»Schlägt man den Weg des Künstlers ein, ist man
auf der Entdeckung nach sich selbst.«

Kuroda Tatsuaki. Toyota Municipal Museum of Art (2000), S. 39.

Kuroda Tatsuaki
1904–1982

Kuroda Tatsuaki –
ein Bildhauer unter den Lackkünstlern

Herausgegeben von Monika Kopplin

mit Beiträgen von

Aoki Masahiro
Moroyama Masanori
Beatrice Kromp
Monika Kopplin

MUSEUM FÜR
LACKKUNST

Eine Einrichtung der BASF Coatings

20. Oktober 2011 bis 11. Januar 2012
Anerkannte Veranstaltung
150 Jahre Deutschland-Japan 2011

日独交流150周年
Jahre Freundschaft
Deutschland - Japan

Leihgeber der Ausstellung

The National Museum of Modern Art Tokyo
The National Museum of Modern Art Kyoto
Kyoto Folk Crafts Museum
Toyota Municipal Museum of Art
Sagawa Art Museum Foundation
Kawabata Foundation

Kagizen, Kioto
Takashi Yanagi Oriental Fine Arts, Kioto
sowie zahlreiche weitere private Leihgeber in Japan

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

8
Kuroda Tatsuaki – sein Leben und Werk
Aoki Masahiro
22
Wirbelndes Rot – Bewegung als Element in Kurodas monochromen Lacken
Beatrice Kromp
35
Katalog der Objekte
Monika Kopplin
Beatrice Kromp
58
Kuroda Tatsuaki – ein Leben für das Holzkunsthandwerk
Moroyama Masanori
79
Katalog der Objekte
Monika Kopplin
Beatrice Kromp
102
Vom Reichtum des Perlmutters – *raden* im Werk Kuroda Tatsuakis
Aoki Masahiro
113
Katalog der Objekte
Monika Kopplin
Beatrice Kromp
150
Yasunari Kawabata über Kuroda Tatsuaki
151
Biografie
162
Bibliografie
164
Impressum

Vorwort

In dem überaus vielfältigen Bild, das die japanische Lackkunst im 20. Jahrhundert bietet, steht das Werk Kuroda Tatsuakis wie ein aus Holz geschlagener Fels. Seinen Arbeiten, auch den über und über mit schillerndem Perlmutter bedeckten und den mit leuchtend roten Lackfassungen verfeinerten, ist – selbst im kleinsten Format – eine starke, raumgreifende Präsenz eigen. Sie rührt daher, dass Kuroda zuerst und grundsätzlich ein Holzwerker und Holzbildhauer war – einer, der im schöpferischen Dialog mit dem gegebenen Stück Holz in sein Material hineinhorchte und -fühlte, der eins wurde mit ihm. Sein genialer Umgang mit dem Werkstoff Holz trug ihm denn auch – als erstem auf diesem Gebiet – den Ehrentitel eines *ningen kokuhō*, eines »Lebenden Nationalschatzes« ein.

Gleichwohl ist er auch beim Lack in seinem Element, bringt die Schönheit der jeweiligen Holzmaserung erst durch das mit Finesse angewandte Verfahren der Klarlackpolitur voll zur Entfaltung und verleiht der Oberfläche den erlesenen, weichen, handschmeichlerischen Glanz. Die Eigenschaften von Holz und Lack vermählen sich mit geradezu puristisch klarer, robuster Form und sehr ökonomisch eingesetztem Zierrat – beides unverkennbar inspiriert von koreanischem Mobiliar und Kunsthandwerk, das er seit den dreißiger Jahren intensiv studierte. In der Hinwendung zur koreanischen Kultur, die für viele japanische Künstler seit der Annexion der koreanischen Halbinsel in den Fokus rückte, befand sich Kuroda in Gesellschaft anderer wegweisender Anhänger der Volkskunstbewegung Mingei. Diese hatte sich zu einer großen, von Glaubenssätzen geleiteten Strömung im japanischen Kunsthandwerk entwickelt. Koreanischer Einfluss prägte auch Kurodas Verwendung von Perlmutter, das er sowohl als Muster wie als ganzflächig in den Lack eingebetteten Dekor zu wundervoller Wirkung brachte und dem er in seinen späteren Arbeiten wiederum plastische, nahezu dreidimensionale Qualität abgewann. In seinen Rotlackarbeiten schließlich und vor allem in denen von dynamischer Spiralform verbindet sich die Kraft seiner Gestaltung mit der Kraft dieser Farbe zu Werken von skulpturalem Charakter.

In der japanischen Lackkunst des 20. Jahrhunderts, die von historischen Brüchen ebenso gezeichnet war wie von internen Grabenkämpfen zwischen der Tradition verpflichteten Bewahrern der Technik und sich frei entfaltenden Individualisten, hat Kuroda es verstanden, mit technisch meisterhaften Werken seinen individuellen Weg zu gehen.

»Es ängstigte mich nur, ob man hinlänglich zahlreiche Werke zusammen bekäme, um sie in einer Ausstellung zu präsentieren. Diese kam nur durch die Gaben von Menschen, die Kurodas Werke lieben und bewundern, zustande.« Die Worte Kawabata Yasunaris im Katalog einer 1968 veranstalteten Ausstellung dürfen auch für unser Kuroda-Projekt in Anspruch genommen werden, denn wieder waren es – über die Großzügigkeit von fünf japanischen Museen hinaus – die Liebe und Verehrung vieler privater Sammler für ihre Stücke, die sie uns anvertraut und damit die Ausstellung erst ermöglicht haben. Allen Leihgebern spreche ich meinen bleibenden Dank aus. Mein tief empfundener Dank gilt auch Herrn Aoki Masahiro, der als junger Mann in Kurodas Werkstatt Perlmutter eingelegt und der Jahrzehnte später als Leitender Kurator am Toyota Municipal Museum of Art im Jahr 2000 eine große Kuroda-Ausstellung veranstaltet hat. Er hat unser Projekt von Japan aus begleitet und durch seinen Einsatz überhaupt erst ermöglicht. Für ihre Beiträge zum Katalog danke ich Herrn Moroyama Masanori und Frau Beatrice Kromp, deren Tatkraft und Begeisterung das Projekt mit zum Ziel geführt hat. Mein herzlicher Dank gilt nicht zuletzt Herrn Christian Ring. Einmal mehr wusste er sich in Werk und Wesen eines Künstlers einzufühlen, die in der graphischen Gestaltung des Katalogs ihren Widerhall gefunden haben.

Unsere Kuroda-Ausstellung, es ist die erste in der westlichen Welt, ist zugleich die zweite in eine Reihe monographischer Ausstellungen zu herausragenden japanischen Lackkünstlern des 20. Jahrhunderts, mit der unser Museum die Aufmerksamkeit auf diese jüngst vergangene Epoche der japanischen Lackkunst lenken will. Die Ausstellung ist dem Werk dieses großartigen Meisters gewidmet, der begleitende Katalog sei zugleich seinem Sohn Jōji zugeeignet, der vor einem Jahr unter tragischen Umständen ums Leben kam und dem es nicht vergönnt war, an ihrer Eröffnung teilzunehmen.

Dr. Monika Kopplin
Direktorin des Museums für Lackkunst

1 Kuroda in seiner Werkstatt in Kiyomizu, um 1965

Kuroda Tatsuaki – sein Leben und Werk

Erinnerungen eines Werkstattgehilfen

Aoki Masahiro

Kuroda und seine Werkstatt am Kiyomizumichi

Zu Beginn des Pazifikkrieges 1941 zog der 36-jährige Kuroda mit seiner Frau Fuji und seinem ältesten Sohn Kenkichi von Senyūji nach Kiyomizu, einem anderen Viertel in Kioto, wo einige Jahre später sein zweiter Sohn Jōji geboren wurde. In den rund 30 Jahren, die Kuroda dort verbrachte, schuf er in seiner Werkstatt am Kiyomizumichi zahlreiche Kunstwerke und einige Meisterstücke, bis er sich 1974 in Daigo im Kiotoer Bezirk Fushimi niederließ.

Das lebhafte Erdgeschoss der Werkstatt – Erinnerungen eines Werkstattgehilfen

Meine Studentenzeit verbrachte ich in Kioto. Vom Frühjahr 1966 an hatte ich sechs Jahre lang eine Art Nebenjob in der Werkstatt des damals 61-jährigen Kuroda, wo ich mit Perlmutter arbeitete. Zwei Jahre zuvor hatte Kuroda für das Ferienhaus des Regisseurs Kurosawa Akira[1] in Gotenba ein Ensemble von Möbeln aus japanischer Eiche mit Klarlackpolitur in *fuki-urushi*[2] angefertigt (Kat.-Nr. 28). In der Zeit bis 1972 erlangte Kuroda große Anerkennung als »Lebender Nationalschatz«[3] und schuf eine Reihe wichtiger Werke. So fertigte er für den Neubau des Kaiserpalastes unter anderem Sitzmöbel mit Einlagen aus Haliotisperlmutter, für das »Zimmer der tausend Pflanzen und Regenpfeifer« (*chigusa chidori no ma*) mehrere kleine Stühle aus Kastanienholz mit dunkelroter Lackfassung (Abb. 2) sowie einen mit Perlmutter geschmückten Kasten aus Trockenlack.

2 Kuroda mit einem der Stühle für den Kaiserpalast in Tokio, 1968

Kurodas Werkstatt war in einem Reihenhaus am Kiyomizumichi ((Kiyomizu-Weg) untergebracht, das sich an der Ecke zu einer Gasse befand. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite lagen unter einem Vordach, festgeklemmt auf Holzspanplatten, mehrere übereinander gestapelte Bretter aus Zelkova-, Rosskastanien- sowie Industrieholz, die mit einem Strohseil zusammengebunden und von Efeu umwunden waren. Von dem kleinen benachbarten Schinto-Schrein rankte sich Blauregen herüber und das Treppengeländer entlang bis in den zweiten Stock der Werkstatt.

Betrat man durch eine Gittertür den etwa 1,60 m² großen Eingangsbereich, führte von dort ein gedielter Durchgang ins Innere. In der Werkstatt gingen Menschen unterschiedlicher Berufe, wie Töpfer oder Kastenmacher, ein und aus. Brach die Abenddämmerung herein, versammelten sich die Lackmeister, Töpfer, Schreiner und verschiedenen Gesellen um den großen Esstisch (Abb. 3). Die Gesellen und als Gehilfen tätigen Studenten waren in der Überzahl. Das von Kurodas Frau Fuji zubereitete Essen schmeckte vorzüglich und hinterließ zusammen mit dem besonderen Essgeschirr einen bleibenden Eindruck bei uns.
Auf der aus gebleichtem Bambus gefertigten, als Regal benutzten Wandleiste über der Schiebetür stand u. a. ein gutes Dutzend große, gelb glasierte, mit Pferdeaugenmuster (uma no me) verzierte Seto-Porzellanteller, die der jeweiligen Speise entsprechend verwendet wurden. Auf dem Esstisch standen Schüsseln, Tee- und Reisschalen von Kawai Kanjirō[4] sowie von Hamada Shōji[5] gefertigte große Teller. Man ging zwar sorgfältig damit um, aber nicht mit übertriebener Vorsicht.

Es wurde zur Gewohnheit, dass wir nach dem Essen Kurodas Erzählungen lauschten. Von seinem Platz am Kopfende der Tafel aus sprach er locker und ungezwungen über die unterschiedlichsten Dinge. Die Themen erstreckten sich von Kommentaren zum Alltagsgeschehen bis hin zu den die Kunst betreffenden Fragen. Zu jener Zeit führte ich

3 Die Werkstatt in Kiyomizu mit dem großen Esstisch, um 1970

Tagebuch. Abends, nach der Rückkehr in meine Pension, rief ich mir Kurodas Geschichten und Äußerungen ins Gedächtnis und schrieb sie sorgfältig nieder. Am Samstag, dem 18. November 1967, meinte er z. B. »Gegenwärtig bin ich kein Künstler. Ich glaube, dass es viele Menschen gibt, die von der Kunst krank werden.« oder »Es fällt uns leicht, die Dinge außerhalb zu sehen, aber man schafft es kaum, sich selbst von innen zu betrachten.« Am 30. November, einem Donnerstag, sagte er: »Aoki-kun, ein Künstler zu werden, ist eine schwierige Sache. Ein Künstler muss wie ein Eisberg sein. Man kann nur ein knappes Prozent seines Werkes der Öffentlichkeit zeigen. Alles zu zeigen, ist schnell ermüdend. Wenn du an die 60 Jahre alt bist, wirst du das verstehen. Betrachtest du das Gesicht von Sono Mari[6], wird dir unbehaglich sein. Es ist ein künstliches Gesicht, wie das einer Gummipuppe. Es ist anders als diese Blume hier!« In dieser Art und Weise sprach er.

Der kleine Raum war nicht nur gleichzeitig unser Wohn- und Esszimmer, vielmehr empfing Kuroda dort auch Gäste, darunter bekannte Persönlichkeiten. Und am Esstisch fertigte er seine Zeichnungen an. Ich erinnere mich daran, dass Kuroda immer, wenn er etwas zeichnete, ein Gefühl äußerster Angespanntheit verbreitete.

An das Esszimmer schloss sich der zentrale, knapp 20 m² große Arbeitsbereich an, in dem das Holz bearbeitet, geschnitzt und geglättet wurde. Dort hatten Kuroda, sein Sohn Kenkichi und dessen jüngerer Studienfreund Murayama Akira ihren angestammten Platz

Einmal hat Kuroda an seinem Arbeitsplatz, während er aus Langeweile an einem Regalbrett aus Zelkovaholz hobelte, wie im Selbstgespräch zu mir gesagt. »Die schönste Linie beim Hobeln entsteht, wenn man, während man immer weiter hobelt, nicht mehr als einmal über dieselbe Stelle geht. Zu wenig hobeln führt zu nichts, zu viel hobeln schadet eher.« Es war dies ein nachdrücklicher Ausspruch von Kuroda, einem Meister am Hobel.
Wenn er ein Brett aus Zelkovaholz oder den Holzkorpus einer Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) mit dem *kurikogatana*, einem speziellen Messer für Holzschnitzarbeit, oder einem kleinen Hobel abschabte, schuf er eine perfekte Linie, ohne mehr als einmal dieselbe Stelle zu bearbeiten. Dabei war es aber nicht so, als würde er den Abschnitt, den er gerade bearbeitete, permanent mit starrem Blick fixieren. Mir schien es vielmehr, als würde sein Blick in die Ferne schweifen und er das Brett oder das unlackierte Holz mit einem ruhigen, liebevollen Blick bedenken.

Ich selbst war in einer Ecke dieses Arbeitsplatzes damit befasst, aus einem Stück mexikanischen Haliotisperlmutters (*Mekishiko awabi*) Längsstreifen und Blütenblätter mit Hilfe einer feinen Feile und einer elektrischen Schleifmaschine herauszuschneiden, zu bearbeiten und auf ein Teedöschen zu kleben.

Im Erdgeschoss der Werkstatt lebten aber nicht nur Menschen. Manchmal nahm ich die braune Promenadenmischung namens Kuma auf einen Spaziergang mit. Außerdem gab es zwei Katzen, die abwechselnd auf Fujis Schoß sprangen, um sich an sie zu schmiegen. Und wenn ich dort arbeitete, stand vor mir ein Käfig mit einem Eichhörnchen, dem ich Sonnenblumenkerne als Futter hinstreute.

Die zweite Etage der Werkstatt und der Geruch des Lacks

In der zweiten Etage wurden u. a. die Arbeiten im Trockenlackverfahren (*kanshitsu*), das Auftragen des Lacks und das Polieren durchgeführt. Den meisten Platz nahm hier das sogenannte *muro*[7] ein, eine Trockenvorrichtung von der Größe zweier Tatami-Matten. An den Holzwänden des *muro* werden Baumwollstoffe, z. B. alte Bett- oder Badetücher, aufgezogen und mit Sprühgeräten reichlich befeuchtet. Ein elektrischer Heizapparat auf dem Boden sorgt für eine gleichbleibende Temperatur unabhängig vom Wärmegrad außerhalb der Kammer. Von der Grundierung bis zur abschließenden Lackbeschichtung werden alle im Fertigungsprozess befindlichen Stücke, ob mit Holz- oder Textilkern, nach jedem Arbeitsgang in das muro gestellt, damit der Lack bzw. die Grundierung trocknen kann.

Das Auftragen des Lacks wird normalerweise im Schneidersitz (*agura*) oder im Knien (*tatehiza*) durchgeführt. Auch Kuroda nahm während der Arbeit in der ersten Etage beim Lackieren von Teedöschen oder Papiermessern (*shitō*) diese Haltung ein und wirkte dabei so, als hätte er seinen großen Körper gefaltet (Abb. 4). Kuroda stellte dann eine Tuschierplatte (*jōban*) vor sich hin und reihte in Reichweite die erforderlichen Werkzeuge wie Spatel (hera) zum Auftragen der Grundierung sowie ein scharfes Messer (*nushiyahōchō*) auf, mit dessen

4 Kuroda bearbeitet ein Papiermesser, um 1960

Hilfe die Spatel in die der Krümmung des Objekts entsprechende Form geschnitten wurden. Außerdem wurden Rohlack (*ki-urushi*), ein Bottich mit Schwarzlack, Glasflaschen mit *jinoko*- und *tonoko*-Pulver[8] zum Herstellen der Grundierung, suruga-Holzkohle[9] sowie kleine Schüsselchen mit Wasser und Öl für das Schleifen bereitgestellt. In der Ecke befand sich ein Regal, auf dem Teedöschen, Unterschalen, Schalen und Kästen standen, die noch nicht fertig gestellt waren.

Ich selbst war dort mit folgender Arbeit beschäftigt: Die zuvor im Untergeschoss hergestellten Längsstreifen und Blüten aus Perlmutter wurden mit einer Federzange aufgepickt und auf der Unterseite mit einem Klebstoff (*nori-urushi*) aus Rohlack und Reisleim (*kanbaiko*)[10] bestrichen. Anschließend wurden die Perlmutterstücke auf die Oberfläche des mit einer Grundierung versehenen Objektes geklebt.

Schräg gegenüber von mir arbeitete Kojima Yūshirō im Schneidersitz an der Grundierung, die nach dem Aushärten geschliffen werden musste, und am Auftragen des Lacks. Meine Kenntnisse über das Arbeiten mit Lack und Perlmutter verdanke ich vor allem seiner Anleitung.

In mein Tagebuch schrieb ich zum Beispiel:

Montag, 28.11.1966

»Am Nachmittag half ich Herrn Kojima bei der Grundierung (*shita-nuri*)[11] des Lacks am Kohlenbecken (hibachi, Kat.-Nr. 54).«

Donnerstag, 1.12.1966

»Heiteres Wetter. Ich half bei der zweiten Grundierung (*naka-nuri*) am Kohlenbecken. Die Bestattung von Kawai Kanjirō fand statt.«

Montag, 5.12.1966

»Es war regnerisch. Ich half beim Auftragen der abschließenden Lackschichten (*uwa-nuri*) am Kohlenbecken.«

Freitag, 9.12.1966

»Ich half beim letzten Lackauftrag am Kohlenbecken.«

Kuroda kam ab und an in die Werkstatt der zweiten Etage und überprüfte sorgfältig die Objekte, die noch in Arbeit waren, überwachte die weitere Herstellung der Tabletts und der Unterschalen aus Trockenlack, gab uns Ratschläge und Anweisungen.

Eines Tages sprach er mich an und fragte: »Hättest du Lust, *raden*-Meister[12] zu werden?« Er fügte noch hinzu: »Du sagst zwar, an die Universität gehen zu wollen, aber dort lernt man nichts.« Mit allem hatte ich gerechnet, nur nicht mit dieser Frage. Um eine klare Antwort verlegen, stammelte ich »eeehhhh ja«, während ich das Muschelstück anklebte.

Der aus dem Lackbaum gewonnene japanische Lack, *urushi,* ist das beste Anstrichmittel in Bezug auf seine Stärke und Vielseitigkeit in der Anwendung. Überdies verleiht er dem Objekt Schönheit. Aber in flüssigem Zustand ist *urushi* ein sehr lästiges Zeug, weil man davon Ausschlag bekommt. Wenn *urushi* bei der Arbeit am Finger kleben bleibt, sollte man ihn schnellstens mit Erdöl entfernen. Arbeitet man weiter und belässt den Lack auf der Haut, bekommt man meistens einen unangenehmen Hautausschlag. Ich hatte glücklicherweise keine großen Probleme damit, aber manchmal trat ein Ausschlag zwischen den Fingern, am Augenlid und an der Scham auf. Vor allem wenn ich einen Ausschlag am Augenlid hatte, sah das übrige Gesicht ganz rot aus, als ob ich tagtäglich im Übermaß dem Alkohol zugesprochen hätte. Meine körperliche Verfassung war dann allgemein eher schlecht. Wenn ich dann tatsächlich mal ein wenig Alkohol trank, dann habe ich dem Wein ab und zu einen Tropfen *ki-urushi* beigefügt – das soll gegen den Ausschlag helfen und wird auch als Magenmedizin empfohlen.

Der Geruch des *ki-urushi* wie der der Muscheln steigt mir auch heute noch in die Nase, sobald ich an diese Zeit denke.

Die Kraft der Form, die die technische Geschicklichkeit noch übertrifft

Kuroda hat, ohne zwischen Lack- und Holzkunsthandwerk zu unterscheiden, durch eine innige Verbindung der beiden Richtungen eine Vielfalt an Werken hervorgebracht. Das Spektrum seiner Arbeiten reicht von grobem, kräftigem Mobiliar mit Klarlackpolitur über üppig und prachtvoll mit Perlmutter verzierten Kästen bis hin zu fein ziselierten Teedöschen mit Rot- oder seltener auch Schwarzlackfassung.

Kuroda verstarb 1982, aber das von ihm hinterlassene Werk gewinnt mit fortschreitender Zeit eine immer stärkere Präsenz. Die nachfolgenden Bemerkungen sollen

5 Kurodas Hände bei der Arbeit am Deckelornament eines Kästchens, 1970 (Kat.-Nr. 40)
6 Kuroda in seiner Werkstatt mit den im Hintergrund aufgereihten Hobeln

in der Vorstellung einiger seiner Arbeiten die Charakteristika und das Formprinzip in seinem Schaffen erklären.

Kuroda wurde 1904 als Sohn von Kuroda Kamekichi und seiner Frau Matsu geboren. Da er im Herbst eines Drachenjahres zur Welt kam, gaben seine Eltern ihm den Namen Tatsuaki (*tatsu* = Drache, *aki* = Herbst). Sein Vater Kamekichi war als Lackmeister tätig, in dessen Werkstatt außer seinen Söhnen noch etwa 20 Angestellte arbeiteten. In dieser Umgebung hat der junge Tatsuaki, der sich für die Malerei begeisterte und davon träumte, Kunstmaler zu werden, seine Kindheit verbracht. Nach Beendigung seiner Schulausbildung 1919 wurde er im Alter von 15 Jahren bei einem Lackmeister als Lehrling aufgenommen, musste aber aufgrund gesundheitlicher Probleme schon nach zwei Monaten wieder nach Hause zurückkehren. Großen Einfluss übten auf ihn bis zu seinem 20. Lebensjahr die Keramiker Tomimoto Kenkichi13 und Kawai Kanjirō aus. Kawai hatte er persönlich kennengelernt und war von ihm Yanagi Sōetsu[14], dem Initiator der Volkskunstbewegung, vorgestellt worden. Man kann sagen, dass sich Kuroda zu dieser Zeit zwischen der Kunsttheorie Tomimotos – »Kunsthandwerk, das von einem einzelnen Künstler in einheitlicher Weise geschaffen wird« – und der Yanagis – »Kunsthandwerk, das von namenlosen Handwerkern ohne ein auf Kunst gerichtetes Bewusstsein für den Alltagsbedarf gefertigt wird« – positioniert und eine Haltung des »nach Kunst strebenden Handwerks« bezogen hat.

Die Formen von Kuroda – Drehungen, Kammlinien, Vertiefungen

»Strebt man das Kunstgewerbe bzw. die Kunst selbst an, erscheint es unumgänglich, sich an eine einheitliche Herstellungsweise zu halten und mit den Grundlagen der Holzbearbeitung zu beginnen.« Die Befolgung dieses Grundsatzes hat das bildhauerische Talent Kurodas und damit die für ihn charakteristische »Form« auf ganz natürliche Weise aufblühen lassen.
Wenn man die Geschichte der japanischen Lack- und Holzbearbeitung zurückverfolgt, wird ersichtlich, dass die Grundlage der Form »Ruhe« (*sei*) ist. Im Gegensatz dazu hat Kuroda für die Form das Element »Bewegung« (*dō*) eingeführt.

Kuroda war von großer, hagerer Gestalt und hatte die Ausstrahlung eines Meisters. Diese Erscheinung und seine großen Hände haben schon ausgereicht, um sich die von ihm erschaffenen Werke vorzustellen (Abb. 5). Kuroda sagte: »Mein wahrer Lehrmeister war das Werkzeug«. Viele der von ihm benötigten Handwerkzeuge stellte er selbst her. Dazu gehörten unter anderem kleine Hobel und Zirkel (Abb. 6 und 7). Die für seine Werke charakteristische gewellte Oberfläche hat er mit den von ihm selbst gemachten Werkzeugen geschnitzt.

7 Eine Kiste mit Hobeln, wie sie in der Werkstatt zurückgelassen wurden, 2009

Man kann Kurodas Arbeiten in drei verschiedene Techniken unterteilen: Holzarbeiten mit Klarlackpolitur (*fuki-urushi)*, monochrome und mehrfarbige Lackarbeiten (*nurimono*) und die Ein- bzw. Auflage von Perlmutter (*raden*).

Er hat zwar etliche zierlich proportionierte Meisterwerke von charmanter Wirkung geschaffen (Kat.-Nr. 2) oder auch solche mit eleganter Kammlinie, wie sie an den Kragen einer traditionellen Buddhastatue erinnert (Kat.-Nr. 12), aber im allgemeinem zeichnen seine Werke Dickwandigkeit und raumgreifende Präsenz aus. Ihren besonderen Charakter verdanken sie darüber hinaus seinem ursprünglichen Gefühl für Form und Linien wie seiner ausgeprägten Fähigkeit, das Material gleichsam aufleben zu lassen. Die Absicht, die speziellen Eigenschaften des Materials in den Vordergrund zu stellen, wird an den in fuki-urushi oder mit Perlmutter verzierten Objekten deutlich. Das untrügliche Gefühl für die Linie offenbart sich nicht nur in der vollendeten Formgebung, sondern bereits im Arbeitsprozess des Abhobelns.

Nehmen wir einen großen Kasten mit flächendeckendem Perlmutterdekor (Abb. 8). Dieses Objekt wurde nach mehrfacher Grundierung des Kerns aus Trockenlack von der Mitte des Deckels ausgehend strahlenförmig mit schmalen Streifen aus Perlauster beklebt und die sich verbreiternden Zwischenräume mit Haliotisperlmutter (*Mekishiko awabi*) gefüllt. Der Glanz des Haliotisperlmutters und die leichte Wölbung der Schatulle verleihen diesem Kasten Pracht und Stattlichkeit. Bei den meisten Perlmutterarbeiten Kurodas sind die Muschelteilchen nicht als Muster oder zu bildlicher Darstellung aufgebracht. Die Verzierung konzentriert sich ganz auf die Schönheit der Natur, die der Muschel selbst innewohnt. Die Hervorhebung, das Aufleben der materialimmanenten Schönheit macht auch das Wesen der *fuki-urushi*-Technik aus, in der Kuroda dieses Prinzip konsequent verfolgt hat.

Eine kleine Teedose steht beispielhaft für die von Kuroda entwickelte Spiralform (Abb. 9). Auf einen aus Kirschholz gedrechselten Rohling hat er vier Linien gemalt, die sich jeweils in einer 180° Grad Drehung von der Spitze bis zum Boden winden. Um diese als Kammlinien hervorzuheben, hat er mit einem Messer, dem *kurikogatana*, und einem kleinen Hobel zwischen ihnen einen Hohlraum eingekerbt (Abb. 10). Die wellig-gewundene Oberfläche wurde sodann

8 Kasten mit Swastika-Dekor, um 1970, Trockenlack mit Auflagen aus dem Perlmutter der Haliotisschnecke und der Perlauster; Sagawa, Sagawa Art Museum (Kat.-Nr. 56)

mittels *sabi-urushi*[15] als Klebstoff mit Gewebe ausgekleidet und nach dem Aufbringen der Grundierung mit Rotlack bestrichen. Obwohl auch dieses natsume in seiner Rundlichkeit sehr anmutig wirkt, wohnen seiner gewundenen Form Kraft und Bewegung inne, offenbart es trotz seiner geringen Größe das Wesen der Formgebung Tatsuakis.

Dieses Formprinzip hat sich indessen ganz allmählich herausgebildet. Zunächst hoben sich beim Abhobeln der Teedosen Kammlinien ab, die in einem nächsten Entwicklungsschritt durch Hohlräume getrennt wurden. Bis die Kammlinien, die anfänglich schnurgerade von oben nach unten verliefen, sich zu einem Wirbel drehten, sind in etwa 30 Jahre vergangen. Wirbel, Strudel, Drehungen – Kuroda entwickelte bevorzugt Formen, die sich vom Zentrum nach außen hin drehend bewegen, denen Kraft und Dynamik eigen sind. Kammlinien und Vertiefungen, eine vollendete, sanft ansteigende und fallende runde Oberfläche – im Werden dieser Form hat Kuroda wohl jene tiefe schöpferische Freude empfunden, die in jedem einzelnen Zug mit dem *kurikogatana* und dem kleinem Hobel verborgen liegt.

Die originäre Schöpfungskraft, die Kurodas Formen innewohnt, wird durch einen Kasten mit eckig gebrochenen Spiralwindungen aufgezeigt (Abb. 11). Obwohl Kuroda die Spiralwindungen ursprünglich aus Objekten mit rundem Korpus entwickelt hat, vermochte er später eine Symbiose aus rund und eckig, aus gerader und gebogener Fläche zu erzeugen. Genau diese außergewöhnliche Form ohne jedes Vorbild ist geeignet, sein Talent aufzuzeigen. Der Kasten mit eckig gebrochenen Spiralwindungen wurde aus dem Holz des Keyaki-Baums

9 Teedöschen in Spiralform, 1960, Holz mit Rotlack; Japan, Privatsammlung (Kat.-Nr. 14)
10 Kuroda schnitzt ein Teedöschen in Spiralform
11 Kasten in eckig gebrochener Spiralform, um 1957, Holz mit Rotlack; Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo (Kat.-Nr. 13)

gearbeitet. Seine monochrom rote Lackfassung trägt entscheidend zur Wirkung der Form bei.

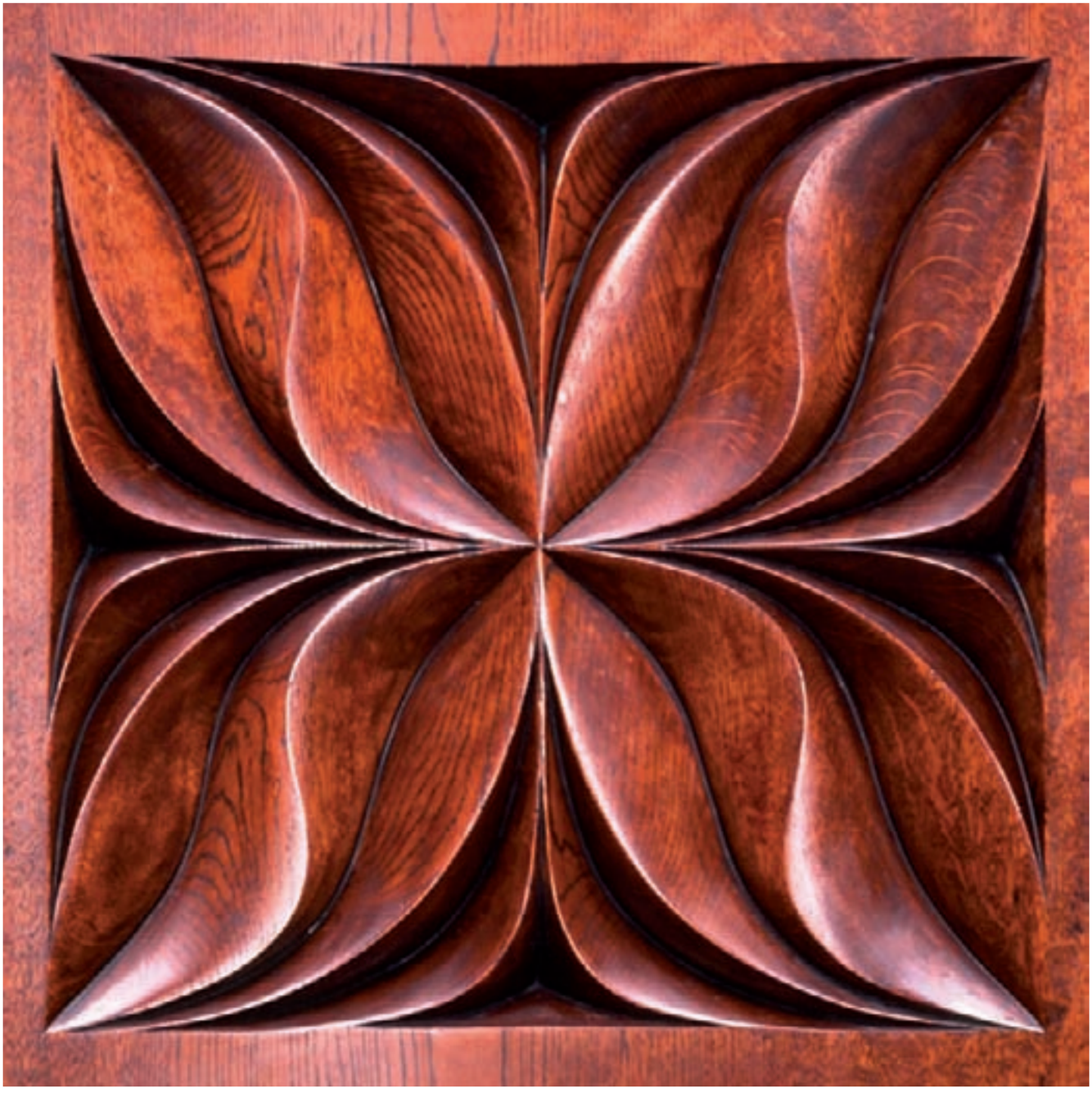
Die Besonderheit der für Kurosawa geschaffenen Armlehnstühle (Abb. 12) liegt in der fließend geschwungenen Linie der Armlehne und dem in die Rückenlehne eingeschnittenen floralen Dekor. Trotz des scharfen Schnitts weist dieser im Wechsel von Kamm und Kehle die nach links und rechts sanft ausschwingende Linienführung auf (Abb. 13). Die bis in die Tiefe vollendet ausgeführte Schnitzarbeit zeigt, welch beispielloses Können Kuroda sich im Umgang mit Reliefs angeeignet hat. Das Blütenmotiv tauchte bereits auf den Deckeln seiner frühen Kästen auf. Es geht auf ein altes, in Stein gemeißeltes europäisches Architekturornament zurück, auf das ihn sein Vater in einer westlichen Publikation aufmerksam gemacht hatte. Es hat mich sehr überrascht, dass Kuroda schon zu Beginn der Shōwa-Ära (1926–1989) westliche Bücher zu Studienzwecken in die Hand genommen hat. Die Robustheit und Würde, das überwältigend große Format und die durch die gewölbte Oberfläche entstehende Massivität, die den Stuhl formgestalterisch auszeichnen, zeigen die Nähe zur Bildhauerei auf.

Jetzt, nachdem 40 Jahre vergangen sind und ich auf viele Geschehnisse in der Werkstatt in Kiyomizu zurückblicke, denke ich zum wiederholten Male, dass die damalige Zeit und der Raum, einschließlich der Atmosphäre am Ort Kuroda selbst waren. Kuroda liebte das Holzhandwerk mehr als jeder andere. Und mehr als jeder andere war er ein ambitionierter Mensch mit höchsten Anforderungen an sich selbst. Genau dies war die Quelle für die Kraft der Formgebung in Kurodas Objekten, die – obwohl zum Kunsthandwerk gehörig – weit darüber hinaus wiesen.

Ich will die Werke von Kuroda nicht Skulpturen nennen. Es handelt sich letztlich um Mobiliar und Gegenstände des Alltags. Doch in unserer Zeit, die technischen Fortschritt allem anderen voranstellt, zeigen uns Kurodas Arbeiten mit der ihnen innewohnenden Kraft, dass die Technik vom Menschen Geschaffenes nicht übertreffen kann. Sie erinnern uns daran, dass wir dabei sind, im Alltagsgeschehen etwas Entscheidendes zu verlieren, und sie wecken unsere Wahrnehmung dafür.

Aus dem Japanischen von Hiroyuki Horie

12 Stuhl aus einem Ensemble mit zugehörigem Tisch, 1964, Japanische Eiche mit Klarlackpolitur
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art (Kat.-Nr. 28)



13 Detail der Rückenlehne; Toyota, Toyota Municipal Museum of Art (Kat.-Nr. 28)

1 Kurosawa Akira (1910–1998), Regisseur, geboren in Tokio. 1951 erhielt er für »Rashomon – das Lustwäldchen« bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig den Goldenen Löwen, dem viele weitere internationale Preise folgten. Zu seinen berühmtesten Filmen zählen »Die sieben Samurai«, »Yojimbo – der Leibwächter«, »Kagemusha – der Schatten des Kriegers« und »Ran«.

2 Eine Technik, bei der nicht pigmentierter Lack mit einem Spatel auf das Holz aufgetragen und nach dem Aushärten mit einem Tuch poliert wird, bis es glänzt. Dieser Arbeitsschritt wird mehrmals wiederholt. Durch den Lack wird die Schönheit der Holzmaserung hervorgehoben.

3 Als »Lebender Nationalschatz« (*ningen kokuhō*) werden in Japan all jene bezeichnet, die als Hüter eines immateriellen Kulturgutes (*jūyō mukei bunkazai hojisha*) gelten und ihr besonderes Wissen und Können – im Falle Kurodas das traditionelle Schreinerhandwerk – an ihre Schüler weitergeben.

4 Kawai Kanjirō (1890–1966), Keramiker, geboren in der Präfektur Shimane. Einer der Künstler, die im Zentrum der Volkskunstbewegung standen. Seine Arbeiten sind durch originelle Formen mit klarer Glasur und tiefgründige Gestaltung gekennzeichnet.

5 Hamada Shōji (1894–1978), Keramiker, geboren in der Präfektur Nara. Hat zusammen mit Yanagi Sōetsu und Kawai Kanjirō die Volkskunstbewegung vorangetrieben. Einfache Formen, die auf der von Hand gedrehten Töpferscheibe entstandenen, kühne Muster und mit einer Schöpfkelle aufgetragene Glasuren waren typisch für ihn. Im Jahr 1955 wurde er zum »Lebenden Nationalschatz« ernannt.

6 Sono Mari (geb. 1944), Schauspielerin und Sängerin, geboren in Yokohama.

7 Diese Trockenvorrichtung (jap. *muro*, was soviel wie Zimmer oder Raum bedeutet) ist eine abgeschlossene, aus Holz gezimmerte Kammer, in der das zum Aushärten des Lacks notwendige feuchtwarme Klima in staubfreier Umgebung erzeugt wird.

8 *Jinoko* ist ein Pulver aus gebranntem Ton. Die beste Qualität soll aus der im Gebiet um Wajima abgebauten Tonerde gewonnen werden. *Tonoko* ist dagegen ein aus Schieferlehm hergestelltes Pulver, das in weißen, roten und gelben Farbnuancen vorkommt.

9 Es handelt sich hierbei um eine spezielle, sehr feinporige Holzkohle, die aus dem Holz der Bergpaulownia gewonnen wird.

10 *Kanbaiko* wird aus *mijinko* (gekochter, gestampfter, gerösteter und gemahlener Reis für Reiskuchen) hergestellt, indem das Reismehl ein weiteres Mal geröstet und sehr fein gemahlen wird. *Kanbaiko* wird als Bindemittel verwendet, vor allem in der Herstellung gepresster und getrockneter Süßigkeiten (*higashi*). *Kanbai* bedeutet so viel wie: in der kalten Jahreszeit blühende Pflaume. Da dieses Mehl früher im Winter hergestellt wurde, leitet sich der Name davon ab.

11 Man unterteilt die verschiedenen Arbeitsschritte des Lackierens in drei grobe Schritte: Dem *shita-nuri*, die Grundierung, die aus mehren Schichten besteht. Darauf folgt der *naka-nuri*, der Zwischenanstrich, welcher nach der Grundierung erfolgt. Dieser muß ausreichend getrocknet und poliert werden. Danach wird die oberste Schicht, *uwa-nuri*, aufgetragen. Für eine gute Wirkung des *uwa-nuri* ist ein sorgfältiges Auftragen des shita-nuri unabläßlich.

12 *Raden* ist die japanische Bezeichnung für Perlmutter und die Ein- bzw. Auflage von Perlmutter. Man verwendet verschiedene Muschel- und Schneckenarten wie das Gemeine Seeohr (Haliotis tuberculata), die Marmorierte Kreiselschnecke (Turbo marmoratus) oder die Perlauster (Pinctada maxima).

13 Tomimoto Kenkichi (1886–1963), Keramiker, geboren in der Präfektur Nara. Ein Pionier auf seinem Gebiet. Sein Werk umfasst unter anderem Arbeiten in weißem Porzellan, blau-weißem Porzellan sowie mit Dekoren in Gold und Silber. Im Jahr 1955 wurde er mit dem Titel »Lebender Nationschatz« ausgezeichnet.

14 Yanagi Sōetsu (1889–1961), Religionsphilosoph und Kunstkritiker, geboren in Tokio. Gründer der Volkskunstbewegung. Hat der für den Adel angefertigten Kunst die vom und für das Volk erschaffene gegenübergestellt. Hierfür führte er den Begriff *mingei* (Volkskunst) ein. Als deren großer Befürworter hat er zusammen mit Hamada Shōji und anderen die Volkskunstbewegung vorangetrieben.

15 *Sabi-urushi* ist eine Mischung aus ungebrannter Tonerde, *jinoko* oder Vulkanasche mit Wasser und Rohlack. Sie wird als Grundierung vor dem Lackauftrag oder bei der Restaurierung von Lacken als Füllstoff eingesetzt.

Wirbelndes Rot

Bewegung als Element in Kurodas monochromen Lacken

Beatrice Kromp

Kuroda Tatsuaki zeichnet sich in seinem Werk als vielseitiger Holz- und Lackkünstler aus. Dies belegt nicht zuletzt seine Ernennung zum »Lebenden Nationalschatz« (*ningen kokuhō*). Er empfing diese Ehrenbezeichnung im Jahr 1970 für seinen ebenso meisterhaften wie außergewöhnlichen Umgang mit dem Werkstoff Holz. Vor allem verstand er die Lebendigkeit und den Charakter einer jeden Holzmaserung durch gekonnte Bearbeitung mit Schleifpapieren und dem Einsatz von transparentem Lack (*fuki-urushi*) vorteilhaft zur Geltung zu bringen.

Die Technik des *fuki-urushi* soll das »Herz des Holzes«[1] hervorbringen, indem sie die Schönheit der Jahresringe und der Maserung betont. So verstärkt man das natürliche Muster, das dem jeweiligen Objekt innewohnt. Kurodas virtuoser Umgang mit Hobel und Beitel zeigt sich indessen nicht nur in seinen mit durchsichtigem Lack versiegelten Holzobjekten, vielmehr spiegelt sich sein Verständnis für den Naturrohstoff Holz auch in seinen mit farbigem Lack gefassten Objekten wider.

Die Bearbeitung und Verzierung des Holzkorpus, der dem Lack bei den meisten seiner Objekte als Trägermaterial diente, wurde zum entscheidenden Schritt im Schaffensprozess. Gleich einem Bildhauer bearbeitete Kuroda den Korpus, der aus einem gedrechselten Stück Holz (*hikimono*) oder aus zusammengesteckten Holzbrettern (*sashimono*) bestehen konnte.[2] Das sashimono kam vorwiegend bei der Konstruktion von rechteckigen Kästen und Kästchen zum Einsatz (S. ▪, Abb. 5), indem gezahnte Holzbretter zusammengesteckt und über Stifte gesichert wurden. Mitunter kamen Schnitzarbeiten für florale Deckeldekore hinzu.

Für die Holzbearbeitung waren viele verschiedene Gerätschaften notwendig: »An einer Wand in dem zwölf Tatami-Matten[3] großen Arbeitsbereich, dem Herz der Werkstatt, hingen verschiedene Werkzeuge – Sägen, Hobel, Schneidemesser, Zirkel und seltsame kleine elektrische Schleifmaschinen, die an zahnärztliche Instrumente erinnerten.«[4] (Abb. 2)

1 Kuroda beim Schnitzen einer Dose für Pulvertee
2 Die Werkzeugwand in Kurodas Werkstatt

Ein altes Symbol neu interpretiert

Mit nahezu mathematischer Präzision schuf Kuroda für seine Lackobjekte hölzerne Körper, die aufgrund ihrer Gestaltung in zwei Gruppen unterteilt werden können: solche mit dem bereits erwähnten floralen Schnitzdekor und solche mit Spiralmotiv. Das Spiraldesign zeichnet sich durch außerordentliche Vielfalt aus – eng und weit verlaufend, sanft gewellt oder scharf geschnitten, mit vier oder vielen Strahlen. Es findet sich in allen drei technischen Werkgruppen wieder: bei den monochrom und polychrom gefassten Objekten, den Holzarbeiten mit Klarklackpolitur sowie den Objekten mit Ein- und Auflagen von Perlmutter. Besonders häufig begegnet es aber in Rotlack, der dem wirbelnden Dekor oder dem wirbelnden Korpus besondere Intensität verleiht.

Das wirbelnde Bewegungselement entwickelte sich zu einem zentralen Motiv in Kurodas Œuvre und stellt ein Novum in der sonst von Ruhe dominierten japanischen Lackkunst dar. Woher er die Anregung für diesen Dekor bezog, ist unklar. Möglicherweise lässt es sich vom altindischen Swastikasymbol[5] ableiten. Dieses im Japanischen *manji* (卍) genannte Emblem taucht in seiner ursprünglichen Form vor allem im Frühwerk Kurodas auf, und zwar als eingeschnitzter Dekor auf Papiermessern und Möbeln, in Perlmutter eingelegt auf Kästen und Dosen sowie in gemaltem Lack auf Kästen. Im Kunsthandwerk Koreas, dem Kuroda sich zugewandt hatte, begegnet das Symbol vor allem auf Gegenständen und Mobiliar des alltäglichen Gebrauchs (Abb. 3 und 4).

Kuroda macht sich dieses alte, tief im Buddhismus verwurzelte Spiralmotiv ganz zu eigen und positioniert es mittig mit eingerollten, an Ranken erinnernden Enden (Kat.-Nr. 24) oder verwendet es als allumfassenden, einen Kasten zur Gänze umspielenden Dekor (Kat.-Nr. 56).

3 Kasten mit Swastika-Motiv, 1930, Negoro-Lack; Kioto, Haus von Kawai Kanjirō
4 Kleiner Tisch, Korea, 19. Jahrhundert, Holz mit Rot- und Schwarzlack; Kioto, Koryo Museum of Art

Von der Mitte der vierziger Jahre an lassen sich Veränderungen feststellen. Kuroda vervielfacht das ursprünglich vierstrahlige Motiv und transformiert es zugleich durch den Wechsel von Grat und Kehle von einem zweidimensionalen zu einem dreidimensionalen Dekor. Beginnt er das neue Formenkonzept zunächst zaghaft auf Deckeln anzuwenden, geht er bald dazu über ihn auf das gesamte Objekt zu übertragen. Die Spirale fließt von da an über den Deckel, die Wandungen bis zum unteren Rand und dominiert das Erscheinungsbild zur Gänze. Eine geradezu irritierende Variante stellt ein rot gefasster Kasten dar, dessen Spiralform nicht mehr an einen runden Korpus gebunden ist. Kuroda wandelt die kreisende Form vielmehr ein weiteres Mal ab und überträgt die Spirale auf einen rechteckigen Korpus (Kat.-Nr. 13). Von der Mitte des Deckels aus windet sie sich in eckigen Brechungen über die Kanten herabfließend um den gesamten Kasten.

Vieles spricht dafür, in den Objekten aus seiner späteren Schaffensphase mit den plastisch herausgearbeiteten und meist aus vielen Armen zusammengesetzten Spiralen eine Weiterentwicklung des Swastika-Dekors zu erkennen.

Die Spirale an sich verkörpert eine sich drehende Bewegung. Die eine Spirale beschreibenden Objekte Kurodas wirken jedoch weitaus lebendiger und dynamischer als andere mit Spiralen verzierte Objekte der Lackkunst, deren Dekor meist zweidimensional flach aufliegt. Die von Kuroda für den Gebrauch konzipierten Behältnisse wirken daher oft wie der Zweckgebundenheit enthobene, raumgreifende Objekte von skulpturalem Charakter.

Für die plastische Wirkung der monochromen Lacke mit der wirbelnd bewegten Spiralform oder dem reliefartig eingeschnitzten floralen Dekor stellte die Bearbeitung des hölzernen Korpus den ersten und zugleich entscheidenden Schritt dar. Um die gewünschte Wirkung zu erzielen und seine Idee von Grund auf umzusetzen, erschien es Kuroda unerlässlich, alle Arbeitsschritte selbst auszuführen (Abb. 5). Er sah daher davon ab, Kunstdrechsler (*kijiya*) mit der Fertigung der Gegenstände nach seinen Anweisungen und Vorstellungen zu beauftragen, wie es gängiger Praxis entsprach.

5 Gedrechselte Holzmodelle mit den Vorzeichnungen für das weitere Bearbeiten mit Hobel und Beitel

Die Qualität und Haltbarkeit des Objekts hing bereits wesentlich von der Beschaffenheit des Holzes ab. Der geplante Verwendungszweck bestimmte meist im Voraus die Wahl der Holzart und des am besten geeigneten Stücks. Kuroda nutzte ein breites Spektrum verschiedener Hölzer.[6]

Waren die Schnitz-, Hobel- und Schleifprozesse abgeschlossen, folgten die minuziös ausgeführten Arbeitsschritte der Lackfassung. Sie ließen die kraftvoll geformten Objekte in wunderbarem Glanz erstrahlen. Als Korpus für die monochromen und mehrfarbig gefassten Objekte kam sowohl ein Holzkern als auch Trockenlack in Frage. Bei einem Holzkern wurde der Korpus zunächst unter Verwendung einer Mischung aus Rohlack, ungebrannter Tonerde und Wasser mit Stoff beklebt. Die Gewebekaschierung diente der Stabilisierung des hölzernen Trägermaterials. In einem nächsten Arbeitsschritt wurde der aus Holz oder Trockenlack gefertigte Kern mit mehreren Grundierungsschichten aus Rohlack und verschiedenen Erdpulvern versehen, so dass ein ebenmäßiger Grund entstand. Nach Abschluss dieser notwendigen Vorbereitungen folgte der eigentliche Auftrag des Lacks.

Glätte und Unebenheit als Gestaltungsmerkmale

Kuroda setzte für seine monochrom gefassten Objekte überwiegend mit Zinnober pigmentierten Rotlack ein, seltener Schwarz. Um dennoch eine größere Vielfalt an Wirkungen zu erzielen, wandte er unterschiedliche Techniken an, die das Erscheinungsbild der Oberfläche beeinflussten.

Eine dieser Techniken imitiert die Textur von Stein, was sich in der japanischen Bezeichnung »Stein-Grund-Anstrich« (*ishiji-nuri,* auch *ishime-nuri* genannt) widerspiegelt. Bei diesem Verfahren wird die charakteristische Eigenschaft des Lacks, nämlich eine makellos glatte Oberfläche zu ermöglichen, gleichsam negiert. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer sich kräuselnden, leicht unebenen Oberfläche, die an genarbtes Leder erinnert (Abb. 6).

6 Dose für Pulvertee (Detail), Holz, Rotlack; Japan, Privatsammlung (Kat.-Nr. 8)

Diese Ziertechnik kommt sowohl auf Holz als auch auf Trockenlack zur Anwendung. Der jeweilige Träger wird, wie oben beschrieben, mit verschiedenen Grundierungs- und Schleifschritten vorbereitet. Danach wird, meist in mehreren Schichten, Schwarzlack aufgetragen. Jede einzelne Schicht muss trocknen und wird vor dem Auftragen der nächsten mit Holzkohle poliert. Dann folgt der mehrere Schichten umfassende Auftrag des pigmentierten Lacks in der für das Objekt vorgesehenen Farbe. In die oberste, noch feuchte Lackschicht wird nunmehr farblich passendes Trockenlackpulver (*kanshitsufun*) eingestreut.

Für die Herstellung des Lackpulvers wird mit der Farbe des Objektes übereinstimmender Lack in einer einzigen Schicht ganz dünn auf eine Glasscheibe aufgetragen und zum Aushärten in den Trockenraum gestellt. Anschließend wird mit einem Spatel der getrocknete Lack von der Glasscheibe gekratzt und in einem Mörser zu feinem Pulver zermahlen. Das in den feuchten Lack gestreute Trockenlackpulver lässt während des Trocknens kleine Unebenheiten entstehen, die in der Gesamtwirkung als genarbte Struktur wahrgenommen werden. Anschließend wird das Objekt erneut mit farbigem Lack überfangen und nach einem weiteren Trockenvorgang mit Holzkohle poliert. Je nach gewünschter Wirkung der Oberfläche kann dieser letzte Schritt mehrfach wiederholt werden, um den Effekt der genarbten Struktur abzuschwächen.[7]

Bei einem Wassergefäß wusste Kuroda diese Technik in Verbindung mit Auflagen aus irisierendem Haliotisperlmutter zu außergewöhnlicher Wirkung zu steigern (Kat.-Nr. 53). Im Kontrast von genarbter Lackoberfläche auf der äußeren Wandung und dem lebhaften Farbspiel des Perlmutters im Innern scheint die von Kuroda erworbene Meisterschaft im Einsatz von Materialien zu sich gegenseitig steigernder Wirkung beispielhaft auf.

Der Korpus dieses Wasserbehälters ist im Trockenlackverfahren (*kanshitsu*) gearbeitet. Es handelt sich dabei um eine Technik, die im 6. Jahrhundert aus China übernommen wurde und ihren Höhepunkt in der Nara-Zeit (710–794 n. Chr.) erreichte.[8] Wie viele japanische Lackkünstler hatte auch Kuroda die Trockenlacktechnik, die in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch Akatsuka Jitoku (1871–1936) wieder auflebte,[9] für sich entdeckt. Sie kam u. a. bei zahlreichen seiner Tabletts in geschweifter Form oder in Form einer Blüte zum Einsatz (Kat.-Nr. 17). Dabei setzte er Gipsmodelle ein, auf die Streifen lackgetränkten Leinengewebes aufgelegt wurden. Beim Trocknen nahm das sich versteifende Gewebe die Form des keramischen Modells an (Abb. 7).

7 Gipsmodell für die Anfertigung eines Trockenlacktabletts und Korpus aus lackversteiftem Gewebe

Der ausgehärtete Korpus aus Trockenlack wurde mit mehreren Schichten Grundierung überfangen und weiter bearbeitet, zum Beispiel zu einem so genannten Negoro-Lack. Die Objekte werden hierfür zunächst mit Schwarzlack und anschließend mit mehreren Schichten Rotlack monochrom gefasst und nicht verziert. Mit der Zeit wird der die Außenhaut bildende Rotlack an den besonders beanspruchten Stellen dünn und abgegriffen, so dass der darunter liegende Schwarzlack in Streifen oder Flecken zum Vorschein kommt.[10] Diese Alterungserscheinung wird jedoch nicht als beeinträchtigend, sondern im dekorativen Wechsel von Rot und Schwarz als schön empfunden. Der Name der Technik leitet sich von einem Tempel der buddhistischen Shingon-Sekte, dem Negoro-dera, ab, in dem die Mönche derartige Lackgefäße für den eigenen Bedarf herstellten.

Heute muss man zwischen »echtem« und »künstlichem« Negoro-Lack unterscheiden. Während sich der echte durch den über Jahre und Jahrzehnte fortwährenden tagtäglichen Gebrauch der Lackarbeit entwickelt, kann das charakteristische und überaus geschätzte Muster aus nicht planvoll entstandenen Abriebflecken auch durch gezieltes Abschleifen künstlich erzeugt werden. Die

in dieser Ausstellung gezeigten Negoro-Lacke von Kuroda sind ausschließlich echte und die interessanten Strukturen und Muster bei der Nutzung durch die Eigentümer entstanden. Auf diese Art und Weise kann ein Negoro-Objekt – ist es auch in Konstruktion und Fertigungsprozess identisch – niemals gleich aussehen.

8 Runder Tisch, 1930,Holz, Negoro-Lack; Japan, Privatsammlung (Kat.-Nr. 3)

Der Künstler überlässt es in diesem Fall dem Besitzer, das Objekt zu vollenden, indem dieser durch die Oberflächenbeanspruchung über Jahre und Jahrzehnte den Charakter des jeweiligen Stückes unbewusst beeinflusst und gestaltet. So wandelt sich das ursprünglich monochrom gefasste Objekt in einen zweifarbigen Musterteppich. Der hier gezeigte Tisch mit Negoro-Lack stand über viele Jahre hinweg in einer Küche verdankt sein heutiges Aussehen unter anderem dem unermüdlichen Murmelspiel von Kindern (Abb. 8). Er war Mittelpunkt des familiären Lebens und trägt die Spuren starker Beanspruchung. Ein baugleicher Tisch im Besitz des Japan Folk Crafts Museum in Tokio weist dagegen – als museumseigenes Objekt vor jeder Benutzung bewahrt – eine fast unberührte Oberfläche auf.[11]

Das Spiel mit Farbe

Neben ein- bzw. zweifarbigen Objekten in Rot- und Schwarzlack hat Kuroda auch einige wenige polychrom gefasste Lackarbeiten hergestellt, von denen die meisten in den vierziger Jahren entstanden. Sie sind in sehr bunten, für die Lackkunst untypischen Farben gehalten. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stand den Künstlern nur eine stark reduzierte Farbpalette zur Verfügung. Aufgrund der ätzenden Eigenschaften des ostasiatischen Lacks waren nur wenige natürliche Pigmente zur Färbung geeignet, u. a. Zinnober, Ruß oder Auripigment. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann man in Japan mit der Herstellung chemischer Farbpigmente. So entwickelte Rokkaku Shisui (1867–1950), selbst ein Lackmeister, in den achtziger Jahren neue Pigmente auf der Basis von Bismuth-Chlorid. Plötzlich waren Weiß-, Blau-, Violett- und Orangetöne möglich.[12]

Kuroda scheint sich jedoch den damit eröffneten neuen Gestaltungsmöglichkeiten erst zuzuwenden, als eine weitere Farbe entwickelt wurde – die seit Anfang der vierziger Jahre im Lackhandwerk bevorzugt eingesetzte Farbe Beige.[13] Zwei in dieser Ausstellung gezeigte Kästen weisen diese Farbe als Grundlackierung auf (Kat.-Nrn. 48 und 49). Beide Arbeiten entstanden Ende der vierziger Jahre. Auf dem eierschalenfarbenen Fond legte Kuroda Dekore in Lackmalerei an, die die bedeutend erweiterte Bandbreite der zur Verfügung stehenden neuen Farben ausschöpften. Vorzeichnungen belegen, dass er den Dekor akribisch erarbeitet und konzipiert hatte (S. ▪ und ▪).

Immer wieder werden in Kurodas Arbeiten seine Hinwendung und Auseinandersetzung mit dem koreanischen Kunsthandwerk deutlich. Seit den zwanziger Jahren hatte er verstärkt Kontakt zu treibenden Mitgliedern der Volkskunstbewegung,[14] wie Yanagi Sōetsu und Kawai Kanjirō, die die koreanische Kunst der Joseon-Dynastie (1392–1910) erneut als Inspirationsquelle für das japanische Kunsthandwerk entdeckt hatten.15 Die befreundeten Künstler diskutierten bei ihren regelmäßig abgehaltenen Studienabenden in Yanagis Haus über koreanische Objekte, ihre Machart und Gestaltung. Obschon die Anlehnung Kurodas an das koreanische Kunsthandwerk vor allem in seinen Perlmutterarbeiten wirksam war, lassen sich Parallelen auch in seinen geschnitzten Dekoren nachweisen, wie etwa bei einem kleinen Kasten aus dem Jahr 1940 (Abb. 9).

9 Kasten mit Päonie und Lotus, 1940, Holz mit polychromer Lackfassung; Japan, Privatsammlung
10 Briefkasten mit Päoniendekor, Korea, vermutlich spätes 19. Jahrhundert, Holz mit polychromer Lackfassung
Tokio, Japan Folk Crafts Museum

In tief geschnittenem Relief mit fließend bewegten hohen Graten verzierte Kuroda die Vorder- und Rückseite sowie den Deckel mit je einer Päonienblüte. Die Seitenwände schmücken sich öffnende Lotusblüten. Der grün gesprenkelte Lackgrund lässt das Rot der Blume und das Gelb des Blütenstandes wunderbar hervortreten. Ein wohl in das späte 19. Jahrhundert datierender koreanischer Briefkasten weist einen vergleichbaren geschnitzten und mit Lack gefassten Päoniendekor auf (Abb. 10). Er befindet sich im Besitz des Japan Folk Crafts Museum, das 1936 von Yanagi Sōetsu ins Leben gerufen wurde. Es wäre somit denkbar, dass Kuroda dieses Objekt tatsächlich mit eigenen Augen gesehen hat.

Die monochromen Lacke Kurodas weisen anfänglich eine Verbindung von Schnitzdekoren mit überwiegend floralen Motiven und zumeist leuchtend roter Lackfassung auf. In seinen späteren Jahren nehmen sie dagegen zunehmend skulpturalen Charakter an. Selbst kleine Teedosen wirken in ihrer plastisch ausgearbeiteten Spiralform wie raumgreifende, von ihrer Bestimmung als Behältnisse losgelöste Objekte. Sie gleichen mehr und mehr den Arbeiten eines Bildhauers.

Die wenigen polychrom gestalteten Lacke stellen ein vorübergehendes, von der allgemeinen Hinwendung zu stark farbigen Lacken getragenes Experiment in seiner künstlerischen Entwicklung dar und sind auf wenige Jahre begrenzt. Sein Augenmerk war vielmehr zunehmend auf die monochrome Lackfassung gerichtet, der diese Objekte in Verbindung mit seiner dynamischen Formgebung und höchst präzisen Schnitztechnik ihre unvergängliche, starke Wirkung verdanken.

1 Kuroda Tatsuaki. Toyota Municipal Museum of Art, Toyota 2000 (Ausst. Kat.), S. 14.

2 Man unterscheidet bei der Herstellung des Holzkorpus vier grundlegende Arten: Objekte, die aus dünnen Holzstreifen gebogen und zusammengesetzt sind (*magemono*) oder aus Brettern zusammengefügt wurden (*sashimono*), sowie Objekte, die aus einem Holzstück gedrechselt sind (*hikimono*) oder aus einem Holzstück herausgeschlagen und ausgehöhlt wurden (*kurimono*); siehe Elmar Weinmayr: Nurimono. Japanische Lackmeister der Gegenwart. Museum für Lackkunst, Münster (Ausst. Kat.), München 1997, S. 29.

3 Eine Tatami-Matte misst in der Regel 180 cm mal 90 cm.

4 Kuroda 2000 (wie Anm. 1), S. 13.

5 Die Bezeichnung Swastika stammt aus dem Sanskrit (*svastika*), und setzt sich aus der Silbe *su* (gut) und der Silbe *asti*, vom Verb *as* (sein), ab. Es wird meist mit »Glückskreuz« übersetzt. Die Swastika »ist als Variation des Achsenkreuzes im Kreis zu verstehen. Die nach einer Richtung umgebrochenen Enden des Kreuzes deuten eine Bewegung im Sinne eines Kreises an [...] (Die Swastika) ist bereits um 2000 vor Christus in der vorarischen Mohenjo-Daro-Kultur (Induskultur) zu beobachten und ist in Altchina als ›wan tsu‹ ein Symbol der vielfachen Orientierung nach Himmelsrichtungen. Seit ca. 700 n. Chr. nimmt es dort auch die Bedeutung der Zahl Zehntausend an (Unendlichkeit). Im indobuddhistischen Raum gilt es als ›Siegel auf Buddhas Herz‹ und wird auch in Tibet als Glückzeichen und talismanartiges Symbol dargestellt.« Knauers Lexikon der Symbole, Köln 2004, S. 432–33.

6 Siehe hierzu S. •—•.

7 Für ihre detaillierte Erläuterung der Technik danke ich Aoki Masahiro und Heribert Gahbler.

8 Urushi kōgei jiten. Kōgei Shuppan [Lack-Lexikon], Kōgei-Verlag, Tokio 1994, S. 62.

9 Dees, Jan: Facing Modern Times. The Revival of Japanese Lacquer Art 1890–1950, Rotterdam 2007 (Phil. Diss.), S. 48.

10 Negoronuri meihinten [Ausstellung von Meisterwerken des Negoro-Lacks]. In: Nihon bijutsu shiriizu, Heft 12, 1960, S. 11.

11 Vgl. Kuroda 2000 (wie Anm. 1), S. 28, Nr. 18.

12 Dees 2007 (wie Anm. 9), S. 56.

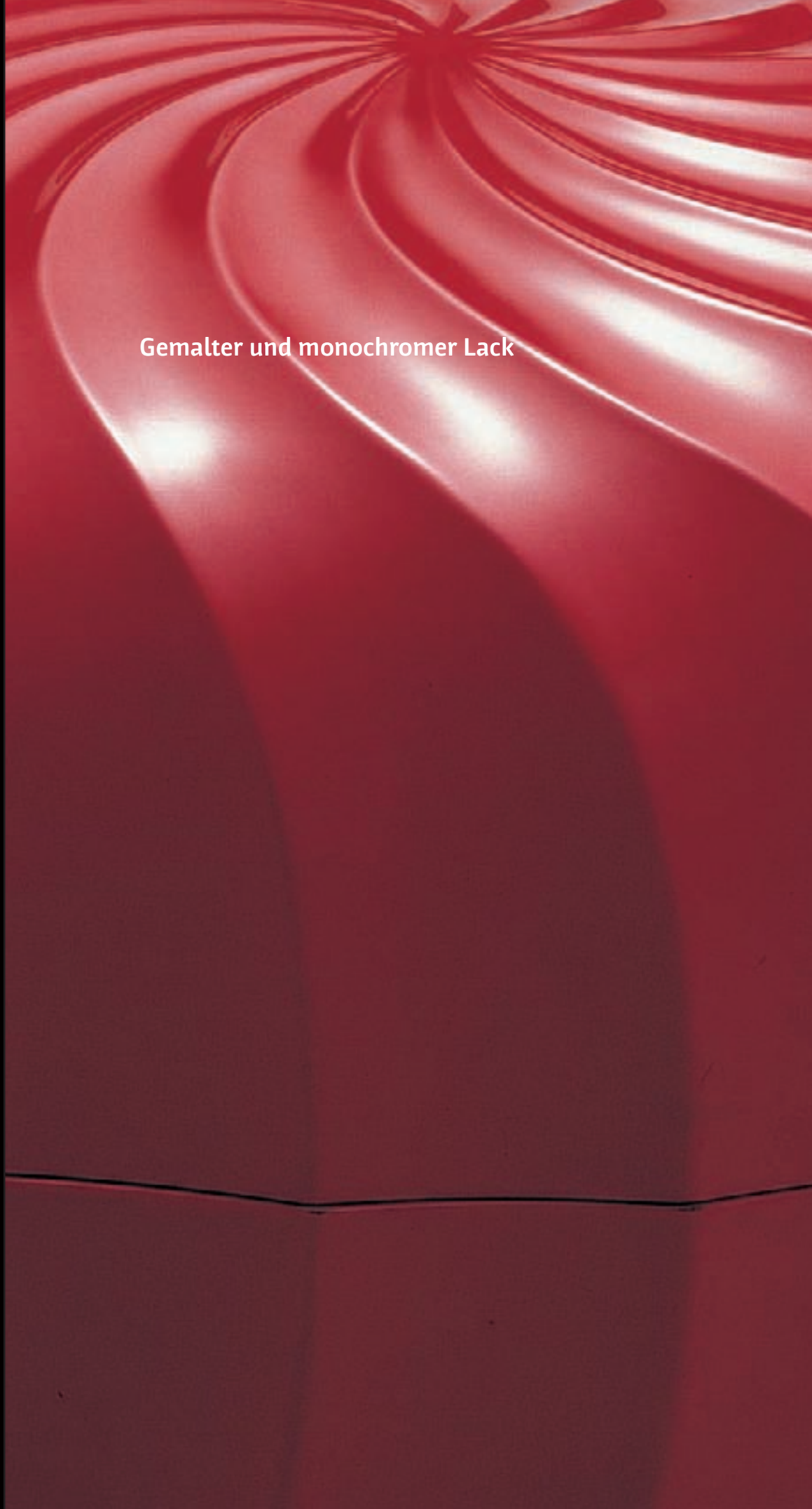
13 Dees 2007 (wie Anm. 9), S. 78.

14 Die Volkskunstbewegung (*Mingei undō*) entwickelte sich in den 1920er Jahren. Hauptakteure waren neben Yanagi Sōetsu, der als ihr Begründer gilt, Hamada Shōji, Kawai Kanjirō und Bernard Leach. Mingei bedeutet Volkskunst – ein Wort, das Yanagi erfand und das für »die Kunst, die aus dem Volk kommt und dem Volk zurückgegeben wird« steht (Yanagi, Sōetsu: Die Schönheit der einfachen Dinge. Bergisch-Gladbach 1999, S. 31). Das Ziel der *Mingei undō* und ihrer Mitglieder war es, eine nationale Sammlung von Volkskunst zusammen zutragen und Elemente der Volkskunst in das eigene Schaffen zu übernehmen.

15 Koreanische Einflüsse wirkten sich auf die japanische Lackkunst wiederholt in unterschiedlichen Epochen aus: angefangen beim Tamamushi-Schrein aus dem 7. Jahrhundert bis hin zu den Perlmutterlacken des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die sowohl Dekore als auch Techniken aus Korea imitieren. Siehe hierzu Ragué, Beatrix von: Geschichte der japanischen Lackkunst. Berlin 1967, S. 3–5 und 201–202.

Katalogteil

Kat.-Nr. 1 bis Kat.-Nr. 20



Gemalter und monochromer Lack

Kleiner Kasten für Briefe (*bumibako*) mit eingeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 1

1927–29

Höhe 6,9 cm; Breite 13,3 cm; Tiefe 9,3 cm

Holz, Rotlack über fleckig hervor scheinendem Schwarzlack (*Negoro-nuri*); auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

Oktogonale Dose
für grünen Pulvertee
(*natsume*)
Kat.-Nr. 2

1927–29
Höhe 6,7 cm; Durchmesser 7,3 cm
Holz, Rotlack über fleckig hervor scheinendem Schwarzlack (*Negoro-nuri*); auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack
Japan, Privatsammlung

36

Tisch mit aus dem Fuß ausgeschnitztem Kreisdekor

Kat.-Nr. 3

1930

Höhe 28,0 cm; Durchmesser 96,0 cm

Holz, Rotlack über fleckig hervor scheinendem Schwarzlack

(*Negoro-nuri*)

Japan, Privatsammlung

Hexagonale Teedose
(*chazutsu*)
Kat.-Nr. 4

1932
Höhe 16,0 cm; Durchmesser 11,2 cm
Holz, Rotlack über Schwarzlack; auf der Unterseite
sowie im Innern Schwarzlack
Kioto, Kagizen

38

Kleiner Kasten für Briefe (*bumibako*) mit eingeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 5

um 1935

Höhe 8,5 cm; Breite 15,0 cm; Tiefe 10,6 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo,

Inv.-Nr. Lc0094

Oktogonale Dose

Kat.-Nr. 6

1935–44

Höhe 11,7 cm; Durchmesser 14,5 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

Kasten für Toilettenzubehör (*tebako*) mit eingeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 7

1941

Höhe 18,8 cm; Breite 34,2 cm; Tiefe 24,9 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack; im Innern Schwarzlack

Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, Inv.-Nr. ID 632

Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) in Spiralform

Kat.-Nr. 8

1945–64
Höhe 7,4 cm; Durchmesser 7,3 cm
Holz, Rotlack mit eingestreutem Rotlackpulver (*ishiji-nuri*) über Schwarzlack; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack
Kioto, Yanagi Takashi

Kasten für Toilettenzubehör (*tebako*) mit Schmetterlingen

Kat.-Nr. 9

Der Kasten ist eines der wenigen Beispiele in Kurodas Werk mit einem naturalistisch aufgefassten Dekor. In flacher Malerei aufgebracht, erfährt er in der reichen, differenzierten Farbigkeit der dargestellten Schmetterlinge weitere Steigerung. Seit dem späten 19. Jahrhundert stand den japanischen Lackmeistern durch die Entwicklung neuer, chemischer Pigmente, die dem ätzenden Lacksaft widerstanden, eine bedeutend breitere und sich zunehmend erweiternde Farbpalette zur Verfügung. Kuroda hat aber von der Möglichkeit, mit Farblacken (*iro-urushi*) zu arbeiten, nur für kurze Zeit in den Aufbruchjahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Gebrauch gemacht. Anders als etwa bei Yamazaki Kakutarō (1899–1984), für den das Herausbilden einer modernen japanischen Lackmalerei im Fokus stand und der selbst mit neuen Pigmenten experimentierte, erwiesen sich polychrome Lackdekore für Kuroda als künstlerische Ausrichtung, die er nicht weiter verfolgte. Die Entwurfszeichnung des Schmetterlingskastens wie die des Kastens mit Kreismotiven (Kat.-Nr. 10) haben sich erhalten und belegen, wie akribisch er die Wahl und die Verteilung der Farben auf dem eierschalengetönten Lackgrund vorbereitet hat. M.K.

1948
Höhe 19,8 cm; Breite 34,2 cm; Tiefe 20,8 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), polychrome Lackmalerei auf eierschalenfarbenem Lack; im Innern Silberstreugrund (*gin-nashiji*)
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 2912

Entwurfszeichnung des Kastens mit Schmetterlingsdekor
1948
Maßangaben
Wasserfarben auf Papier
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 2912

Kasten für Toilettenzubehör (*tebako*) mit Kreismotiven

Kat.-Nr. 10

1948
Höhe 22,5 cm; Breite 36,3 cm; Tiefe 20,2 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), polychrome Lackmalerei auf eierschalenfarbenem Lack
Japan, Privatsammlung
Inv.-Nr. ID: 19431

Entwurfszeichnung des Kastens mit Kreismotiven
1948
Maßangaben
Wasserfarben auf Papier
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 19431

Teedose (*chazutsu*) mit Spiraldekor

Kat.-Nr. 11

um 1948

Höhe 7,8 cm; Durchmesser 7,6 cm

Holz, polychrome Lackmalerei

Kioto, The Kyoto Folk Crafts Museum

Querovaler Speisebehälter (*futamono*) in Spiralform

Kat.-Nr. 12

1949

Höhe 19,6 cm; Breite 23,2 cm; Tiefe 20,8 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, Inv.-Nr. ID: 2915

Kasten für Toilettenzubehör (*tebako*) in eckig gebrochener Spiralform

Kat.-Nr. 13

um 1957

Höhe 18,5 cm; Breite 31,2 cm; Tiefe 16,0 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack; im Innern Schwarzlack

Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo,

Inv.-Nr. Lc0095

Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) in Spiralform

Kat.-Nr. 14

1960

Höhe 5,5 cm; Durchmesser 6,2 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

Kohlenbecken (*hibachi*)
mit Tischplatte
Kat.-Nr. 15

um 1962, angefertigt für den stellvertretenden Geschäftsführer der Firma Honda
Kohlenbecken: Höhe 30,0 cm; Durchmesser 68,0 cm
Tischplatte: Durchmesser 101,3 cm
Holz, Rotlack über Schwarzlack
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, Inv.-Nr. ID: 3010

Quadratisches Tablett (*bon*)
in geschweifter Form
Kat.-Nr. 16

1965–74
Höhe 3,5 cm; Breite 20,0 cm; Tiefe 20,0 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), Rotlack über
Schwarzlack
Moriyama, Sagawa Art Museum,
Inv.-Nr. 9-CRCL-080

52

Tablett (*bon*) in Form einer Pflaumenblüte

Kat.-Nr. 17

1965–74
Höhe 3,0 cm; Durchmesser 26,6 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), Rotlack mit eingestreutem Rotlackpulver (*ishiji-nuri*) über Schwarzlack; auf der Unterseite Schwarzlack
Japan, Privatsammlung

Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) in Spiralform

Kat.-Nr. 18

1965–74

Höhe 7,7 cm; Durchmesser 7,6 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Kamakura, Kawabata Foundation

Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) in Spiralform mit flach gearbeitetem Deckel

Kat.-Nr. 19

1965–74

Höhe 7,0 cm; Durchmesser 8,7 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Kioto, Kagizen

Dose für grünen Pulvertee (*natsume*) in Spiralform

Kat.-Nr. 20

um 1975

Höhe 5,5 cm; Durchmesser 6,3 cm

Holz, Rotlack über Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

1 Kuroda Tatsuaki bei der Fertigung eines der »Königsstühle« für Kurosawa in Tsukechi (Präfektur Gifu), 1964

Kuroda Tatsuaki

Ein Leben für das Holzkunsthandwerk

Moroyama Masanori

Japans Hölzer und Holzarbeiten

Japan, das als schmale, langgestreckte Inselkette von Süden nach Norden parallel zum asiatischen Kontinent verläuft, weist mit steilen Gebirgen und zahlreichen Flüssen eine abwechslungsreiche Topographie auf. Es reicht von Gebieten mit kalten Winden und Schnee bis zu tropischen Landstrichen, in denen viel Regen fällt. Seine mehrere Klimazonen umfassende geographische Lage hat eine unglaubliche Vielfalt an Gehölzen hervor gebracht, zu denen immergrüne Nadelbäume, Laub werfende und immergrüne, tropische Laubbäume zählen.

Aus seinen Wäldern schöpft Japan einen großen Reichtum verwertbarer Hölzer wie das der Japanischen Zypresse (jap. *hinoki*), der Japanischen Zeder, der Kiefer, des Zelkovabaums (jap. *keyaki*), der Japanischen Eiche, der Kastanie, der Rosskastanie, verschiedener Kirscharten und der Paulownia. Die jeweiligen Standortbedingungen rufen charakteristische Merkmale und Veränderungen hervor, die sich in den üppigen Holzmaserungen und der mannigfaltigen Schönheit der Hölzer widerspiegeln.

In Regionen mit hervorragenden Wachstumsvoraussetzungen gedeihen Bäume mit besonders hochwertigem Holz, das nach seinem Herkunftsgebiet benannt wird, so beispielsweise die Hokkaidō-Eichen und Hokkaidō-Kiefern, die Buchen und Zedern aus Hakkoda (Präfektur Akita), die Hokuriku-Zelkovabäume, die Chūbu-Zelkovabäume und die Chūbu-Eichen, die Zypressen, Kastanien und Rosskastanien aus Kiso, die Zedern und Zypressen aus Kasuga und Yoshino bei Nara, die westjapanischen Persimonen- und Maulbeerbäume, die Kiefern von der Küste der japanischen Inlandssee, die Kyūshū-Eichen und Kyūshū-Kampferbäume und andere Lorbeerbaumarten sowie die Zedern von der Insel Yaku, um nur einige zu nennen.

Wählen wir aus der Fülle der Hölzer nur einige wenige aus, wie das des Zelkovabaums, des Maulbeerbaums mit seinen verschiedenen Sorten (*yama-guwa, ji-guwa, shima-guwa*) und der Persimone (darunter die Schwarze Persimone, Schwarz gestreifte Persimone, Schwarz gefleckte Persimone und Weiße Persimone). Ihr Holz zeichnet sich durch seine Härte, eine ausgeprägte Maserung und verschiedene Farbnuancen aus, in denen sich die ganze Schönheit der Natur entfaltet, und wurde von jeher in der Architektur wie in der kunsthandwerklichen Verarbeitung besonders geschätzt. Diese Hölzer sind im Leben der Japaner tief verwurzelt; Tempel und Häuser wurden aus ihnen errichtet und alle möglichen Gegenstände daraus hergestellt.

Herausragende Beispiele früher Holzbearbeitung beherbergt der Shōsō-in, das Schatzhaus des Tempels Tōdai-ji in Nara mit den im Jahr 756 von Kaiser Shōmu (701–756) gestifteten Gerätschaften. Sie umfassen auch hölzerne Objekte in großer Zahl und von vielerlei Art, darunter etliche mit hochentwickelten Techniken und Dekoren wie beispielsweise einen Kabinettschrank aus Zelkovaholz mit einer Politur aus rot gefärbtem Rohlack, einen Hausaltar aus Schwarzer Persimone, gefertigt aus Hölzern der Regionen Tanba und Echizen, Brettspiele aus rotem Sandelholz und Maulbeer mit schöner Holzmaserung, einen Tisch und mehrere Kästen aus Zedernholz.

Die Holzarbeiten des Shōsō-in wurden in den Jahren 1972 bis 1975 einer eigenen Untersuchung unterzogen. Ihre Ergebnisse trugen zum Verständnis von der Überlegenheit des japanischen Holzkunsthandwerks und seiner Historizität als tiefer Quelle der Alltagskultur wesentlich bei. Im Vorgriff auf diese Studien hatte der Kiotoer Kunstschreiner Takeuchi Hekigai (1896–1986) 1970 eigene Forschungen durchgeführt mit dem Ziel, eine Liste aller in Japan verwendeten Hölzer zusammenzustellen. Seine Untersuchungen u. a. am oben erwähnten Kabinettschrank aus Zelkovaholz und dem Altarschrein aus Schwarzem Persimonenholz sowie die in den Herkunftsgebieten der Hölzer durchgeführten Recherchen offenbarten viele Erkenntnisse. Anhand ihrer Holzmaserung konnten die Hölzer in eingeführte Dufthölzer (u. a. Sandelholz) und Spindelbaumhölzer (u. a. Ebenholz, ostindisches Rosenholz, Kassodbaum), in die Hölzer von in Japan gedeihenden Laub werfenden Bäumen (u. a. Schwarze Persimone, Maulbeer, Pflaume, Kirsche, Zelkova, Ahorn, Dattelbaum, Kastanie und Paulownia) sowie immergrünen Bäumen (u. a. Kampfer, Buchsbaum, Kamelie, immergrüne Eiche, Zypresse und Zeder) grob unterteilt werden. Takeuchi vermochte die wertvollen, aus der Muromachi-Zeit (1338–1573) und früheren Epochen datierenden Beispiele importierter Waren (*kowari*) in 60 Gruppen von Hölzern zu unterteilen und erstellte hierüber ein vollständiges Verzeichnis. Es stellte ein bedeutendes Referenzmaterial für die Sonderuntersuchung dar, an der auch Takeuchi mitwirkte.

Takeuchi, der selbst Kunstschreiner war und der Auswahlkommission staatlicher Kunstschätze angehörte, übernahm in der zweiten Hälfte der Shōwa-Zeit (1926–1989) die Verarbeitungstechnik tropischer Hölzer und wandte sie hauptsächlich auf die traditionell in Kioto hergestellten Gegenstände an. Eine unvergleichliche Geschicklichkeit, sein reiches Wissen um Hölzer und Techniken, seine gründliche Bildung in klassischer chinesischer Kunst und Literatur flossen in die Fertigung von Tabletts, Kästen und Mobiliar aus edlen Hölzern ein. Die Verbindung von Anmut und Eleganz des Kiotoer Stils mit technischer Meisterschaft und der charakteristischen Schönheit des jeweiligen Holzes ließen beeindruckende Werke entstehen.

Da Japan über lange Zeit ein Zentrum für den Anbau und den Handel mit Hölzern war, konnte sich eine Vielzahl von Verwendungszwecken für die mannigfaltigen Holzarten wie eine große Vielfalt an Verarbeitungsprozessen im Holzhandwerk entwickeln: aus Holz zusammengefügte Arbeiten (*sashimono*), gedrechselte Arbeiten (*hikimono*), aus Holz

herausgeschlagene und ausgehöhlte Arbeiten (*kurimono*), aus dünnem Holz gebogene Arbeiten (*wagemono*). Als Ziertechnik hat vor allem die Intarsie Bedeutung gewonnen. Mit der Entwicklung neuer Fertigungsverfahren schritt auch die Spezialisierung der Handwerker voran, die ihrer originären, schöpferischen Rolle gewahr wurden.

Die von Kuroda verwendeten Hölzer

Kuroda Tatsuaki sagte oft »Holz ist etwas lebendiges«. Er verwendete vielerlei Hölzer, vor allem Zelkova, Eiche, Kastanie und Rosskastanie. Aber diese haben die Eigenart, sich auch noch nach vielen Jahren aufzuwerfen oder zu verbiegen. Seit alters her nimmt in Japan die Zypresse unter den Hölzern eine bevorzugte Stellung ein. Ihre Holzmaserung schrumpft homogen und die stabile wie flexible Materialqualität ist hervorragend. Darüber hinaus wird die Zypresse ihres Duftes, der Reinheit der Oberfläche und ihrer haptischen Eigenschaften wegen geschätzt und häufig beim Bau von Schinto-Schreinen verwendet. Insbesondere die Zypressen vom Oberlauf des Flusses Kiso, der in die Bucht von Ise mündet, liefern ein ausgezeichnetes Holz, in der Wertschätzung gefolgt von Zedern aus Yoshino und Kasuga bei Nara sowie aus Kitayama und Akita bei Kioto. Als schönes Material mit einer klaren Holzmaserung und von leichter Flexibilität eignet es sich nicht für dünne, detailliert ausgeführte Arbeiten. Kuroda macht von diesem durch Grazie und Schönheit ausgewiesenen Holz nur wenig Gebrauch, desgleichen von der Zeder sowie der besonders geschätzten Paulowina aus der Umgebung von Kioto.

Häufig setzte er dagegen das Holz des Zelkovabaums ein (Abb. 2). Diese Art, die ausschließlich in Japan vorkommt, zählt zur Familie der Laub werfenden Bäume und kann ein hohes Alter erreichen. Die Qualität des Holzes tritt in seiner Zähigkeit und einer durchgehenden und sehr deutlichen Holzmaserung mit wirbeligen oder schuppigen Mustern zutage. Sie macht die besondere Schönheit dieses Holzes aus. Aufgrund seiner Struktur findet es in der Architektur, bei Möbeln und verschiedenen Gebrauchsgegenständen eine breite Verwendung. Zelkova, das in einer rötlichen und einer bläulichen Färbung vorkommt, ist auch unter der alten Bezeichnung *tsuki* bekannt.

Die Japanische Eiche, die allerorten vorkommt, ist ein typisches Landesprodukt und erwarb sich auch auf ausländischen Märkten, wie insbesondere die Hokkaidō-Eiche in Amerika, einen guten Ruf (Abb. 3). Ihr Holz zeichnet sich durch Härte sowie eine glatte und schöne Maserung aus, die bisweilen ein breites, strahlenförmiges Muster aufweisen kann. Es wird in Bauwerken, im Möbel- und Schiffsbau eingesetzt.

Die Kastanie gehört zur Familie der Laub werfenden Bäume und kommt in ganz Japan vor (Abb. 4). Ihr starkes und gleichwohl flexibles, durch Langlebigkeit ausgezeichnetes Holz findet vor allem in der Möbel- und Werkzeugherstellung sowie in Bauwerken Verwendung. Es weist eine helle Braunfärbung und eine ziemlich raue Oberfläche auf.

2 Zelkowabaum (bot. Zelkowa acuminata), aus: Shirasawa, Homi: Iconographie des essences forestières du Japon, Tokio 1900, Bd. 1, Tafel 36

3 Immergrüne japanische Eiche (bot. Quercus acuta), aus: Shirasawa, Homi: Iconographie des essences forestières du Japon, Tokio 1900, Bd. 1, Tafel 32

4 Edelkastanie (bot. Castanea vulgaris Lam.), aus: Shirasawa, Homi: Iconographie des essences forestières du Japon, Tokio 1900, Bd. 1, Tafel 34

5 Japanische Rosskastanie (bot. Aesculus turbinata, Bl.), aus: Shirasawa, Homi: Iconographie des essences forestières du Japon, Tokio 1900, Bd. 1, Tafel 71

Die Rosskastanie, die von Hokkaidō im Norden bis Kyūshū im Süden weit verbreitet ist, gehört ebenfalls zur Familie der Laub werfenden Bäume (Abb. 5). Ihr Holz hat eine diffuse Struktur, die durch sorgfältiges Polieren eine tigerähnliche Musterung hervorbringt. Es kommt daher vor allem als dekoratives Holz für Ziergegenstände zum Einsatz.

Ein entscheidender Aspekt im Holzhandwerk ist, dass der Künstler das von ihm ausgewählte Holz auf seine Eignung begutachtet und prüft. Erst dann kann er dessen Charakter mit einer Form, die seinen Eigenschaften Rechnung trägt, hervorbringen. Für Kuroda, der sich in Bezug auf Schönheit die Einstellung von Yanagi Sōetsu (1889–1961) und Kawai Kanjirō (1890–1966) zu eigen machte, hatte die Auswahl des geeigneten Holzes zentrale Bedeutung. Ein anderes ausschlaggebendes Kriterium war es, dem eigenen Naturell und Können zu folgen. Der Wahl des Holzes und den eigenen Fähigkeiten als natürlichen Gegebenheiten gesellen sich aber die Präzisierung der individuellen Formvorstellung und der Wille zur Schönheit hinzu. Für Kuroda standen demnach feines Empfinden und Eignung zur Schönheit vor der früher geschätzten, sich in fleißiger Arbeit erschöpfenden stoischen Solidität. Nach dem Krieg gab er sich in seinen späteren Jahren einer großherzigen Einstellung hin und hatte das Bestreben, das Lebensgefühl eines jeden Holzes in seinen Arbeiten zu wecken. In dieser Auffassung offenbarte sich ein natürlich vorhandener Wesenszug des Japaners, dem Holz gegenüber eine individuelle Anschauung einzunehmen und das Leben des Holzes tief zu empfinden.

6 Kasten aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur, 1936; Japan, Privatsammlung

Kuroda verwendete für Regale, Tische, Stühle, Bänke und ähnliches Mobiliar oft die harten und haltbaren Zelkova- und Eichenhölzer. Zelkova setzte er bevorzugt auch für unterschiedliche Kästen, Tabletts, Teller und Schalen ein (Abb. 6). Darüber hinaus fertigte er auch Kabinettschränke aus feinwirblig schönem Zelkovaholz, aus *bunkanboku* (Zelkovaholz mit einer speziellen, *ayame-moku* genannten Maserung) und *jindai-keyaki* (Zelkovaholz, das lange Zeit tief in der Erde vergraben war und eine schwarz, grün und blau getönte Pünktchenmusterung angenommen hat).

Die Kastanie, die Wärme und Kraft ausstrahlt, wurde für alltäglich genutzten Hausrat und Mobiliar wie Wandschirme, Stühle, Tabletts und Teedosen verwendet. Die Rosskastanie, die sich nach der Politur in ein wunderbares Holz mit Tigermusterung verwandelt, wurde häufig für allerlei Kästen und Tabletts eingesetzt. Bei Möbeln kamen auch Kirsche und Suimoku-Kirsche, bei Hausrat und Teeutensilien Kiefer, Kampfer, Chinesische Quitte und Japanischer Efeu zum Einsatz. Besonders überlange Papiermesser waren meist aus Zelkova, Persimone, Schwarzer Persimone, Buchsbaum, Pflaume oder Sandelholz geschnitzt, da sie sowohl Härte als auch Weichheit und Anmut besitzen. Es kamen daneben auch Arbeiten in *Shiro-tamo* (Litsea Glauca, Sieb.), Maulbeerbaum, Kamelie, Dattelbaum, Teakholz und Bambus vor.

Kuroda Tatsuaki auf dem Weg in die Welt des Holzhandwerks

Kuroda Tatsuakis Vater Kamekichi, einst Samurai der Daishoji-Sippe in Kaga, lernte nach der Meiji-Restauration in der Yamanaka-Werkstatt in Kaga bei einer Familie von Lackhandwerkern aus Kioto. Er erwarb sich einen guten Ruf für Streubilddekore auf Schreib- und Papierkästen. Von frühester Jugend an war Tatsuaki von Gesellen des Drechsel- und Lackhandwerks umgeben, entwickelte großes Geschick im Umgang mit dem Schnitzmesser und liebte das Malen. Die Grundschule Dōda in Kioto (heute Kyoto City Dohda Senior Highschool of Arts, gegründet 1880) soll er in derselben Klasse wie Shirai Seiichi, ein Architekt, der später in Deutschland studierte, und Ōtani Kocho, dem späteren Oberpriester des Tempels Higashi-Hongan-ji besucht haben.

In Kioto, lange Zeit das politische und künstlerische Zentrum Japans, standen von jeher die Bewahrung der Tradition und das Schaffen von etwas Neuem in Konkurrenz und förderten so die Entwicklung. Nachdem es diese Stellung in der prosperierenden Edo-Zeit (1603–1867) an die neue Hauptstadt Edo, dem späteren Tokio, abgetreten hatte und die Meiji-Zeit (1868–1912) eine Phase allgemeiner künstlerischer Erstarrung war, gewann Kioto erst wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ort künstlerischer Impulse an Bedeutung. Ob in der Malerei oder der Keramik, in der Textil- oder der Lackkunst, den wichtigen Bereichen des Kunsthandwerks also, in Kioto spielte fortan in allen Gattungen das individuelle Künstlertum eine tragende, die Entwicklung vorantreibende Rolle. In einem entscheidenden Generationenwechsel in der Taishō-Ära (1912–1926) löste der individuell

gestaltende, moderne Künstler den am überlieferten Kunsthandwerk der Edo- und Meiji-Zeit festhaltenden ab. Genau in diese für das Entstehen eines modernen japanischen Kunsthandwerks wegweisende Zeit fallen Geburt und Jugend von Kuroda Tatsuaki.

Auch im Holzhandwerk strebten die führenden Exponenten nach einer neuen, selbstbewussten Stellung in der zeitgenössischen Kunst. Ein beredtes Beispiel sind die Mitglieder der Familie Kiuchi aus drei aufeinanderfolgenden Generationen. Kiuchi Kihachi (1827–1902) war für seine *sashimono*-Arbeiten mit intarsierten Mustern aus vielen unterschiedlich kolorierten Hölzern sowie Einlagen aus Steinen und Perlmutter bekannt. Kiuchi Hanko (1855–1933) und Kiuchi Shoko (1882–1962) suchten nach dem Vorbild von Objekten im Shōsō-in die Techniken der Intarsie und der Holzmalerei wiederzubeleben und den Ruf innovativer Kunsthandwerker aufzubauen. Zugleich entwickelte sich ein neues Bewusstsein für die zum Einsatz kommenden Materialien. Während der im Gebiet um Edo gedeihende Maulbeerbaum sich allgemeiner Beliebtheit erfreute, zogen Maeda Somei (1871–1942) und Maeda Nansai (1880–1958) den auf den Sieben Inseln von Izu (*Izu-shichitū*) heimischen Maulbeerbaum vor, dessen Holz sich durch eine wellige Maserung und eine anmutige goldene Farbe auszeichnet. Daraus fertigten sie kleine buddhistische Flügelaltäre, Mobiliar und Hausrat.

Zur Etablierung des modernen Kunsthandwerks als einer eigenständigen Gattung trug auch die 1927 erstmals auf der offiziellen Kunstausstellung (*Teiten*) eingerichtete Abteilung für Kunsthandwerk bei. Die Teiten verdankte ihr Prestige nicht zuletzt der Beteiligung der japanischen Regierung als einem ihrer Hauptveranstalter. Auch Ogi Seisei (1879–1959) und Inagi Higashisenri (1892–1979) stellten dort aus. Beide Künstler haben zum Stellenwert und modernen Image der Holzkunst wesentlich beigetragen – Ogi durch Werke in klassischem Stil und die Kombination der Karaki-Holzkunst mit Lack und Goldstreudekor, Inagi durch seine Holzverbindungen mit wertvollem Maulbeerholz und die Entwurfszeichnungen für seine Arbeiten. Sie wie auch die zeitgenössischen Keramiker verband das gemeinsame Streben nach individuellen Werken und einem modernen Kunsthandwerk.

In Kioto hatten Kusube Yaichi (1897–1984) und Yagi Isso, die Nachfolger von Kawai Kanjiro, im Jahr 1919 Sekidosha, eine Gruppe für Kunstkeramik, gegründet. Diese beschränkte sich ausschließlich auf künstlerisch gestaltete Arbeiten in Ton und übte Kritik an der unverändert konservativen Welt der japanischen Keramik. So betonten sie die Bedeutsamkeit der eigenen Schöpfung und das Prinzip der modernen Kunst, was ihnen große Aufmerksamkeit eintrug.

In dieser Zeit begann Kuroda Tatsuaki sich frühzeitig für Kunst zu interessieren. Auf der Suche nach freier, individueller Schöpfung wollte er Handwerkskünstler werden und lernte zunächst autodidaktisch. In Kioto hatte sich aber durch das konservative System der Arbeitsteilung die Herstellung hochwertiger Handwerkskunst erhalten. Vor allem das Lackgewerbe zeichnete sich durch einen vielstufigen, arbeitsteilig organisierten Herstellungsprozess aus. Ein Handwerker war für die Bindung des Holzes, eine anderer für

den Lackauftrag und wieder ein anderer für den Dekor zuständig. Nach der Fertigstellung wurde das Werk mit dem Namen des Lackarbeiters, der die Verzierung übernommen hatte, signiert. Kuroda stellte das arbeitsteilige System in den Lackwerkstätten in Frage und war bestrebt, angefangen mit der Herstellung des Korpus und der Grundierung selbst in alle Arbeitsschritte eingebunden zu sein. Im Jahr 1927 war der 23jährige Kuroda von den Werken des Töpfers Kawai Kanjiro begeistert und lernte dessen Freund, den Keramiker Kusube Yaichi, kennen. Die Lektüre eines Artikels von Tomimoto Kenkichi in der Fachzeitschrift »Bijutsu-shinpo« (Kunstentwicklung) begründete sein Wissen über das Erschaffen von Kunsthandwerk und wurde richtungweisend für seine Zukunft. Tomimoto hatte während seines Studiums in Großbritannien Handwerkskunst und Philosophie bei William Morris (1834–1896), dem Begründer der Arts-and- Crafts-Bewegung, gelernt und war gegen Ende der Meiji-Zeit nach Japan zurückgekehrt. Fortan widmete er sich er sich der Fertigung individueller Werke, ohne auf die tradierte, die Freiheit einschränkende Ausbildungstradition der Handwerker Rücksicht zu nehmen.

Inspiriert von den Ideen Kawais, Kusubes, Tomimotos und anderer der Moderne zugewandter Künstler, begann Kuroda auf dem Gebiet der Holz- und Lackkunst seinen persönlichen Stil auszubilden. Im Jahr 1924 war er von einem Vortrag Kawais über »*toki no shosan shin*« (Das Herz, das Keramik erschafft) sehr berührt. Er handelte davon, dass gerade die Schönheit des sogenannten *mumeito getemono* (keramische Arbeiten aus unbekannten Brennöfen von namenlosen bäuerlichen Töpfern) gut und kräftig sei und somit zur Schönheit der vom Volk täglich angewandten Kunst beitrage. Auf dem anschließenden Heimweg lernte Kuroda Kawai persönlich kennen, was sein Leben drastisch verändern sollte. Nach dem großen Kanto-Erdbeben im Vorjahr war Hamada Shōji, der von dem Keramiker Bernard Leach (1887–1979) in Großbritannien geschult worden war, nach Japan zurückgekehrt und hielt sich bei der Familie Kawai auf. Kawai wiederum lernte damals über Hamada Yanagi Sōetsu kennen, der sich wegen des großen Erdbebens ebenfalls nach Kioto begab. In diesem Zusammentreffen lag ihre tiefe Freundschaft begründet, die später zur Mingei-Bewegung führen sollte (Abb. 7).

7 Neujahrstreff[illegible]

Offenbar hat auch Kuroda aus den Werken Kawais und Yanagis vieles über die Schönheit und über das Handwerk gelernt. Kuroda blickte zurück: »Mein Lehrer Kawai Kanjiro hat mich darin bestärkt, dass das Kunsthandwerk der richtige Weg für mich ist. In den ersten Shōwa-Jahren hat Herr Kawai gemeinsam mit Herrn Yanagi die sogenannte Mingei-Bewegung begründet. Diese Bewegung verkündete, dass die vorherrschende Auffassung, unter den Handwerkskünsten seien ausschließlich die von der Oberschicht benutzten Räuchergefäße, Vasen und Kästen wertvoll, falsch sei. Die Essenz der Kunst liege vielmehr in den alltäglichen Dingen, wie zum Beispiel im Küchengerät, in Mörsern, Tabletts und Bottichen.«

Im Jahr 1926 wurde das »*Nihon mingeikan setsuritsu shuisho*« (Entwurf für die Einrichtung eines japanischen Volkskunstmuseums) in gemeinsamer Urheberschaft von Yanagi, Kawai, Hamada, Tomimoto und dem Buchgestalter Aoyama Jiro (1901–1979) veröffentlicht, in dem mit dem Begriff *mingei*, einer Abkürzung von *minshūteki kōgei* (volkstümliche Handwerkskunst), Schönheit definiert wurde. Mit dieser Schrift wurde der Anstoß zur Mingei-Bewegung gegeben. Kuroda hatte für den die Titelseite schmückenden Holzschnitt den Holzstock geschnitzt. Auch für die Titelseite der von Yanagi herausgegebenen Zeitschrift »Zakki no Bi« (Aufzeichnungen über Schönheit) sowie der von Asakawa Takumi, »Chosen no Zen« (Koreanisches Tablett), hat er die Holzstöcke hergestellt.

Von der Schönheitstheorie und den Zielen Yanagis überzeugt, rief Kuroda gemeinsam mit zwei weiteren Künstlern der jüngeren Generation, Aota Goro und Suzuki Minoru, in Kamigamo, einem Stadtteil Kiotos, die Gruppe »*Kamigamo mingei kyōdan*« (Kamigamo-Bruderschaft für Volkskunst) ins Leben. Dabei war es ihr Ziel, »mit der von der Natur geborenen, gesunden, schlichten und lebendigen Schönheit» zusammenzuarbeiten, wie es in der oben erwähnten Schrift der Mingei-Bewegung formuliert war. Bei der Umsetzung von Yanagis Schönheitstheorie in die Praxis hat Kuroda sich vor allem leidenschaftlich mit der Herstellung von Werken auseinandergesetzt, die von koreanischen Lackarbeiten und insbesondere solchen mit Perlmuttereinlagen inspiriert waren.

»Die Schönheit des Kunsthandwerks beruht auf Rohstoffen, die die Natur zur Verfügung stellt. Es ist das Material, das die Formen und Muster erfordert. Bei schönen Werken gibt es nirgendwo überflüssige Stellen. Hingabe an die Natur ist der Garant für Schönheit (…). Überlieferung im Guten und Weiterentwicklung der Tradition sind echte Schöpfung. Bei Tradition handelt es sich nicht um ›die Dinge der Vergangenheit‹, sondern um den in ihr bewahrten objektiven Ausdruck grundlegender Schönheit, die die Menschen über lange Zeit hinweg aufgebaut haben. Und so müssen wir eben diese Vorstellung von wesentlicher Schönheit überliefern.«, so Yanagi 1927 in »*Kōgei no kyōdan ni kansuru ichiteian*« (Empfehlung an die Kunsthandwerksgemeinschaft).

Kuroda war besonders von der Schönheit und Bündigkeit der eingesetzten Materialien auf einem koreanischen Regal aus der Joseon-Zeit (1392–1910) eingenommen, das sich im Besitz Yanagis befand. Er lieh sich dieses Regal aus, schulte sich selbst in der Nachahmung seiner Machart und stellte 1927 in wenig mehr als einem Monat eine Kopie einschließlich der

selbst angefertigten Metallbeschläge her. Dieses »*fuki-urushi keyaki sandan dana*« (Regal mit drei Fächern aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur) wurde von Kawai Kanjiro erworben und befindet sich noch immer im Kawai-Kanjirō-Haus in Kioto (Abb. 8).

Etliche seiner Werke, die von koreanischen Holz- und Lackarbeiten der Joseon-Zeit inspiriert waren, wurden im »Mingeikan«, dem Pavillon für Volkskunst, auf der 1928 zur Erinnerung an die Thronbesteigung Kaiser Hirohitos in Tokio veranstalteten Ausstellung gezeigt. Dieses Haus, in dem die Gründung der »Volkskunstgemeinschaft von Kamigamo« bekannt gegeben wurde, ging auf einen Entwurf Yanagis zurück. Die darin zur Schau gestellten keramischen Arbeiten stammten von Tomimoto, Kawai und Hamada, die Textilien von Aota und Suzuki, die Holzarbeiten von Kuroda (Abb. 9).

8 Kabinettschrank aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur, 1927; Kioto, Kawai-Kanjiro-Haus
9 Innenansicht des Mingeikan in Tokio, 1928

Nach dem Ende der Ausstellung wurde das Haus von dem Geschäftsmann und Gründer von Asahi-Beer Yamamoto Tamesaburo erworben. Er veranlasste seinen Abbau, die Verbringung nach Osaka, den Wiederaufbau und die Öffnung für das Publikum unter dem neuen Namen Mikunisō. Die von Kuroda für den Pavillon hergestellten Möbel mit Klarlackpolitur und roter Lackfassung sind heute im Asahi-Beer-Oyamazaki-Villa-Museum in Kioto zu sehen.

In seiner intensiven Auseinandersetzung mit koreanischem Mobiliar, Holz- und Lackarbeiten der Joseon-Zeit, die nach der Errichtung des japanischen Generalgouvernements von Korea im Jahr 1910 in größerem Umfang nach Japan gelangten, hat Kuroda sich vieles von ihrer zeitlosen Schönheit angeeignet. In seinem Bemühen ging er jedoch weit über einfache Imitation oder schlichte Volkstümlichkeit hinaus, beschäftigte sich vielmehr individuell mit der Fertigung von Möbeln, Holzarbeiten, rot gefassten und mit Einlagen von Perlmutter verzierten Lackarbeiten. Auf diese Weise hat Kuroda seine Einzigartigkeit erlangt, die sich durch Kraft und Großmütigkeit auszeichnete. Yanagi hat die außerordentliche Qualität in seinem Werk erkannt und schrieb 1929 anlässlich einer Ausstellung von Arbeiten Kurodas und des Färbers und Webers Serizawa Keisuke (1895–1984): »Es gibt viele Künstler, aber nur wenige haben die Schönheit richtig erkannt. Menschen, die richtige Werke erschaffen können, kommen nur selten vor. Das aber ist die absolute Stärke der beiden (Serizawa und Kuroda), die gute Augen besitzen und aufrichtig arbeiten. An den Werken allein vermag man ihre Bescheidenheit und Aufrichtigkeit zu erkennen. Sei es nun die hervorragende Qualität oder die anziehende Schönheit – ihre Werke enttäuschen ihre Nutzer nicht.«

Auch der Schriftsteller Kawabata Yasunari (1899–1972), den tiefe Freundschaft mit Kuroda verband, nahm Jahrzehnte später zu dessen Werk Stellung: »Die Holz- und Lackkunst von Herrn Kuroda brauche ich eigentlich nicht zu erwähnen, denn seine hervorragenden Werke sind längst bei den Kennern bekannt. Seine Arbeiten sind bei Volkskünstlern wie Yanagi Sōetsu anerkannt, aber auch von den Schriftstellern der Shirakaba-Gruppe[1] sehr geschätzt. Es ist ein Segen, dass wir heutzutage ungeachtet der ausgezeichneten japanischen Volkskunst der Vergangenheit Herrn Kuroda als einen der Meister von hervorragender Originalität haben. Ich bin sehr glücklich, dass ich sein Werk auf meinem Tisch benutzen kann« (aus Kuroda Tatsuaki, hito to sakuhin, Shinshindo-Verlag, 1976).

10 Tisch mit zugehörigen Bänken aus Japanischer Eiche mit Klarlackpolitur, um 1930; Kioto, Shinshindo

Zu den frühen, vor Ausbruch des Krieges entstandenen Werken, die auf hohe Anerkennung stießen, gehört ein Ensemble aus Tisch und zwei Bänken, »*Fuki-urushi teburu setto*« (Tischensemble in Klarlack; Abb. 10). Obwohl Kuroda zur Zeit seiner Entstehung erst 26 Jahre alt war, ist der Stil seiner Holzkunst bereits deutlich ablesbar. Der breite, stattliche Tisch mit dickem Brett wie die zugehörigen Bänke weisen keine Verzierung auf, die Wärme des Eichenholzes mit seiner eleganten Maserung, die Schönheit, Festigkeit und Schlichtheit werden einzig von der Lackpolitur unterstützt.

Ein anderes bedeutendes Frühwerk sind zwei nach 1934 im Auftrag des traditionsreichen Süßwarengeschäftes Kagizen angefertigte Schränke, »*Fuki-urushi keyaki ōkazaridan*« (Großes verziertes Regal aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur). An den beiden Längsseiten des Ladengeschäftes im Stadtteil Gion in Kioto aufgestellt, messen die beiden heute noch in *situ* befindlichen imposanten Möbel 3 Meter in der Breite und 2,2 Meter in der Höhe (Abb. 11). Ihre Holzarbeit und die Metallbeschläge zeigen sich von koreanischer Technik beeinflusst, die Solidität und Aufrichtigkeit der Arbeit sind spürbar. Der weitgehende Verzicht auf Verzierung ermöglichte überhaupt erst derart stämmige Werke. Ihre Anfertigung kostete etwa 600 Yen, ein Preis, zu dem man damals ein Wohnhaus kaufen konnte. Sie passen auch heute noch sehr gut zum Stil des Geschäfts.

11 Großer Schrank für die Warenauslage, Zelkovaholz mit Klarlackpolitur, 1931; Kioto, Kagizen

Die Technik des *fuki-urushi*

Zu Anfang der Shōwa-Zeit, als Kuroda sich mit koreanischem Kunsthandwerk zu befassen begann, gewann er am Beispiel koreanischen Holzgeschirrs den Eindruck, dass die Schalen mit einer wischend aufgetragenen Klarlackpolitur (*fuki-urushi)* versehen waren. Kuroda war sehr darauf bedacht, dass die Holzmaserung seiner Arbeiten gut geschützt war und zugleich die Schönheit der Lackierung voll zur Geltung kam. Er hat daher sein eigenes Verfahren der Lackpolitur entwickelt. Im Allgemeinen streicht man unveredelten, nicht pigmentierten Rohlack, *ki-urushi,* direkt auf das Holz auf. Dann wird der transparente Lack mit einem Spatel oder einem weichen Tuch über die Oberfläche gewischt (*sutezuri*) und nach dem Aushärten poliert. Das Holz wird dadurch imprägniert. Dieser Prozess (*kijigatame*) wird wiederholt. Danach wird aus Schleifpulver und Lack gemischte Grundierung (*sabiji*) ganz dünn aufgestrichen und wiederum gewischt (*fukisabi*), um die Kanäle und Poren zu schließen. Das Aufstreichen und Wischen des Lacks wird beliebig oft wiederholt.

Kurodas Methode der Lackierung lief wie folgt ab: Zuerst ließ er den Rohlack tief in den Gegenstand einziehen. Dann hat er die Oberfläche im *sutezuri*-Verfahren gründlich geschliffen und damit die Maserung herausgearbeitet. Anschließend wiederholte er den Schleifvorgang, um danach mit *fukisabi* fortzufahren. Zum Schluss wurde der letzte Lackanstrich aufgebracht, und zwar mehrfach, mitunter bis zu zwanzig Mal. Damit war der Lack richtig mit der Maserung verbunden und rief keine klumpige Wirkung hervor. Nach dem letzten Lackauftrag trat die glänzende Maserung deutlich hervor. Dieser Glanz der Holzmaserung zeigt sich auch noch nach Jahren mit unverändert starker Wirkung, wenn der Lack erst anfängt, allmählich zu verblassen. Im Laufe der Zeit wird das charakteristische Erscheinungsbild des Holzes, die ihm eigene Schönheit immer deutlicher sichtbar, während zugleich die Besonderheit der Lackkunst, Gegenstände zu konservieren und ihnen Glanz zu verleihen, beibehalten wird. Kuroda Tatsuaki hat beide Aspekte zu voller Wirkung gebracht.

12 Deckelschale aus einem Satz von fünf Schalen, Zelkovaholz mit Klarlackpolitur, um 1974; Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo

In seinen Anfangsjahren setzte er das Verfahren des *fuki-urushi* noch zurückhaltend ein, um den eingeschnitzten Dekor und die lineare Konstruktion zu betonen. Aber in den späteren Jahren nahmen sowohl die Häufigkeit als auch die in die Tiefe gehende Intensität der Lackierung zu, hatte er sich doch zum Ziel gesetzt, die Massivität des Holzes bzw. die kräftige Formgebung eines Gegenstandes zu unterstreichen. Kurodas *fuki-urushi* ist demnach zwar ein übliches Verfahren für das letzte finish einer Holzarbeit mit sichtbarer Maserung, kommt in seiner Intention aber dem Charakter einer Lackarbeit viel näher.

Ein wunderbares Beispiel für seine Technik und seine Absicht ist ein um 1974 entstandener Satz von Deckelschalen, die »*Tame-urushi keyaki ōhirawa*« (Deckelschalen aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur; Abb. 12). Für den letzten Anstrich der massiven Gefäße hat er einen tiefschwarzen, zähflüssigen und sehr glänzenden Lack (*kurome-urushi*) verwendet, der unter Einfluss von Sonnenwärme gerührt worden war. Diese Art Lack, der einen angehäuften Eindruck vermittelt, wird im Laufe der Zeit durchsichtig und nimmt eine strahlende Bernsteinfarbe an. Sie trägt wesentlich zur Schönheit der Maserung des Zelkovaholzes bei.

Ein Holzkünstler – Kuroda Tatsuaki in der Nachkriegszeit

Als ein wenige Jahre nach Kriegsende entstandenes Meisterwerk Kurodas kann das »*fuki-urushi keyaki ōkazaridana*« (Großes verziertes Regal aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur) bezeichnet werden, das er 1950 wohl im Auftrag Ohara Soichiros anfertigte (Abb. 13). Die Schönheit des über zwei Meter breiten, mächtigen Regals wird an dem dicken Abdeckbrett und den Wangenbrettern mit ihrer ausdrucksstarken Maserung sichtbar. Die zweireihig eingearbeiteten Schiebetüren sind mit je vier eingeschnitzten Swastika-Medaillons prachtvoll verziert. Dieser Schnitzdekor hinterlässt einen starken Eindruck, ja vermittelt sogar ein Lebensgefühl.

13 Sideboard aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur, 1950; Japan, Privatsammlung

An der Konstruktion der Türen, die sich wie die des weiter oben erwähnten, von Kawai erworbenen Kabinetts an koreanischen Vorbildern orientiert, hat Kuroda festgehalten. Sie begegnet auch beim »*fuki-urushi bunkanboku kazaridana*« (Verziertes Regal aus Zelkovaholz mit Klarlackpolitur) aus dem Jahr 1964 im National Museum of Modern Art Kyoto (Kat.-Nr. 29) und weiteren Möbeln dieses Typs. Dabei setzte Kuroda das Holz verschiedener Arten des Zelkovabaums ein, wie *bunkanboku* oder *jindai-keyaki.* Die Konstruktion ist einfach, so dass die Holzmaserung (*ayame-moku*) der Türbretter ihre Schönheit voll entfalten kann. Trotz ihrer Schlichtheit setzen der runde, nach koreanischem Vorbild geformte Schlossbeschlag und die Türangeln in der Gesamtwirkung kräftige Akzente. Die in den Nachkriegsjahren entstandenen Holzarbeiten Kurodas dienten nicht nur einem praktischen Zweck, wie er in der Schönheitstheorie der Volkskunstanhänger postuliert wurde, sondern kamen auch dem Wunsch nach dekorativer Gestaltung in moderner Ausprägung nach. Obschon er in dieser Schaffensphase der Volkskunst verpflichtet blieb, wusste er dennoch seine Gestaltungsweise kontinuierlich weiterzuentwickeln.

Für ein Regal gleichen Typs, »*Fuki-urushi bunkanboku kazaridana*«, das er 1956 für die dritte Ausstellung traditionellen Kunsthandwerks in Kioto einreichte, nahm Kuroda zum ersten Mal einen Preis entgegen. Seine individuelle Auffassung mit der Betonung auf der Wärme des Holzes, die großzügige und kräftige Gestaltung wurden in der Würdigung zwar oberflächlich gesehen und für volkskunstartig gehalten, doch wurde in diesem Werk auch die über die praktische Verwendbarkeit hinaus gehende Schönheit erkannt, die eine Prämisse guten Kunsthandwerks darstellt. Im Jahr 1970 wurde Kuroda Tatsuaki und Himi Kodo als ersten Exponenten des Bereichs *mokkōgei* (Holzhandwerk) der Titel »Lebender Nationalschatz« (*ningen kokuhō*) verliehen. Diese Auszeichnung zielte auf die Verbreitung des traditionellen Holzhandwerks und die Ausbildung der nachfolgenden Generation durch die besten ihres Fachs. Auch auf den sich anschließenden Ausstellungen traditionellen japanischen Kunsthandwerks nahm Kuroda mit Mobiliar, Kästen und Schalen regelmäßig teil, wobei er sein Repertoire um Arbeiten mit Einlagen aus Perlmutter erweiterte.

Das Wesen von Kurodas Holzkunst am Beispiel eines Stuhls für Kurosawa Akira

Im Jahr 1964 schuf Kuroda Tatsuaki ein weithin bekanntes, repräsentatives Werk. Im Auftrag des Filmregisseurs Kurosawa Akira fertigte er für das Haus, das sich dieser in Gotenba (Präfektur Shizuoka) hatte bauen lassen, die gesamte Möbelausstattung an – eine große Herausforderung für den damals 60jährigen Künstler. Zu den vielen Möbelstücken zählten drei »*Fuki-urushi nara kamon isu*« (Stuhl mit Blumenmotiv in Japanischer Eiche mit Klarlackpolitur), ein »*Fuki-urushi nara kagu setto*« (Speisetisch-Ensemble in Japanischer Eiche mit Klarlackpolitur), ein aus einer Bank und einem langen Tisch bestehendes Ensemble, einen runden Tisch sowie ein Speiseensemble mit *tatami*-breiten Stühlen, einen Stuhl mit Fußbank und diverse Zierregale.

Im Jahr zuvor hatten sich Kurosawa und Kuroda ungeachtet der hohen Kosten für eine Ausführung in kräftigem Zelkovaholz entschieden – mit einer so schönen, klaren Holzmaserung, wie sie das große verzierte Regal der Familie Ohara aufwies. Obwohl in der Region Hokuriku nach dicken, getrockneten Keyaki-Bäumen gesucht wurde, konnte das gewünschte Holzmaterial weder in der benötigten Stärke noch in ausreichender Menge gefunden werden. Schließlich entschied man sich für dickes Eichenholz aus Fuji in der Präfektur Gifu. Die Eiche ist wie der Zelkovabaum tiefgründig und robust, dabei sehr warmherzig und sensibel. Sie zählt zu den großen Quellen für die Beschaffung von Holzmaterial und zeigt prächtige Jahresringe, biegt sich aber mehr als der Keyaki-Baum. Wegen dieses Nachteils sah sich Kuroda bei der Herstellung wie beim Trocknen mit großen Schwierigkeiten konfrontiert. Im Sägewerk verarbeitete dicke Bretter wurden zusammen mit Querbrettern übereinander gestapelt und vom Frühling bis zum Herbst getrocknet. Dann wurde das Material ausgewählt und die Abmessungen mit getuschtem Faden markiert. Kuroda begann in der Werkstatt, die er sich für diesen großen Auftrag in Fuji eingerichtet hatte, mit der Arbeit. Unter seinen Assistenten waren sein ältester Bruder Kuroda Kankichi und Matsuoka Hideo aus Fuji.

Die Platte des großen Tisches, bei der sich zwölf dreieckige Fächerformen zum Rund ergänzen, hat einen Durchmesser von 194 cm und eine Dicke von 7 cm; sie ruht auf vier kräftigen Beinen. Der größte unter den Stühlen, »*Fuki-urushi nara kamon isu*« (Stuhl mit Blumenmotiv aus Japanischer Eiche mit Klarlackpolitur), der mit einer Höhe von 128,5 cm, einer Breite von 85 cm und einer Tiefe von 79 cm als »Königsstuhl« bezeichnet wurde, ähnelt in seiner Formgebung dem europäischen *wing chair* bzw. dem Armlehnstuhl (Kat.-Nr. 28). Rücken-, Seiten- und Sitzbrett sind so dick und stämmig, dass man sie mit einer großen Hand gerade noch umfassen kann. Wenn man richtig tief sitzt, spürt man das weiche Eichenmaterial und hat das Empfinden, dass der ganze Körper vom Holz warm umfasst würde. Das geschweifte Blütenmotiv, das sich auf der Rückenlehne in ein großes Viereck eingeschnitzt findet und dem man bei vielen anderen Werken, vor allem bei kleineren, aus der frühen Shōwa-Zeit datierenden Kästen begegnet, wurde von Kuroda geschnitzt. In der Kunst Kurodas, die von einfachen Konstruktionen und zurückhaltendem Dekor bestimmt ist, nehmen das geschweifte Blütenmotiv und die Swastika als die wenigen von ihm eingesetzten und variierten Zierformen eine herausragende Stellung ein. Es wird mit Bleistift direkt auf dem Brett entworfen und dann grob gemeißelt. Danach wird mit einem einzigen kleinen, scharfen Messer (*kodatana*) präzise geschnitzt. Das Kogatana setzt man drückend und ziehend ein. Verwendet man viel Kraft, wird das Messer in jeglichen Winkel geführt, ohne dass Energie verloren geht. Auf diese Weise werden klare, kräftige Gratlinien auf sanft gewellter Oberfläche ermöglicht.

In einer Fernsehwerbung trat Kurosawa Akira auf diesem Stuhl sitzend und ein Whiskeyglas in den Händen haltend auf. Dieser Stuhl ist nicht zuletzt durch diese Bilder weithin bekannt geworden. Kurosawa soll in seinem Haus in einer besonderen Atmosphäre, die seiner großen Persönlichkeit entsprach, in aller Ruhe die Aussicht auf den Berg Fuji

genossen haben, während er auf einem sehr großen, sehr robusten, aber auch netten und warmherzigen Stuhl aus Eichholz saß.

Seien es die großen verzierten Regale für das Geschäft von Kagizen Yoshifusa, das Regal mit Swastika-Dekor für Ohara Soichiro oder das Stuhlensemble für Kurosawa Akira – die Arbeit an solchen Möbeln ist sehr mühevoll. Aber Kuroda Tatsuaki hat stets ein dem Charakter des Auftraggebers entsprechendes Holzmaterial ausgewählt und in aufrichtiger Überzeugung wie im Vertrauen auf sein Talent im Holzkunsthandwerk Standhaftigkeit, Schönheit und Lebensgefühl des Holzes direkt zum Ausdruck gebracht.

Seine Einstellung gegenüber der Kunst der Möbelherstellung ist mit eisernem Willen ganz konsequent, und gleiches gilt für seine im Geist der Volkskunst entstandenen Werke. Die sorgsame Rücksichtnahme auf die Schönheit praktischer Werke wurde noch individueller.

»*Ki wa ikiteiru*« – das Holz lebt sind Worte, die Kuroda bei jeder Gelegenheit wiederholte. Diese Äußerung spiegelt aber zugleich seinen Seelenzustand wider. Kurodas Werke, die aus diesem Holz hervorgebracht wurden, wirken alle auch heute noch sehr lebendig und lassen unter dem glänzenden Lack das gesunde Lebensgefühl des Holzes hervortreten. Kuroda Tatsuaki lebt in jedem einzelnen seiner Werke.

Aus dem Japanischen von Hiroyuki Horie

1 Eine Vereinigung von Schriftstellern am Ende der Meiji- und zu Beginn der Taishō-Zeit, die sich nach der von ihr publizierten Zeitschrift »Shirakaba« (Birke) benannte. Ihr bekanntestes Mitglied war Shiga Naoya.

Katalogteil

Kat.-Nr. 21 bis Kat.-Nr. 40

Holz mit Lackpolitur

Kleiner quadratischer Kasten für Briefe (*bumibako*) mit eingeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 21

1927–29

Höhe 6,9 cm; Breite 11,1 cm; Tiefe 11,1 cm

Holz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Japan, Privatsammlung

Papiermesser (*shitō*)

Kat.-Nr. 22

um 1935

Höhe 1,3 cm; Länge 24,2 cm; Tiefe 4,1 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur

(*fuki-urushi*)

Japan, Privatsammlung

Oktogonaler Behälter für Süßigkeiten (*kashiki*)

Kat.-Nr. 23

Die Begegnung und der Austausch mit zeitgenössischen Töpfern haben die künstlerische Entwicklung Kurodas nachhaltig beeinflusst. In der Auseinandersetzung mit Werk und Persönlichkeit von Kawai Kanjiro, Kusube Yaichi oder Tomimoto Kenkichi traf Kuroda auf wegweisende Exponenten ihres Fachs, nahm Japan doch im 20. Jahrhundert in der von Künstlern gestalteten Keramik eine international führende Stellung ein. Wann er Hamada Shōji, der gemeinsam mit Kawai die Gruppe der Mingei-Töpfer anführte, zum ersten Mal begegnete, ist nicht bekannt. Die erste von beiden Künstlern zugleich beschickte Ausstellung fand im Jahr 1960 in Osaka statt.

Die Beeinflussung innerhalb der Volkskunstbewegung, der auch Kuroda angehörte, war eine wechselseitig befruchtende. Hamada wurde offensichtlich von Kurodas Holzarbeiten mit Lackpolitur angeregt. Die oft schwere, wie im Rohzustand belassene Formgebung seiner Ware, die Bevorzugung dunkler Glasuren von überwiegend brauner Tönung erscheinen wie ein Echo auf Kurodas Arbeiten. Beide Werke haben die Schönheit einer auf Strenge und Schlichtheit gerichteten Gestaltung gemein. M.K.

1936
Höhe 25,4 cm; Durchmesser 28,5 cm
Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 2891

Bildlegende der Begleitabbildung:
Deckelgefäß von Hamada Shōji
Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts
Höhe 13,5 cm; Durchmesser 13,5 cm
Gebrannter Ton mit dunkelbrauner Glasur
Finnland, Privatsammlung

Kleiner rechteckiger Kasten mit eingeschnitztem Swastika-Dekor (*manji*)

Kat.-Nr. 24

1935–44

Höhe 7,7 cm; Breite 7,2 cm; Tiefe 11,8 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Moriyama, Sagawa Art Museum,

Inv.-Nr. 9-CRCL-078

Büchse (*tsubo*) mit geschweifter Wandung

Kat.-Nr. 25

um 1950

Höhe 14,2 cm; Durchmesser 11,6 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur

(*fuki-urushi*), der Knauf mit Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

Kabinettschränkchen zur Aufbewahrung von Teeutensilien (*kikyoku*)

Kat.-Nr. 26

1955–65

Höhe 39,2 cm; Breite 38,5 cm; Tiefe 30,7 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Moriyama, Sagawa Art Museum,

Inv.-Nr. 9-CRCL-072

Kabinettschränkchen zur Aufbewahrung von Teeutensilien (*kikyoku*)

Kat.-Nr. 27

1957

Höhe 43,5 cm; Breite 48,5 cm; Tiefe 34,5 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Tokio, The National Museum of Modern Art

Tokyo,

Inv.-Nr. Wd0004

Papiermesser (*shitō*)

Kat.-Nr. 28

1960–70

Höhe 1,7 cm; Länge 39,0 cm; Tiefe 4,3 cm

Rosskastanienholz, Klarlackpolitur

(*fuki-urushi*)

Japan, Privatsammlung

Papiermesser (*shitō*)

Kat.-Nr. 29

1960–70

Höhe 1,7 cm; Länge 53,4 cm; Tiefe 4,4 cm

Persimonenholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Japan, Privatsammlung

Armlehnstuhl aus einem Ensemble mit zugehörigem Tisch

Kat.-Nr. 30

1964, angefertigt für den
Regisseur Kurosawa Akira
Höhe 128,5 cm; Breite 85 cm; Tiefe 80,5 cm
Japanische Eiche, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 6968

Kurosawa Akira in seinem Haus in Gotenba, in einem der Lehnstühle sitzend

Das vollständige Ensemble aus Tisch, drei Armlehnstühlen und einer Bank
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art

Regal (*kazaridana*) mit aus den Wangen ausgeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 31

1964

Höhe 81 cm; Breite 118,1 cm; Tiefe 38,5 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Kioto, The National Museum of Modern Art

Kyoto,

Inv.-Nr. H5

Ovales Tablett (*bon*)

Kat.-Nr. 32

1965

Höhe 8,8 cm; Breite 82,8 cm; Tiefe 48,4 cm

Kastanienholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Kamakura, Kawabata Foundation

Papiermesser (*shitō*)

Kat.-Nr. 33

1965

Höhe 1,4 cm; Länge 49,2 cm; Tiefe 4,0 cm

Persimonenholz

Kamakura, Kawabata Foundation

Papiermesser (*shitō*)

Kat.-Nr. 34

1965–74

Höhe 2,8 cm; Länge 36,5 cm; Tiefe 3,5 cm

Persimonenholz

Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,

Inv.-Nr. ID 1975

Kasten für Toilettenzubehör
(*tebako*)
Kat.-Nr. 35

1965–74
Höhe 26,7 cm; Breite 42,2 cm; Tiefe 20,8 cm
Holz der Chinesischen Quitte, Klarlackpolitur
(*fuki-urushi*)
Moriyama, Sagawa Art Museum,
Inv.-Nr. 9-CRCL-070

Kasten für Toilettenzubehör
(*tebako*)
Kat.-Nr. 36

1968
Höhe 12,8 cm; Breite 25,2 cm; Tiefe 11,2 cm
Rosskastanienholz, Klarlackpolitur
(*fuki-urushi*)
Kamakura, Kawabata Foundation

Kasten für Toilettenzubehör
(*tebako*)
Kat.-Nr. 37

1968
Höhe 9,8 cm; Breite 25,4 cm; Tiefe 11,2 cm
Rosskastanienholz, Klarlackpolitur
(*fuki-urushi*)
Kamakura, Kawabata Foundation

Kasten für Toilettenzubehör
(*tebako*)
Kat.-Nr. 38

1970
Höhe 15,0 cm; Breite 26,7 cm; Tiefe 12,2 cm
Rosskastanienholz, Klarlackpolitur
(*fuki-urushi*)
Tokio, The National Museum of Modern Art
Tokyo,
Inv.-Nr. Wd0012

Regal (*kazaridana*)

Kat.-Nr. 39

1970

Höhe 98,1 cm; Breite 182 cm; Tiefe 44,8 cm

Zelkovaholz, Klarlackpolitur (*fuki-urushi*)

Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,

Inv.-Nr. ID: 120

Kleiner rechteckiger Kasten für Briefe (*bumibako*) mit eingeschnitztem floralem Dekor

Kat.-Nr. 40

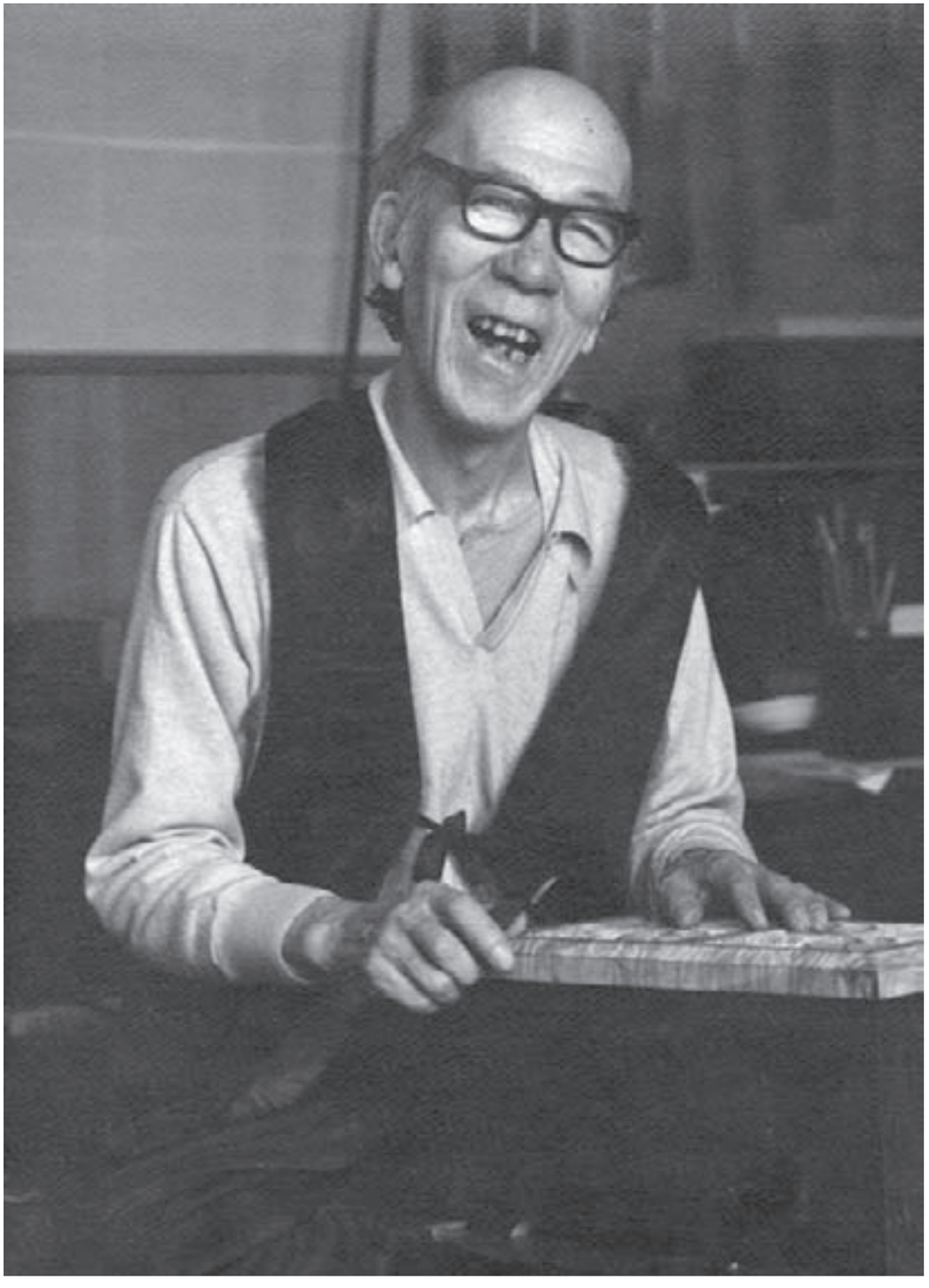
1970

Höhe 8,8 cm; Breite 13,6 cm; Tiefe 9,1 cm

Rosskastanienholz, Klarlackpolitur

(*fuki-urushi*)

Japan, Privatsammlung



1 Bildlegende

Vom Reichtum des Perlmutters

raden im Werk Kuroda Tatsuakis

Aoki Masahiro

Unter *raden* versteht man das Verzieren der Oberfläche von Lackgegenständen mit Perlmutter. Dabei unterscheidet man zwischen drei Techniken: die Einlege-, die Streu- und die Auflagetechnik. Die Einlegetechnik ist ein Verfahren, bei dem ein hölzernes Trägermaterial mit einer Rohlackgrundierung (*kijigatame*)[1] vorbereitet und diese wiederum nach dem Aushärten analog zum vorgesehenen Perlmutterdekor eingekerbt wird. In diese Vertiefungen werden entsprechend zugeschnittene Muschelfragmente eingelegt. Bei der Streutechnik werden in die dem Trägermaterial aufliegende, noch feuchte Rohlackgrundierung (*sabi-urushi*)[2] zu feinen Blättchen gebrochene Muschelpartikel eingedrückt. Bei der Auflagetechnik wird auf einen aus Holz oder Trockenlack geformten Korpus eine Grundierung aufgetragen, auf die nach dem Aushärten dem vorgesehenen Muster entsprechende Muschelfragmente mit *nori-urushi*[3] aufgeklebt werden. Anschließend trägt man *sabi-urushi* auf, bis eine bündige Oberfläche entsteht. Nach dem Aushärten im Trockenschrank wird schichtweise sehr transparenter Lack (*fuki-urushi*) darüber aufgetragen. Ist wiederum der Lack ausgehärtet, wird er von den Perlmutterauflagen mit einem Schnitzmesser abgekratzt und anschließend die ganze Oberfläche des Gegenstandes mit Holzkohle und Wasser poliert. Diese Arbeitsschritte werden mehrmals wiederholt. Die abschließende Politur (*migaki*) erfolgt mit ungefärbtem Rohlack von bester Qualität. Unter den Varianten des *raden* hat Kuroda die Technik der Perlmutterauflage am häufigsten angewandt.

Im vorliegenden Text soll die Entwicklung von Kurodas *raden* nachgezeichnet werden – von den anfänglich gestalteten gegenständlichen Dekoren und Mustern bis zu den Objekten, deren gesamte Oberfläche mit changierendem mexikanischem Haliotisperlmutter bedeckt ist.

Ein Frühwerk, der Kasten mit dem Schriftzeichen »*iro*« (Farbe), entstand gegen 1927 (Abb. 2). Der Kasten selbst ist in verfugter Konstruktion gefertigt, auf die zunächst eine Grundierung aufgetragen wurde. Das aus dünnen Blättchen weißlichen japanischen Haliotisperlmutters (*Nihon awabi*) zusammengesetzte Schriftzeichen iro (色), drei- bis fünfeckige, zu flächendeckender Auflage angeordnete Bruchstücke und die feinen Streifen unterschiedlicher geometrischer Muster wurden nach und nach mit *nori-urushi* aufgeklebt. Nach der Fertigstellung des Dekors wurden die Zwischenräume der Muschelstücke mit *sabi-urushi* aufgefüllt und anschließend mehrere Schichten transparenter Lack (*tame-nuri*)[4] aufgetragen. Die Fertigstellung erfolgte durch Politur mittels Holzkohle.

Zu dieser Zeit war Kuroda stark vom koreanischen Kunsthandwerk der Joseon-Dynastie (1392–1897) beeinflusst, das er bei den Zusammenkünften mit Yanagi Sōetsu kennengelernt hatte. Koreanische Vorbilder wirkten sich sowohl auf seine mit Klarlackpolitur

(*fuki-urushi*) veredelten Arbeiten in Holz wie auf die mit *raden* verzierten Objekte aus. Zu den herausragenden Werken unter koreanischem Einfluss zählt der 1938 geschaffene Kasten mit Irismotiv in Perlmuttereinlage (Abb. 3). Obschon ein traditionelles japanisches Motiv, scheint in seiner kraftvoll vereinfachenden Umsetzung, aber auch in dem aus Punkten zusammengesetzten Randornament das Beispiel koreanischer Perlmutterlacke der Joseon-Zeit auf. Das Irismotiv (*monmo*) findet sich sogar auf dem zugehörigen Verwahrungskasten als imposantes Echtheitszertifikat vermerkt. Wie der im Titel des Werks angegebene Begriff *zōgan* (Intarsie/Einlegearbeit) aufzeigt, wurde bei diesem Objekt die für Kurodas *raden*-Arbeiten höchst seltene Intarsie eingesetzt, eine Methode also, bei der die Muschelstücke in die auf den hölzernen Korpus aufgebrachte Rohlackgrundierung eingelegt werden. Die Anlehnung an das *raden* im koreanischen Joseon-Stil tritt jedoch nicht nur in dieser Art von Dekor zutage, sondern wird auch in einem speziellen Verfahren offenbar, bei dem man die Muschelstücke in dichter Verfugung auf die gesamte Oberfläche eines Gegenstandes klebt, wie das 1941 gefertigte Kabinett beispielhaft vor Augen führt (Abb. 4 und 5).

2 Kasten mit Schriftzeichen für Farbe (*iro*), um 1927, Holz mit Schwarzlack und Perlmuttereinlagen; Kioto, Asahi Beer Oyamazaki Villa Museum of Art
3 Kasten mit Irismotiv, um 1938, Holz mit Schwarzlack und Perlmuttereinlagen; Japan, Privatsammlung

4 Kabinettschränkchen, 1941, Holz mit Perlmutterauflagen; Japan, Privatsammlung

5 Kleiderkasten, Korea, 18./19. Jahrhundert, Holz mit Schwarzlack und Auflagen aus craqueliertem Perlmutter, Schildpatt und gedrehtem Draht; Chicago, Privatsammlung

Im Jahr 1931 stellte Kuroda für das traditionsreiche Süßwarengeschäft Kagizen in Kioto zwei große Schränke aus Zelkovaholz mit Überzug aus *fuki-urushi* für die Ausstattung des Ladens her (S. ▪, Abb. ▪). Diesem Auftrag schlossen sich weitere Bestellungen für unterschiedliche Behältnisse an, unter denen einem 1932 entstandenen Satz von sechs mit *raden* verzierten Dosen für Nudelgerichte (Kat.-Nr. 41), einem rechteckigen Stapelkasten mit dem Schriftzeichen »*zen*« von 1938 (Kat.-Nr. 45) sowie einem achteckigen Stapelkasten für Süßigkeiten, einer *raden*-Arbeit aus dem Jahr 1933 (Kat.-Nr. 42), besondere Bedeutung zukommt. Die beiden Behältnisse für Süßigkeiten in prächtigem Rotlack und Auflagen in japanischem Haliotisperlmutter lehnen sich an Perlmutterarbeiten der Edo-Zeit (1603–1867) an. Die *raden*-Arbeiten aus dieser Schaffensphase dokumentieren, wie intensiv Kuroda das koreanische wie das japanische *raden* studiert hatte, und – indem er es für die von ihm angestrebte Wirkung neu interpretierte – allmählich seinen eigenen Stil herausbildete.

Von zentraler Bedeutung für Kurodas *raden* und seine charakteristische Ausprägung wurde die Verwendung von mexikanischem Haliotisperlmutter (*Mekishiko awabi*). Kuroda wurde der Schönheit des mexikanischen Seeohrs erstmalig im Alter von etwa 13 Jahren im »Hirase Museum für Muschelkunde« in der Nähe des Schreins Heian-jingō in Kioto gewahr. Fortan übte das stark irisierende Perlmutter des mexikanischen Seeohrs besondere Faszination auf ihn aus, doch hielt er es erst etliche Jahre später, gegen 1923, in einem Geschäft für Muschelverarbeitung in Osaka erstmalig in Händen. Zur damaligen Zeit wurde das mexikanische Haliotisperlmutter als Rohstoff zur Herstellung von Knöpfen importiert. Der zentrale Teil mit dem üppigsten Farbspektrum der Schneckenschale entsteht durch einen Schleim, den das Seeohr absondert, um ihren Körper vor Parasiten zu schützen. Da gerade in diesem Abschnitt der Schale die Stabilität des Materials nicht ausreicht, um es zu Knöpfen zu verarbeiten, wurde er als unbrauchbar und Abfall erachtet. Aus diesem Grund hat Kuroda sich gerade diesem weichen und besonders schillernden Perlmutter des *Mekishiko awabi* zugewandt und es in seine *raden*-Kunst integriert. Aber genauso, wie es langer Zeit bedurfte, bis die Form einer Teedose eine klare Spirale nachzeichnete, so war ein langer Weg vonnöten, um Schritt für Schritt der perfekten Oberfläche näherzukommen. Seit das mexikanische Haliotisperlmutter für ihn verfügbar war, vergingen zehn Jahre, bis er 1935 begann, es zu verwenden. Einer nicht dokumentierten Überlieferung zufolge soll es sich bei dem im selben Jahr auf einer Ausstellung in Osaka gezeigten *raden*-Kasten um die erste Arbeit handeln, bei der Kuroda das mexikanische Haliotisperlmutter zur Wirkung brachte. Der mit ihm befreundete Holzschnittkünstler Munakata Shikō (1903–1975) verlieh dem in juwelenhaftem Blau und Grün irisierenden Perlmutter den Namen *yōgai* – "funkelnde Muschel".[5]

Unter den zwischen 1935 und 1944 mit diesem Material gestalteten Werken gibt es einen Obi-Zierknopf, bei dem das aus weißlichem japanischem Haliotisperlmutter eingelegte Karo-Knoten-Motiv (*hōketsu-mon*) mittig platziert und ringsum mit irisierendem mexikanischen Haliotisperlmutter ausgefüllt ist (Abb. 6), sowie eine Teedose (*natsume*)

aus dem Jahr 1943, bei der japanisches Haliotisperlmutter spiralförmig auf die Oberfläche appliziert und wiederum in dekorativem Kontrast in mexikanisches Haliotisperlmutter eingebettet wurde (Abb. 7). Den Effekt verschiedenfarbigen Perlmutters bringt auch eine 1945 gefertigte Dose für die Steine des Go-Spiels zum Tragen – in diesem Fall mit dünnen, spiralförmig arrangierten Streifen aus Perlauster und mexikanischem Haliotisperlmutter in den Zwischenräumen (Abb. 8).

6 Obi-Zierknopf, 1935–44, Holz mit Auflagen aus japanischem und mexikanischem Haliotisperlmutter; Kioto, Kawai Kanjiro's House

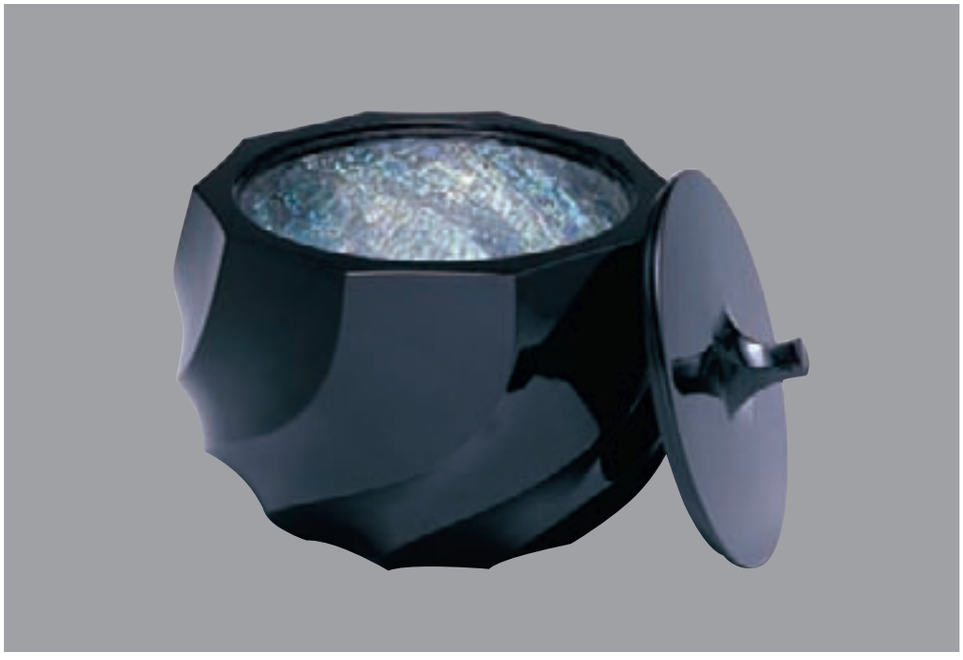
7 Dose für grünen Pulvertee, 1943, Holz mit Auflagen aus japanischem und mexikanischem Haliotisperlmutter; Japan, Privatsammlung

8 Dose für die Steine des Go-Spiels, 1945, Holz mit Auflagen aus mexikanischem Haliotisperlmutter und Perlauster; Japan, Privatsammlung

All diese Arbeiten verbindet die Verwendung mexikanischen Seeohrperlmutters, das so lange geschliffen und geglättet wurde, bis alle Unebenheiten verschwunden waren. Betrachtet man dagegen die Oberfläche einer gegen 1960 entstandenen Teedose mit ganzflächig aufgelegtem Perlmutter (Abb. 9), so fallen geringfügige Unebenheiten der nicht ganz glatt geschliffenen Muschelstückchen auf. Anders als bei der in Glanz und schillernder Bewegung erstrahlenden Pracht von Gegenständen mit flach geschliffenem mexikanischem Haliotisperlmutter wird hier eine dezente Wirkung erzielt. Vermutlich wurde das Perlmutter bei dieser Teedose ohne weitere Behandlung auf den mit einer Grundierung versehenen Gegenstand aufgebracht, anschließend leicht übergeschliffen und dann auf Hochglanz poliert.

Vermutlich begann Kuroda das weitgehend naturbelassene mexikanische Haliotisperlmutter zu Beginn der sechziger Jahre einzusetzen. Ein herausragendes Werk dieser Gattung auf einem Kern aus Trockenlack ist das 1961 geschaffene Wassergefäß (Abb. 10). Bei dieser Arbeit wurde mexikanisches Haliotisperlmutter auf die stark gekrümmte Innenseite des Gefäßes aufgeklebt. Diese Anwendung der *raden*-Technik wird durch den Einsatz des sogenannten Trockenlackverfahrens ermöglicht (*kanshitsu-raden*). Auf die Außenseite eines Tonmodells wurde Papier aufgebracht, auf das die zurechtgeschnittenen Perlmutterstücke mit der nach unten gerichteten glänzenden Oberseite aufgeklebt wurden. Nach dem Ausgleichen der Unebenheiten auf der Rückseite der Muscheln mit *sabi* wurde in Lack getränkter Stoff aufgelegt und dessen Struktur nach dem Aushärten wiederum mit sabi

9 Dose für grünen Pulvertee, um 1960, Holz mit Auflagen aus mexikanischem Haliotisperlmutter; Japan, Privatsammlung



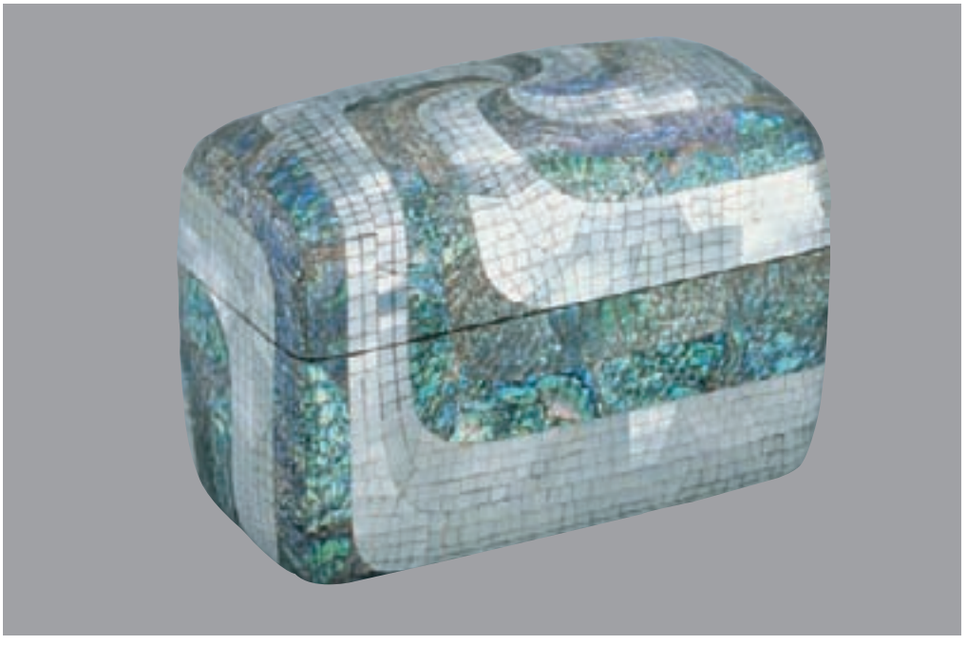
überdeckt. Bei fünfmaliger Wiederholung dieser Arbeitsschritte entsteht eine annähernd runde Form. Der Gefäßkörper hat durch dieses Procedere ausreichend Stabilität gewonnen, so dass der Tonkern in Wasser aufgelöst werden kann. Kratzt man anschließend das Papier ab, kommen die Perlmutterstücke hervor. Der nächste Arbeitsschritt ist die Fertigung der elegant geschwungenen Grate. Zunächst wird mit einem Pinsel Rotlack als Vorzeichnung aufgetragen und dann entlang der Linien eine mit *nori-urushi* versetzte Paste (*kokuso*)[6] aufgeschichtet. Das kokuso wird in mehreren Schichten aufgetragen und, wenn es die gewünschte Höhe erreicht hat, im Trockenraum ausgehärtet. Es ist danach stabil genug, um die Grate mit einem speziellen kleinen Hobel (sogenannter Bohnen-Hobel, *mamekanna*) herauszuarbeiten. Damit ist das Trägermaterial einschließlich der Innenauskleidung mit Perlmutter fertiggestellt.

Dem anschließenden Auftrag des Schwarzlacks gehen vorbereitende Schritte voraus: Zunächst wird die Oberfläche mit noch feinerem, lackgetränktem Leinen beklebt. Dieser Vorgang wird dreimal wiederholt. Der zweimalig aufgebrachten Grundierung schließen sich schlussendlich das Auftragen des Schwarzlacks und dessen Politur an. Der tiefe Schimmer und vielschichtige Glanz, die das Blau des naturbelassenen mexikanischen Haliotisperlmutters auszeichnen, entfalten ihre Wirkung sowohl auf der Außen- als auch auf der Innenseite des Gefäßes. Doch erst das Zusammentreffen mit Wasser und Licht bringt die atemberaubende Schönheit voll zur Geltung.

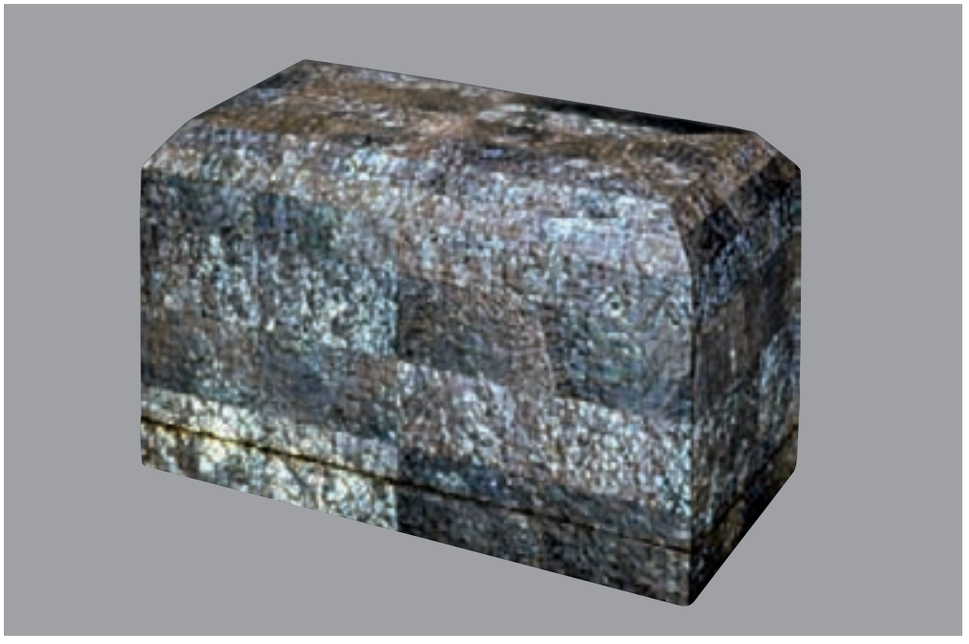
10 Wassergefäß, 1961, Trockenlack mit Schwarzlack und Auflagen aus mexikanischem Haliotisperlmutter; Toyota, Toyota Municipal Museum of Art (Kat.-Nr. 52)

Ein Werk, in dem Kurodas Trockenlack-*raden* im Stil der ganzflächigen Auflage von mexikanischem Haliotisperlmutter seinen Höhepunkt erreicht, ist der Kasten mit Spiraldekor (Abb. 11). Von dieser Arbeit gibt es zwei, 1970 und 1972 hergestellte Ausfertigungen mit demselben Titel »Verzierter Kasten aus Trockenlack mit Perlmuttereinlagen« (*kanshitsu yōgai-raden kazaribako*). Nach dem Grundieren des Trägermaterials wurden kleine Stückchen Perlauster vom mittigen, höchsten Punkt aus strahlenförmig auf den Deckel geklebt, wobei die Kanten der Perlauster zuvor abgeschliffen und so in eine rundliche Stangenform gebracht worden waren. Die Zwischenräume des Ornaments wurden mit mexikanischem Haliotisperlmutter aufgefüllt. Nach dem Aushärten im Trockenraum wurde die ganze mit Perlmutter bedeckte Oberfläche mit Schleifpapier und Wasser geglättet. Anschließend trug man Pelawachs[7] auf und polierte mit Hilfe eines elektrobetriebenen Polierrads. Der tiefe Glanz des mexikanischen Haliotisperlmutters und die Ausmaße des Kastens verleihen dem Werk eine ebenso luxuriöse wie imposante Erscheinung.

Eine ganz andere Wirkung ist dagegen einer Perlmutterarbeit aus dem Jahr 1974 eigen (Abb. 12). Der aus dem Holz der Japanischen Zypresse (*hinoki*) zusammengefügte Kasten wurde mit Stoff bespannt, mit einer Grundierung versehen und anschließend die gesamte Oberfläche mit Mekishiko awabi bedeckt. Das Perlmutter weist zwei Färbungen auf, ein tiefes Blau und Grün. Das blaue Perlmutter wurde von einem reifen, das grün getönte von einem jungen Seeohr gewonnen. Die beiden Farben sind sehr effektvoll im Wechsel arrangiert und



11 Kasten mit Spiraldekor, 1970, Holz mit Auflagen aus mexikanischem Haliotisperlmutter; Sagawa, Sagawa Art Museum (Kat.-Nr. XX)



bestimmen in ihrer lebhaften Gegenüberstellung das Gesamtbild des Kastens. Ähnlich ist Kuroda auch bei kleinformatigen Teedosen verfahren. Seien es ganzflächig angelegte Muster oder feine Längsstreifen – die Muschelstücke werden dort, wo Korpus und Deckel aufeinander treffen, so aufgeklebt, dass der Eindruck entsteht, ein- und derselbe Muschelstreifen würde sich auf Korpus und Deckel in beide Richtungen fortsetzen. Diese Vorgehensweise macht ein entscheidendes Kriterium in Kurodas *raden* aus, weil sie zur Gesamtstimmigkeit des Gegenstandes wesentlich beiträgt. Eine zweite, vorausgegangene Arbeit mit dem gleichen Titel,»Verzierter Kasten für Toilettenzubehör mit allseitig aufgebrachten Perlmuttereinlagen« (*yōgai raden sobari kasari tebako*), wurde schon im Jahr 1963 auf der »Zehnten Ausstellung für traditionelles japanisches Kunsthandwerk« gezeigt. Kurodas Schüler Kojima Yōshirō zufolge, der den analog gestalteten Kasten aus diesem Anlass mit eigenen Augen gesehen hat, war er genau wie der erst 1974 entstandene ganzflächig mit naturbelassenem mexikanischem Haliotisperlmutter bedeckt.

Sucht man die Entwicklung von Kurodas *raden* nachzuvollziehen, wird man feststellen, dass die Gestaltung sich nicht im Sinne zunehmender technischer Geschicklichkeit in der Verarbeitung des Materials verändert. Vielmehr wird die technische Kunstfertigkeit gleichsam überwunden und das Material in seiner naturgegebenen Eigenart und Schönheit in die Gestaltung eingebunden. Mit Ausnahme der Frühwerke hat Kuroda in seinen *raden*-Arbeiten das Perlmutter nicht für bildliche Darstellungen oder Muster eingesetzt. Gestützt

12 Kasten, 1974, Zypressenholz mit Auflagen aus mexikanischem Haliotisperlmutter; Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo (Kat.-Nr. 61)

auf die außerordentliche Gestaltungskraft der Kästen oder Gefäße, konzentriert er sich bei deren Verzierung mit Perlmutter ausschließlich auf die natürliche Schönheit der Muscheln. Gemeinsamkeiten scheinen hier auch mit den Holzarbeiten in fuki-urushi auf, bei denen er mit Hilfe der Klarlackpolitur die Holzmaserung herausarbeitet und sie auf diese Weise in das Gesamtdesign einbindet. Diese Grundhaltung entspringt Kurodas konsequentem Gestaltungsprinzip, die charakteristischen Eigenheiten des Materials aufleben und sie in die eigene Arbeit einfließen zu lassen.

Beim Verfassen des vorliegenden Textes habe ich von Kojima Yōshirō und Sekino Kōhei, beide Schüler von Kuroda, viel über die Techniken des *raden* erfahren. An dieser Stelle möchte ich daher meine tief empfundene Dankbarkeit zum Ausdruck bringen.

Aus dem Japanischen von Hiroyuki Horie

1 *Kijigatame* ist eine auf Basis von Rohlack hergestellte Grundierung, die mit dem Spatel aufgetragen wird. Sie dient der Festigung des Holzes.

2 *Sabi-urushi* ist eine Mischung aus ungebrannter Tonerde, *jinoko* oder Vulkanasche mit Wasser und Rohlack. Sie wird als Grundierung vor dem Lackauftrag oder bei der Restaurierung von Lacken als Füllstoff eingesetzt.

3 *Nori-urushi*, eine Mischung aus Rohlack und Reisleim, wird als Klebstoff verwendet.

4 Als *tame-nuri* bezeichnet man einen abschließenden Lackauftrag, der auf die bereits fertig gestellte Lackoberfläche aufgetragen wird. Es handelt sich um einen naturfarbenen, rotbräunlichen Transparentlack.

5 Anmerkung der Redaktion. s. National Museum of Modern Art, Tokyo (Hrsg.): Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces. New York/Tokio/Kioto 1982, S. 248.

6 *Kokuso* ist eine Paste aus *nori-urushi* und Tuchfasern oder gebranntem, aus Chinagras gewonnenem Holzmehl.

7 Pelawachs, auch sogenanntes Chinawachs, wird aus dem Sekret der Wachsschildlaus-Larven gewonnen, die auf Japanischem Liguster leben.

Katalogteil

Kat.-Nr. 41 bis Kat.-Nr. 61

Einlage von Perlmutter in Lack

Drei Behälter für Nudeln (*kusukiri-yōki*) aus einem sechsteiligen Satz

Kat.-Nr. 41

1932, signiert »Tatsuaki no saku« (Gemacht von Tatsuaki)
Höhe je 19,0 cm; Durchmesser je 14,0 cm
Holz, Schwarzlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite Schwarzlack, im Innern Rotlack
Kioto, Kagizen

114

Oktogonaler Stapelkasten für Süßigkeiten (*kashi-jōbako*)

Kat.-Nr. 42

1933

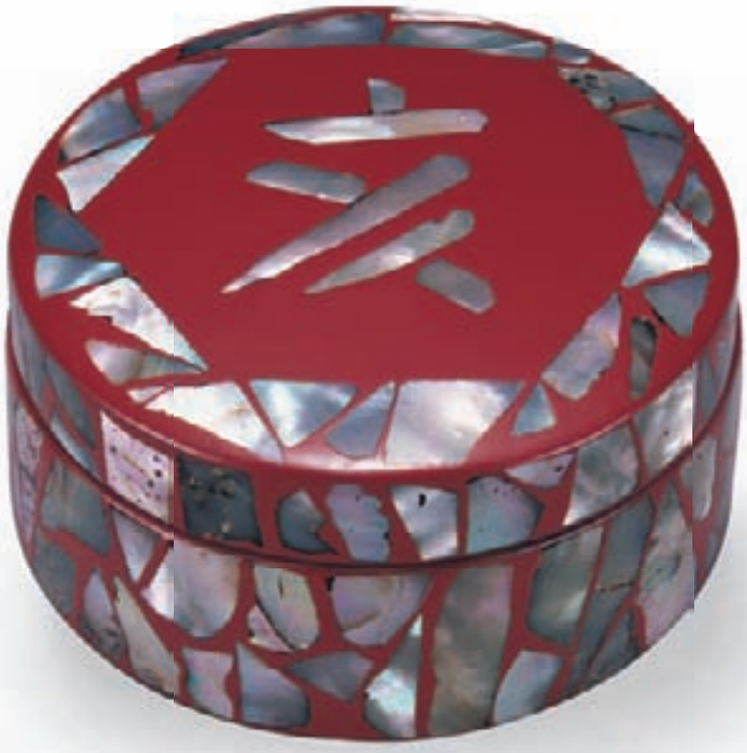
Höhe 24,0 cm; Durchmesser 26,0 cm

Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Japan, Privatsammlung

Döschen für Räucherwerk (*kōgō*) mit dem Schriftzeichen für »Schwein« (*i*), einem der Tierkreiszeichen

Kat.-Nr. 43



1935

Höhe 3,1 cm; Durchmesser 6,0 cm

Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Kioto, Kagizen

Teedose (*chazutsu*)

Kat.-Nr. 44

1935–54

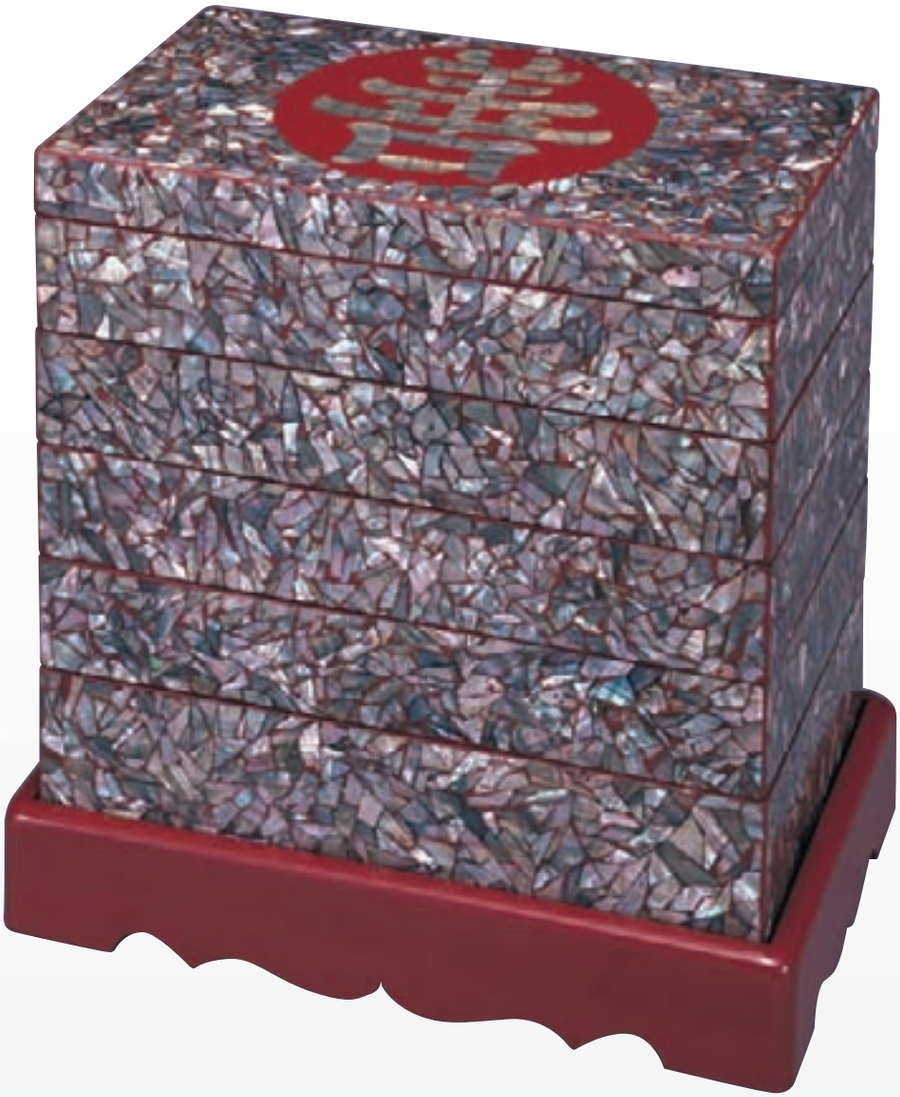
Höhe 7,2 cm; Durchmesser 6,9 cm

Holz mit ganzflächigen Auflagen von Perlmutter

Kioto, Yanagi Takashi

Rechteckiger Stapelkasten für Süßigkeiten (*kashi-jōbako*) mit dem Schriftzeichen für »das Gute« (*zen*)

Kat.-Nr. 45



1938

Höhe 34,7 cm; Breite 34,2 cm; Tiefe 22,2 cm

Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Kioto, Kagizen

Auf dem Deckel das Schriftzeichen für »Herbst« (*aki*); auf der Wandung ein Gedicht von Bashō Matsuo (1644–1694)

Kat.-Nr. 46

In kraftvoll expressiven Schriftzeichen aus zugeschnittenem Perlmutter verzierte Kuroda die beiden Dosen mit Versen zweier berühmter Haiku-Meister. Das Haiku ist eine traditionelle japanische Gedichtform. Von metaphysischer Tiefe geprägt, wird ein einzelner Augenblick eingefangen.

Die Verbindung von Lackkunst und Dichtung reicht in Japan in das 14. Jahrhundert zurück. In dieser Zeit kamen Lackarbeiten auf, bei denen die lyrischen Zeilen mit der auf ihnen beruhenden bildlichen Darstellung zu einer Einheit verschmolzen. Dieser Dekor, in dem die Schriftzeichen des Kurzgedichtes locker verteilt oder mit der Landschaftsdarstellung gleichsam verwoben waren, wurde »Gedicht-Bild« (uta-e) genannt. In seiner modernen Umsetzung dieses Typus beschränkt sich Kuroda ganz auf die Ausdruckskraft der Zeichen. B.K.

1938
Höhe 18,0 cm; Durchmesser 13,0 cm
Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack
Kioto, Yanagi Takashi

»aki fukaki tonari wa nani wo suru hito zo«

»Tiefer Herbst, wie geht es wohl meinem Nachbarn, ist er noch da?«

Aus dem Japanischen von Beatrice Kromp

Auf dem Deckel das Schriftzeichen für »Rapsblüte« (*na no hana*); auf der Wandung ein Gedicht von Buson Yosa (1716–1883)

Kat.-Nr. 47

um 1938

Höhe 10,6 cm; Durchmesser 8,9 cm

Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite sowie im Innern Schwarzlack

Kioto, Yanagi Takashi

»na no hana ya tsuki wa higashi ni hi wa nishi ni«

»Rapsblüten. Der Mond im Osten, die Sonne im Westen.«

Aus dem Japanischen von Beatrice Kromp

Rechteckiges Kästchen (*kobako*) Auf dem Deckel das Schriftzeichen für »Weiß« (*shiro*), auf den Seiten Pflaumenblüten

Kat.-Nr. 48

Mit wenigen, kraftvollen Linien und akzentuierenden Punkten aus dem weißlichen Perlmutter des japanischen Seeohrs (*Nihon awabi*) hat Kuroda auf allen Seiten des Kästchens blühende Zweige der Winterpflaume in das dunkle Holz eingelegt. Wie zur Bekräftigung der makellosen Reinheit der Pflaumenblüten ist in den Deckel das Schriftzeichen für »Weiß« inkrustiert. Die kleine Arbeit steht beispielhaft für den seit Mitte der zwanziger Jahre auf Kuroda wirkenden Einfluss der koreanischen Lacke der späten Joseon-Zeit (1392–1910). Die Nähe zu koreanischen Vorbildern scheint in einem Tabakkästchen mit dem Motiv der »Drei Freunde in der kalten Jahreszeit« – darunter die Winterpflaume – eindrücklich auf. Die für die Volkskunst charakteristische typisierende Vereinfachung in der Darstellung und die plakative Wirkung der weißen Perlmuttereinlagen müssen ihn unmittelbar angesprochen haben. M.K.

Tabakkästchen, Korea, 19. Jahrhundert
Höhe 11,2 cm; Breite 13 cm; Tiefe 13 cm
Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter
Asan, Onyang Folklore Museum

1938–41
Höhe 6,8 cm; Breite 8,3 cm; Tiefe 4,2 cm
Holz mit Einlagen von Perlmutter; auf der Unterseite Schwarzlack
Japan, Privatsammlung

Quadratisches Kästchen (*kobako*) mit Pflaumenblüten

Kat.-Nr. 49

1938–41

Höhe 5,8 cm; Breite 5,4 cm; Tiefe 5,4 cm

Holz mit Einlagen von Perlmutter

Japan, Privatsammlung

Teedose (*chazutsu*)

Kat.-Nr. 50

um 1960

Höhe 8,6 cm; Durchmesser 8,5 cm

Holz mit ganzflächigen Auflagen

von mexikanischem Haliotisperlmutter

Kioto, Kagizen

Deckelgefäß für Wasser (*mizuzashi*)

Kat.-Nr. 51

1961
Höhe 18,0 cm; Durchmesser 22,4 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), Schwarzlack;
im Innern Auflagen von mexikanischem
Haliotisperlmutter
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art,
Inv.-Nr. ID: 2948

Teedose (*chazutsu*) mit den »Drei Freunden in der kalten Jahreszeit« – Kiefer, Bambus und Pflaume

Kat.-Nr. 52

1965

Höhe 18,8 cm; Durchmesser 22,4 cm

Trockenlack (*kanshitsu*), Schwarzlack mit Einlagen von Perlmutter

Japan, Privatsammlung

126 **Teedose (*chazutsu*) mit Spiraldekor**

Kat.-Nr. 53

1965–74

Höhe 8,7 cm; Durchmesser 8,3 cm

Holz, Rotlack mit Einlagen von Perlmutter

Kioto, Yanagi Takashi

Deckelgefäß für Wasser
(*mizuzashi*)
Kat.-Nr. 54

1965–74
Höhe 22,2 cm; Durchmesser 34,7 cm
Trockenlack (*kanshitsu*), Schwarzlack mit
eingestreutem Schwarzlackpulver (*ishiji-nuri*);
im Innern Auflagen von mexikanischem
Haliotisperlmutter
Kioto, Kagizen

Tabakdose (tabakobako)

Kat.-Nr. 55

1966

Höhe 12,0 cm; Durchmesser 9,3 cm

Trockenlack (kanshitsu) mit ganzflächigen Auflagen von mexikanischem Haliotisperlmutter

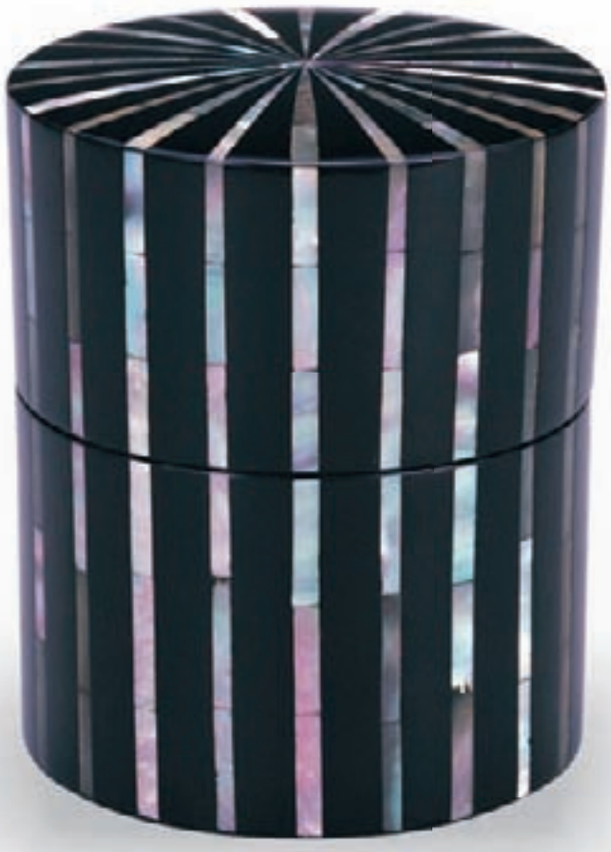
Japan, Privatsammlung

Teedose (*chazutsu*)
mit japanischem
Silbenalphabet (*hiragana*)
Kat.-Nr. 56

1969
Höhe 10,0 cm; Durchmesser 8,8 cm
Holz, Schwarzlack mit Einlagen vom Perlmutter der Perlauster; im Innern Schwarzlack
Kioto, Yanagi Takashi

130 **Teedose (*chazutsu*) mit Streifendekor**

Kat.-Nr. 57



1970

Höhe 7,2 cm; Durchmesser 6,2 cm

Holz, Schwarzlack mit Einlagen von Perlmutter

Japan, Privatsammlung

Kasten (*kazaribako*) mit Swastika-Dekor (*manji*)

Kat.-Nr. 58

1970

Höhe 13,6 cm; Breite 26,8 cm; Tiefe 15,8 cm

Trockenlack (*kanshitsu*) mit ganzflächigen Auflagen vom Perlmutter der Perlauster und von mexikanischem Haliotisperlmutter

Moriyama, Sagawa Art Museum,

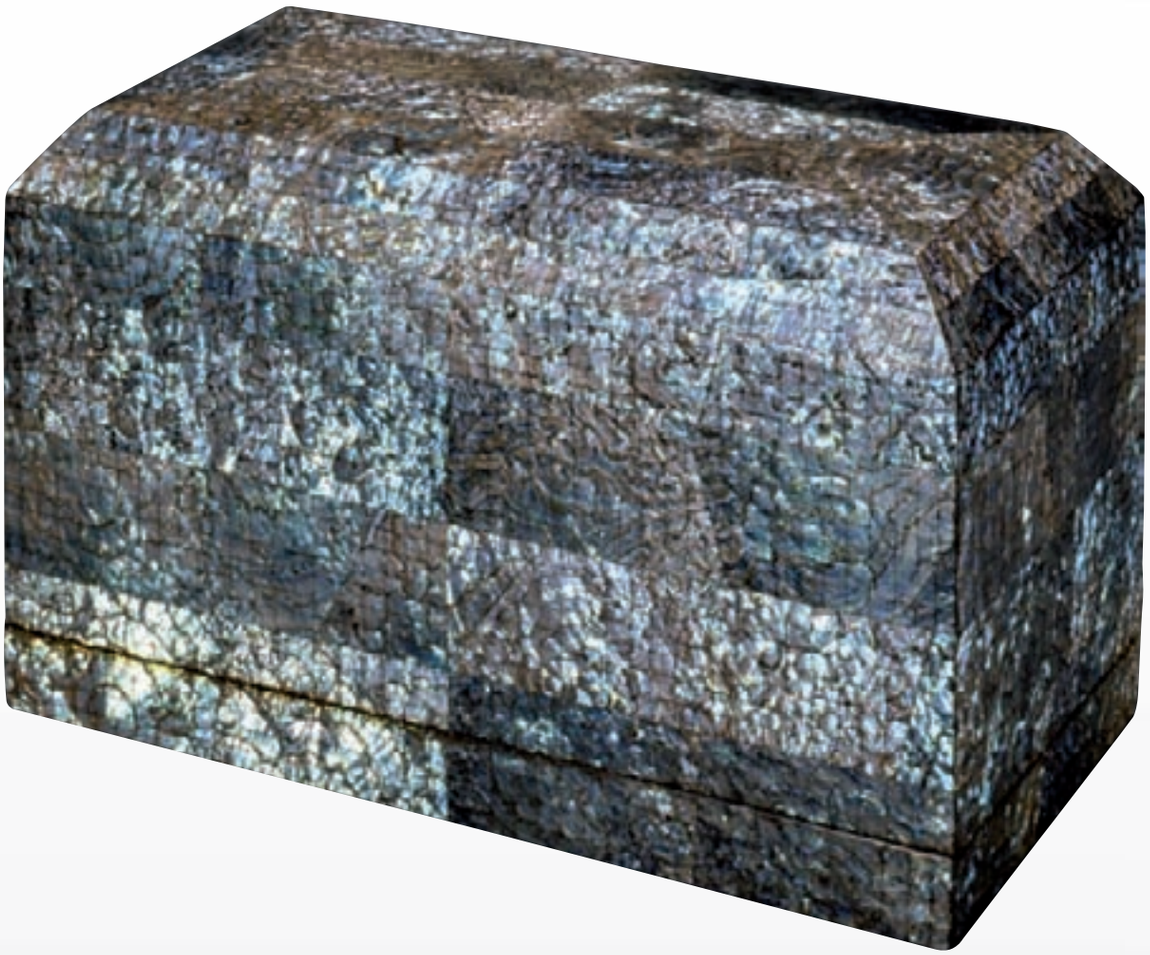
Inv.-Nr. 9-CRCL-079

Kasten (*kazaribako*)

Kat.-Nr. 59

1972
Höhe 21,4 cm; Breite 30,3 cm; Tiefe 22,1 cm
Trockenlack (*kanshitsu*) mit ganzflächigen Auflagen vom Perlmutter der Perlauster und von mexikanischem Haliotisperlmutter; auf der Unterseite und im Innern Silberstreugrund (*gin-nashiji*)
Japan, Privatsammlung

Kasten für Toilettenzubehör
(*tebako*)
Kat.-Nr. 60



1974
Höhe 18,5 cm; Breite 30,2 cm; Tiefe 15,0 cm
Holz mit ganzflächigen, wechselnden Auflagen von blauem und grünem mexikanischem Haliotisperlmutter; im Innern Silberstreugrund (*gin-nashiji*)
Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo,
Inv.-Nr. Lc0122

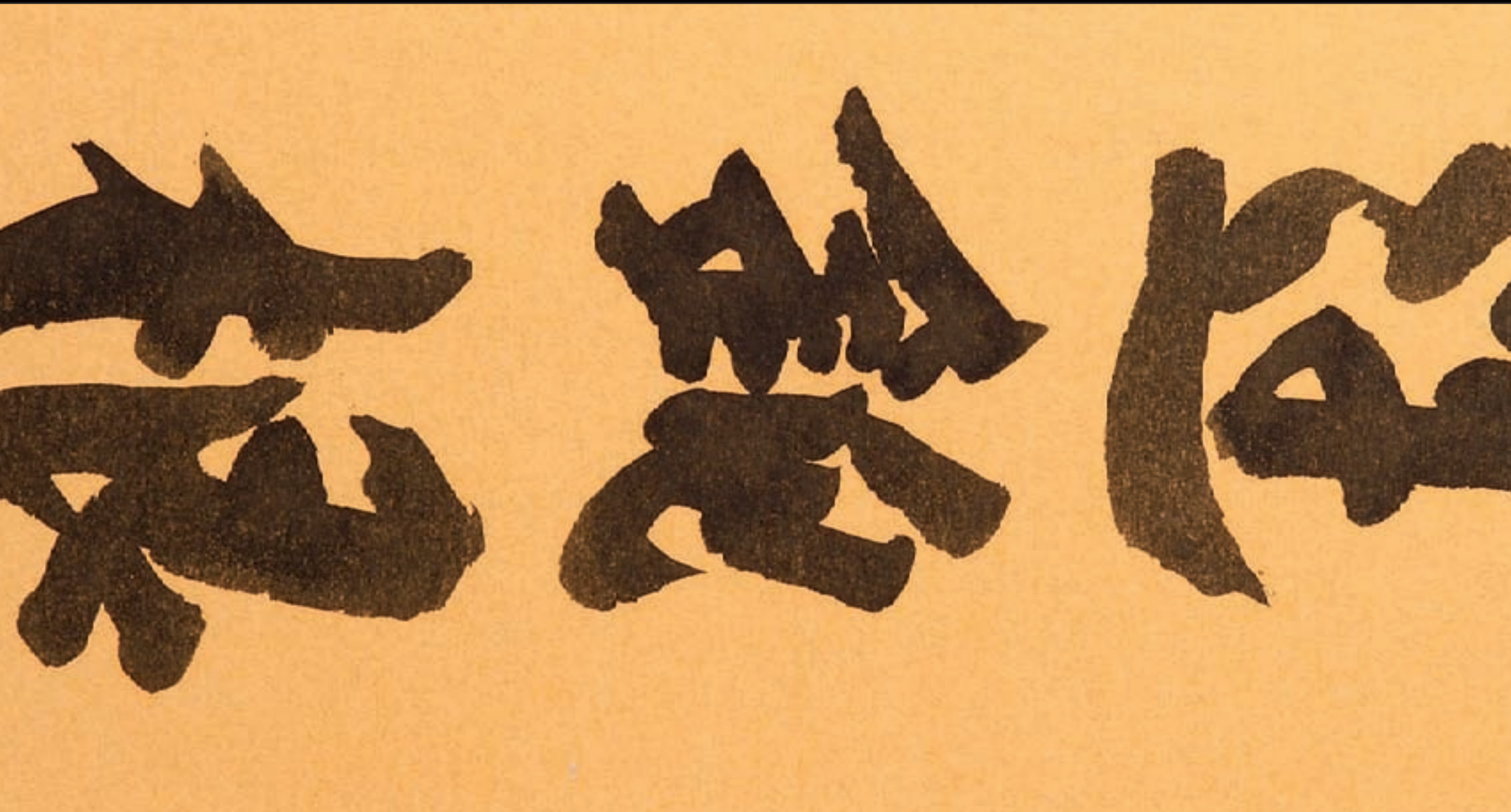
Teedose (*chazutsu*)

Kat.-Nr. 61

um 1974
Höhe 7,9 cm; Durchmesser 7,3 cm
Holz mit ganzflächigen Auflagen vom Perlmutter der Perlauster; im Innern Silberstreugrund (*gin-nashiji*)
Tokio, The National Museum of Modern Art Tokyo,
Inv.-Nr. Lc0198

Kat.-Nr. 62 bis Kat.-Nr. 70

Keramische Arbeiten, Kalligrafien, Werkzeuge und Materialien aus der Werkstatt Kurodas



Keramische Arbeiten

Teeschale (*chawan*)

Kat.-Nr. 62

um 1975

Höhe 9,7 cm; Durchmesser 12,7 cm

Gebrannter Ton mit roter Glasur

Kamakura, Kawabata Foundation

Teeschale (*chawan*)

Kat.-Nr. 63

Muss noch freigestellt werden

Entstehungsdatum unbekannt
Höhe 8,7 cm; Durchmesser 12,2 cm
Gebrannter Ton mit schwarzer Glasur
Kioto, Yanagi Takashi

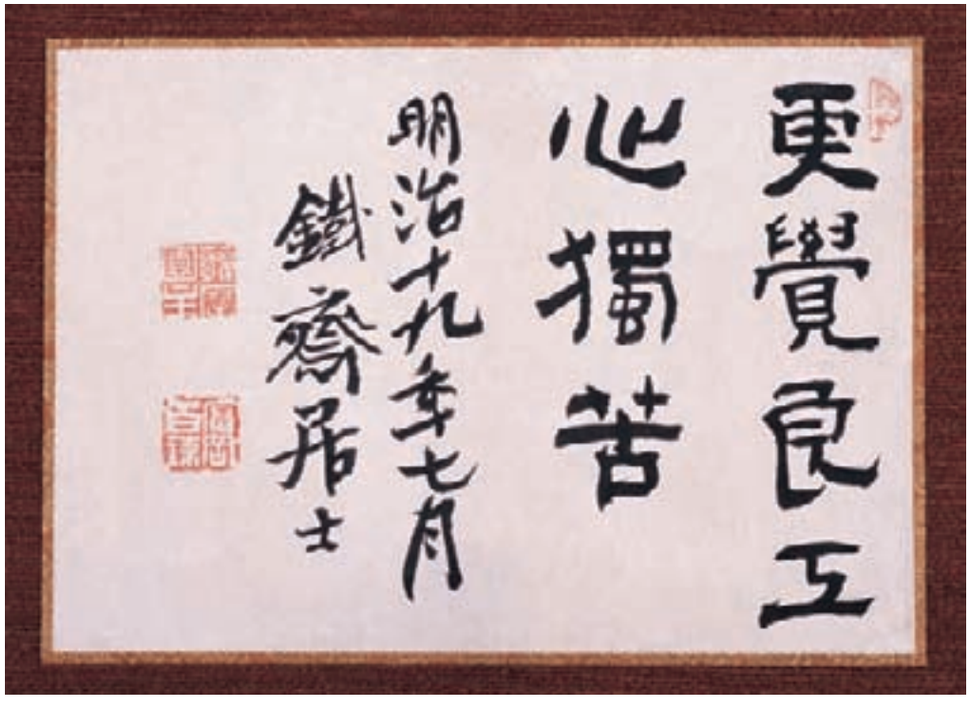
Kalligrafien

138 **Kalligrafie mit den Schriftzeichen für »Glück, Aufrichtigkeit, Beharrlichkeit«**
[運鈍根 *un don kon*]
Kat.-Nr. 64

Entstehungsdatum unbekannt,
signiert unten links »Tatsuaki«
Höhe 52,8 cm; Breite 45,3 cm
(ohne Rahmen)
Kioto, Kagizen

Kalligrafie von Tomioka Tessai (1836–1924), »Nur ein guter Handwerker ist immer unzufrieden mit sich selbst. 7. Monat, Meiji 19, Tessai Tomioka« [更覺良工心獨苦。明治十九ねん七月鉄斎富岡。**Kōkaku ryōkō shindokuku. Meiji jūkyū nen shichi gatsu Tessai Tomioka]**

Kat.-Nr. 65



Tessai zitiert mit dieser Kalligrafie einen Vers des chinesischen Dichters Du Fu (712–770) aus der Tang-Zeit.

Kuroda hat den betagten Künstler 1922, zwei Jahre vor dessen Tod, als damals noch junger Mann kennengelernt. Das Zitat nach Du Fu trifft auf ihn selbst in so prägnanter Weise zu, dass es wie ein Leitfaden seines eigenen künstlerischen Schaffens gelten kann. M.K.

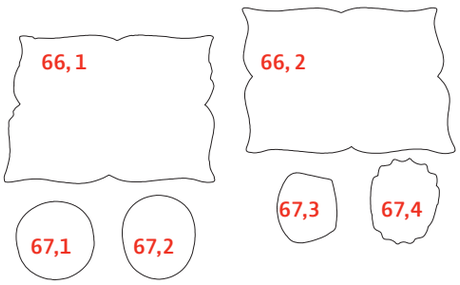
1886
Höhe 16,3 cm; Breite 23,3 cm (ohne Rahmen)
Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, Inv.-Nr. ID: 5903

Gipsmodell eines Tabletts in geschweifter Form und Trockenlackkorpus aus lackversteiftem Gewebe mit Schwarzlack

Kat.-Nr. 66, 1–2

Höhe je 3 cm; Breite je 25,1 cm; Tiefe je 25,1 cm

Japan, Privatsammlung



Vier Rohlinge von Teedosen in Spiralform in unterschiedlichen Phasen der Bearbeitung

Kat.-Nr. 67, 1–4

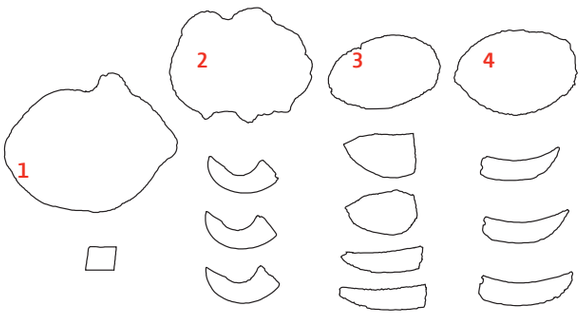
Holz, Vorzeichnung in Bleistift und Rotlack

Durchmesser maximal 10 cm

Japan, Privatsammlung

Muscheln, Schnecken und ihr Perlmutter

Kat.-Nr. 68, 1–4



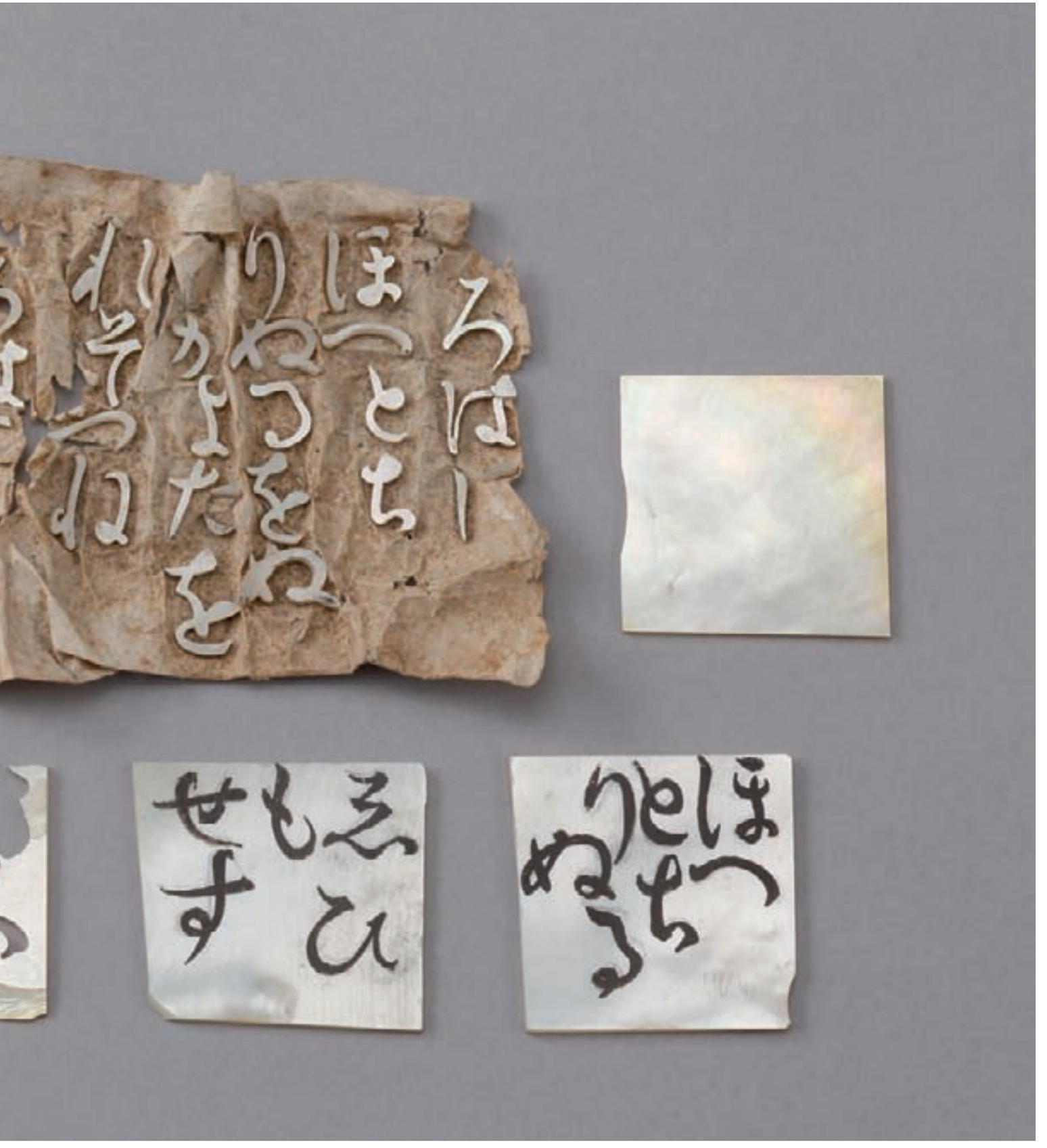
1 Perlauster (Pinctada maxima, jap. shiro chōgai)
2 Marmorierte Kreiselschnecke (Turbo marmoratus, jap. yakōgai)
3 Mexikanisches Seeohr (Haliotis tuberculata, jap. Mekishiko awabi oder yōgai)
4 Japanisches Seeohr (Haliotis tuberculata, jap. Nihon awabi)

Japan, Privatsammlung

144 ***Hiragana*-Buchstaben aus dem Perlmutter der Perlauster**

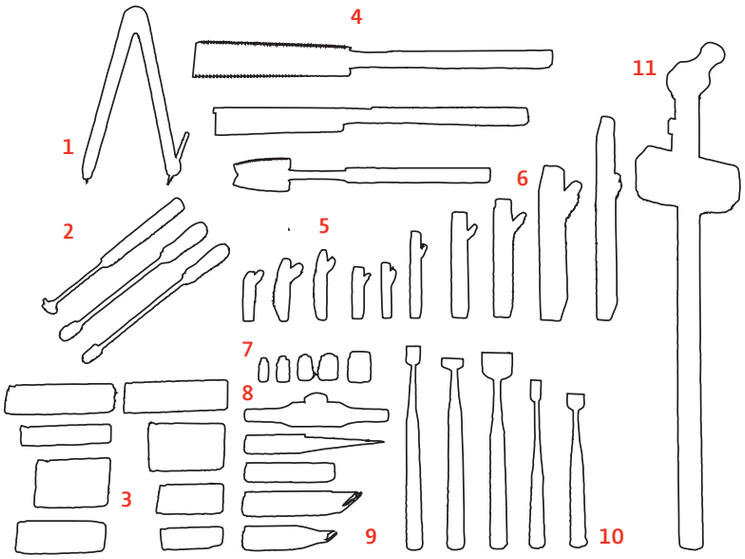
Kat.-Nr. 69

Japan, Privatsammlung



Diverse Werkzeuge

Kat.-Nr. 70



1 筆規（ぶんまわし–bunmawashi）Zirkel
2 焼き印（やきいん–yakiin）Stempelmarken
3 漆刷毛（うるしばけ–urushibake）Lackpinsel
4 鋸（のこぎり–nokogiri）Handsägen
5 小鉋（こがんな–koganna）Fünf kleine Hobel
6 台鉋（だいかんな–daikanna）Fünf Hobel
7 豆鉋（まめがんな–mameganna）Fünf Minihobel
8 南京鉋（なんきんがんな–nankinganna）Schabhobel
9 切り出し（きりだし–kiridashi）Spitz- und Schnitzmesser
10 鑿（のみ–nomi）Stecheisen, Beitel
11 罫引き（けびき–kebiki）Reißnadel

Japan, Privatsammlung

Yasunari Kawabata über Kuroda Tatsuaki

»Es heißt, dass Künstler, welches Kunstwerk sie auch immer erschaffen, für die Zeit seiner Existenz auf Erden die Verantwortung dafür auf ihren Schultern tragen.« So sprach Herr Kuroda Tatsuaki in seinem Nachwort zur Herstellung eines Ensembles von Stühlen für das »Zimmer der tausend Pflanzen und Regenpfeifer« (chigusa chidori no ma) im Kaiserpalast. Zu Referenzzwecken hatte sich Herr Kuroda Stühle aus Ägypten, Europa und vielen anderen Ländern besehen, meinte aber »die von Japanern geschaffenen entsprechen meiner Vorstellung« und »Menschen aus aller Welt sollen sehen, dass diese Stühle aus Japan sind«. Dies waren von Beginn an seine Gedanken und sie verstärkten sich während der Herstellung. Ganze zwei Jahre verbrachte er in den Schreinerwerkstätten von Hida-Takayama[1] für diese Stühle.

Anlässlich einer Besichtigung des Palastes habe ich mich auf einen der besagten Stühle gesetzt und erinnerte mich des Herrn Kuroda. Überdies gelangte ich in die Nähe des Audienzsaales Take-no-Ma und als ich hineinging, bekam ich mit einem flüchtigen Blick aus der Ferne die großen Türriegel zu sehen, die unverkennbar von Herr Kuroda stammten. Ihre Perlmuttergriffe sind auf die gleiche Weise gefertigt wie eine Teedose mit dem aus mexikanischem Haliotisperlmutter eingelegten Motiv der wirbelnden Pflaumenblüte, die in einer Vitrine mit kunsthandwerklichen Arbeiten im Tōgō Palast[2] ausgestellt ist. Diese beiden links und rechts angebrachten Türknäufe sind der Form des Griffes eines Papiermessers aus Holz nachempfunden. Bei meinem ersten Besuch in Herrn Kurodas Haus, es war Abend, bat er mich, eine Teedose mit dem Motiv der wirbelnden Pflaumenblüte und eine Unterschale [als Geschenk] anzunehmen. Im Haus waren kaum andere Objekte vorhanden. Zu jener Zeit bat ich ihn um die Fertigung eines Kästchens, und darüber hinaus bekam ich auch ein Papiermesser [Kat.-Nr. 31].

Von Beginn an war ich begeistert von Herrn Kurodas »bescheidenem Heim«. Er ist damals wie heute ohne jeden Zweifel durch und durch ein Meister seines Fachs, was wohl daher kommt, das er gemäß der Natur eines Meisters nur wenige Dinge fertigt. Als Holzkünstler muss er immer auf gutes Material warten, und es gleicht einem glücklichen Zusammentreffen, wenn er es findet. Zum Beispiel bekam er für einen meiner beiden Kästen [Kat.-Nr. 36] ein hervorragendes Stück Holz in die Hände, worüber er so glücklich war, dass er die Zeit für das Trocknen des Holzes nicht abwarten konnte und es sich deshalb beim anschließenden Schleifen und Schnitzen verzog. Herr Kuroda wollte mir den Kasten erst nicht geben, aber ich war von dessen interessanter Holzmaserung zutiefst beeindruckt und fasziniert. Solch ein Werkstoff bereitet Vergnügen. Bei der Herstellung einer Teedose mit Perlmutterdekor dagegen bleibt es nicht aus, dass die Finger vom Ablösen des Perlmutters von der Muscheloberfläche ganz rau werden.«[3]

1 Eine Stadt in der Präfektur Gifu.

2 Offizielle Residenz des Kronprinzen.

3 Kuroda Tatsuaki ten [Kuroda Tatsuaki Ausstellung]. Gōrinsha Verlag, Tokyo 1970 (Ausstellungskatalog).

Kuroda Tatsuaki

Biographische Daten 1904–1982

nach: Kuroda Tatsuaki, Ausstellungskatalog, Toyota Municipal Museum of Art, 2000
Seitan 100 nen ningenkokuhō Kuroda Tatsuaki [100-jähriges Jubiläum. Lebender Nationalschatz Kuroda Tatsuaki], Ausstellungskatalog, Sagawa Art Museum, 2004

1904

Am 21. September kommt Kuroda Tatsuaki als sechstes und jüngstes Kind des Lackwarenhändlers Kuroda Kamekichi und seiner Frau Matsu in Kioto, Stadtteil Gion, zur Welt. Sein Vater, einst Samurai der Daishōji-Sippe von Kaga, hatte nach den politischen Umwälzungen der Meiji-Restauration 1868 in der Lackwerkstatt Yamanaka in Kaga (heute Präfektur Ishikawa) eine Lehre begonnen. Unter dem Namen Nushiya eröffnete er später ein eigenes Lackwarengeschäft in Kioto. Tatsuaki ist somit von Anbeginn von Lackhandwerkern und Kunstschreinern umgeben.

1907

Aufgrund einer angeborenen schwächlichen Konstitution infiziert sich der dreijährige bei einer Pockenimpfung. Zeit seines Lebens leidet er unter den Nachwirkungen der schweren Erkrankung.

1911

Im Alter von sieben Jahren wird er eingeschult. Kuroda liebt besonders den Zeichenunterricht und träumt heimlich davon, Maler zu werden. Krankheitsbedingt fehlt er häufig in der Schule. Im Alter von fünf Jahren erkrankt er an Diphtherie.

1919

Im Frühjahr schließt er seine schulische Ausbildung ab und tritt im Herbst auf Anraten seines Vaters und eines älteren Bruders eine Lehre beim Maki-e-Meister Segawa Shōryō an. Aufgrund seiner angeschlagenen Gesundheit hält er aber der Arbeit mit dem aggressiven Lack nicht stand und kehrt bereits nach zwei Monaten nach Hause zurück.
Zu jener Zeit beginnt man an dem im Lackgewerbe tradierten System der Arbeitsteilung zu zweifeln. In einer grundlegenden Neuausrichtung wird vielmehr ein individueller Herstellungsprozess durch eine Person angestrebt – von der Herstellung des Korpus über den Lackauftrag und den Dekor bis zur finalen Oberflächenpolitur.

1921

Kuroda Tatsuaki sieht erstmals in einer Kiotoer Galerie Werke des Keramikers Kawai Kanjirō (1890–1966), darunter einen dreifarbig glasierten Tabakbehälter mit Löwen- und

Päoniendekor. Dieses Objekt, das ihn zutiefst beeindruckt, sollte sein weiteres künstlerisches Schaffen beeinflussen.
Im selben Jahr lernt er auch den Keramiker Kusube Yaichi (1897–1984) kennen.

1922

Im Februar verstirbt der Keramiker Suwa Sozan (1852–1922). Kurodas Vater, der Suwa besonders schätzte, beteiligt sich an den Kosten der Begräbnisfeier. Unter diesen Umständen lernt Tatsuaki den Maler und Kalligraphen Tomioka Tessai (1837–1924) kennen.
Am 8. April verstirbt Kurodas Mutter.

1923

Kuroda befasst sich mit den »Aufzeichnungen aus der Nachbarschaft eines Brennofens« (Kami atari zakki), einer Schrift des Keramikers Tomimoto Kenkichi (1886–1963), die ihn in seiner Überzeugung, eine eigenständige Entwicklung einzuschlagen, bestärkt.
Im Dezember nimmt Kuroda an der ersten Städtischen Kunsthandwerksausstellung in Kioto teil.

1924

Im Herbst besucht er einen Vortrag von Kawai Kanjirō (1890–1966) und Hamada Shōji (1894–1978) in Kurabu (Kioto Kurabu). Auf der Heimfahrt wird er dem in Kioto ansässigen Keramiker vorgestellt, mit dem er fortan intensiven Austausch pflegt. Bei einem Besuch in Kawais Haus lernt er den Maler Yanagi Sōetsu (1889–1961) sowie den Textilkünstler Aota Gorō (1898–1935) kennen.
In den folgenden zwei Jahren treffen Kawai, Aota und Kuroda immer wieder im Haus von Yanagi in der Nähe des Yoshida-Schreins in Kioto zusammen. Hier begutachtet und diskutiert man die von Yanagi gesammelten kunsthandwerklichen Arbeiten sowie die von den Gästen mitgebrachten Objekte, darunter zahlreiche koreanische Stücke. Sie hinterlassen in Kuroda einen bleibenden Eindruck und üben großen Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung aus.

1925

Im Juni besucht Kuroda eine von Yanagi konzipierte Foto-Ausstellung über buddhistische Holzskulptur in der Präfekturbibliothek Kioto.

1927

Im März gründet Kuroda zusammen mit Aota Gorō, Yanagi Sōetsu und dem Textilfärber Suzuki Minoru die »Kamigamo-Bruderschaft für Volkskunst« (*Kamigamo mingei kyōdan*). Die drei Künstler schließen sich auch zu gemeinsamem Leben in einer Art Kommune zusammen und nennen sich »Personen des wirklichen Kunsthandwerks« (jissakusha). Mit Unterstützung von [illegible] ein gleichlautender Förderverein gegründet.

Im Juni erscheint Band 1 der Buchreihe Mingei unter der Leitung von Yanagi mit dem Titel »Aufzeichnungen der Schönheit« (*Zakki no bi*). Der Titel des Einbandes war geschnitzt. Später fasst Bernard Leach verschiedene Texte von Yanagi in seinem Buch »The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty« zusammen.

1928

In der im März im Ueno-Park in Tokio eröffneten Ausstellung zur Förderung der landeseigenen Handwerksprodukte stellt auch Kuroda aus. Hier lernt er unter anderem den Kunstkritiker Aoyama Jirō (1901–1979) kennen, der ihm aus Holz gefertigte koreanische Objekte zu Studienzwecken zur Verfügung stellt.

Vom 24. März bis 27. Mai nimmt Kuroda für den Arbeitsbereich Holz an der Ausstellung »Volkskunst« (*Mingeikan*) teil. Auch seine Künstlerfreunde sind dort vertreten: Aoto für die Textilien, Kawai, Tomimoto und Leach für die Keramik und Yanagi für die Sektion Architektur.

1929

[illegible]

Ausstellung der Kamigamo-Bruderschaft mit Arbeiten von Yanagi,

Kawai, Aota und Kuroda veranstaltet. Die Gruppe zerbricht jedoch im Herbst an persönlichen Differenzen. Kuroda verfällt in eine äußerst schlechte körperliche und seelische Verfassung. Er konsultiert einen Arzt, der ihm dringend Ruhe verordnet und ihn zur Erholung nach Konan in der Präfektur Shiga schickt.

1930

Auf Empfehlung von Yanagi Sōetsu kann sich Kuroda auf der Ausstellung »Ohne Vorbild« (*Mukan*) der Nationalen Künstlervereinigung und Kunsthandwerksdepartement (*Kokugakai kōgeibu*) präsentieren.

1931

Kuroda fertigt für das Süßwarengeschäft Kagizen im Kiotoer Stadtteil Gion die Innenausstattung der Verkaufsräumlichkeiten an. Von diesem Zeitpunkt an stellt er für Kagizen diverse Objekte und Utensilien her.

1932

Eine in Zusammenarbeit mit Kawai Kanjirō erstellte Garnitur von Rauchutensilien wird in einer Galerie in Kioto ausgestellt.

1933

Ende August erhält er, dank einer Empfehlung von Kawai Kanjirō und Iwai Takeyoshi, eine Einladung des Gouverneurs Sagami Shin'ichi nach Hokkaidō, wo er Takahashi Kazutomo (1904–1983) aus der Keramikwerkstatt Kawai bei einer Führung durch die Industrieprüfstelle für Holzbearbeitung kennenlernt.
In diesem Jahr macht er auch die Bekanntschaft des Schriftstellers Shiga Naoya (1883–1971).
Am 21. Dezember verstirbt sein Vater.

1934

Im Februar heiraten Kuroda Tatsuaki und Inoue Fuji. Im Dezember kommt ihr erstgeborener Sohn Kenkichi auf die Welt.

1935

Im Dezember findet, durch Vermittlung Gotō Shintarōs, im Nakamuraya im Osakaer Stadtteil Shinsaibashi die Ausstellung »Kuroda Tatsuaki – lackierte Holzarbeiten« (*Kuroda Tatsuaki – kiurushi kōgeihin kojinten*) statt.
Die ersten Arbeiten mit Einlagen aus Mekishiko awabi, einer Unterart der Haliotisschnecke, entstehen.

1937

Mit Beginn des zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges (1937–1945) erschwert sich von Mal zu Mal der Ankauf von Materialien.
Im Auftrag des Regisseurs Mizoguchi Kenji (1898–1956) fertigt Kuroda einen buddhistischen Hausaltar und ein Kohlenbecken.
Er nimmt an der vierten Ausstellung »Japanische Volkskunstvereinigung – neue Arbeiten« (*Nihonmingeikyōdan dai shi shinsakuten*) teil.

1939

Auf Empfehlung von Shiga Naoya lässt sich der Romanschriftsteller Satomi Ton (1888–1956) von Kuroda ein Kohlenbecken anfertigen.

1941

Kuroda erkrankt schwer an der Weilschen Krankheit.

1942

Durch Vermittlung Hayashi Keijirōs erhält Kuroda Zutritt zum Wochenendhaus der Familie Ōhara, um dessen Inneneinrichtung anzufertigen.

1945

Zusammen mit den aus der Armee entlassenen Lackkünstlern Takenaka Bifō und Banura Shyōgo schart Kuroda junge Künstler um sich und gründet die »Gesellschaft kreativer Menschen« (Sōjinsha).

1946

Im März wird sein zweiter Sohn Jōji (1946–2010) geboren.

1947

Im Spätherbst nimmt er an einer Ausstellung von Lackobjekten in der Asahi-Galerie in Kioto teil.

1951

Der Schreiner Ikeda Shirō ersucht Kuroda um Unterstützung bei dem Projekt, das Angestelltenwohnheim einer Bankfiliale in Hokurike, Präfektur Toyama, mit Mobiliar auszustatten.

1952

Über den Architekten Kumakura Yoshitarō lernt Kuroda Kitamura Matasaemon (1902–1985) kennen, Mitglied des japanischen Unterhauses und in der Forstverwaltung tätig. Durch ihn erhält er den Auftrag, für den Tempel Nanzen-ji den Seitenalkoven des Sommerhauses sowie einen kleinen Tisch zu fertigen.

1954

Kuroda wird von dem Keramiker Ishiguro Munemaro (1983–1968) um Mitwirkung bei der Gründung einer Zweigstelle der Japanische Kunsthandwerksgesellschaft (*Nihonkōgeikai*) ersucht.

1956

Er tritt das Amt eines Vorstandsmitglieds der Nihonkōgeikai an. Auf deren Ausstellungen ist er mit seinen Arbeiten bis 1980 regelmäßig vertreten.

1957

Im Juli nimmt Kuroda an der Ausstellung »Moderne Kunst – Ausstellung herausragender Werke« (*Gendaibijutsu jō nen no kessakuten*) in Tokio teil.

1959

Das japanische Kaiserhaus erteilt ihm den Auftrag für die Ausstattung des Kronprinzenpalastes.

1960

Der nationale Radiosender NHK widmet ihm einen Beitrag in der Reihe »Die Schönheit von Holzarbeiten« (*Kikō no bi*).
Vom 27. August bis zum 25. September nimmt er an der Ausstellung »Von japanischer Hand« (Nihonjin no te) im National Museum of Modern Art in Tokio teil. In Ōsaka stellt er zusammen mit den Keramikern Kawai Kanjirō und Hamada Shōji, dem Textildesigner Serizawa Keisuke (1895– 1984) sowie dem Holzkünstler Munakata Shikō (1903–1975) einige seiner Objekte auf der Ausstellung »Fünf Kunsthandwerker« (Kōgei gojinten)aus.

1961

Er präsentiert einige seiner Werke auf der Ausstellung Mingeikanten, die längere Zeit ausgesetzt hatte.
Yanagi Sōetsu stirbt in dem Jahr.

1962

Im Mai kehrt Kuroda nach 30 Jahren für einen Besuch nach Yamanaka in der Präfektur Ishikawa zurück und lernt dort Hayashi Tatsuyo kennen, der das wagatabon, eine spezielle Tablettform, wiederaufleben ließ.

1963

Von November bis März beteiligt sich Kuroda mit einigen Arbeiten an einer Wanderausstellung durch Europa mit dem Titel »Traditionelles japanisches Kunsthandwerk der Moderne«. Stationen sind unter anderem Rotterdam und München.

1964

Der Regisseur Kurosawa Akira (1910–1998) erteilt ihm den Auftrag, sein Wochenendhaus in Gotenba, Präfektur Shizuoka, mit einem Esstisch und zugehörigen Stühlen auszustatten.

1966

Er nimmt an der Ausstellung »Kokugakai – 40 Jahre Rückblick« im Kaufhaus Mitsukoshi in Tokio teil.

1969

Auftritt bei dem Fernsehsender Mainichi TV in der Sendung »Japans Zimmerleute« (*Nihon no takumi*).

1970

Kuroda wird als erster Künstler im Bereich Holzkunsthandwerk mit dem Ehrentitel *Ningen kokuhō* (Lebender Nationalschatz) ausgezeichnet. Von da an nimmt er an der jährlich stattfindenden Ningenkokuhō-Ausstellung teil.

1971

Im Oktober widmet der Fernsehsender NHK ihm einen Beitrag in der Reihe »Japans Schönheit« (*Nihon no bi*).

1972

Erscheinen des Buches »Kuroda Tatsuaki. Der Mensch und sein Werk« (*Kuroda Tatsuaki. Hito to sakuhin*).

1973

Kuroda beteiligt sich mit einigen Objekten an der vom 30. Juni bis 19. September in China stattfindenden Wanderausstellung »Traditionelles japanisches Kunsthandwerk der Moderne« (*Gendai Nihon no dentō kōgeiten*) mit Stationen in Peking, Shenyang, Guangzhou und Schanghai.

1975

Im Februar tritt er in der Sendung »Japans Nr. 1« (*Nihon no nanbaawan*) bei dem Fernsehsender Kansai TV auf.
Im August Auftritt beim NHK in der Sendung »Seele« (*Seikon*).

1976

Gegen Jahresende wird er mit der Ehrenmitgliedschaft des Kiotoer Kulturvereins ausgezeichnet. Vom 15. bis 20. Oktober findet im Kaufhaus Hankyō in Osaka die Ausstellung »Kuroda Tatsuaki. Der Mensch und sein Werk« (*Kuroda Tatsuaki. Hito to sakuhin*) statt.

1977

Von Mitte Februar bis Mitte März stellt Kuroda Tatsuaki zusammen mit dem Maler Kumagai Morikazu (1880 – 1977) in der Yoshii Kunstgalerei im Tokioer Stadtviertel Ginza aus.
Das berühmte Kaufhaus Mitsukoshi im Tokioter Stadtviertel Nihonbashi (Stadtbezirk Chōō) widmet Kuroda im Oktober eine Ausstellung.

1979

Prinz Takamatsu (1905–1987), dritter Sohn des Taishō-Kaisers Yoshihito, stattet seinem Atelier einen Besuch ab. Im November stellt er Holz- und Lackarbeiten in der Tsukushi-Galerie Akasakaten im Tokioter Stadtviertel Akasaka (Stadtbezirk Minato) aus.

1981

Der amerikanische Präsident Jimmy Carter besucht ihn während seiner Fernostreise.

1982

Kuroda stirbt am 4. Juni im Alter von 78 Jahren.
Von Mai bis August werden zwei seiner Arbeiten auf der Ausstellung »Moderne japanische Lackkunst« in Ostberlin und Dresden gezeigt.

aus dem Japanischen von Beatrice Kromp

Domon Ken. Nihon meishōden [Ken Domon. Biografie eines japanischen Meisters]. Shinshindō Shuppan, Osaka 1974.

Faulkner, Rupert: Japanese Studio Crafts. Tradition and the Avant-garde. London 1995.

Hayakawa, Kennosuke: Mokkō no sekai [Die Welt der Holzarbeiten]. Shinchōsha, Tokio 1996.

Hayakawa, Kennosuke: Kuroda Tatsuaki. Mokkō no sendatsu ni manabu [Kuroda Tatsuaki. Lernen vom Meister der Holzarbeiten]. Shinchōsha, Tokio 2000.

Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces. The National Museum of Modern Art Tokyo, New York, Tokio und Kioto 1982.

Japan's Traditional Crafts. Spirit and Technique. National Museum of Modern Art Tokyo, Tokio 1990.

Kuroda Tatsuaki. Hito to sakuhin [Kuroda Tatsuaki. Mensch und Werk]. Shinshindō Shuppan, Osaka 1972.

Kuroda Tatsuaki. Hito to sakuhin [Kuroda Tatsuaki. Mensch und Werk]. Asahi Shimbun, Hankyō Departement Store, Tokio1976 (Ausstellungskatalog).

Kuroda Tatsuaki. Mokkōgei no takumi. Master Wood Craftsman. National Museum of Modern Art Tokyo, Tokio 1983 (Ausstellungskatalog).
Moderne Japanische Lackkunst. Staatliche Museen Berlin, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden 1982 (Ausstellungskatalog)

Nagomi [Ruhe]. Nr. 9, Septemberausgabe, Tankōsha, Kioto 2000.

Ningenkokuhō Kuroda Tatsuaki [Lebender Nationalschatz Kuroda Tatsuaki]. Shōkan Asahi Shimbun, Nr. 10, Juliausgabe, Tokio 2006.

Ningenkokuhō shiriizu Kuroda Tatsuaki [Serie 'Lebender Nationalschatz' Kuroda Tatsuaki]. Kōdansha, Tokio 1977.

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

Sawaguchi, Goichi: Nihon shikkō no kenkyō [Abhandlung über japanische Lackarbeiten]. Bijutsu Shuppansha, Tokio 1966.

Seitan 100 nen ningenkokuhō Kuroda Tatsuaki [100-jähriges Jubiläum. Lebender Nationalschatz Kuroda Tatsuaki]. Sagawa Art Museum, Moriyama 2004 (Ausstellungskatalog).

Shōsō-in no mokkō [Holzarbeiten im Shōsō-in]. Shōsō-in, Nihon Keizai Shimbun, Tokio 1978.

Tōkyō kokuristu kindai bijutsukan. Shozō hinmoku roku. Kōgei. Collection Catalogue of the National Museum of Modern Art Tokyo, Tokio 2005.

Urushi kōgei jiten [Wörterbuch des Lackkunsthandwerks]. 1. Auflage, Kōgei Shuppan, Tokio 1978.

Urushi kōgei jiten [Wörterbuch des Lackkunsthandwerks]. 6. Auflage, Kōgei Shuppan, Tokio 1994.

Yoshitake, Ayako; Aoki, Masahiro (Hrsg.): Kuroda Tatsuaki. Toyota Municipal Museum of Art, Toyota 2000 (Ausstellungskatalog).

Impressum

Ausstellung
Monika Kopplin und Masahiro Aoki

Katalog
Aoki Masahiro, Practical Museology and Art Critic
Moroyama Masanori, Curator of Craft Gallery National Museum of Modern Art, Tokyo
Beatrice Kromp, im Katalog mit B. K. abgekürzt
Monika Kopplin, im Katalog mit M. K. abgekürzt

Übersetzung aus dem Japanischen
Horie Hiroyuki
Beatrice Kromp

Redaktion
Monika Kopplin

Bilddigitalisierung
Scanlitho.Teams

Gestaltung, Layout, Bildbearbeitung
A3 Büro für visuelle Kommunikation
Christian Ring, Kerstin Schröder, Jan Hennigs

Satzschrift
Nuvo

Druck und Herstellung
Druckerei Name, Ort
Auflage: 500 Exemplare

Museum für Lackkunst
Windthorststraße 26, 48143 Münster
www.museum-fuer-lackkunst.de

Eine Einrichtung der BASF Coatings GmbH

© 2011 Museum für Lackkunst, Münster, und die Autoren
ISBN 978-3-930090-28-0

Umschlagmotiv
Kasten für Toilettenzubehör in eckig gebrochener Spiralform (Detail), um 1957
The National Museum of Modern Art Tokyo
(Kat.-Nr. 13)

Frontispiz
Kuroda Tatsuaki beim Zuschneiden eines Holzes

Bei den japanischen Eigennamen ist der Familienname dem Vornamen vorangestellt.