

Soziale und religiöse Aspekte der japanischen Teekeramik

von Dietrich Seckel (Heidelberg)

1

Vom späten 15. bis ins 17. Jh. erstreckt sich die formative Periode des Chanoyu, in der sich seine spezifische, bis heute lebendige Eigenart herausbildete, in spontaner Entfaltung stand und noch nicht in fester Kodifizierung und Routine erstarrt war. (Das japanische Wort Chanoyu ist den irreführenden Übersetzungen – Teezeremonie, Teekult – vorzuziehen.) Eine seiner Quellen ist bekanntlich das Teetrinken der Mönche in den Zen-Klöstern, dessen Regeln dann auch von Kreisen des Ritteradels übernommen wurden, zumal seit die Ashikaga-Shogune sich die Lehre und Ästhetik des Chanoyu zu eigen gemacht hatten. Für die Verknüpfung zwischen der Zen-Sphäre und der Adelsphäre waren besonders Nôami (1397–1471) und sein Schüler Jukô (Shukô, 1423–1502) von Bedeutung, und da letzterer auch Schüler Ikkyû's (1394–1481) war, wird von Anfang an die Tatsache sichtbar, daß es sich hier um eine teils philosophisch-religiöse, teils soziale, teils ästhetische Reformbewegung handelte. Die großen Gründerpersönlichkeiten des Chanoyu in jener Zeit – ihre Reihe setzt sich zunächst bis zu Sen no Rikyû (1522–1591) fort – befreiten es im Geiste des Zen vom höfischen Zeremoniell und von den Regeln des traditionellen Gesellschaftsspiels *tô-cha*, des Tee-Wettbewerbs in der Art der alten *mono-awase*, wie wir sie aus der Fujiwara-Zeit kennen; ferner von der Prachtentfaltung, besonders beim Gebrauch und Zurschaustellen kostbarer Geräte meist chinesischer Herkunft, und von der Beschränkung auf eine bestimmte hohe Gesellschaftsschicht. Auch Leute aus der Mittelklasse, ja von bürgerlicher Herkunft (freilich solche von Wohlstand und Bildung) konnten und sollten zugelassen werden. Ein weithin sichtbares Signal gab Hideyoshi durch seine berühmte Teegesellschaft von 1587 in Kitano bei Kyôto mit ihren 800 Gästen aus allen Schichten der Bevölkerung, bei der ausdrücklich auch das allereinfachste Teegerät wenig bemittelter Teilnehmer zugelassen war. (Erinnerte sich Hideyoshi dabei seiner eigenen bescheidenen Herkunft?) Raumsymbolisch wurde die neue Auffassung sichtbar durch den Wechsel des Schauplatzes für das Chanoyu aus dem Adelpalast oder der vornehmen Villa des *shoin*-Typus in die nach dem Vorbild des Bauernhauses und der Eremitenklaue konzipierte „Grashütte“ (*sô-an*), d. h. des allerschlichtesten Teeraums, wie wir ihn kennen und wie er bis heute als

Idealform gültig blieb. Die Teehütte gehört zu keiner spezifischen Gesellschafts-sphäre mehr, vielmehr wird eine völlig neue Sphäre oder „Bühne“, ein autonomes Ambiente oder Klima geschaffen, das die Teilnehmer aus ihren normalen, festen gesellschaftlichen Bindungen, Lebenszwecken und Verhaltensregeln mindestens vorübergehend löste und sie auf einem sozial neutralen Boden und unter den für alle gleichermaßen geltenden Spielregeln des Chanoyu gleichberechtigt zusammenführte. Darin vollzieht sich eine Art von „Demokratisierung“ oder doch Liberalisierung (wenn wir diese Begriffe nicht im modern-westlichen, gar spezifisch politischen Sinne nehmen) und eine Begegnung auf der Basis des Grundlegend-Menschlichen, jenes elementaren gemeinsamen Bereichs, der auch für das Zen sowohl Grundlage wie Ziel bildet. Ein besonders deutlicher Ausdruck davon ist – neben Teehaus und Teegarten mit ihrer elementaren, allen Menschen zugänglichen, nicht schichtenspezifischen Naturverbundenheit und Schlichtheit – die Teekeramik, die aus der Volkskunst herkam, sich unabhängig neben die damals noch überwiegend chinesische oder von China inspirierte höfische Gerätkunst stellte und auch ihrerseits eine Eigensphäre konstituierte, die es vorher in dieser Weise nicht gab.

Die Befreiung aus der strengen Sozialhierarchie und ihren Regeln wurde vor allem von Rikyû verfochten, und zwar im Geiste des Zen, das ja gleichfalls die Freiheit der Persönlichkeit forderte, sie in der Erkenntnis des „Nicht“ (*mu*) gewann und sie anderen Regeln unterstellte als den aristokratisch-gesellschaftlichen. Rikyû spricht von dem „Geschmack am Nicht“¹, dem „Gefühl für das Nicht“ als entscheidender Grundlage für echtes Chanoyu. Sein Abbau sozialer Schranken drückte sich bis in Einzelheiten aus: Er schaffte den erhöhten Platz für den Ehrengast ab und verwendete für die Bodenschwelle der Tokonoma-Nische nicht mehr lacküberzogenes Holz (wie beim höfischen Chanoyu der Ashikaga-Sphäre üblich), sondern durchgängig schlichtes, natürliches Holz. In dieser Vorliebe für fast asketische Einfachheit und für das *wabi*, wie sie auch Sen no Sôtan (1578–1658) verfocht, tritt eine Oppositionshaltung hervor gegen alle – selbst im höfischen (shogunalen) Chanoyu noch vorhanden gewesene – Prachtentfaltung, ja überhaupt gegen die prunkvolle Repräsentations- und Dekorationskunst der Azuchi-Momoyama- und frühen Edo-Zeit, auch gegen die in manchen Mittelstandskreisen (besonders bei den reichen Kaufleuten) verbreitete Protzerei mit kostbarem Gerät. Eine betonte Polarität beider Sphären in stets weiterwirkendem Widerspiel wird zu einem Leitmotiv der neuzeitlichen japanischen Kunst. Auch innerhalb der Keramik steht die asketische Schlichtheit ja einer reicheren, farbigeren und technisch aufwendigeren Art gegenüber, wie sie etwa später in der Nabeshima-Manufaktur als Prototyp einer an die aristokratische Gesellschaftsschicht gebundenen, von Fürstenpatronage abhängigen Porzellanproduktion hervortritt, die auch eine ganz andere wirtschaftliche Grundlage erforderte; die schlichte Teekeramik dagegen war leicht und billig herzustellen und auch insofern sozial und ökonomisch freier, um nicht zu sagen „demokratischer“. Von ihr, etwa den Raku-Schalen des Chôjirô (1516–1592) und von dem *Sôan*-Stil Rikyû's,

exemplifiziert durch sein Teehaus Tai-an, muß damals ein oppositionell-reformatorischer Schock ausgegangen sein, der seinen geistigen Impuls natürlich der Zen-Mentalität und ihrer Radikalität verdankte.

Doch treten innerhalb des Chanoyu selber immer wieder „höfische“ Tendenzen hervor, die dem Geschmack des Adels – d.h. der Daimyô, der Samurai und des Hofadels – mehr entgegenkommen, das Chanoyu mehr formalisieren und reglementieren; den Teegeräten, vor allem der Keramik, wird mehr Eleganz und Farbigkeit verliehen und auch sonst nimmt das Chanoyu wieder mehr Bezug auf bestimmte Gesellschaftskreise (auch die wohlhabenden Kaufleute) und deren spezifische Geschmacksrichtung. Starke Farbigkeit brachte z.B. Furuta Oribe (1543–1615), der freilich – obwohl Vasall Hideyoshi's und später Ieyasu's – ein kraftvolles Originalgenie mit unkonventioneller Phantasie war, und höfische Eleganz findet sich bei Ninsei (ca. 1574–1660/66), dem Protégé eines kaiserlichen Prinzen, dessen Arbeiten, soweit sie dem von seinem Mentor Kanamori Sôwa (1584–1656) vertretenen „imperial court tea“ dienten, man auf den ersten Blick überhaupt nicht für Teekeramik halten würde. In Bezug auf ihn, aber auch auf Kobori Enshû (1579–1647) hat man von „refined rusticity“² gesprochen und damit eine Verfeinerung und Aristokratisierung des Chanoyu-Stils andeuten wollen; Kobori vollzog auch insofern einen Anschluß an die höfische Tradition, als er gern klassisch-japanische Schriftkunstwerke, z.B. Gedichte von Fujiwara Teika (1162–1241), im Tokonoma aufhängte und für Teegeräte Namen aus der traditionellen japanischen Lyrik-Gedichten aus dem *Kokinshû* etwa – wählte. Und nicht zu vergessen: Kobori's Entwurf war maßgebend für die Anlage der Prinzenvilla von Katsura, eines Werks der Synthese zwischen Tee-Stil und höfischer Wohnkultur von klassischem Rang.

Die Spontaneität und innere Freiheit, die der ursprüngliche Impuls des frühen und klassischen Chanoyu gewesen war, drohte im Lauf der Entwicklung immer wieder erstickt zu werden durch Kodifizierung, Regularisierung, Formalisierung, gegen die sich bedeutende und eigenständige Teemeister wie z.B. Matsudaira Fumai (1751–1818) – ein Angehöriger des hohen Adels – auflehnen mußten. Dies hing gewiß eng zusammen mit dem Wandel des Chanoyu zu einer konventionellen gesellschaftlichen Veranstaltung und einer Methode der Geschmackserziehung und Verhaltensschulung; es mag sein, daß gerade die immer weitere, „demokratisierende“ Verbreitung des Chanoyu im Volke eine solche Schematisierung herausforderte. Die Dialektik oder Polarität zwischen dem einfach-asketischen, aufs Schlicht-Wesentliche zielenden, sozial weitgehend schichtenneutralen Chanoyu-Stil und der Tendenz zur Rücksichtnahme auf bestimmte Schichten, zwischen Freiheit und Regelbindung, zwischen Neuerung und Tradition auch in Bezug auf die sozialen Umstände und Personenkreise ist ein ständiges Leitmotiv des Chanoyu. Im Grunde war es schon seit Rikyû wirksam, der gegen aristokratischen Formalismus und künstliches Regelwerk opponierte und den bis heute als der eigentlich wahre geltenden Stil des Chanoyu begründete. Diesen Idealtypus haben wir vor allem im Sinn, wenn wir nun solchen einleitenden und skizzenhaften Bemerkungen eine genauere Erörterung zunächst der sozialen und dann der

religiös-philosophischen (d. h. im wesentlichen zen-buddhistischen) Aspekte des Chanoyu und der dabei verwendeten Teekeramik folgen lassen.

2

Obwohl die Tee-Leute (*chajin*) – Meister und praktizierende Anhänger – jeder einen sozialen Status, einen Rang, einen Beruf hatten (bisweilen einen sehr prosaisch-bürgerlichen), der ihnen in dem Gruppen- und Ständesystem ihren Platz gab, konnten sie sich trotz dieser Bindung beim Chanoyu doch mehr oder weniger gleichberechtigt begegnen, sich auf einem statusneutralen Boden treffen, wo alle auf gemeinsamer geistiger Basis standen. Eben diese Neutralisierung ermöglichte jedem die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit innerhalb dieser neuen kulturellen und gesellschaftlichen Sondersphäre, die allein durch die Gesetze des von zen-buddhistischer Grundhaltung bestimmten Geschmacks im Formalen und Sinngehalts im Geistigen und von einer hohen Humanität geprägt war – wobei unter Humanität die gemeinsame Basis einer elementar-menschlichen Schicht und eines unmittelbaren gegenseitigen Verstehens unter harmonisierenden, vielleicht befreundeten Menschen unabhängig von ihrer sozialen Stellung und dem sonst geltenden Verhaltenskodex gemeint ist. Man könnte von einer gewissen sozialen Emanzipation (in den damals gegebenen Grenzen) sprechen, jedenfalls von einer Begegnung in relativer Freiheit von den sonst geltenden Schranken und Vorschriften – nun aber unter neuen, nicht schichtenspezifischen und nicht vertikalhierarchischen Regeln, vielmehr unter dem auf allgemein-menschlicher Basis ruhenden, mehr „horizontal“ orientierten Gesetz des Chanoyu-Vollzugs. So konnten sich Aristokraten – auch höchsten Ranges –, Leute des Mittelstands (besonders wohlhabende Kaufleute), Gelehrte, Dichter, Künstler, Geistliche (die ohnehin nicht mehr in fester Standesbindung standen) und Angehörige des Bauernstandes begegnen, denn auch die Bildung, vor allem die literarisch-künstlerische, war in diesen Kreisen von Standesbeschränkungen ziemlich frei geworden. Es scheint da ein hohes Maß von Liberalität geherrscht zu haben, soweit nicht manchmal doch wieder Standesrücksichten auf hochgestellte Persönlichkeiten genommen wurden. Der soziale Ausgleich wird raumsymbolisch sichtbar in dem von Rikyû an Stelle des Eingangs für Standespersonen (*kijin-guchi*) eingeführten *nijiri-guchi*, der engen und niederen Kriechforte, die Alle ohne Unterschied zu einer Bescheidenheitshaltung nötigte, und ebenso sichtbar wird er in der Vorschrift für die Samurai, ihr sonst unentbehrliches Standesattribut, das Schwert, vor dem Betreten des Teeraums (und nur hier) abzulegen. Jene elementarmenschliche Basis, frei von festen Regelbindungen, drückt sich auch in den Teegeräten, besonders der Keramik aus, die ebenfalls aus der Schicht des Elementar-Einfachen kommt, auf die man sich einigen und in der man die menschliche Gemeinsamkeit wiedererkennen kann.

In der kulturellen Sondersphäre des Chanoyu findet also eine neue Gruppenbildung statt, die „quer“ liegt zu der traditionellen sozialen Schichtenordnung und in der sich ausgeprägte individuelle Persönlichkeiten treffen konnten, solange nicht das Chanoyu zur Massentroutine geworden war (aber von diesem späteren

Phänomen sprechen wir nicht, weil es keine schöpferischen Impulse mehr ausstrahlte). Solch eine neue Gruppenbildung aus starken Individuen ähnelt sehr den Gemeinschaften in den Zen-Klöstern. Jene Freundeskreise von Aristokraten, Kaufleuten, Gutsbesitzern, Literaten und Priestern hatten nun auch enge Verbindungen mit Kunsthandwerkerkreisen, die mit ihnen kooperierten und ihnen dazu verhalfen, ihre Tee-Ideen in kongenialen Geräten realisiert zu sehen. Die *chajin* wirkten nicht nur als Auftragsgeber und Anreger, sondern wurden zum Teil selber zu Künstlern; viele betätigten sich als Amateurtöpfer, zumal die keramische Arbeit, wie sie für Teeschalen und andere Geräte nötig war, weder teure Materialien, komplizierte Apparate noch eine langwierige Ausbildung erforderte. Das handwerkliche Schaffen wurde also in funktioneller Hinsicht und, soweit die Künstler selber in Betracht kamen, auch sozial in jene kulturelle Sondersphäre integriert. Viele Teemeister waren Designer ganzer Anlagen von Bauten und Gärten; der wohl bedeutendste, Rikyû, suchte nach einem Töpfer, der seine Vorstellungen von idealen Teeschalen zu realisieren vermochte, und fand ihn in Chôjirô, dem Klassiker der Rakuschalen; Furuta Oribe's unkonventionelle Genialität rief einen spezifischen keramischen Stiltyp ins Leben, der dann die soziale Form einer bis heute fortwirkenden Werkstatt- und Schultradition bekam (wie übrigens auch der Raku-Typ). Das Wechselspiel zwischen starken, als Designer mit neuen Ideen wirkenden Persönlichkeiten und sozialen Gruppen – den von ebenfalls starken Persönlichkeiten geleiteten Werkstätten – ist ein neues Phänomen in der japanischen Kultur- und Kunstgeschichte. Das Paradebeispiel für solche Gruppenarbeit, solch einen „Werkbund“ ist die Siedlung Takagamine bei Kyôto unter der inspirierenden Leitung von Kôetsu (1558–1637), der selber besonders schöne Raku-Teeschalen schuf, die ganz aus dem Geiste der großen formativen Phase des Chanoyu entstanden; soziologisch wichtig ist, daß es sich hier nicht um zunft- und gildengebundene Gruppen und auch nicht um die Erbfolge und Verzweigung innerhalb einer Sippe (z. B. Kanô), also das streng geregelte *iemoto*-System handelte, sondern um freie Zusammenschlüsse Gleichgesinnter aus verschiedenen Ständen und Berufen. (Das *iemoto*-System wurde erst später ins Chanoyu eingeführt, vor allem durch die Senke-Schule seit dem späten 17. Jh.).

Als Künstler waren die meisten *chajin* Amateure und als solche freie Individualisten – d. h. sie vertraten einen in Ostasien ungemein wichtigen Künstlertyp, zu dem bisweilen gerade die größten Schöpferpersönlichkeiten gehören. Wir kennen ihn in China als *wen-jen*, der als Maler, Schreibe-künstler, Dichter, Musiker, Gelehrter, Politiker und manches andere tätig sein konnte – nicht aber als Kunsthandwerker von Beruf, denn handwerkliche Brotarbeit galt als banal. Ebenso war es im Japan der höfischen Kulturepochen, besonders der Fujiwara-Zeit gewesen, wo etwa Prinz Genji den Typ des gebildeten, begabten Amateurkünstlers exemplarisch vertritt. Aber in der Tee-Sphäre erfolgte nun eine Aufwertung der handwerklichen, besonders der keramischen Arbeit in sozialer Hinsicht – auch durch das Auftreten eines neuen Typus, des „Studio-Töpfers“, der zwar Kunsthandwerker von Beruf war, aber unabhängig von der ständischen Organi-

sation einer Zunft oder Gilde; neben ihm trat der nicht-berufsmäßige, aber oft völlig kompetente Amateurlünstler, der – anders als in China – den Handwerker aufs höchste respektierte und mit ihm in gegenseitig befruchtender Weise zusammenwirkte. Das starke Element individueller Kreativität – und zwar gerade innerhalb der neuen Gruppenbildungen des Chanoyu – ist ein sozialer Aspekt insofern, als sich darin eine Emanzipation von den strengen Traditionsfesseln der künstlerischen Arbeit zeigt; es bestand große Freiheit der künstlerischen Wahl, ohne zwingend vorgegebene Schemata. Der vielseitige, gebildete Amateurlünstler ist meist (wie auch in China) Mitglied oder sogar Exponent einer ziemlich kleinen Gruppe von Gleichgesinnten – eines Freundeskreises, Zirkels oder Clubs, wenn man will –, die nicht im Sinne der geltenden Sozialordnung Gleichgestellte zu sein brauchten, aber gleiche Interessen und Lebensideale hatten und auf dem gemeinsamen Boden der Chanoyu-Sphäre in neuer Weise gleichberechtigt waren. (Man fühlt sich – *mutatis mutandis* – an die Goethezeit und Romantik erinnert, wo in ähnlicher Weise Mitglieder des Adels, des städtischen Großbürgertums, z.T. des Kleinbürgertums sich auf der Ebene eines gemeinsamen Bildungsniveaus und gemeinsamer geistiger, vor allem philosophischer und literarisch-künstlerischer Interessen gleichberechtigt begegneten.) Prinzipiell jeder kann als Amateur schöpferisch tätig sein – vielfach mehr als Anreger und Designer denn als Ausführender – und an dem Kunstwerk des Chanoyu mitwirken. In dessen Sphäre geschieht nun, nicht zuletzt durch diese Gruppenbildung von kultivierten Amateuren, außer der Begegnung der sozialen Gruppen und Schichten auch eine Begegnung der Künste: Es entsteht ein Gesamtkunstwerk, zu dem fast alle Kunstgattungen – Architektur, Gartenkunst, Ikebana, Keramik, Metall- und Lackkunst, Malerei und Schriftkunst – ihren Beitrag leisten, so daß auch in dieser Hinsicht die Schranken sich lockern und eine Begegnung der Künste auf dem gemeinsamen Boden einer spezifischen geistigen Grundhaltung und ästhetischen Geschmackskultur möglich wurde.

Im Chanoyu vollzieht sich diese Aufhebung herkömmlicher Schranken also in mehrfacher Weise: zwischen sozialen Schichten und Ständen, zwischen den Kunstgattungen, ferner zwischen der profanen und der sakralen Sphäre in gleicher Weise wie das durch das Zen geschah, und endlich, ebenfalls im Sinne des Zen, zwischen dem Menschen und den Dingen, die in neuer, unmittelbarer Weise in ihrem Wesen erfahren werden (wir kommen auf diese Aspekte zurück). Es treten im Chanoyu verschiedene, sonst voneinander unabhängige Elemente zu einer Art Syndrom zusammen, die soziologisch und kunsthistorisch ganz verschiedener Herkunft sind, aber aus dieser Herkunftssphäre gelöst und in neuer Weise kombiniert werden: Die Bauform des *chashitsu* kommt teils vom aristokratischen und namentlich klösterlichen Wohnbau (*shoin-zukuri*) her, überwiegend aber vom Bauernhaus, beide rein japanischer Provenienz; der Garten stammt wesentlich von dem des Zen-Klosters ab; Malerei und Schriftkunst sind überwiegend chinesischer Herkunft, der Sung- und Yüan-Tradition verpflichtet, soweit sie vom Zen inspiriert ist – aber es werden auch Schriftwerke rein japanischen Stils aus der klassisch-höfischen Tradition (Fujiwara- und Kamakura-Zeit) beim Chanoyu

verwendet; Lackgeräte vertreten ebenfalls z.T. den japanisch-aristokratischen Typ des Goldlacks (*maki-e*), oft aber – wiederum unter Einwirkung der Zen-Klöster – den chinesischen Typ der Yüan- und Ming-Zeit in Gestalt von geschnitzten Rot- und Schwarzlackarbeiten; die Keramik endlich inspiriert sich überwiegend an japanischer, aber auch koreanischer Volkskunst, und nur für bestimmte Gelegenheiten wird chinesische Keramik als Gegenakzent verwendet, am liebsten schlichtes, edles Seladon und Temmoku oder farbigere, doch ruhig wirkende Blauweiß-Stücke.

Dies alles tritt zu einem harmonischen, doch spannungsreichen Ensemble zusammen, auf der einheitlichen Ebene der spezifischen, auf eine Synthese zielenden Tee-Ästhetik. Man darf das wohl in Parallele setzen mit der sozialen Begegnung von Menschen verschiedener Herkunft und Tradition auf der gemeinsamen Ebene eines humanen Interesses an religiös-philosophisch begründeter Kunstübung und Lebensformung. Vielleicht ist es erlaubt, eine weitere Parallele zwischen den Teegeräten und dem sozialen Phänomen des Chanoyu zu sehen: Jedes Stück (Teedose, Teeschale, Wassertopf usw.) wird als Einzelstück und nicht als Serienprodukt hergestellt, ist also „Individuum“ oder „Persönlichkeit“ – daher so gern mit einem Namen getauft –, die sich mit anderen Geräten, die ebensolche Persönlichkeiten sind, zu einer Gruppe (nämlich einem ganzen Satz von funktionell aufeinander bezogenen Geräten) zusammenfindet und ihnen harmonisch auf gemeinsamer Ebene begegnet so wie die *chajin* es tun. Eine Begegnung verschiedenartiger „Charaktere“ unter den keramischen Teegeräten geschieht auch dadurch, daß Stücke miteinander kombiniert werden, die aus Öfen der verschiedensten Landesteile stammen können; zugleich vollzieht sich auf diese Weise eine soziale Emanzipation dieser Produkte aus den ländlich-lokalen Bindungen des Regionalismus und seiner begrenzten Traditionen, wo sie ursprünglich ihre Heimat und ihren engen Wirkungskreis hatten.

Die soziale Liberalisierung, der Ausgleich von Unterschieden des Standes und der Herkunft spiegelt sich beim Teegerät, besonders der Keramik, in der Beseitigung von formalistischen Vorschriften: Rikyû, so berichtet sein Schüler Yamanoë Sôji 1588, habe den Standpunkt vertreten, „praktisch könne man jedes beliebige Gerät fürs Chanoyu benutzen, vorausgesetzt, es habe eine gute Form“.³ Entscheidend war die Verwirklichung des spezifischen Geistes und Geschmacks der Tee-Kultur ohne Fesselung durch Formalitäten. (Nicht immer freilich hat sich das Chanoyu davon freihalten können, wie die großen Meister der klassischen Zeit es taten). Bei manchen für die Keramik anregenden Teemeistern, etwa Furuta Oribe, ging diese Liberalisierung weiter bis zu einem ausgesprochenen Individualismus; daß das Chanoyu innerhalb der streng geregelten japanischen Gesellschaft die Möglichkeit für die freie Entfaltung von Individuen (manchmal höchst unkonventioneller Art) bot – natürlich als unmittelbare Auswirkung des Zen-Individualismus – ist wiederum ein Phänomen von eminenter soziologischer Bedeutung. Zwar hatte zu gewissen Zeiten und in gewissen Kreisen die Tee-Keramik auch eine Status-Funktion – zur Demonstration von Reichtum, Prestige, Bildung und Geschmack – und dies konnte die Form wahrer Sammelleidenschaft

und einer übersteigerten Wertschätzung annehmen, wie der Kult der *meibutsu* beweist; stets bestand auch die Gefahr des Tee-Snobismus, der sozusagen ein negativer Sozialaspekt des Chanoyu ist. Aber die von den großen reformatorischen Meistern, angefangen mit Rikyû, als eigentlich wahr und echt anerkannte Tee-Keramik war so schlicht und so frei von aller Ostentation, daß sie status-neutral genannt werden darf. Diese beiden Grundeinstellungen ziehen sich, wie schon gesagt, als Leitmotiv durch die Geschichte des Chanoyu, und immer wieder hatte es sein eigentliches Wesen gegen uralte soziale Strukturen mit ihren vertikalen Standes- und Statusregeln durchzusetzen. Manche Teemeister empfanden sogar die chinesische und die ihr folgende farbige japanische Keramik, besonders das Porzellan, als zu „aristokratisch“ und prachtvoll, lehnten sie wegen ihrer oft kräftigen Farbigekeit ab oder ließen sie nur in begrenztem Umfang und in möglichst schlichter Form zu, als leise kontrastierenden Farbakzent; am ehesten erlaubte man sie für den mehr informellen *sen-cha*, kaum aber für die orthodoxe Form des Chanoyu. Die stets wirksame Dialektik zwischen Farbigekeit und Farbaskese – mit starkem Übergewicht der letzteren – spiegelt die gesellschaftliche Spannung zwischen der Zen-Askese der strengen Chanoyu-Richtung und dem aristokratischen oder hochbürgerlichen Geschmack, hat also einen soziologischen Aspekt. Wenn einer der Zentralbegriffe des Chanoyu, *wabi*, definiert wurde als „finding satisfaction in poverty“⁴ (einer „refined poverty“ freilich), so kommt darin u. a. auch zum Ausdruck, daß dieser Rückgang auf letzte Einfachheit die sozialen Schranken und die mit ihnen verbundenen standesspezifischen ästhetischen Normen aufhebt. Es handelt sich um eine Art von Egalisierung oder Neutralisierung auf der Gemeinsamkeitsbasis des Einfach-Gewöhnlichen und des geringsten Aufwands (auch im technisch-ökonomischen Sinne). Auf dieser Basis erst wurde die geistige Vertiefung in das Wesen der Dinge ohne Ablenkung durch Äußerlichkeiten möglich; d. h. der religiös-philosophische Aspekt der Tee-Keramik (von dem später mehr zu sagen ist) setzte jenen Wandel ihres sozialen Stellenwerts voraus. Zu der elementaren Einfachheit und sozialen wie ästhetischen Neutralisierung der Tee-Keramik gehört nicht nur ihre Schlichtheit und ihre Farbaskese, sondern auch das Fehlen von feststehenden formalen Traditionen, die sie an einen bestimmten gesellschaftlichen Ort gebunden und bestimmte Techniken, bestimmte Dekorsysteme mit ihren ikonographischen und symbolischen Sinngehalten erfordert hätten, vor allem im höfischen und im religiösen Bereich. Durch all das wäre die Direktheit der Erfassung des Wesentlichen in seiner radikal-neutralen Einfachheit gestört worden. Während sonst der Gerät-Dekor sich an bestimmte Empfängergruppen und -schichten wendet und bestimmte Verständnisbedingungen stellt – an Buddhisten, an in chinesischer Tradition Gebildete, an Hofkreise usw. –, fehlt er bei der Teekeramik entweder völlig oder beschränkt sich auf ganz einfache, ohne weiteres verständliche Motive, die häufig noch dazu nur angedeutet sind durch skizzenhafte oder verwischte Ausführung.

Ein sehr bezeichnendes soziales Phänomen besteht darin, daß die Tee-Keramik ihrer Herkunft nach eine bäuerliche Gebrauchskeramik ist (teils japanischen, teils koreanischen Typs) – so wie der schlicht-ländliche Typ des *chashitsu*, das

sô-an, vom Bauernhaus und der Eremitenklause angeregt wurde. Es vollzog sich also der sonst sehr seltene Vorgang, daß eine volkstümliche Gebrauchskunst alltäglicher Art auf eine viel höhere soziale und geistige Ebene aufgewertet wurde und dank der Neuinterpretation durch die hochkultivierten *chajin* eine ungeahnte *sophistication* erlebte. Auch wurde das, was bei echter Volkskunst naturgewachsen und unreflektiert ist, hier nun systematisch durchgestaltet und zu einer ihr ursprünglich ganz fremden Normgeltung gesteigert. Eine Aufwertung geschah allein schon dadurch, daß die regional-provinziellen keramischen Typen bei den Gründervätern des Chanoyu nun Metropolitankunst wurden und auch dadurch eine kanonische, wiederum auf das ganze Land ausstrahlende Geltung bekamen. Ja daß überhaupt keramisches Gerät nicht-chinesischer Herkunft innerhalb einer auf hoher geistiger und ästhetischer Ebene stehenden Lebens- und Kunstsphäre verwendet wurde, war etwas Neues (vorher war sie bloße Haushaltsware). Wir machen uns meist nicht klar genug, daß in der aristokratischen Gesellschaft seit der Fujiwara-Zeit sich keine keramische Kunst hohen Niveaus entwickelte und Keramik – gegenüber dem Lack und Metall – vor allem dann geschätzt wurde, wenn sie chinesisch war (das gilt bis in die Ashikaga-Zeit und die Frühphase des Chanoyu), woraus sich bekanntlich eine gewisse Verspätung in der Entwicklung einer eigentlich japanischen keramischen Kunst von Rang erklärt. Die Produktionsstätten in der Provinz gewannen solch einen Rang erst dank ihrer Wertschätzung durch die *chajin*. Ein kleines, aber charakteristisches Anzeichen für die Rangerhöhung einer aus bäuerlicher Sphäre stammenden Keramik ist das Reparieren zerbrochener oder beschädigter Stücke mit dem aristokratischen Goldlack: soziale Aufwertung, raffinierte ästhetische Kontrastwirkung und die Begegnung zweier Lebenssphären treffen hier in symptomatischer Weise zusammen. Entsprechend wird die Bauern- oder Eremitenhütte aufgewertet zum *chashitsu*, gelangt auf ein höheres soziales und geistiges Niveau und erfährt vermöge systematischer formaler Durchgestaltung auch eine neuartige Ästhetisierung.

Denn all diese bewußte Schlichtheit, Rustikalität und „refined poverty“ war natürlich nur im Kreise von Gebildeten, Intellektuellen und Ästheten möglich, die durch ein aristokratisch-hochbürgerliches Milieu geprägt waren; wirklich einfache Leute, der Unterschicht angehörig, kommen nicht auf solche Gedanken, wie auch der Bauer keine lyrische Naturliebe kennt. Übrigens liegt hier eine Problematik der modernen Volkskunst (*mingei*)-Bewegung, die in Gefahr ist, eben durch die Wertschätzung und soziale wie ästhetische Aufwertung volkstümlicher Gebrauchsgeräte einem modischen Ästhetizismus Vorschub zu leisten. Die *mingei*-Bewegung strebt aus der Sphäre der *sophistication* und von dem hohen zivilisatorisch-sozialen Niveau herunter zum „Ursprünglichen“ – und ist insofern „romantisch“ –, während die Tee-Ästhetik das Volkstümliche auf ein höheres Niveau heraufhebt oder richtiger auf die Ebene der allgemein-menschlichen Gemeinsamkeit und der Einsicht in das Grundlegend-Wesentliche transponiert. Ein sozial wichtiges Phänomen ist es jedenfalls, daß in der Chanoyu-Sphäre ein neuer Typus des ästhetisch und philosophisch-religiös orientierten Gebildeten entstand, der – im Unterschied von dem höfischen Gebildeten etwa der Fujiwara-Zeit und

dem gelehrten und literarisch-künstlerisch versierten Priester – außerhalb seiner ständischen Begrenzungen und berufsgebundenen Pflichten sich der Entfaltung und Formung seiner Persönlichkeit widmen und sie zur Geltung bringen konnte; Raffinement, *sophistication* und *connoisseurship* gehören als charakteristische Merkmale zu diesem Typus. (Unter *sophistication* ist freilich nicht etwas Intellektualistisches oder Rationalistisches zu verstehen, sondern eine feinfühligere Intuition und Empfänglichkeit für Nuancen und delikate Qualitäten, auch das Gegenteil von Naivität – angewendet nun allerdings auf Dinge von naivem, naturhaftem und elementar-schöpferischem Charakter).

Die soziale Grundhaltung des Chanoyu, nämlich die Begegnung in ihren verschiedenen Manifestationen, vollzieht sich als eine zum Kunstwerk gestaltete Beziehung zwischen Gastgeber und Gast; man hat das Chanoyu geradezu eine „art of hospitality“⁵ genannt und gesagt, das Verhältnis von Gastgeber und Gast sei das „Thema der Teezeremonie“, welche „symbolisch eine stille Begegnung von Menschen in der umgreifenden Landschaft des Seins“ darstelle.⁶ Bei dieser Begegnung spielt die jeweilige Gelegenheit und Situation eine große Rolle: Der Stil des Chanoyu und auch die Auswahl der Geräte richtet sich nicht nur nach der Jahres- und Tageszeit, nach der Lokalität und den jeweiligen Umständen, sondern vor allem auch nach den Gästen und ihrer Eigenart; schon Juko forderte, das Teegerät solle danach gewählt werden, ob die Gäste bejährt oder jung sind, und Besitzer großer Sammlungen von Teegerät wie etwa Matsudaira Fumai (1751–1818) verwendeten – man tut es noch heute – stets nur wenige Stücke, die dem jeweils vollzogenen Chanoyu genau angemessen sind (ein Prinzip, das in Japan generell für die Verwendung von Kunstwerken, besonders auch Gemälden gilt). Diese Situations-Angemessenheit, die sich vor allem auch auf die beteiligten Menschen bezieht, also einen sozialen Aspekt hat, könnte man als Occasionalismus bezeichnen. Sie hat ihre Parallele (oder ihre Quelle?) in dem Vollzug der Zen-Begegnungen (*zenki*), wo der Meister sein Verhalten gegenüber dem Schüler gleichfalls stets nach der jeweiligen Situation einrichtet.

Das Verhalten der am Chanoyu beteiligten Menschen zueinander und den dabei gebrauchten Dingen hat die soziale Form der Kommunikation, die angesichts ihrer religiös-ontologischen Komponente vielleicht sogar einer Kommunion nahekommt (als ein fast, aber nicht gänzlich säkularisiertes sakrales Mahl), ohne doch im eigentlichen Sinne ein Kult zu sein. Die für jede Kommunikation unentbehrliche Vermittlung zwischen den Partnern übernimmt nicht zuletzt das Teegerät, besonders die Teeschale, deren zentrale Wichtigkeit und hohe Wertschätzung hieraus erst ganz verständlich wird. Sie ist es, die Gastgeber und Gast wahrhaft zusammenführt und eine Botschaft übermittelt, die im Grunde metaphysischer Natur ist und aus dem Zen-Verständnis des Wesens der Dinge kommt. Dies alles ereignet sich in einem „Feld“, das Person und Ding, Subjekt und Objekt umgreift, innerhalb dessen beide aufeinander bezogen sind und zueinander sprechen. Die Teegeräte (und das gilt nun nicht nur für die Teeschale) vollziehen ihre Kommunikation in verschiedener Weise: zunächst durch ihre Funktion und Gebrauchsweise (die wir hier nicht beschreiben können) und durch ihre Rolle in diesem

„Gesellschaftsspiel“; ferner dadurch, daß sie während des Chanoyu-Gesprächs Gegenstand der Diskussion und der Beurteilung werden und daß der Gastgeber über sie nähere Auskunft gibt; ja weil ein Teegerät geradezu eine „Persönlichkeit“ mit einem „Charakter“ und einer „Biographie“ ist, wird es selber gleichsam zum Gesprächspartner der Teilnehmer und erfüllt auch durch diesen Dialog eine kommunikative Funktion. Und endlich stellt das Gerät einen Kontakt zwischen seinem Benutzer und seinem Schöpfer her: einmal dadurch, daß die aus der Hand des Töpfers kommende, ihre Spuren tragende Form durchs Tastgefühl beim Gebrauch direkt und geradezu körperlich in die Hand des Benutzers übertragen wird; sodann wird dank der starken Individualisierung und Personalisierung der Herstellung, besonders bei den Teeschalen, stets die Frage angeregt nach dem, der sie gemacht und dem, der sie in Auftrag gegeben, vielleicht entworfen hat – und auch danach, was dann aus ihr geworden ist. Denn zu dem sozialen Aspekt der Kommunikation durch die „Persönlichkeit“ dieser Werke gehört auch ihre „Biographie“: ihre Geschichte, ihre früheren Besitzer, ihr Schicksal (manchmal ein dramatisches), ihre Rolle bei besonderen, vielleicht historisch bedeutsamen Anlässen. Das alles wurde sorgfältig aufgezeichnet: in Zertifikaten, in Aufschriften auf den Behältnissen der Geräte, vor allem in Tagebüchern und Chanoyu-Protokollen, in denen nicht nur die Verfahrensweise der betreffenden Teemeister und ihrer Schule festgehalten und die Liste der Gäste (sogar die Speisenfolge beim *kaiseki*) notiert wurde, sondern auch die von den einzelnen Geräten jeweils übernommene Rolle. Die Geschichte des Chanoyu ist also in besonders enger, geradezu „personaler“ Weise mit der der Geräte verknüpft. Dies alles bringt nun auch die Dimension der Zeit ins Spiel,⁷ indem eine Kommunikation mit vergangenen Generationen hergestellt wird, also die Tradition zum Sprechen kommt. Der „Tee-Weg“ (*chadô*) ist ganz wesentlich eine Tradition: die Weitergabe langer Erfahrung durch die Generationen hin, die Ausrichtung an großen Vorbildern, die „Übertragung des Geistes durch den Geist“ (*ishin-denshin*) im Sinne des Zen; es entstehen durch diese Überlieferung mitmenschliche Beziehungen in historischer Dimension, und dies alles konkretisiert sich in der quasi-persönlichen „Geschichte“ der in so hohem Maße individualisierten Teegeräte.

Die im Chanoyu stattfindende Kommunikation kann auch unter der kultur-anthropologischen Kategorie des Spiels verstanden werden – in dem Sinne, wie Johan Huizinga in seinem Buch *Homo Ludens* (Amsterdam 1939) es als „Element der Kultur“ erkannt, seine unzähligen Formen vorgeführt und seine fundamentale Bedeutung für das Menschsein betont hat. (Ob Schillers Spiel-Begriff in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“, der in einem ganz anderen Problemfeld steht, sich für das Verständnis des Chanoyu transformieren und adaptieren läßt, bleibe dahingestellt.) Einige Wesensmerkmale des Spiels im Sinne Huizingas treffen unmittelbar auf das Chanoyu zu: Es ist ein freies, d.h. nicht zweckgebundenes, nicht im Sinne des alltäglichen Lebens „ernsthaftes“ Handeln der Gemeinschaft, für die es aber unentbehrlich ist wegen des darin enthaltenen (oft religiösen) Sinnes; vom gewöhnlichen Leben gesondert, spielt es

sich in bestimmten Raum- und Zeitgrenzen ab und hat Verlaufsform und Bedeutung in sich selbst; der Spielplatz ist ein ausgeschiedener Bereich, in dem spezielle Regeln außerhalb der gewöhnlichen Welt gelten; das Spiel unterliegt einer wohlgeformten Ordnung und gehört damit wesentlich ins Gebiet des Ästhetischen; es begründet Gemeinschaften, die zu einer dauerhaften Form tendieren (Zirkel, Clubs u. ä.). Das Chanoyu war von Anfang an zu guten Teilen ein „entertainment strongly supported both by the individual and by society“, eine Art „stage performance“,⁸ und das *chashitsu* samt seinem Garten könnte man als einen nach den Regeln dieser Veranstaltung geformten „Spiel-Raum“ charakterisieren, das Teegerät als „Spiel-Zeug“, das für seine besondere, nicht alltägliche Aufgabe auch in besonderer Weise gestaltet, in kunstvoller, regelhafter Weise gebraucht und mit spezifischem, nur hier gültigem Sinn erfüllt wird. Die Teilnehmer, die gemeinsam das Chanoyu „aufführen“, unterstellen sich freiwillig gewissen anerkannten Regeln, die weder zweckgebunden noch durch den sozialen Status erzwungen sind (wie das sonstige Verhalten dieser Menschen in ihrem normalen, berufs- und standesbedingten Dasein); so enthält die Regelbindung im Spiel gerade ein starkes Element der Freiheit – d.h. die Chance zur Selbstverwirklichung und der sozialen Emanzipation wenigstens im räumlich und zeitlich abgegrenzten Bereich dieser Spielsphäre. Manche dieser Züge hat das Chanoyu mit dem Sport gemein, vor allem aber mit den übrigen japanischen „Wegen“ (*michi, dō*)⁹ körperlich-geistiger Menschenformung, die gleichfalls in einem ausgegrenzten, von den sonstigen Zwecken und Zwängen freien Bereich mit autonomer Gesetzmäßigkeit (nämlich den Regeln) existieren, ihren Sinn vornehmlich in der Selbstverwirklichung der Persönlichkeit auf dem Grunde des Seins (oder Nicht) haben und sie damit zur Freiheit des wahren Menschseins führen. Vom eigentlich religiösen Ritus – dem es in gewissen formalen Zügen ähnelt – unterscheidet sich das Chanoyu dadurch, daß es keine feststehende, autoritativ gültige und formulierte, auf bestimmten Glaubensinhalten beruhende Bedeutung hat, auch keinen magischen oder Heilszweck, sondern „sich selbst bedeutet“ und auf eine tiefere, eigentlich unformulierbare Sinnschicht zielt – so wie die Zen-Vorgänge auch nicht festgelegt, nicht durch eine Doktrin formuliert und geregelt sind. Als soziales „Spiel“ hat das Chanoyu gewisse Vorläufer in der japanischen Tradition: Die höfischen Spiele der Fujiwara-Zeit, bei denen gleichfalls die Verwendung und kritische Würdigung von wertvollem Gerät, die ästhetische Kennerschaft und die aktive Beherrschung verschiedener Künste wichtig war, die aber – und das trennt sie vom Chanoyu – meist die Form eines Wettbewerbs (*awase*) annahmen und wohl überwiegend in einer bestimmten, und zwar der höchsten Gesellschaftsschicht ihren Ort hatten. (Anfangs gab es auch den Tee-Wettstreit, *tō-cha*, sogar noch bis in die Zeit des klassischen Chanoyu hinein). Eher ließe sich das Chanoyu-„Spiel“ mit dem *haiku*-Dichten vergleichen, das ja auch eine gesellige Form haben konnte – Huizinga spricht vom „Dichten als sozialem Spiel“ und erwähnt dabei das *haiku*, wie er an anderer Stelle das Chanoyu

erwähnt; mit diesem Gedicht-„Spiel“ hat das Chanoyu auch gemeinsam die Teilnahme aller Gesellschaftsschichten und die oftmals enge geistige Beziehung zum Zen.

Die Ausgrenzung des Chanoyu aus dem gewöhnlichen Leben als kulturelle Sondersphäre und als „Spiel“ hat nun aber eine eminente soziale Wirkung nicht etwa verhindert, sondern eher gefördert. Zunächst ist es ja, wie Katô Shuichi betont hat,¹⁰ eine „transformation of life into art ... by means of a very special view of the whole social life“ und absorbiert „all the various activities that make up life ... into a single artistic System“; aber dieser Vorgang verläuft reziprok und hat seine Rückwirkung wiederum auf das soziale Leben wie auf die einzelne Persönlichkeit. Von den berühmten vier Grundbegriffen des *cha-dô* – *wa* = Harmonie, *k'ei* = Ehrerbietung, *sei* = Reinheit und *jaku* = Stille – bezeichnen die beiden ersten unmittelbar auch soziale Werte. *Sei* geht wohl primär auf das ur-japanische kultische Reinheitsideal zurück, während *jaku* mit dem buddhistischen Begriff des „Eingehens in die Stille“ (*nyû-jaku*), d. h. ins Nirvāna assoziiert wird; hier öffnet sich ein ganzes Bedeutungsfeld mit zahlreichen Begriffen wie „Stätte der Stille“ für den Ort, wo der Buddha die Nirvāna-Einsicht erlangte, „Erkenntnis, Wissen von der Stille“ oder „jenseitiges Ufer der Stille“, das Nirvāna-Ziel des Buddhisten – d. h. ein nur in der Einsamkeit des Ich, unabhängig von sozialen Faktoren, erreichbares Ziel, das in dialektischem Verhältnis zu den anderen drei, mehr sozial bedeutsamen Idealen steht. Alle vier Prinzipien werden im Chanoyu praktiziert – in der Art wie die Geräte gebraucht, der Tee getrunken wird, wie der Gastgeber seine Gäste empfängt und bewirbt, wie diese dabei mitwirken – und damit wird ein Modell für das gesamte menschliche Verhalten aufgestellt. In den Teegeräten sieht man diese und andere sozialetische Werte verkörpert: Aufrichtigkeit, Bescheidenheit, Unaufdringlichkeit, Echtheit, Ursprünglichkeit. Es sind auch Tugenden des Samurai, und in hohem Maße ist das Chanoyu eine Übertragung der Werte dieser sozialen Gruppe in eine allgemein-menschliche, künstlerisch geprägte Form, durch die sie in viel weitere Kreise ausstrahlen konnten. Zugleich sind es konfuzianische Tugenden, die sich mit Elementen des Zen verbinden, wie ja überhaupt die streng genormte Disziplin des Zen-Klosterlebens einen starken Einfluß auf das Chanoyu ausgeübt hat; die Verbindung zwischen beiden Sphären erklärt sich u. a. aus dem Interesse der Zen-Kreise jener Zeit für den Neo-Konfuzianismus. (In der Tokugawa-Zeit bekommt dann die konfuzianische Ethik bei der Interpretation des Chanoyu ein Übergewicht, wie Äußerungen von Kobori Enshû oder Takuan beweisen. Gelegentlich wurde die vom Chanoyu verkörperte Ethik von dem Tokugawa-Regime auch als ordnungspolitisches Instrument benutzt.) Ein weiterer sozialpädagogischer Effekt war die Verfeinerung der ursprünglich von der höheren Kultursphäre ausgeschlossenen Gruppen und Schichten (vor allem der niederen Samurai, der Kaufleute und Gewerbetreibenden) und ihre Persönlichkeitsbildung auf einem den Japanern besonders kongenialen Wege, nämlich durch ästhetische Lebensgestaltung. So galt schließlich der Satz: „The civilized Japanese man knew ‚how to make tea‘, the uncivilized did not“.¹¹ Die Geschmacksgeschichte als soziales Phänomen ist in Japan seit dem

15. Jh. ohne das Chanoyu nicht denkbar, und was heute als klassisch-japanischer Geschmack oder Stil gilt (in der häuslichen Kultur, in der Lebensformung, in den ästhetischen Wertungen) ist stark davon geprägt. Manch ein großer Teemeister war in all diesen Dingen der Erzieher seiner Schüler aus den Kreisen des Adels und des Mittelstandes und die größten Meister gelten noch heute als Lebens-Lehrer der Nation.

Neben dem Chanoyu als sozialem Verhaltensmuster ist es eben diese persönlichkeitsbildende Kraft, die eine so starke Wirkung auf die japanische Gesellschaft ausgeübt hat. Sie ist in verschiedener Hinsicht wirksam: in der Erziehung zu humaner Kommunikation, frei von Berufs- und Standesbindungen; in der Erziehung zur Formung des Lebens nach bestimmten Geschmacksnormen; und in der Prägung und Reifung der Persönlichkeit – schon seit Jukô ein wichtiges Anliegen der Teemeister. „Rikyû tried to show that the tea experience was the essence of enlightened life and that its principles should govern and elevate the entire aesthetic and awareness level of everyday life“.¹² Erst die feste gesellschaftliche Form des Chanoyu aber, die große Selbstdisziplin erfordert, befähigt den Teilnehmer zu freier schöpferischer Entfaltung; die Regel muß zunächst befolgt sein, bevor sie erweitert oder überschritten werden kann.

Die Formung und Reifung der Persönlichkeit, die im Sinne des Zen als ein Finden und Verwirklichen des wahren eigenen Selbst auf dem Grunde des Nicht (*mu*) verstanden wird, impliziert vertiefte und gereifte soziale Beziehungen; und wenn die Reifung der Persönlichkeit sich auch wesentlich in der Einsamkeit des Einzelmenschen vollzieht, so steht dieser stille und einsame Kern der Person doch in einem dialektischen Verhältnis zum gesellschaftlichen Miteinander, weil er mit großer Intensität nach außen wirkt und für die Gesellschaft fruchtbar wird – ganz abgesehen von der Tatsache, daß viele bedeutende Teemeister, weit entfernt von Weltflucht, Solipsismus oder Escapismus, aktiv im politischen, militärischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben tätig waren und manchmal auch heute sind. (Rikyû's politische Rolle z. B. ist neuerdings klarer geworden als bisher).¹³ Noch heute leistet das Chanoyu für viele in hartem Berufsleben Stehende eine Art psychotherapeutischen Ausgleichs, ermöglicht ihnen das Zu-sich-selber-Finden und hat auch insofern eine bedeutende soziale Funktion. Das dialektische Wechselspiel von Einsamkeit, Stille, Innerlichkeit und gesellschaftlichem Miteinander ist für diesen wie für andere „Wege“ Japans überaus wesentlich, und das Chanoyu hat beides zur Synthese geführt. Sie spiegelt sich im Teegerät: Auch dieses spielt einerseits durch seine kommunikative Funktion eine sozial vermittelnde Rolle, andererseits zieht es sich in ein abgeschlossenes, in sich selber ruhendes Dasein zurück, zugleich sprechend und schweigend – doch gerade das zurückhaltend-bescheidene Nicht-sich-Äußern bewirkt eine intensive Kommunikation jenseits der „Worte“. Und weil die Keramik, an zentraler Stelle die Teeschale (*chawan*), in so vieler Beziehung den Geist des Chanoyu als eines sozialen wie eines individuell-persönlichen Phänomens repräsentativ verkörpert, muß man sie in den Mittelpunkt der Erörterung stellen; hier liegt der Kern des Chanoyu

und alles andere (Teehaus, Garten usw.), so wichtig es ist, bildet den Rahmen oder das Ambiente.

Zum japanischen Bild des Menschen wie auch der Dinge gehört wesentlich das Reifen, das sich speziell in der Chanoyu-Sphäre mit der Vorstellung des Alterns, des Welkens, der Patina verbindet und das Gegenteil blanker Neuheit und jugendlicher Unreife ist. Dies alles gilt u. a. auch fürs Nô-Spiel; bei Seami (1363–1443), dessen Schriften zu diesen Fragen großartige Gedanken enthalten,¹⁴ steht für das (durchaus positiv gemeinte) „Welken“ der Begriff *shioretaru*. Diese herbstliche Reifung ist das Ergebnis langer Lebenserfahrung, und man schätzt auch Teegeräte besonders dann, wenn sie ebenfalls eine auf solcher „Lebenserfahrung“ beruhende Patina haben. (Kein Zufall, daß herbstliche Glasurfarben so stark dominieren). Bei der Übermittlung dieser Persönlichkeitswerte unter den Teilnehmern des Chanoyu übernehmen die Geräte, voran die Teeschalen, eine bedeutende Rolle. Sie sind ja selber so etwas wie individuelle „Persönlichkeiten“ und man kann diesen ihren Charakter vielleicht als Projektion des Persönlichkeitsideals ihrer Schöpfer, Besitzer und Benutzer verstehen. Überhaupt findet im Chanoyu eine starke Personalisierung statt: Die Teegeräte entstehen durch persönlich-individuelles (d. h. nicht fabrikmäßig-anonymes) Schaffen und nach den speziellen Vorstellungen der Auftraggeber, die eng mit den Kunsthandwerkern zusammenarbeiten oder selber Geräte schaffen; Teehaus und -garten verdanken ihre vom typisierten Wohnbau verschiedene, sehr ausgeprägte Individualität dem persönlichen Entwurf der Teemeister, die die Rolle von Designern für das Gesamtkunstwerk des Chanoyu übernehmen. Und schließlich ist ja das Chanoyu vornehmlich in der Person des Meisters zentriert, der seinen individuellen Geschmack und Stil, sein persönliches Menschenideal darin verwirklicht und durch seine – im Ideal fall aus der Zen-Einsicht in den „leeren“ Kern der Persönlichkeit, das Nicht-Ich (*mu-ga*) gewonnene – Wesenskraft auf andere Menschen wirkt, so wie der Zen-Meister es tut. Seine wichtigsten Helfer und Vermittler sind die „Persönlichkeiten“ der Teegeräte.

3

An mehreren Stellen hat sich bereits gezeigt, daß manche Aspekte des Chanoyu und seiner Geräte wesentlich mit dem Zen zu tun haben – aus dessen klösterlicher Sphäre es ja historisch her stammt, wenigstens zum Teil –, daß sie also auch einen religiösen Aspekt besitzen; einige weitere solche Punkte müssen wir zum Schluß noch genauer ins Auge fassen. Vielleicht mag man den Begriff „religiös“ für unzutreffend halten und lieber von philosophisch-ontologischer Einsicht oder anthropologisch-existenzieller Erfahrung sprechen – jedenfalls aber steht all das auf dem Boden der buddhistischen, speziell der Zen-Lehre und hat zum Ziel die Befreiung und Erleuchtung des einzelnen Menschen, und so mag man es ruhig als ein religiöses Ziel und eine religiöse Erfahrung bezeichnen. Doch ist es ja gerade für das Zen charakteristisch, daß es durch seine Abkehr von Dogmen und Riten und seine Hinwendung zur „gewöhnlichen Welt“ und den Alltagsdingen und

-erfahrungen die Trennung zwischen dem Religiösen und dem Profanen weitgehend überwunden hat. Durch seine Einwirkung auf zahlreiche Kulturgebiete, so auch auf das Chanoyu, wurde die scharfe Grenze zwischen beiden Sphären aufgehoben und eben damit ein entscheidender Beitrag zur japanischen Geisteshaltung und Lebensgestaltung geleistet. Hier liegt einer der Gründe, warum für ein Verständnis des Chanoyu und seiner wichtigsten „Instrumente“ (Haus, Garten, Geräte), welche bei all dem eine bedeutende Vermittlerrolle spielen, die religiösen und die sozialen Aspekte unbedingt in ihrer wechselseitigen Verknüpfung gesehen werden müssen.

Die wesentlichen Zen-Erfahrungen vollziehen sich zwar spontan und selbstverantwortlich im Kern der Person, die vom empirischen Ich zur Einsicht in die „Leere“ des eigentlichen oder Nicht-Ich (*mu-ga*) durchdringen muß; aber bei diesem Vorgang wirkt der Meister hilfreich mit, indem er entscheidende, oft unerwartete und unkonventionelle Anstöße gibt und vor allem durch Schweigen oder nur andeutende Hinweise dem Schüler den Blick auf das Wesentliche öffnet – kraft der „Übermittlung des Geistes durch den Geist“ (*ishin-denshin*), die in wortlosem Einverständnis geschieht; hinter ihr – und das liegt zugleich in dem Begriff *den* beschlossen – steht die Kette der Tradition von Meister zu Meister und jeweils zu einer Schar von Schülern, so daß auch die historische, d.h. die Zeit-Dimension beteiligt ist. Damit entsteht eine nicht nur jeweils gegenwärtige, sondern auch in die Geschichte zurückgreifende und auf die Zukunft vorausweisende soziale Gruppenbildung. Entsprechende Vorgänge finden im Chanoyu statt. Durch die dominierende Persönlichkeit des Meisters wird eine individuelle Erfahrung kommuniziert, indem sie durch die schweigende Vermittlung der Geräte und ihrer Handhabung an Andere, Empfängliche übergeht, aus sich heraustritt und trotz ihrem Schweigen „spricht“. Der Meister hat einerseits eine lenkende Funktion für die Gruppe und den Ablauf des Chanoyu-Prozesses, aber er läßt Freiheit für den entscheidenden Wandlungs- und Reifungsvorgang in jedem Einzelnen, wie auch der Zen-Meister es tut. Im Chanoyu ist diese Übermittlung zwar ein soziales Geschehen, es zielt aber letztlich auf den individuellen Persönlichkeitskern jedes Teilnehmers, so wie auch die Gemeinschaft des Zen-Klosters samt ihrer Organisation und ihren strengen Regeln nur die hilfreiche Basis liefert für Vorgänge im einsamen und freien Bereich der radikalen Innerlichkeit des Individuums. Strenge Formalisierung ermöglicht gerade den wesentlich informell verlaufenden (weil nicht vorhersehbaren und nicht zu regelnden) entscheidenden Vorgang – im Zen wie im echten Chanoyu; in beiden Bereichen besteht ein dialektisches Verhältnis zwischen dem geregelten, konformen Miteinander und der Freiheit und Spontaneität im Kernbereich des Ich, das sich in seinem Grunde als Nicht-Ich erfährt.

Die Teegeräte wirken bei all dem entscheidend mit, indem sie ihre Botschaft schweigend-unaufdringlich, aber deutlich sprechen oder besser: sich zeigen lassen. Ohne die Zwischenrede von Ikonographie, Symbolik oder Dekormotiven vermitteln sie – paradoxerweise sehr unmittelbar – ihr eigentliches, in letzter Einfachheit sich darbietendes Wesen und damit stellvertretend das Wesen der Dinge

überhaupt, so wie auch das *satori* durch irgendwelche schlicht-alltäglichen Dinge seinen entscheidenden Anstoß erhalten kann. Während in der Vermittlung zwischen den Menschen die (früher betrachtete) soziale Funktion der Teegeräte besteht, bildet dieses Sich-zeigen-lassen des wahren Wesens der Dinge eine wichtige Seite ihrer „religiösen“ Funktion. Hier geschieht eine schweigende Begegnung des Nicht-Ich, des Kerns der Person, mit dem absoluten Nicht als absoluter Wirklichkeit (*jissô shinkû*), die durch einige wenige, „sprechende“ Dinge repräsentiert ist. Diese haben zwar einen sehr persönlichen Charakter, ihr Kern verweist aber auf das un- oder überpersönliche Wesen der Dinge – so wie gerade die starken, originell-charakteristischen Persönlichkeiten des Zen es sind, welche die Erfahrung des Nicht-Ich überzeugend verkörpern und Anderen übermitteln.

Was im Zen und im Chanoyu vorgeht, hat einen deutlichen Prozeß-Charakter; es handelt sich um das Gegenteil von abgeschlossen-vollendeter Form oder fest definiertem Inhalt, und alle scheinbar so streng fixierten Regeln dienen zur Ermöglichung eines freien, spontanen und über die Regeln im Grunde erhabenen geistigen Geschehens.

(Dies betont auch Seami immer wieder für das Nô-Spiel). Die scheinbare Vollendung ist in Wirklichkeit stets offen für das Ungeplante und Unplanbare; diese Nicht-Fixierung ist sowohl bei der Zen-Erfahrung wie bei den Teeräumen und -gärten und nicht zuletzt beim Teegerät, besonders der Keramik, zu beobachten. Räume und Gärten, obwohl bis ins letzte sorgfältig geplant, zielen mit all ihrer Planung eben doch auf die Wirkung der Zufälligkeit, Offenheit, Variabilität, z. B. durch Asymmetrie, Unregelmäßigkeit, labiles Gleichgewicht, auch durch Anpassung an die wechselnden Jahreszeiten und die jeweilige Situation; die Keramik zeigt das ebenso deutlich oder noch deutlicher in der Unregelmäßigkeit der Form, der Zufälligkeit des Brandes und der Glasur, und der Prozeß ihrer Entstehung läßt sich unmittelbar nacherleben. „Zufällig“, wiewohl Resultat langer Übung und Reifung, ist ja auch das Ereignis des *satori* und des Zen-Geschehens – *zenki* –, des „Triebwerks“ (Gundert) bei der Übermittlung zwischen Meister und Schüler, das sich ebenfalls in einer aus Alltagssituationen entspringenden, scheinbar zufälligen Weise abspielt. Der schöpferische, langsam herangereifte Entscheidungsmoment, die Einmaligkeit, Unvorhersehbarkeit und Unwiederholbarkeit des Ereignisses ist grundlegend wichtig auch für das Entstehen der Teekeramik und für die Wirkungen, die von ihrem rechten Gebrauch im Chanoyu ausgehen. Im Zen wie in der Teekunst wirkt das Resultat als etwas vollkommen Selbstverständliches, es ist „zufällig“ so als könnte es gar nicht anders sein. Alles liegt offen zu Tage, so wie im Augenblick des *satori* alle Verhüllungen und Täuschungen dahinfallen; bei der Keramik ist sogar das Material (einschließlich seiner Unreinheiten) und der Herstellungsvorgang vollkommen sichtbar. Die äußere Erscheinung kann sehr unfertig, roh und unpoliert wirken („unfinished“ im doppelten Sinne): im Zen durch unkonventionelles Verhalten und Sich-Äußern – man denke an die vielen ungeschliffenen Burschen in den Zen-Anekdoten oder all die kauzigen Meister, in denen sich aber gerade eine tiefe Erkenntnis und eine souveräne Haltung dem Leben und der Welt gegenüber manifestiert –, beim Chanoyu

in einem scheinbar völlig mißratenen keramischen Stück, das aber eine ungeheure Wirkung und Ausstrahlung haben kann. Die innere Souveränität, das Erhabenheit über äußere Formen – bei strenger Einhaltung bestimmter vereinbarter Regeln – ist charakteristisch für die Persönlichkeitsauffassung des Zen wie für die zwar den Chanoyu-Regeln gehorchenden, doch wiederum sehr unkonventionellen Keramik-Werke. Es besteht auch eine tiefe Verwandtschaft zwischen solchen „wilden“ Keramiken und den „wilden“, um schöne Form absolut unbekümmerten Schriftwerken vieler Zen-Meister (*boku-seki*), wie z. B. des Ikkyû; in beiden Bereichen erleben wir gleichsam das Aufbrechen des Wesenskerns mit und wir erinnern uns, daß auch die *satori*-Erfahrung immer wieder als explosionsartiger Aus- und Durchbruch in die Freiheit der Wesenseinsicht beschrieben wird.

Spontaneität und Freiheit: Das heißt für die Ostasiaten immer auch Natürlichkeit, Naturhaftigkeit, Ursprünglichkeit (*tzu-jan/shi-zen*), und hier stoßen wir abermals auf ein philosophisch-religiöses Element, das letztlich aus einer anderen, freilich mit dem Zen eng verschwisterten geistigen Quelle kommt, nämlich dem Taoismus; auch das heimische Naturgefühl des Shintô hat gewiß einen großen Anteil daran. Naturverbundenheit ist ganz allgemein ein Wesenszug des Zen wie des Chanoyu – man braucht nur an die Gärten der Klöster und die der Teehütten zu denken, an das feine Empfinden für Naturvorgänge, an das Miterleben der Jahres- und Tageszeiten, an die Suggestivwirkungen, die von der Teekeramik ausgehen und an Naturphänomene anklingen – so wenn eine Teeschale mit einem weißen Glasurfleck an den Schneegipfel des Fuji-san erinnert oder andere Schalen nach Blüten oder Vögeln oder nach dem Regenschauer benannt werden.¹⁵ Dabei ist dies Gefühl für die Naturhaftigkeit der Dinge, weil im Sinne des Zen auf ihre Wesensessenz zielend, ein sehr „sachliches“, d. h. wirklichkeits- und ding-bezogenes Gefühl, nicht eine romantisch-sentimentale, subjektivistische Naturschwärmerei; aber da es Gefühl ist, wird eine innige Identifikation mit den Naturdingen, ein Miterleben ihres Lebens vollzogen, die Distanz zwischen Objekt und Subjekt weitgehend aufgehoben – und auch darin steht diese Haltung derjenigen des Zen sehr nahe.

Zu jener Naturhaftigkeit, die im Zen und im Chanoyu (und in manchen anderen Bereichen der japanischen Kultur) von größter Bedeutung ist, gehört auch das Gefühl für das Elementare und Urtümliche; das Chanoyu könnte man ebenso wie die Zen-Erfahrung und -Praxis als einen radikalen Rückgang aufs direkt erfaßbare Elementare der Wirklichkeit und der Lebensvorgänge bezeichnen. Im Chanoyu zeigt sich das in dem urtümlich-einfachen, dem Naturzustand nahen Material (nicht nur in der Keramik, sondern auch in der Teehütte und sonst) und in dem Entstehungsprozeß, in welchem Urkräfte (der Erde, des Feuers, der physikalisch-chemischen Wandlungsvorgänge, der Farbveränderungen) offen liegen und sichtbar werden; beim bunt bemalten, spiegelnd glasierten Porzellan dagegen verschwinden sie hinter dem fertigen, abgeschlossenen, perfekten Resultat. Im Zen-Garten und dem davon abgeleiteten Tee-Garten sind es in erster Linie die elementar-einfachen Felssteine, die von etwas Moos, vielleicht einigen Farnkräutern und

Sträuchern begleitet, in einer leeren Sandfläche ruhen und aus der Erdtiefe emporzutauchen scheinen; das extremste und berühmteste Beispiel ist der Garten des Ryōanji in Kyōto. Zwischen solchen Felsen und den keramischen Teegeräten besteht eine enge Wesensverwandschaft, doch sind gewisse Beispiele direkter Nachahmung bemooster Felsen in Keramik eher problematisch; die Verwandtschaft liegt viel tiefer als in oberflächlichen Ähnlichkeiten.

Solche keramischen Dinge ermöglichen elementare sinnliche Erfahrungen – nicht nur durchs Auge, sondern vor allem durchs Tastgefühl; die Körperlichkeit des Objekts provoziert eine ganzheitlich-direkte Erfassung seines Wesens und Charakters, der zunächst sinnlich, namentlich mit den Händen, sofort aber auch in der Schicht der Sinn-Erfahrung begriffen wird: nicht behindert durch ablenkende und vorwiegend fürs Auge bestimmte, farbige Oberflächenreize eines Dekors – hier liegt einer der Gründe für die Monochromie oder doch Farbaskese der Tee-Keramik – und auch nicht durch seine mehr den Intellekt ansprechenden ikonographischen oder symbolischen Bedeutungen, die vermittelnd für etwas Anderes stehen und sich zwischen den Menschen und das in dem Ding selber eigentlich Gemeinte schieben. Die Zen-Leute betonen immer wieder, ein solches Objekt – z. B. ein Gartenfelsen – bedeute und symbolisiere nichts; und die populären Interpretationen etwa der Felsen im Ryōanji-Garten – als Inselgruppen im Meer oder als Tiger Mutter, mit ihren Jungen einen Fluß durchschwimmend – grenzen in der Tat ans Lächerliche. Solche Dinge, im Zen wie im Chanoyu, bedeuten vielmehr sich selbst, sie geben „die Sache selbst“ in freiem, direktem Zugang, wenn das Auge dafür geöffnet ist; ihre Gestalt und Funktion muß so sein, daß sie durch suggestiven Anstoß die direkte Ding- und Wesensschau ermöglichen. Ein solcher Anstoß kann aber am besten von einem radikal einfachen Ding gegeben werden. Bekanntlich gelangt der Zen-Jünger oft durch unscheinbar-alltägliche, zufällige Anstöße oder simple Gegenstände zum Durchbruch der entscheidenden Einsicht. Von hier aus erschließt sich wohl am besten der Sinn des fürs Chanoyu zentralen Begriffs *wabi*: Er läßt sich umschreiben nicht nur (s. o.) als „finding satisfaction in poverty“, sondern auch als „reduction to the simplest essence of things ... achieved through passionate energy in the search for the ultimate“.¹⁶ (Sōtan parallelisierte die *wabi*-Haltung sogar mit den Tugenden – *pāramitās* – des erleuchteten Bodhisattva¹⁷ und faßte sie damit zugleich als etwas Mitmenschlich-Soziales auf). Ein im Zen oder im Chanoyu im Mittelpunkt stehendes Ding kann zum Meditationsobjekt im Sinne eines Erleuchtungsanstoßes und zu einem Mittel der Wesensschau werden, und zwar vorzugsweise indem es gebraucht wird und sein Wesen durch seine Funktion offenbaren kann; zum Tee-Weg wie zum Zen-Weg gehört entscheidend auch die Praxis des Vollzugs, des Geschehens, der Übung und der daraus entspringenden konkreten Erfahrung. So bekommen gewöhnliche Dinge eine neue Dimension und Qualität – und zwar nicht indem sie irgendwie verändert oder uminterpretiert werden, sondern durch den neuen Blick, den sie selber ermöglichen und der sie in ihrem Wesen erfaßt; die inhaltliche Definition, die „Bedeutung“, bleibt dabei offen, denn jegliche Festlegung würde gerade das Wesentliche verdecken. Durch den Begriff der

„Schau“ (*kan*^[1]), des überwiegend irrational-gefühlsmäßigen, aber ungemein sicheren Ergreifens einer fundamentalen Wirklichkeit durch eindringende Anschauung (*kan*^[2], von Robert Schinzinger¹⁸ als „exaktes Gefühl“ umschrieben), wird wohl am besten die Schwierigkeit gelöst, ob man die geistigen Vorgänge im Chanoyu und im Zen nun lieber als philosophisch-anthropologisch oder als religiös bezeichnen soll: Sie vollziehen sich in einem umgreifenden Bereich schauender Erfahrung, der solche Unterscheidungen als gezwungen und willkürlich erscheinen läßt.

Das Chanoyu ist eigentlich eine alltägliche Handlung, deren allgemeinschlicher Sinn und Grund durch die Art ihres Vollzugs transparent gemacht wird – nicht eine Feier oder ein Kult, denn für eine Feier fehlt ihr der Charakter der Festlichkeit und für einen Kult das Merkmal des Heiligen und der Initiation; auch fehlt das Merkmal der Exklusivität, da jener tiefere Sinn ja allgemein zugänglich ist, generalisiert und popularisiert wird und keiner festgelegten, autoritativen Doktrin unterliegt. Am ehesten ist das Chanoyu in der Tat (wie üblich) als Zeremonie zu bezeichnen, d. h. als Formalisierung eines sozialen Ereignisses, das dadurch aus der rein profanen Alltagswelt, aus der es hervorgeht, abgehoben wird. Auch das Zen kennt Zeremonien, aber keinen Kult im Sinne etwa der esoterischen Richtungen des Buddhismus; es geht überall auf das Gewöhnliche und Alltägliche zurück und seine Anhänger werden nicht müde zu betonen, Zen sei überhaupt nichts Besonderes und schon gar nicht etwas Mystisches. So sind die Teegeräte auch keine sakralen Objekte oder Kultinstrumente – obschon sie hinwiederum keine normalen Tassen und Töpfe sind; denn sie haben eine spezifische Aura, die wohl aus jener Transparenz für die Wesensessenz der Dinge und für die „Leere“ der wahren Wirklichkeit her stammt. Und so wie das Zen „gar nichts Besonderes“ ist und wie in den *kôan* als Antwort auf letzte Fragen immer wieder auf vor Augen liegende Alltagsdinge verwiesen wird, so ist das letzte Wort, das über das Chanoyu zu sagen ist, zugleich eins der ersten, die darüber gesagt worden sind, nämlich Rikyû's Credo, man müsse wissen, es sei nichts weiter als Wasser sieden, Tee machen und ihn trinken:

*Chanoyu to wa
tada yu wo wakashi
cha wo tatete
nomu bakari naru
moto wo shirubeshi.*

Literatur-Hinweis

DICKERSON, John: „Some Aspects of Raku Ware“, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1973–74/1974–75, London 1976.

FUJIOKA Ryôichi: *Shino and Oribe Ceramics*. (= Japanese Arts Library 1.) Tôkyô/New York: Kodansha International/Shibundô 1977.

HAMMITZSCH, Horst: *Chado – Der Tee-Weg*. München-Planegg 1958.

- HAYASHIYA Tatsusaburô/NAKAMURA Masao/HAYASHIYA Seizô: *Japanese Arts and the Tea Ceremony*. (= Heibonsha Series Arts of Japan“ Vol. 15.) Tôkyô 1965. (In den Anmerkungen abgekürzt: H).
- JENYNS, Soame: *Japanese Pottery*. London 1971. (122ff.: The Rise of the Pottery of the Cha-no-yu“).
- SCHWALBE, Hans: *Die Teezeremonie*. Schriftenreihe der Deutsch-Japanischen Ges. in Bayern, H. 4.). München 1979.

Anmerkungen

- 1 H 58.
- 2 H 89.
- 3 H 81f.
- 4 H 38.
- 5 H 166.
- 6 Robert SCHINZINGER: „Das Bild des Menschen in der japanischen Tradition und Vorkriegsphilosophie“, in: *Neue Anthropologie*, Bd.6, Stuttgart/München 1974. S.184.
- 7 Dietrich SECKEL: „Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens“, in: *Asiatische Studien*, (Bern), Bd.32, H.1, 1978.
- 8 H 164, vgl. 143.
- 9 Horst HAMMITZSCH: „Zum Begriff „Weg“ im Rahmen der japanischen Künste“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 82, 1957.
- 10 KATO Shûichi: *Form, Style, Tradition. Reflections on Japanese Art and Society*. Berkeley/Los Angeles/London 1971, S.152, 155.
- 11 JENYNS 129.
- 12 DICKERSON 22.
- 13 Beatrice M. BODART: „Tea and Counsel: The Political Role of Sen Rikyû“, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.32, No.1, Spring 1977.
- 14 Oscar BENL (übertr. u. erläut.): *Die geheime Überlieferung des Nô, aufgezeichnet von Meister Seami*. Frankfurt a.M. 1961 (S.55f.) – Ders.: *Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels*. (= Akad.d.Wiss.u.d.Lit., Abhandlungen d. Klasse d. Literatur, Jg. 1952, Nr.5.), Wiesbaden 1953. S.57f., 143.
- 15 KOYAMA Fujio: *Keramik des Orients*. Tôkyô/Würzburg/Wien 1959. Taf.81, 84, 100, 115.
- 16 H 38.
- 17 HAMMITZSCH: *Chado* 122.
- 18 R. SCHINZINGER (s. Anm.6) S.202. Vgl. ders.: *Maske und Wesen*. (= Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (MOAG) Bd.44, Teil 1), Tôkyô 1963.

{ 1 } 観 — { 2 } 感