

DER EINFLUSS DES KONZEPTS
„JAPANISCHES TEEHAUS“
AUF DAS INDIVIDUUM



DIPLOMARBEIT

**Der Einfluss des Konzepts „Japanisches Teehaus“ auf das Individuum.
Wahrnehmung des Raums.
Wahrnehmung der Zeit.
Wahrnehmung des Selbst.**

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
einer Diplom-Ingenieurin

unter der Leitung von

Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. techn. Karin Raith
E253 Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von
Flora Schleritzko, BSc.
01252962

Wien, am 20.12.2021

KURZFASSUNG

Kaum ein Begriff scheint mit Japan enger verbunden zu sein als der des Teehauses. Dieses Wort beschreibt nicht nur einen Ort, an dem das landesübliche Getränk Tee konsumiert wird; es weckt auch Assoziationen wie Entspannung, Privatheit und Ruhe, Ausklammern des Alltags, Selbstdisziplin, Besinnung, bis hin zur Kultivierung eines Lebensstils mit Zeremonien, welche auf uralter Tradition beruhen. Die Konzentration auf einen scheinbar einfachen gemeinsamen Akt soll und kann nur nach einem Prozess der Entschleunigung gelingen.

Die ursprünglich aus einem religiösen Kontext entstandene Teezeremonie gelangte mit der Verbreitung des Zen-Buddhismus im 15. Jahrhundert von China nach Japan. Auf Grund der 200 Jahre dauernden Isolation Japans von der restlichen Welt konnte sich die Teekultur dort eigenständig und einzigartig weiterentwickeln. Die religiösen Elemente traten mit der Zeit in den Hintergrund. Bis heute ist die Teezeremonie jedoch noch fester Bestandteil der japanischen Kultur und in vielen Lebensbereichen spürbar: unter anderem in der Architektur, in der Literatur, in der Malerei und im gesellschaftlichen Zusammenleben.

Die traditionelle japanische Teezeremonie nach dem großen Teemeister Sen no Rikyū ist mehr Kunstausübung denn bloße Zeremonie. Der Teegarten wird auf dem „Teeweg“ durchschritten, eine symbolische Reinigung findet statt und während dieser choreografisch inszenierten Annäherung an das Teehaus gelingt es, auch den Alltag zu verlassen. Beim Betreten des Teehauses werden alle Standesunterschiede abgelegt, so wie einst auch die Krieger ihre Waffen ablegten. Für die Dauer der Zeremonie ist nicht relevant, wer man ist und woher man kommt. Das gebeugte Eintreten in den Teeraum durch den Krabbeleingang ist eine Verneigung vor den Teilnehmern der Zeremonie und verdeutlicht die Gleichwertigkeit aller Gäste.

Jede Bewegung während der Zeremonie basiert auf uralten Regeln und Traditionen und nichts soll dem Zufall überlassen werden. Dies gilt auch für die Elemente der Architektur und die Lichtführung. Die Fenster zum Beispiel, welche nicht dem Ausblick, sondern lediglich zur Belichtung dienen, sind so angeordnet, dass die Utensilien der Zeremonie und die Handlungen des Teemeisters bestmöglich zur Geltung kommen.

Die Atmosphäre des Raums wird einerseits durch die Architektur geschaffen, andererseits wird die Stimmung der rituellen Handlungen durch den Gastgeber bestimmt. Er wählt die Tageszeit, die Dekoration der *tokonoma*-Nische, Geschmack und Duft der Speisen, und viele andere Details der Zeremonie. Das alles wird mit Feingefühl aufeinander abgestimmt und zu einem harmonischen ästhetischen Erlebnis gestaltet. Die performative Inszenierung wird mit allen Sinnen (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen) erlebt. Der rituelle Akt beeinflusst die Wahrnehmung des Raums, der Zeit und des Selbst, so wie auch der architektonische Raum des Teehauses und der gestaltete Raum des Teegartens die Wahrnehmung des Geschehens bestimmen. Wie diese Wechselwirkung von Teezeremonie, Raum, Zeit und Selbst durch die Wahrnehmung hervorgebracht und vermittelt wird, ist Thema der Diplomarbeit. Das Bashō-an, ein kleines Teehaus im Einsiedlerstil im Osten von Kyōto, das bisher noch nicht wissenschaftlich bearbeitet wurde, dient als Fallbeispiel, um diese Zusammenhänge zu erklären.

Gerade in Zeiten der Pandemie wird ersichtlich, wie wichtig es ist, gelegentlich zur Ruhe zu kommen, sich auf sich selbst zu konzentrieren und bewusst Distanz zum hektischen Alltag zu schaffen. Was die Japaner schon seit Jahrhunderten praktizieren und immer weiter entwickeln, könnte auch Europäern die Bedeutung von Entschleunigung, Aufmerksamkeit und gegenseitigem Respekt vermitteln.

ABSTRACT

Hardly any term seems to be more closely associated with Japan than that of the teahouse. This word not only describes a place where the customary beverage tea is consumed; it also creates associations such as relaxation, privacy and tranquility, exclusion of everyday life, self-discipline, reflection and even the cultivation of a lifestyle with ceremonies that are based on ancient tradition. The concentration on a seemingly simple common act should and can only succeed after a process of deceleration.

The tea ceremony, which originated in a religious context, came from China to Japan with the spread of Zen Buddhism in the 15th century. Due to Japan's 200 year isolation from the rest of the world, the tea culture there was able to develop independently and uniquely. Over time, the religious elements receded into the background. To this day, however, the tea ceremony is still an integral part of Japanese culture and can be found in many areas of life: including architecture, literature, art and social interaction.

The traditional Japanese tea ceremony according to the great tea master Sen no Rikyū is more a practice of art than mere ceremony. The tea garden is walked through on the "tea path", a symbolic purification takes place and in the course of this choreographically staged approach to the teahouse, one also succeeds in leaving everyday life behind.


Upon entering the teahouse, all distinctions of status are discarded, just as warriors once laid down their weapons outside. For the duration of the ceremony, it is irrelevant who you are and where you come from. By entering the tea room through the crawl entrance in a stooping posture, the guests of the ceremony bow to each other and indicate the equality of all participants.

Every movement during the ceremony is based on ancient rules and traditions and nothing should be left to chance. This also applies to the elements of architecture and lighting. The windows, for example, which are not for viewing but only for lighting, are arranged in such a way that the utensils of the ceremony and the actions of the tea master are shown to their best advantage.

The atmosphere of the room is generated by the architecture on the one hand, on the other hand the mood of the ritual acts is determined by the host. He chooses the time of day, the decoration of the *tokonoma* niche, the taste and smell of the food, and many other details of the ceremony. All of this is sensitively coordinated to create a harmonious aesthetic experience. The

performative staging is experienced with all senses (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling). The ritual act influences the perception of space, time and self, just as the architectural space of the tea house and the designed space of the tea garden determine the perception of the event. How this interaction of tea ceremony, space, time and self is generated and conveyed through perception is the subject of the diploma thesis. The Bashō-an, a small hermit-style tea house in eastern Kyōto which has not yet been studied scientifically, serves as a case study to explain these interrelationships.

Especially in times of the pandemic, it becomes apparent how important it is to occasionally come to rest, to concentrate on oneself and to consciously create distance from the hectic everyday life. What the Japanese have been practising for centuries and continue to develop could also teach Europeans the importance of deceleration, attentiveness and mutual respect.



DER EINFLUSS DES KONZEPTS
„JAPANISCHES TEEHAUS“
AUF DAS INDIVIDUUM



1 Demonstration einer Teezeremonie mit Stühlen (*ryurei*-Zeremonie); durchgeführt vom Großmeister Sen Genshitsu, Weltmuseum Wien, 23.06.2019.



2 Tea Ceremony Club des Kyōto Institute of Technology.

VORWORT

Die Motivation für diese Arbeit ist durch mein Auslandssemester in Japan begründet, wo ich mich über den *Tea Ceremony Club* des *Kyōto Institute of Technology* an das Thema Teehaus annähern durfte und im Laufe meines Aufenthaltes verschiedenste Teehäuser besuchen und studieren konnte.

Die Teilnahme an der Vorstellung einer Teezeremonie im Weltmuseum ist ein wunderbarer Einstieg gewesen, die im Rahmen des Jubiläums „150 Jahre Freundschaft Österreich-Japan“ im Jahr 2019 noch vor Reiseantritt meines Auslandsaufenthalts stattgefunden hat. Sie wurde vom 96-jährigen Großmeister Sen Genshitsu (bis zur Übergabe der Leitung an seinen Sohn war er unter dem Namen Sen Sōshitsu XV bekannt) der Ursanke-Teeschule in Kyōto durchgeführt, welcher direkter Nachfolger in 15. Generation des wohl berühmtesten und nachhaltig prägendsten Teemeister Sen no Rikyū (1522–1591) ist. Erst in Japan ist mir sein Stellenwert als wichtigster Teemeister der bekanntesten Teeschule Japans und die außergewöhnliche Gelegenheit, ein persönliches Gespräch mit ihm geführt zu haben, bewusst geworden. Die Bedachtsamkeit und Eleganz seiner Bewegungen im Rahmen der Demonstration einer Teezeremonie sind ein eindrucksvolles Erlebnis gewesen.

In Kyōto habe ich die Teezeremonie als Kunstausübung kennengelernt, die es schafft, den Teilnehmer mit einer performativen Annäherung zu entschleunigen, das Bewusstsein zu sensibilisieren und als wichtiger Teil der Kultur für das Land prägend ist. Meine Forschung wurde vor Ort aufgrund der COVID-19-Pandemie 2020 etwas vorzeitiger als geplant beendet. Die darauffolgende globale Entwicklung der Pandemie ist mit ein Grund, warum ich das Thema „Entschleunigung“ und „Bewusstsein“ für immer wichtiger halte. Viele Menschen wurden während der Pandemie radikal aus ihren oft hektischen Lebensstrukturen herausgerissen, was oft in innerer Leere geendet hat. In unserer westlichen Gesellschaft ist Besinnlichkeit, so wie sie beispielsweise in Japan im Rahmen einer Teezeremonie ausgeübt wird, meist eine Seltenheit, obwohl sie eigentlich für die mentale Gesundheit essenziell ist. Das hat mich noch stärker motiviert, die wichtigen architektonischen Prinzipien, welche Entschleunigung im Rahmen der Teekunst beeinflussen, zusammenzufassen und auch für eine westliche Gesellschaft als wesentlich und erstrebenswert zu zeigen.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
I. Japanische Teekultur.....	10
die Wurzeln	12
stilistische Entwicklung	22
Ablauf einer Teezeremonie	100
zeitgenössische Neuinterpretationen	112
Anmerkungen	130
II. Architektur des Japanischen Teehauses. . .	134
<i>der Teeraum.</i>	<i>135</i>
Konstruktion	135
Wahrnehmung im Teeraum	174
<i>der Teegarten.</i>	<i>194</i>
Einstimmung	199
Elemente	206
Anmerkungen	228
III. Bashō-an	232
Geschichte	237
Garten	238
Teeraum	270
Anmerkungen	290
Conclusio	293
Anhang	297
Epochen der japanischen Geschichte	297
Glossar	298
Abbildungsnachweis	302
Bibliographie	308

EINLEITUNG

Die Teezeremonie und ihre damit verknüpfte Architektur weist eine jahrhundertealte Geschichte auf. Durch die über 200 Jahre andauernde Abschottung Japans (1635–1853) kam es zu einer isolierten Entwicklung der japanischen Kultur ohne Einfluss der restlichen Welt. Erst 1853 kam es wieder zu einer Öffnung der Grenzen.

Die Fragen, die mich auf dem Weg meiner Research Arbeit begleitet und vorangetrieben haben, die ich mit Hilfe dieser Diplomarbeit zu beantworten versuche, lauten folgendermaßen:

Wie wirkt sich die räumliche Gestaltung in japanischen Teehäusern und Teegärten auf die Wahrnehmung und die einzelnen Sinne eines Individuums aus? Inwiefern wird dadurch das Verhalten in Raum und Zeit beeinflusst? Welche Elemente spielen dafür eine wesentliche Rolle und tragen damit zur Steuerung der Wahrnehmung bei?

Mit dem 1904 veröffentlichtem Werk „*Book of Tea*“ von Okakura versuchte der Autor in englischer Sprache insbesondere dem Westen die Teekultur näher zu bringen. Auf ihn ist auch der Begriff „tea ceremony“ zurückzuführen, welcher aufgrund eines fehlenden besser geeigneten Vokabulars seither verwendet wird und sich weltweit etabliert hat. Streng genommen handelt es sich vielmehr um eine Kunstausbübung denn um eine alleinige Zeremonie per se.¹

Auf dem Grundwerk von Okakura basiert auch der Großteil der heutigen japanischen und nicht-japanischen Literatur. Zudem haben auch große Teeschulen, wie beispielsweise die Omotesenke- oder Urasenkeschule, eigene Werke, in welchen der Fokus besonders auf der richtigen und fehlerlosen Ausführung der Teezubereitung liegt,² ebenfalls in englischer Sprache herausgebracht.

Aufgrund meiner fehlenden Japanisch-Kenntnisse war ich hauptsächlich auf vorliegende englische und deutsche Literatur sowie auf die Unterstützung meines Betreuers am *Kyōto Institute of Technology*, Professor Akira Yoneda, angewiesen. Es scheint, dass die jahrhundertealte, japanische Kunstausbübung besonders in den letzten Jahrzehnten Anklang in der westlichen Gesellschaft gefunden hat. In den letzten 30 Jahren wurde zahlreiche englische und deutsche Literatur zu diesem Thema erarbeitet und veröffentlicht. Hier soll das Werk „Das Japanische Teehaus“ von Wolfgang Fehrer hervorgehoben werden, welcher an der TU Wien studiert, in Japan geforscht hat sowie insbesondere die einzelnen Elemente und die geschichtliche Entwicklung als österreichischer Architekt analysierte. Günter Nitschke forschte viele Jahre in Japan und

beschäftigte sich überwiegend mit der Entstehung und Gestaltung japanischer Gärten. Neben seinem wichtigen Werk „Japanische Gärten: rechter Winkel und natürliche Form“ beschreibt er außerdem relevante, japanische Raum- und Zeitprinzipien in seinem Buch „From Shinto to Ando: studies in architectural anthropology in Japan“. Weiters waren auch von der japanischen Sprache ins Englisch übersetzte Werke von einflussreichen, japanischen Architekten, Architekturtheoretikern und Schriftstellern wie Teiji Itoh, Terunobu Fujimori oder Tanazaki Jun'ichirō eine relevante Grundlage für diese Arbeit.

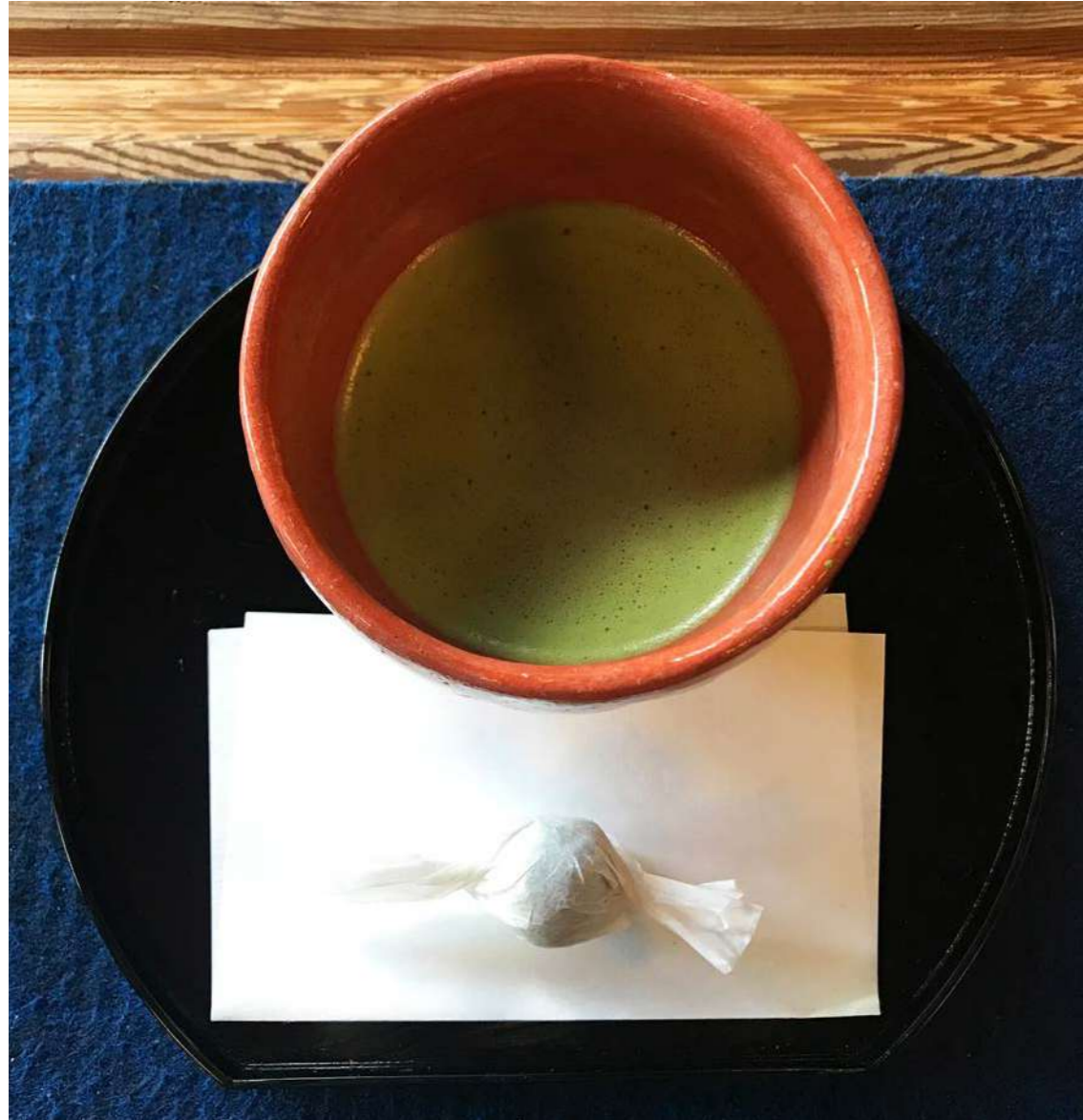
Der erste Schritt war, grundlegende Literatur zu konsultieren, mich in die Welt des Tees einzulesen und auf den Auslandsaufenthalt bestmöglich vorzubereiten. In Japan wurde dann der Akt der Teezeremonie im *Tea Ceremony Club* der Universität studiert und Grundsätzliches erlernt. Der Teeklub der Universität lehrt den Ablauf der Teezeremonien nach den Regeln der Urasenke-Teeschule, der in Japan am weitest verbreiteten. In den Vorbereitungsstunden wurden die richtigen Handbewegungen für die Reinigung der Utensilien, das Aufschlagens des Pulvertees sowie das Aufnehmen von Süßigkeiten und die Behandlung der Teeschale geübt. Wichtige Verhaltensregeln wie das korrekte Eintreten in den Raum, das richtige Maß des Verbeugungsgrades von Gastgeber und Gästen bei der Begrüßung sowie das Anlegen der traditionellen Kleidung wurden studiert. Auch während den Übungsstunden darf kein Parfum oder Deodorant getragen werden. Dies wäre ein Störfaktor für die vom Teemeister angestrebte Atmosphäre. Auf Schmuck muss gänzlich verzichtet werden, um eine unabsichtliche Beschädigung der wertvollen Teeutensilien zu vermeiden. Die Bewegung in den Raum hinein und die Nicht-Bewegung im Raum wurden geübt und oftmals wiederholt. Zur Abschlussprüfung des ausschließlich in japanischer Sprache stattfindenden Kurses darf erst nach 4 Semestern angetreten werden. Auch wenn es sich nur um einen kleinen Teil des zu Erlernenden handelt, konnte das angeeignete Wissen bei der Durchführung von Teezeremonien in mehreren Teehäusern angewandt werden.

Einerseits stützt sich der Inhalt der vorliegenden Diplomarbeit auf schon vorhandene Literatur, andererseits fließen auch eigene Beobachtungen und Erkenntnisse mit ein. Insbesondere das im letzten Kapitel als Fallbeispiel erläuterte Bashō-an, ein eher unbekanntes, etwa 250 Jahre altes Teehaus am östlichen Rande Kyōtos, wurde bisher noch nicht wissenschaftlich untersucht und bildet einen Kernteil meiner Arbeit.

In den nachfolgenden Kapiteln dieser Diplomarbeit wird zuerst die Geschichte der japanischen Teekultur sowie die Entstehung und Entwicklung des Konzepts "Japanisches Teehaus" erörtert. Anschließend werden die einzelnen Elemente des traditionellen japanischen Teehauses beschrieben und untersucht. Weiters wird der Fokus auf den Teegarten gelegt, der als integriertes Grundelement einer Teezeremonie anzusehen ist. Abschließend werden anhand des Beispiels Bashō-an in Kyōto die Grundelemente in Verbindung mit der durch diese erzeugten Wahrnehmungen auf den Besucher sowie dessen dadurch beeinflusstes Verhalten analysiert.

VERWEISE UND ANMERKUNGEN Einleitung

- 1 Der Begriff *Teezeremonie* geht auf Okakura und sein Werk „Das Buch vom Tee“ von 1906 zurück, in dem er den englischen Begriff *tea ceremony* benutzte, und damit versuchte, die Teekunst dem Westen zu erklären.
- 2 Die detaillierte Ausführung bzw. die verwendeten Teeutensilien können zwischen den unterschiedlichen Teeschulen variieren.



3 Matcha Tee (zu Pulver zermahlener Grüntee).

I. JAPAISCHE TEEKULTUR

Kakuzō Okakura

„Der Teeismus ist ein [in Japan im 15. Jahrhundert] aufkommender Kult, der auf der Verehrung des Schönen inmitten der gemeinen Dinge des täglichen Lebens beruht. Er lehrt die Reinheit und Harmonie, das Mysterium der Mildtätigkeit und die Romantik der sozialen Ordnung. Er bedeutet im Wesentlichen die Anbetung des Unvollkommenen, denn der Teeismus ist ein behutsamer Versuch, in diesem unmöglichen Etwas, das wir Leben nennen, das Mögliche zu erreichen.“³



4 Ziegeltee.



5 Pulvertée.



6 Blättertée.

1. DIE WURZELN

DER ANFANG IN CHINA

Ursprünglich stammte die Teepflanze aus China, von wo aus sie nach Japan exportiert und kultiviert wurde. In der klassischen, chinesischen Literatur wurde sie bereits sehr früh für ihre Eigenschaften, das innere Gleichgewicht wiederherzustellen und die Müdigkeit zu vertreiben, berühmt. Die Teekunst hat in China, wie auch andere Kunstgattungen, ihre Epochen und Schulen. Es gab drei Hauptphasen, in denen aus unterschiedlich vorbereiteten Teeblättern der Tee in unterschiedlicher Weise zubereitet wurde: als gekochter Ziegeltee, als geschlagener Pulvertée und als gebrühter Blättertée. Die verschiedenen Arten der Teezubereitung in der Tang-(617–907), Song-(960–1279) und Ming-Dynastie (1368–1644) spiegeln den Geist der jeweiligen Epoche wider.⁴

Im 4. und 5. Jahrhundert tranken die Bewohner des Yangzijiang-Tals Tee, jedoch war die Methode der Teezubereitung zu diesem Zeitpunkt noch anders gewichtet. Die gedämpften Blätter wurden mit einem Mörser zerrieben, zu einer Art Kuchen zusammengedrückt und unter anderem gemeinsam mit Reis, Ingwer, Salz, Orangenschalen und Milch gekocht.⁵ Der Tee war also noch nicht eindeutiger Mittelpunkt des Getränks.

Als erster Anhänger des Tees kann Lu Yu, welcher im 8. Jahrhundert in der Tang-Dynastie (617–907) lebte, angesehen werden. Er formulierte in seinem hochgelobten Werk *Chaijing* (die heilige Schrift vom Tee) Verhaltensregeln der Teezeremonie und verfasste sogar ein eigenes Kapitel über die verwendeten Teeutensilien. Im fünften Kapitel wird hier explizit die Zubereitung des Tees beschrieben: Zuerst wird der Ziegeltee über dem Feuer geröstet, dann zwischen feinem Papier zu Pulver zerrieben und anschließend nach bestimmten Regeln und unter Beachten des Siedegrades mit Salz aufgekocht.⁶

Durch die zweite Schule des Tees, welche der Song-Dynastie (960–1279) zugeschrieben wird, wurden der geschlagene Tee und seine zugehörigen, weiterentwickelten Teegeräte üblich. Dabei wurden zuerst die Blätter in kleinen Steinmühlen zu feinem Pulver zermahlen und anschließend mit einem weichen, kleinen Besen aus gespaltenem Bambus in heißem Wasser, ohne Zusatz von Salz, geschlagen. Die Begeisterung für Tee war zu dieser Zeit sehr hoch. Regelmäßige Wettkämpfe unter Feinschmeckern dienten der Entdeckung und Kultivierung neuer Sorten.⁷



7 Lu Yu bei der Teezubereitung in China (Zhao Yuan: *Lu Yu making tea*, 14. Jh., Hängerolle, Tinte und helle Farbe auf Papier, National Palace Museum, Taiwan).

Gemäß der bestimmenden taoistischen Lehre, welche als die Lehre des Weges übersetzt werden kann,⁸ interessierten sich die Menschen mehr für den Prozess der rituellen Zubereitung als für das Trinken oder das Ergebnis selbst. So kam es, dass das Teetrinken nicht mehr nur erfreulicher Zeitvertreib war, sondern zu einem Mittel der Selbstfindung wurde. Im Süden des Landes entwickelte die buddhistische Zen-Sekte, welche viele Lehren des Taoismus übernommen hatte, ein kunstvolles Teeritual, bei dem sich die Mönche vor dem Bildnis des Bodhidharma versammelten und nacheinander aus einer einzigen Schale tranken. Die Mönche führten dieses Teeritual so feierlich durch, als wäre es ein heiliger Akt, aus welchem sich schließlich auch die japanische Teezeremonie im 15. Jahrhundert entwickelten sollte.⁹

Es ging jedoch sämtliches Wissen und alle Errungenschaften der Teekultur der Song-Dynastie durch den plötzlichen Einfall mongolischer Stämme im 13. Jahrhundert und die folgende Verwüstung und Eroberung Chinas unter der barbarischen Herrschaft der Yuan-Kaiser verloren. Die inneren Unruhen und Fremdherrschaft veränderten die Umgangsformen und Gebräuche so stark, dass der Pulvertee vollständig in Vergessenheit geriet.¹⁰

Die dritte Art der Teezubereitung ist die der Ming-Dynastie (1368-1644). Hier überbrühte man die Teeblätter lediglich mit heißem Wasser. Als 1610 der Tee mit dem Schiff nach Europa gelangte, etablierte er sich schließlich auch dort.¹¹ Diese Zubereitungsart ist für die Teezeremonie in Japan nicht maßgeblich, für die Verbreitung des Teegetränks als solches selbst jedoch schon.

Heutzutage gilt der Tee in China zwar immer noch als köstliches Getränk, allerdings hat der Kult und die starke Teeverehrung abgenommen und wird kaum mehr als Mittelpunkt einer darauf aufbauenden Lebensform betrachtet.¹²

DIE TEEKULTIVIERUNG IN JAPAN

„Das Getränk wurde zum Vorwand für die Verehrung von Reinheit und Vollendung, zu einem sakralen Akt, auf den sich Gast und Gastgeber einließen, um bei dieser Gelegenheit höchste irdische Glückseligkeit walten zu lassen.“¹³

Kakuzō Okakura

In Japan waren alle drei chinesischen Stadien der Teezubereitung bekannt. Bereits 729 n. Chr. soll Kaiser Shōmun (701–756) in seinem Palast in seiner Hauptstadt Nara einhundert Mönchen Tee serviert haben. Die dafür verwendeten Blätter sollen von Botschaftern am Hof der Tang-Dynastie nach Japan gebracht und nach chinesischer Tradition der Tang-Dynastie, dementsprechend also als gekochter Ziegeltee, zubereitet worden sein. Der japanische Mönch Sachō brachte 801 n. Chr. die ersten Teesamen aus China nach Japan und säte diese am Berg Hiei-zan in der Nähe der heutigen Stadt Kyōto an.¹⁴ Über das Umfeld, in welchem zu jener Zeit der Tee am kaiserlichen Hof getrunken wurde, ist nur wenig bekannt. Früheren Gedichtanthologien zufolge war der bevorzugte Ort im Freien am Rande eines Teichs.¹⁵

Der Pulvertee der Song-Kultur erreichte Japan 1191 mit der Rückkehr des Mönches und Zen-Meisters Myōan Yōsai, auch als Eisai bekannt (1141–1215), welcher sich den Lehren der südchinesischen Zen-Schule gewidmet hatte. Seine aus China mitgebrachten Samen wurden erfolgreich an drei Orten ausgesät; unter anderem auch im Bezirk Uji südlich von Kyōto. Dieser besitzt heute noch den Ruf, den besten Tee der Welt zu produzieren. Die ursprünglich südchinesische Zen-Religion, und mit ihr das Teeritual der Song-Dynastie, verbreitete sich in Japan rasant.¹⁶ Aufgrund des erfolgreichen Widerstandes gegen die mongolische Invasion im Jahr 1281 war es möglich, diesen Lebensstil in Japan weiterzuentwickeln und der Teekult breitete sich zu einer darauf bezogenen Lebenskunst aus. Die japanische Teezeremonie, welche sich bereits im 15. Jahrhundert in der Zeit des Shōgun¹⁷ Ashikaga Yoshimasa (1367–1395) voll entfaltete und deren Ausübung auch über Klöster hinaus zelebriert wurde, stellt den Höhepunkt des Teekults dar. Der Teeismus ist seitdem in Japan fest etabliert und in der japanischen Kultur tief verankert.¹⁸

Der aus China kommende gebrühte Tee, welcher erst Mitte des 17. Jahrhunderts in Japan bekannt wurde, hat den Pulvertee im Alltag verdrängt. Der Pulvertee behält jedoch bis heute die herausragende Stellung in der zeremoniellen Verwendung als Tee aller Tees.¹⁹



8 Teetinken im Freien (Anonym: Kirschblütenfest, o.J., o.A., o.O.).



9 Teezubereitung im Zen-Kloster (Tosa Mitsunobu: *Kiyomizu-dera Engi, Illustrated Scroll of the Legendary Origin of Kiyomizu-dera Temple*, 1517, Vol. 1 von 3, Handschriftliche Darstellung, Farbe auf Papier, 33,9 x 1346,9cm, Important Cultural Property, Tōkyō National Museum).

EINHEIT DES TEE-WEGES UND ZENLEHRE – CHAZEN-ICHIMI

Die Verbindung von Zen und Tee ist offensichtlich, was sich im Ausdruck *chazen-ichimi* manifestiert und die „Einheit von Tee-Weg und Zen-Lehre“ bedeutet. Die Zen-Mönche waren nicht nur diejenigen, die den Tee nach Japan brachten; auch alle großen Teemeister – egal ob Staatsmänner, Feldherren, Krieger, Mönche oder Kaufleute – waren mit dieser Religion verbunden. Sie alle lernten von religiösen Meistern des Zen in großen Tempeln oder Klöstern. Die Lehre des Zen-Buddhismus wirkte sich stark auf die zeremonielle Form des Teetrinkens aus.²⁰ Die verwendeten Tee-Utensilien und der Raum selbst spiegeln die Lehre des Zen wider.²¹

Der Zen-Buddhismus vertritt die These, dass es im Verhältnis aller Dinge keinen Unterschied zwischen Klein und Groß gäbe und ein Atom somit die gleichen Inhalte wie das ganze Universum aufweise. Diese Grundeinstellung wurde auch in der Organisation des Zen-Klosters ersichtlich: Jedes Mitglied außer dem Abt hatte bestimmte Aufgaben zur Pflege des Klosters zu erfüllen. Es wurde den geachtetsten Mönchen die scheinbar lästigste, niedrigste Arbeit zugewiesen. Da diese Dienste Teil der Zen-Disziplin war, mussten sie mit absoluter Perfektion, so wie in der Teezeremonie, ausgeführt werden. Das Ideal des Teeismus, die Größe läge selbst in den kleinsten Dingen des Lebens, lässt sich hier deutlich erkennen.²²

In der Kamakura-Periode (1185–1333) wurde Tee überwiegend in den Zen-Tempeln getrunken. Auch in der Architektur sind die Einflüsse der Zen-Sekte noch deutlich nachweisbar und spürbar: die Schlichtheit und Einfachheit eines Teeraums sind auf die Architektur der Zen-Klöster zurückzuführen. Die Klöster dieser Sekte waren im Unterschied zu anderen buddhistischen Klöstern ausschließlich Wohnort der Mönche und kein Ort der Anbetung. Es handelte sich grundsätzlich um einen schlichten Unterrichtsraum, wo Diskussionen geführt wurden und Meditation stattfand. Der sonst kahle Raum wies nur eine kleine Nische auf, in der hinter einem Altar eine Statue des Gründers oder eines Patriarchen der Sekte situiert war; mit Blumen und Weihrauchsinsatz zur Dekoration. Man nimmt an, dass sich aus dieser Nische die heute weitverbreitete Dekorationsnische *tonokoma* entwickelte.²³

Tokonoma:
Siehe S. 150.

Die Zen-Gedanken zur Vergänglichkeit werden auch im Teeraum wiedergegeben. So wie auch unser Körper nur eine vergängliche Hülle darstellt, so kann der Teeraum nur eine vorübergehende Zufluchtsstätte während unseres Erdenlebens sein. Dazu werden natürlich alternde Materialien von natürlicher Schlichtheit herangezogen, wie Holz, Lehm, Schilf, etc.²⁴

So rufen strohgedeckte Dächer den Eindruck von Flüchtigkeit hervor und stehen, ebenso wie zerbrechlich wirkende, schlanke Holzpfeiler, welche die Leichtigkeit und augenscheinliche Bedachtsamkeit in Verwendung gewöhnlicher Materialien betonen, im Einklang mit der Zen-Theorie des endlich Vorübergehenden.²⁵

Asymmetrie wird sowohl in der Zen-Lehre als auch im Tee-Weg geschätzt und ist wesentlich, da sie frei von Wiederholungen ist, wodurch die schöpferische Entwicklung gefördert werden soll. Symmetrie hingegen erscheint auf Grund der Wiederkehr zu stark vollendet, was im Teeraum nicht erwünscht ist. In seiner ganzen Komposition bleibt der Teeraum unvollkommen: vollendet-unvollendet. Erst der Betrachter selbst kann den Raum vollenden.²⁶

Bereits der Zugang, der Gartenweg *roji*, welchen man durchschreiten muss, um zum Teehaus zu gelangen, ist das erste Stadium der Meditation und ebenfalls auf den Zen-Buddhismus zurückzuführen. Hier soll der Alltag hinter sich gelassen werden und die Reise zur Kontemplation beginnen.²⁷

Teegarten:
Siehe S. 194.



10 Tokonoma-Nische; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



11 Ein Schirm symbolisiert den Teeraum (Ukita Ikkei: *große Kitano-Teerversammlung*, 1843, Ausschnitt aus einer Bildrolle, o.A., o.O.).

2. STILISTISCHE ENTWICKLUNG

In Japan gibt es viele verschiedene Bezeichnungen für den Teeraum, welche auf die jeweilige Form und den Charakter des Raums verweisen: *chatei* oder *kissa-no-tei* bezeichnen den Tee pavillon, der zwar in den Zeiten der Teewettstreite zur Anwendung kam, jedoch noch nicht ausschließlich dem Teetrinken diente; *kakoi*²⁸ steht für einen temporär eingegrenzten Bereich, welcher durch bewegliche Paravents definiert wurde und in den oft großen *shoin*-Bauten zu finden war; *chashitsu* kennzeichnet einen Teeraum, der entweder an oder in ein Wohnhaus gebaut wurde; *chaseki* verweist auf einen alleinstehenden Teeraum;²⁹ *sōan* imitiert eine kleine, abgelegene Einsiedlerhütte; und *sukiya* bezeichnet mittlerweile den Baustil, der sich von den Prinzipien der Teehaus-Architektur abgeleitet hat.³⁰

Die verschiedenen Orte für das Teetrinken, welche sich fortlaufend entwickelt hatten, waren von der jeweiligen Zeit und ihrer Gesellschaft stark geprägt. Religion, Poetik und Kunst, aber auch Machtrepräsentation und Imitation von Bescheidenheit beeinflussten ihre Gestalt. Diese Einflüsse werden in folgendem Kapitel untersucht und erläutert.

Die erste architektonische Maßnahme zur Schaffung eines eigenständigen Bereichs zum Teetrinken war die Abtrennung eines Raums durch flexible Paravents. Aus dem geteilten Raum entwickelte sich schließlich ein geschlossener Raum. Den Höhepunkt der Entkoppelung der Außenwelt stellt das von Sen no Rikyū entworfene *sōan*-Teehaus dar – einer alleinstehenden Hütte im Stil einer Einsiedelei.³¹

Aus seinen einzigartigen Formen und verwendeten Bautechniken resultierte schließlich ein neuer architektonischer Stil, der *sukiya*-Stil, welcher zu einem der bedeutendsten Stile der Wohnhausarchitektur wurde.³² Hier lässt sich die Wichtigkeit, welche das japanische Teehaus auf die japanische Architekturgeschichte hatte, deutlich erkennen.



12 In Teepavillons *chatei* bzw. *kissa-no-tei* fanden sogenannte Tee-Wettstreite *tōcha* statt; Kinkaku-ji (Goldener Pavillon), Kyōto.

VOM SPIRITUELLEN ZUM PROFANEN TEEHAUS

Nach dem Niedergang der politischen Macht des Kaisers³³ in der frühen Muromachi-Periode (1336–1573) kam es zu einer lang anhaltenden Machtübernahme durch die Shōgune³⁴ – die mächtigsten Führer der Kriegerklasse. Die neuen Herrscher veränderten durch ihre Weltanschauung und Lebensart die Gesellschaft sowie die Hochkultur – Poesie, Tanz, Musik und Kunst. Doch auch Tee wurde unter den Samurai immer beliebter und die Ära des „Kriegertees“ begann.³⁵

Teepavillon – *CHATEI* oder *KISSA-NO-TEI*

Die Kriegerklassen veranstalteten Tee-Wettstreite, sogenannte *tōcha*. Bei geselligem Beisammensein wurde in Form eines Glücksspiels Tee verkostet und die verschiedenen Teesorten mussten erraten werden. Meist wurden hier chinesische Kunstgegenstände als Wetteinsätze verwendet. Diese Teewettbewerbe fanden zu der Zeit in zumindest 2-stöckigen Pavillons statt. Im Erdgeschoss wurden die Gäste empfangen und anschließend wurde der Tee im oberen Geschoss, welches meist eine Galerie aufwies und Blicke in alle Himmelsrichtungen erlaubte, verkostet. Der Teeraum selbst war stark von chinesischem Einfluss geprägt: Buddha-Bilder und chinesische Kunstwerke schmückten den Raum; zudem wurden die zu gewinnenden Preise auf Schmuckbrettern auf der Nordseite präsentiert. Die Regeln zur Raumgestaltung folgten nur einer groben Richtlinie und wurden hauptsächlich nach dem individuellen Geschmack des Gastgebers festgelegt. Die wohl berühmtesten Beispiele für solche Teepavillons sind der Ginkakuji und der Kinkakuji, also der Silberne und der Goldene Pavillon in Kyōto.³⁶

Horst Hammitzsch

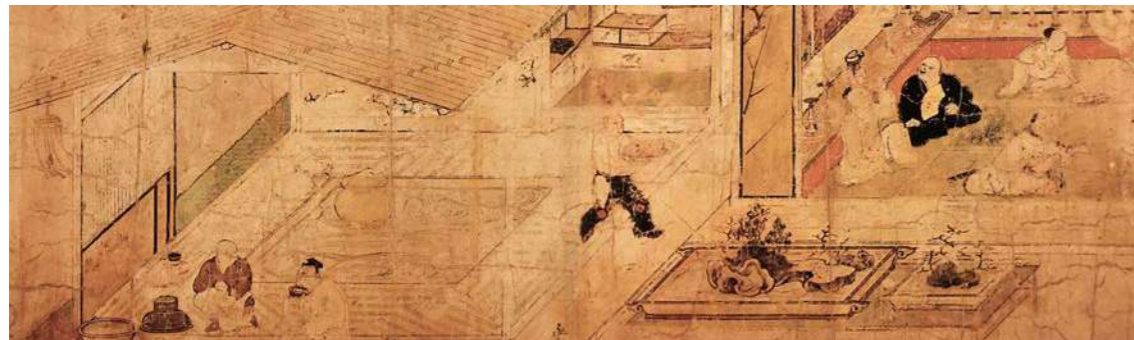
„Auf Schmuckbrettern auf der Westseite des Raumes wurden seltene Früchte, auf der Nordseite wurden die zur Verteilung kommenden Preise gezeigt. Dazwischen stand der Wasserkessel, in dem das Wasser siedete. Die Gäste ließen sich auf Sitzgelegenheiten nieder, über die Leopardenfelle gebreitet waren.“³⁷

Der Teekonsum war nun aus dem religiösen und spirituellen Kontext des Zen herausgelöst und zu einem Akt der Laienkultur geworden. Erwähnenswert ist jedoch, dass die *tōcha*-Veranstaltungen die Wertschätzung der Kunst auf ein höheres Niveau anhoben, wahre Kenner der Kunstobjekte hervorbrachten und den Beginn des modernen Kunsthandels in Japan kennzeichnen.³⁸

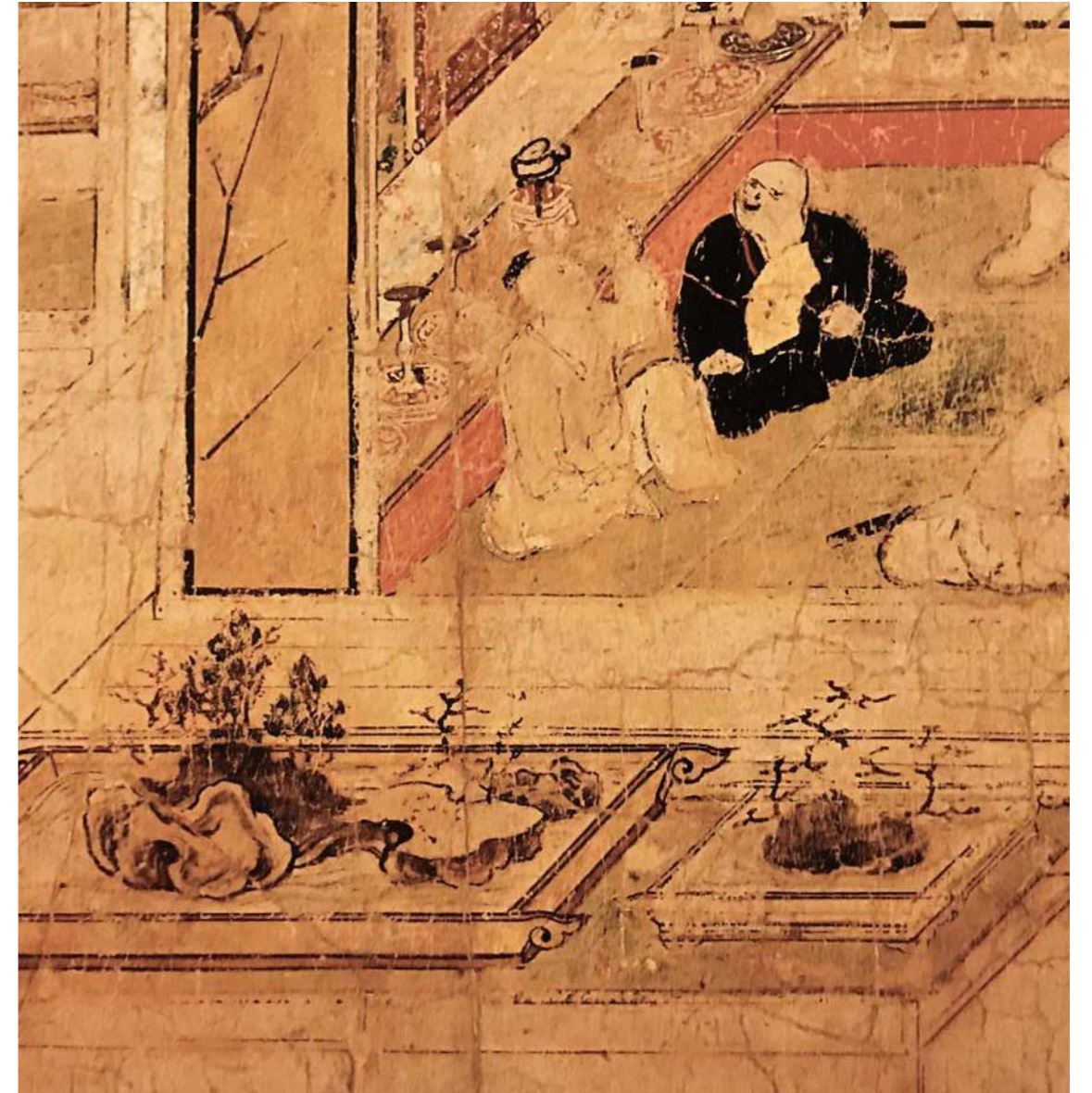
Empfangsgebäude in Villen und Palästen – *KAISHO*

Im Laufe der Zeit begann eine Verlagerung der *tōcha*-Events in die Villen und Paläste der *shinden*-Residenz.³⁹ Die Hauptmerkmale einer im *shinden*-Stil errichteten Residenz sind die strenge Nord-Süd-Ausrichtung des Hauptgebäudes sowie die symmetrische Anordnung der Gebäudegruppe.⁴⁰ Nur wenige gesellschaftliche Anlässe waren für die Krieger wichtiger als das Bankett: es war ein Ritual, mit dem sie ihre Macht betonten und ihren sozialen Status zur Schau stellen konnten. *Rinkan no cha*⁴¹ etablierte sich als neue Form des Teetrinkens, in welcher Baden⁴² und Teetrinken kombiniert wurden. In den Badepausen begab man sich zum *kaisho*, einem besonderen Versammlungsort auf dem Gelände des Herrenhauses, wo ein üppiges Mahl, Alkohol und Tee konsumiert sowie für Unterhaltung gesorgt wurde.⁴³ Das gesellschaftliche Ereignis wurde immer wichtiger und das eigentliche Tee-Verkosten trat mehr und mehr in den Hintergrund. Solche Tee-Gesellschaften wurden *unkyaku-chakei* genannt.

Im Baderaum waren kleine, bildergeschmückte Wandschirme aufgestellt und Blumengefäße sowie ein Weihrauchgerät zu finden. Auch im eigentlichen Teeraum waren zwei Rollen mit Kalligrafien, eine im Osten und eine im Westen, aufgehängt; desweiteren waren sowohl Blumenarrangements als auch Wandschirme anzutreffen.⁴⁴ Während der Gastgeber und die Gäste im prächtigsten Raum zusammensaßen und importierte, chinesische Kunstgegenstände (*karamono*) bewunderten, bereiteten Diener den Tee zu und servierten diesen aus einem separaten Raum.⁴⁵ Üblicherweise waren diese Bauten in einen öffentlichen Teil im Süden, wo der Tee getrunken wurde, und einen privaten Teil im Norden, wo der Tee zubereitet wurde, unterteilt. Diese strikte Separierung der Räumlichkeiten ist ein wichtiges Merkmal des frühen Palast-Tees.⁴⁶



13 Teetinken im Empfangsgebäude *kaisho* (Anonym: Sairei-zōshi, *Illustrated scroll of Ceremonies and Festivals*, 15. Jh., Handrolle, Farbe auf Papier, 19,6cm breit, Important Cultural Property, Maeda Ikutoku-Kai Foundation, Tōkyō).



14 Ausschnitt aus Abb. 13.

Teeraum im *shoin*-Stil – KAKOI

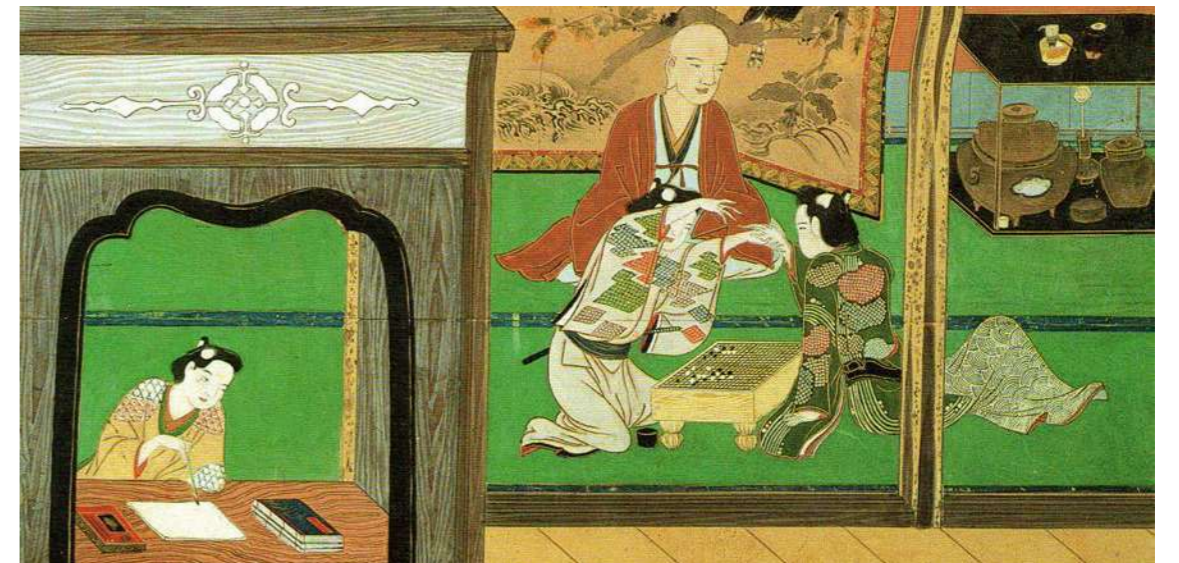
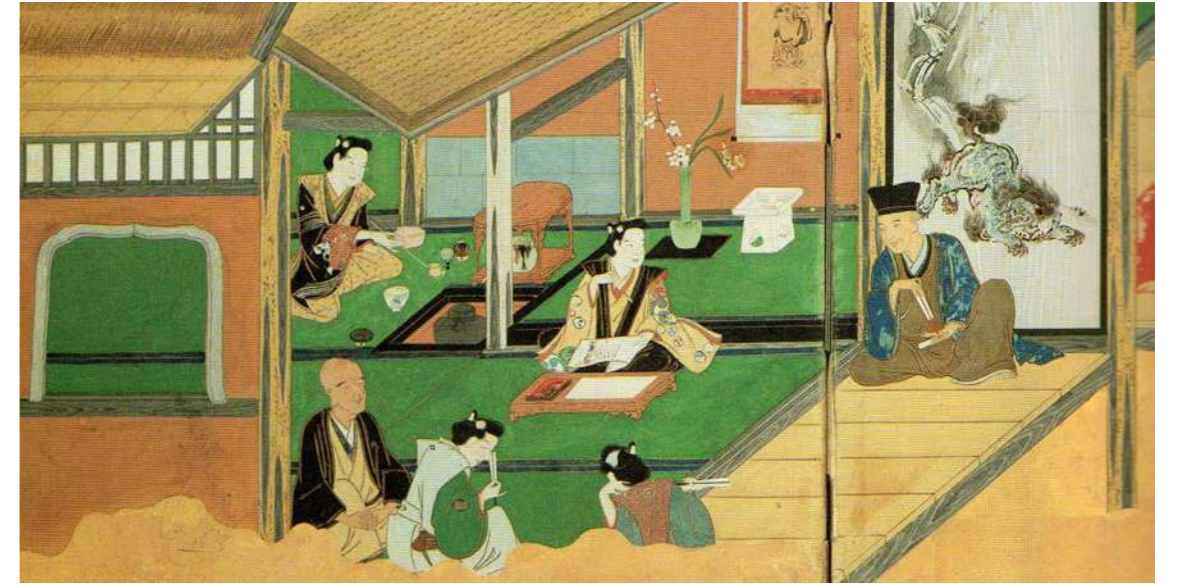
Der *shoin*-Stil, welcher sich aus dem Studierzimmer der Mönche heraus entwickelt hatte, führte grundlegende Elemente in die japanische Wohnhausarchitektur ein: einen Leseerker (*tsuke-shoin*), sowie eine leicht erhöhte Nische (*tokonoma*), in der Kalligrafie-Bilder, Blumenarrangements und Räucherwerk ausgestellt wurden; meist in Kombination mit Wandbrettern (*chigai-dana*).⁴⁷ Noch heute ist diese Nische eines der wichtigsten Elemente des japanischen Teeraums.

Die *shoin*-Räume wurden zu den wichtigsten Räumlichkeiten der Samurai-Residenzen, und erstmals wurde der Herd (*rō*) für die Zubereitung direkt in dem Raum, wo die Gäste empfangen wurden, versenkt. Die bisher bestehende räumliche Trennung des Zubereitungsortes wurde somit aufgehoben. Als weiteres Element wurde ein transportables, im chinesischen Stil gestaltetes Lackregal (*daisu*) mit fixer Anordnung für die Teegeräte, eingeführt. Mit den neu eingeführten Elementen Nische (*tokonoma*), versenkter Herd (*rō*) und Lackregal (*daisu*) war für die Zeremonie eine neue Szenerie geschaffen.⁴⁸

Der Teemeister Nōami (1397–1471) legte Regeln für die Gestaltung des Raums selbst, aber auch für die Bewegung der Teegeräte und den Gang beim Hereinbringen der Teeutensilien, fest. Er bezog sich nicht nur auf die Regeln der Tee-Wettstreite, sondern stützte sich ebenso auf den strengen Kodex des Kriegerstandes,⁴⁹ welcher das Leben seiner Mitglieder genau bestimmte. Das Tragen traditioneller Kleidung wurde eingeführt und langsam war ein Wandel zum Japanischen hin spürbar. Mit diesem festen Regelwerk schuf Nōami den Grundstein der traditionellen Teezeremonie und schaffte gegenüber den Tee-Wettstreiten eine besondere Form der gesellschaftlichen Zusammenkünfte.⁵⁰

Um in den oft sehr großen *shoin*-Räumen eine intimere Atmosphäre für eine Teezusammenkunft zu schaffen, wurde mittels mobiler Trennwände, sogenannter *kakoi*, ein kleiner Bereich abgetrennt, welcher meist eine Größe zwischen vier bis sechs *tatami*⁵¹ besaß. Heutzutage wird der Name *kakoi* für Teeräume verwendet, wenn diese keine freistehenden Bauten, sondern in Wohn- oder Tempelgebäude integriert oder daran angebaut sind.⁵²

Tatami:
Siehe S. 138.



15 Teezubereitung in einer Samurai-Residenz im *shoin*-Stil (Anonym: *Pleasure within the Residence*, 2. Hälfte des 17. Jh., 1 von 3 Wandschirm-Paaren, Farbe auf blattvergoldetem Papier, jeweils 94,4 x 236,7cm, Japan Ukiyo-e Museum, Nagano Präfektur).



16 Teezubereitung in einer Berghütte in der Stadt (Anonym: *Pleasure in Spring and Autumn*, 17. Jh., 1 von 3 Wandschirm-Paaren, Farbe auf Papier, jeweils 104,6 x 259,4cm, Private Kollektion).

Einsiedlerhaus – IORI

Noch während der Blütezeit der *tōcha*-Wettbewerbe entstand eine neue architektonisch bahnbrechende Entwicklung, das Einsiedlerhaus (*iroi*), welches im klaren Kontrast zu Glückspiel, Baden und gesellschaftlichem Vergnügen stand.

Diese abgelegenen Hütten befanden sich in der Regel am Fuße eines Berges in Sichtweite der Stadt, als wären sie vom Wind scheinbar dorthin geweht worden. Sie dienten als Rückzugsort zum Lesen und Schreiben – abseits der hektischen Welt – und boten durch ihre Isolation eine andere Perspektive auf diese. Es wurde bedeutende Literatur in dieser Abgeschiedenheit niedergeschrieben. Das Einsiedlerhaus wurde Ort des einsamen Teetrinkens. Daraus entwickelte sich der Tee in eine völlig neue Richtung.⁵³

Waren die kleinen Behausungen $4\frac{1}{2}$ *tatami* groß, so wurden sie *ikkenhanshiho* genannt. Die halbe *tatami*-Fläche enthielt eine Öffnung für die Feuerstelle, und um diese wurden die vier übrigen Matten angeordnet. Der Schreibtisch und die Utensilien zum Essen wurden auf einer *tatami* angeordnet, das Bett auf einer anderen, so dass zwei *tatami* frei blieben. Eine schlafende Person benötigt den Platz einer ganzen Matte, eine wache Person den einer halben; somit bot ein *iroi* ausreichend Platz, um bequem zu leben und gelegentlich ein oder zwei Gäste zum Tee und zum Gespräch zu beherbergen.

Das *iroi* demonstrierte die Nützlichkeit des $4\frac{1}{2}$ -Matten-Raums und wurde letztlich zur kleinsten räumlichen Einheit des traditionellen japanischen Hauses, was bis heute der Fall ist.

Nach der Ära der *tōcha*-Exzesse strebten viele Menschen danach, das Leben eines Einsiedlers zu führen. Doch ein Einsiedlerhaus in den Bergen außerhalb der Stadt zu errichten, war nicht immer praktisch. Daher begann man zusätzliche Hütten im Gelände des Anwesens zu bauen, wenn die nötigen Mittel dafür verfügbar waren. Diese Orte wurden „Berghütten in der Stadt“ (*shichu no sankyo*) genannt.⁵⁴

17 Murata Shukō.



18 Takeno Jōō.



19 Sen no Rikyū.



ZEIT DER UMWÄLZUNG

Das Auftauchen der strengen 4½-Matten-Hütte in einer Ecke des Grundstücks eines prächtigen Herrenhauses markiert einen weiteren entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung des Teehauses. Dieser Wandel vollzog sich in einer Zeit großer Umwälzung. Allmählich war eine Schwächung der Macht des Muromachi-Shōgunats (1336–1573) spürbar und dessen Niedergang gipfelte im Ōnin-Krieg (1467–1477), welcher wiederum fast ein Jahrhundert ununterbrochener Machtkämpfe auslöste. Die mächtigsten Figuren dieser Zeit waren die Fürsten (*daimyō*)⁵⁵ und schließlich brachte die Periode drei große Sieger hervor: Oda Nobunaga (1534–1582), Toyotomi Hideyoshi (1537–98) und Tokugawa Ieyasu (1543–1616). Während der Zeit der sogenannten Ringstaaten ergriffen drei Männer die Initiative zur Entwicklung einer neuen Art der Teezeremonie. Sie sind heute als die „drei großen Teemeister“ bekannt:

Murata Shukō (1423–1502), ein aus bürgerlichen Kreisen stammender Priester, der sich nach seinem Zen-Studium dem Tee zuwandte;

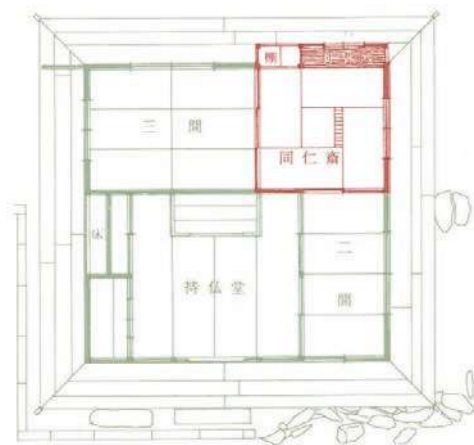
Takeno Jōō (1502–1555), welcher aus einer einflussreichen Kaufmannsfamilie stammte und bei einem Schüler von Shukō Tee studiert hatte;

und Sen no Rikyū (1522–1591), ebenfalls aus einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie, der bei Jōō Tee studiert hatte und als der größte und einflussreichste Teemeister Japans gilt.

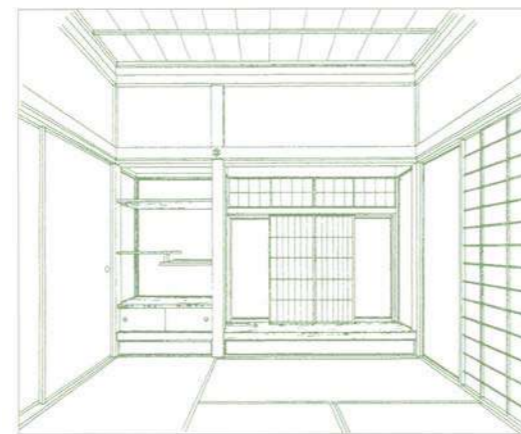
Keiner dieser Teemeister gehörte der Kriegerklasse an und alle waren vor allem stark von der Religion beeinflusst.⁵⁶



20 Andachtshalle Tōgudō am Areal des Silbertempels (Ginkaku-ji); Kyōto.



21 Grundriss, Dōjinsai-Teeraum in der Andachtshalle. ①



22 Innenperspektive, Dōjinsai-Teeraum.

Aufkommen des Tees im wabi-Stil – WABI-CHA

Shukō (1423–1502)

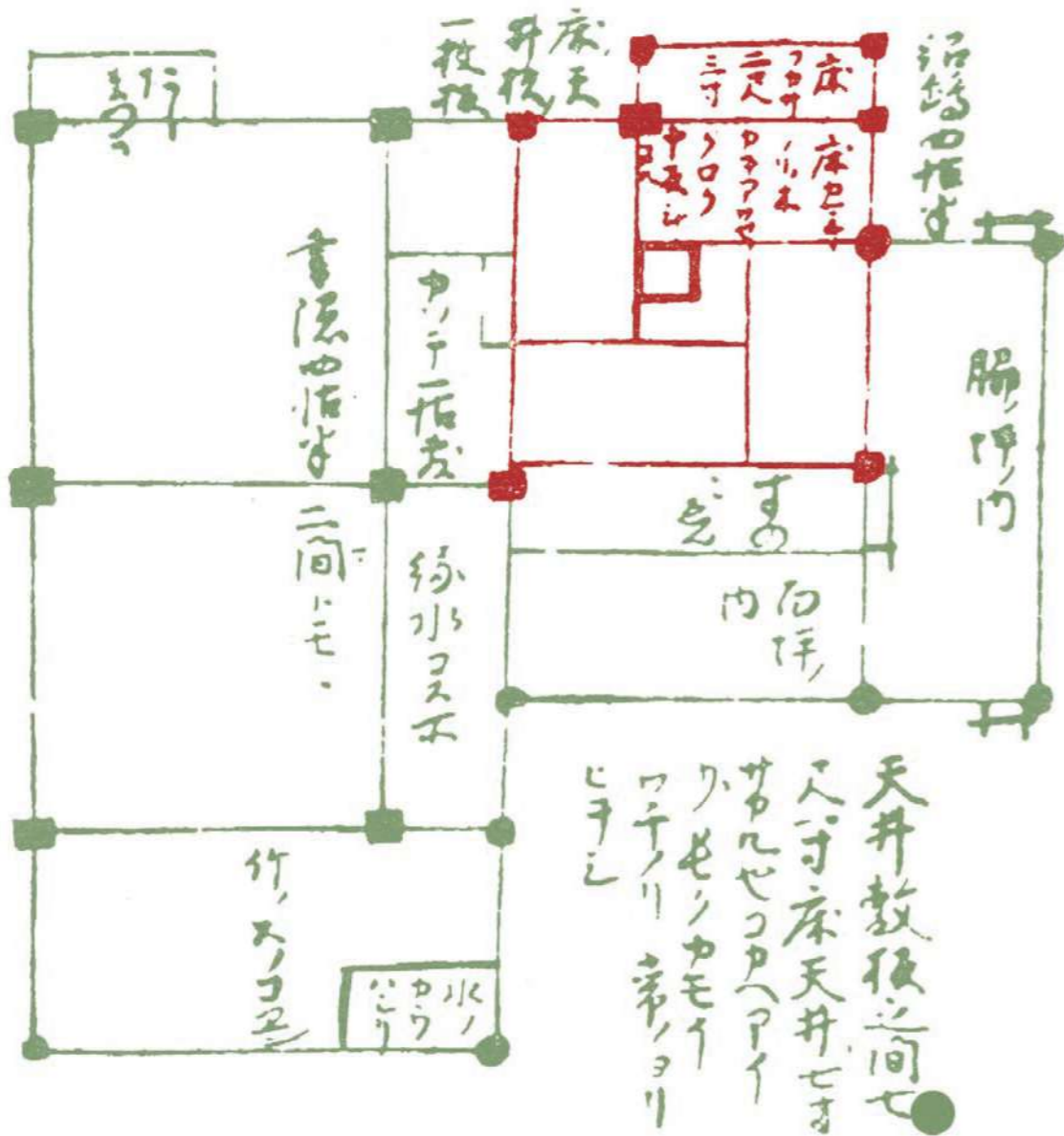
Horst Hammitzsch

„Die Tee-Gesellschaften sprechen jetzt nicht mehr die Sprache einer bestimmten Gesellschaftsklasse, sondern die Sprache eines jeden Menschen, ob vornehm, ob gering, ob reich, ob arm. Nur muß er sein Herz dem Wege öffnen.“⁵⁷

Der Teemeister Murata Mokichi Shukō (1423–1502) aus Nara gilt als erster wahre Gestalter des Tee-Weges⁵⁸ und durch Befreiung von der engen Bindung zur ritterlichen Gesellschaft wurde dieser Weg dem Volk zugänglich gemacht.⁵⁹ Vermutlich aufgrund seines Zen-Hintergrunds lehnte er den Brauch ab, den Tee von einem Diener in einem separaten Raum zubereiten zu lassen und ihn dann in einem prunkvollen, mit importierten chinesischen Kunstgegenständen geschmückten Herrenhaus serviert zu bekommen.⁶⁰ Der Gastgeber ist von nun an selbst für alles verantwortlich, die Auswahl der Kunstgegenstände miteingeschlossen. Die Gäste beobachten nicht nur das Ambiente genaustens, sondern ebenso jede Bewegung und Geste des Gastgebers. Wie die Kunstobjekte wird auch der Körper des Teemeisters zu einem Ziel der Betrachtung.⁶¹

Als idealen Raum für Teezusammenkünfte sah Shukō den einfach gebauten $4\frac{1}{2}$ großen *tatami*-Matten-Raum an, nur mit Nische und der Feuerstelle in der Mitte des Raums, ohne eingebauten Tisch oder gestaffelte Regale.⁶² Die Gestaltung eines Raums, der ausschließlich für Teezeremonien vorgesehen war und keine andere Nutzung mehr beinhaltete, machte Shukō zu einem Pionier.⁶³ Ebenfalls neu war seine Wahl der Materialien. Für Decke und Veranda kam Bambus statt Holz zum Einsatz,⁶⁴ das Schwarzlackregal *daisu* wurde in weißem Holz mit einfachen Bambusstützen ausgeführt,⁶⁵ außerdem sah er die Verwendung von Teeutensilien japanischer Herkunft vor, die aufgrund ihrer bewusst gewollten Unperfektheit und Rauheit einen rustikalen Charakter aufwiesen.⁶⁶ Diese sogenannte *wabi*-Ästhetik – also die Würdigung einer zurückhaltenden Schönheit einfacher Objekte – beeinflusste ab diesem Zeitpunkt nicht nur alle Elemente der Teezeremonie, sondern wurde generell ein stark bestimmendes Element der japanischen Ästhetik.⁶⁷

Der von ihm entworfene historische $4\frac{1}{2}$ -Matten-Teeraum namens *Dōjinsai* in der Andachtshalle Tōgudō in unmittelbarer Nähe des Silberpavillons gilt als Prototyp der klassischen Teestube, auf dem alle späteren zeremoniellen Teestuben basieren.⁶⁸



23 Aufzeichnungen von Yamanoue Soji, Teeraum von Jōō, 1588.

Jōō (1502-1555)

Mitte des 16. Jahrhunderts führte der aufblühende Handel zu einer Stärkung und Ausdehnung der Mittelschicht. *Chanoyu*, also die Teezeremonie, konnte sich zu einer Massenbewegung entwickeln und war nicht länger ausschließlich der oberen Schicht vorbehalten. Der anfangs noch eng mit Literatur verbundene Teemeister Takeno Jōō (1502-1555) aus der Hafenstadt Sakai setzte fort, den rustikalen Charakter des Einsiedlerhauses zu betonen. Er verzichtete auf die horizontalen Balken *nageshi* und die Bedeckung der Wände mit *washi*-Papier. Stattdessen kam das sogenannte *tuchikabe*, ein Flechtwerk mit Lehmverputz zum Einsatz,⁶⁹ wie es in alten Bauenhäusern (*minka*) des einfachen Volkes üblich war. Erst nach Verwendung von Lehm als Baumaterial für die Teehäuser, tauchte es auch in weiterer Folge in Häusern für Adelige auf.⁷⁰ Jōō verzichtete auch auf die zu dieser Zeit üblichen Lackierung der Holzelemente in Bodennähe. Die Fenstergitter wurden nicht mehr aus Holz, sondern aus Bambus gefertigt. Außerdem lehnte er die Sockelleisten für die Schiebetür ab und wählte einen einfacheren *shōji*-Rahmen und nicht dekoriertes Papier.⁷¹ Die Teegeräte des Teemeisters wiesen alle *wabi*-Ästhetik auf und jedes Teegerät, welches zu „laut“⁷² war und sich nicht in Harmonie zu den anderen Elementen wie Teeraum, Teegeräten, Blumen und Menschen, einsetzen ließ, wurde abgelehnt.⁷³

Shōji.
 Siehe S. 161.

Sein fensterloser 4½ Matten großer Teeraum *Daikoku-an* wies eine Verkleinerung der *shōji*-Türöffnung für das Eintreten der Gäste auf und könnte somit schon Vorläufer des Krabbeleingangs (*nijiriguchi*) gewesen sein, welcher von seinem Schüler Sen no Rikyū weiterentwickelt wurde und heutzutage zu einem der wesentlichsten Elemente eines Teehauses zählt.⁷⁴

Als einer der ersten Teemeister experimentierte er bereits mit einer kleineren Raumeinheit als 4½ *tatami*-Matten und beschränkte seine Teegeräte auf ausgewählte 60 Stück.⁷⁵

Jōōs Teegärten waren im Grunde nicht mehr als ein leerer, winziger, rechteckiger Hof, welcher *tsubo-no-uchi* genannt wurde. Er lehnte jegliche Ablenkung wie glitzernde Kiesel oder schöne Gartensteine ab. Da der Eingang, der mit einer Schiebetür verschlossen werden konnte, die einzige Lichtquelle des Innenraums war, blieb der kleine Vorgarten von Sträuchern und Bäumen frei, um den Raum nicht zusätzlich zu verschatten. Den Eingang zum Teehaus bevorzugte er im Norden, da er der Meinung war, die Teeutensilien könnten bei gedämpftem Licht am besten gewürdigt werden.⁷⁶



24 Innenraum der Rekonstruktion des transportablen „Goldenen Pavillons“ im MOA-Kunstmuseum; Atami.



25 Innenraum des Tai-an Teeraums im schlichten wabi-Stil im Myōki-an Tempel; Yamazaki.

Rustikales Teehaus – SŌAN

Sen no Rikyū (1534–1582)

Als Sohn einer einflussreichen Händlerfamilie wurde Sen no Rikyū⁷⁷ 1522 in der Hafenstadt Sakai, Kansai, geboren und kam durch seinen Großvater schon früh mit der Kunst des Tees in Kontakt. Nach Erlernen des formalen *shoin*-Teestils lernte er von Jōō die Grundlagen des *wabi-cha* – also des Teewegs, der den ästhetischen Prinzipien des *wabi* folgt – und wurde nach seiner Lehrzeit an den Hof von Nobunaga (1534–1582) in Kyōto gerufen, wo er als persönlicher Teemeister dienen sollte. Nach dessen Tod behielt er seine Stelle als Teemeister bei Nobunagas Nachfolger Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), zu dessen engsten Vertrauten er aufstieg, wodurch er zu einem der einflussreichsten Männer seiner Zeit wurde. Im Jahr 1591, als Rikyū 70 Jahre alt war, erhielt er aus nicht belegbaren Gründen von Hideyoshi den Befehl, sich durch den rituellen Selbstmord (*seppuku*) das Leben zu nehmen.⁷⁸

In der Momoyama-Periode (1573–1603) wuchs, ausgehend von der Hafenstadt Sakai nahe Ōsaka, unter den „neureichen“ Kaufmännern die Vorliebe für Prunk, Glanz und Dekoration. Auch der ursprünglich aus einfachen Verhältnissen stammende General Hideyoshi genoss die prächtige Zurschaustellung und ließ sich 1585 von Rikyū einen transportablen, leicht auf- und abzubauenen Teepavillon entwerfen, der im Inneren komplett vergoldet war.⁷⁹ Dieser **goldene Pavillon** mit nur drei *tatami*-Matten, welche mit rotem Teppich überspannt waren, wurde bei der großen Kitano-Teerversammlung⁸⁰ als wichtigstes Gebäude im Zentrum des Schreines situiert.⁸¹ Doch die Liebe zur prächtigen Zurschaustellung schloss eine Wertschätzung der Schönheit in ihren schlichten Formen nicht aus. Die Momoyama-Periode ist durch Koexistenz zweier gegensätzlicher ästhetischer Ideale gekennzeichnet: einerseits die reich verzierten, prächtigen Häuser, andererseits die *wabi*-Teehäuser in eleganter Einfachheit. In gewisser Weise kann man die Beziehung zwischen den luxuriösen Herrenhäusern und den einfachen Teehäusern mit der Beziehung von Licht und Schatten vergleichen. Ohne die Pracht des Herrenhauses wäre die besondere, gedämpfte Schönheit des Teehauses nicht so wirksam zur Geltung gekommen. Die Wertschätzung der Schönheit in ihrer schlichten Form steigerte sich durch den starken Kontrast.⁸²

Aufgrund seiner beruflichen Position war Rikyū zwar eigentlich dem formellen Teestil *shoin-cha-noyu* verpflichtet, doch auf Grund seiner Nähe zur Zen-Philosophie entsprach der *wabi-cha* seinem Teeideal. Auch Hideyoshi, der bedeutendste Kriegsherr der damaligen Zeit, wurde ein großer Anhänger dieser *wabi*-Ästhetik. Schritt für Schritt trug er eine Informalisierung der Teeräume mit und verbannte alles Überflüssige aus dem Raum.⁸³

Für das *daisu*-Regal, auf dem bislang die Teeutensilien bereitgestanden waren, gab es keine Verwendung mehr. Von nun an wurden die Teeutensilien erst nach Hereintreten der Gäste in den sonst leeren Raum gebracht und direkt auf die *tatami*-Matten gestellt.⁸⁴

Die Ästhetik der Zurückhaltung wird in der Gestaltung des Raums, der für Teezeremonien bestimmt ist, ersichtlich: Der Ort der Teezusammenkunft wird so klein wie möglich gehalten, gedämpfte Farben kommen zum Einsatz und die Dekoration wird aufs Minimum reduziert. Das Ziel war die bewusste Reduktion von Prachtdarstellung.⁸⁵

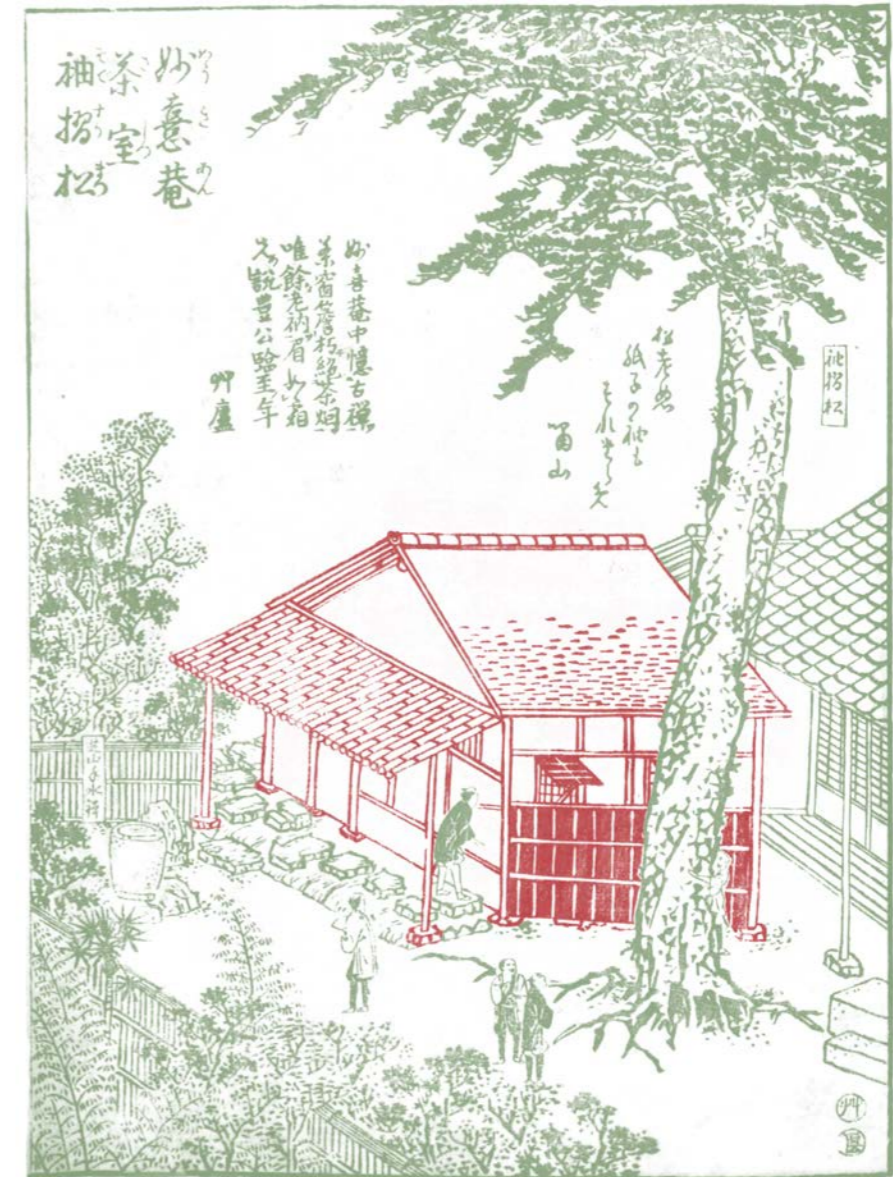
„Rikyū war der große Vollender all der Gedanken, die seine beiden bedeutenden Vorgänger in ihren Lehren dargestellt haben.“⁸⁶

Horst Hammitzsch

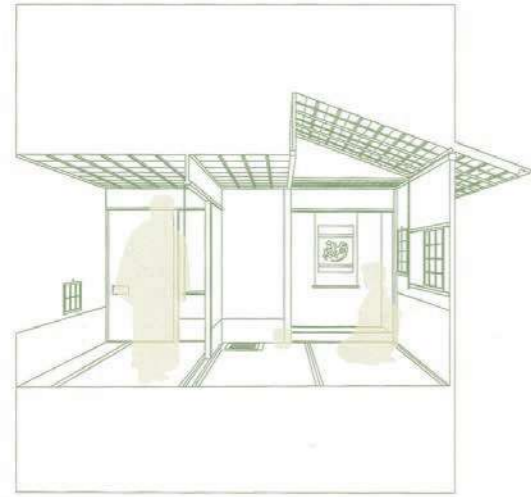
Als der bereits über 60 jährige Teemeister⁸⁷ den 4½-Matten-Raum zugunsten noch kleinerer Dimensionen infrage stellte, begab er sich in einen Zustand ständigen Experimentierens und brachte viele Innovationen hervor.⁸⁸ Sen no Rikyū demonstrierte das japanische Wort *sakui* in hohem Maß, welches als kreative Originalität zu übersetzen ist,⁸⁹ indem er alte Gegenstände und Materialien in einem neuen Kontext einsetzte und sie aus ihrer alten Funktion herauslöste.⁹⁰ So übernahm er beispielsweise die Grundidee der Konstruktion alter Bauernfenster und transformierte sie.⁹¹ Weiters verwendete er alte, hölzerne Fensterläden und setzte diese ein weiteres Mal als Schiebetüre ein.⁹² Auch im Teegarten löste er Elemente wie die Steinlaterne und das steinerne Waschbecken, welche bisher vor buddhistischen Tempeln oder shintoistischen Schreinen positioniert waren, aus ihrem Kontext und gab ihnen eine neue Bedeutung.⁹³

Das *Tai-an* ist sowohl das älteste erhaltene Beispiel für diesen Gebäudetyp als auch das einzige noch erhaltene Teehaus, das mit Sicherheit auf den Teemeister zurückzuführen ist. Es stellt den Höhepunkt des kleinen, rustikalen *sōan*-Teehauses dar.

Es heißt, dass das *Tai-an* Teehaus auf direkten Befehl von Toyotomi Hideyoshi als Zufluchtsort während der Schlacht von Yamazaki im Jahr 1582 errichtet wurde. Historiker sind sich uneinig, wo sich sein ursprünglicher Standort befunden hat. Zu Beginn der Edo-Periode (Anfang des 16. Jahrhunderts) verlegte Hideyoshi seinen Machtsitz in die Burg von Ōsaka. Es heißt, dass das *Tai-an* zu dieser Zeit an den heutigen Standort im Areal des buddhistischen Tempels Myōki-an in Yamazaki, einem Vorort Kyōtos, verlegt wurde, wo es seit über 400 Jahren weitgehend unverändert steht.⁹⁴

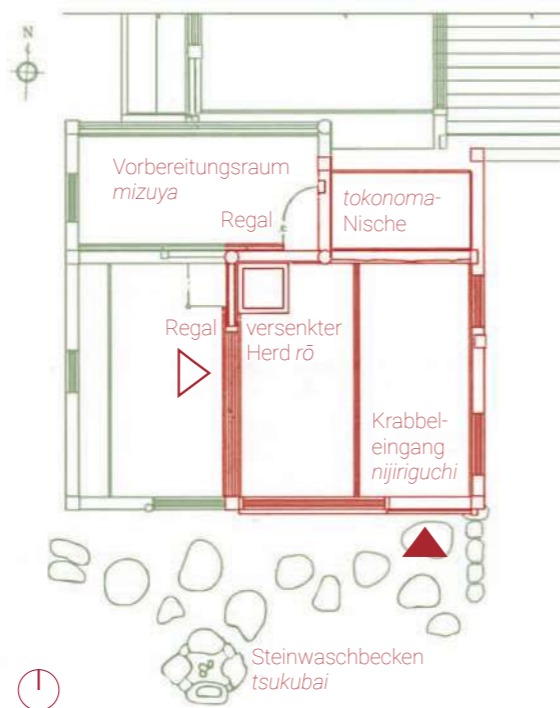


26 Das von Sen no Rikyū entworfene *Tai-an* Teehaus entstand als erstes *autakes* Teehaus (Akisato Ritō: *Miyako rinsen meishō zue*, 1799, illustrierter Führer zu namhaften Gärten in und um Kyōto, Bayerische Staatsbibliothek).

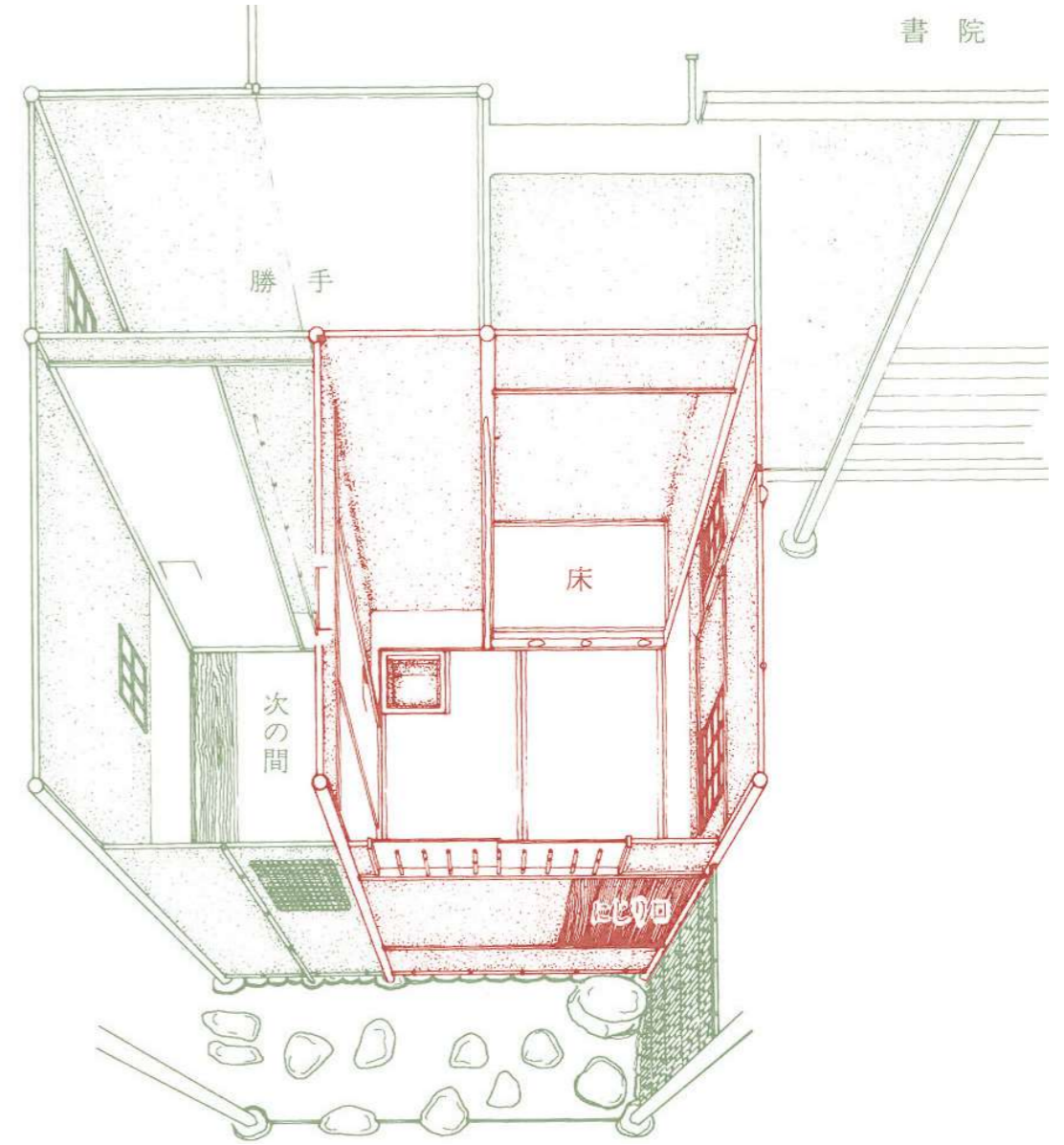


27 Schnittperspektive, Tai-an; Myōki-an Tempel, Yamazaki.

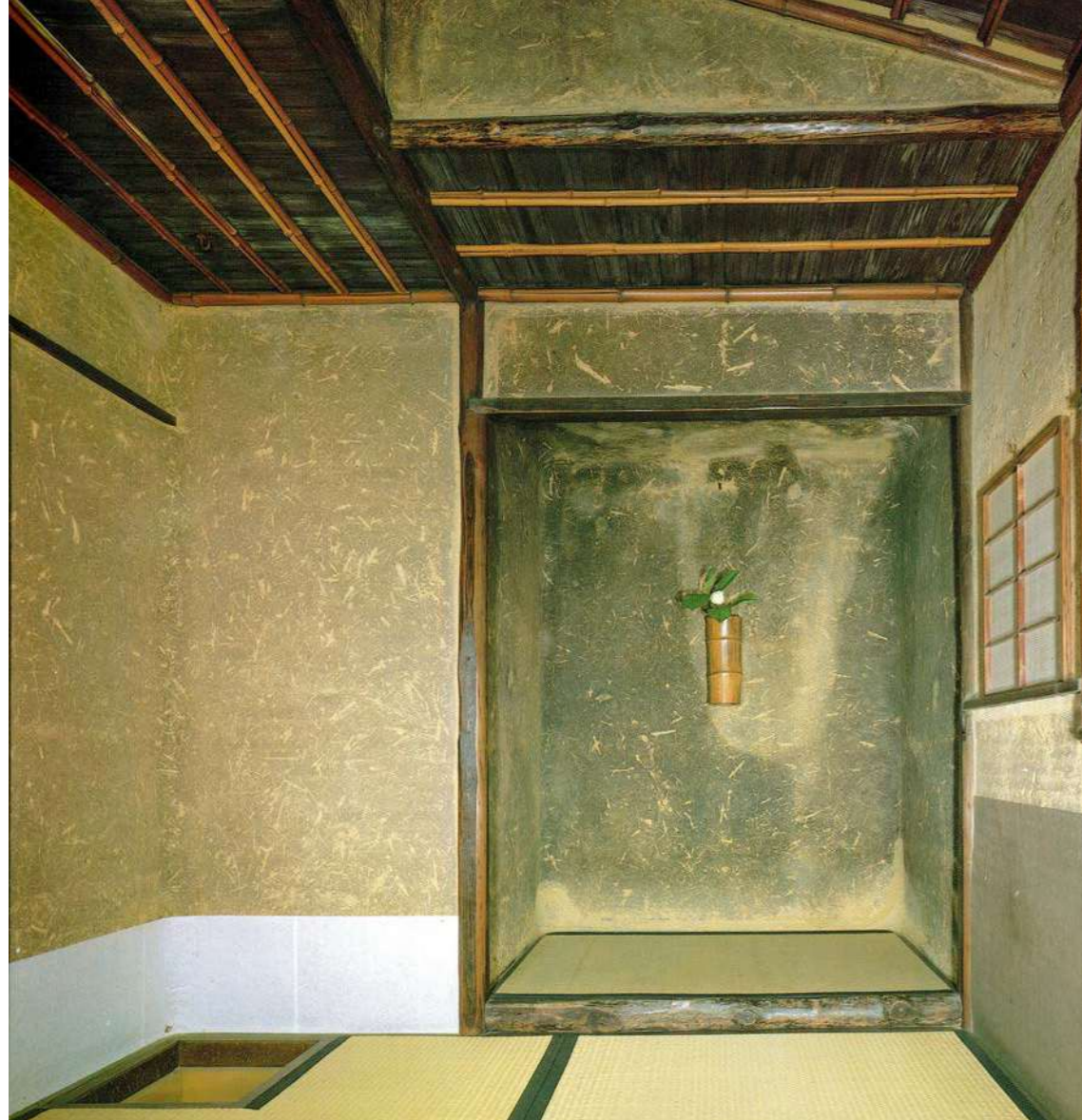
- ▷ Gastgeberingang
- ▶ Gästeeingang



28 Grundriss, Tai-an.



29 Perspektive, Tai-an.



30 Blick auf die tokonoma-Nische, Innenraum, Tai-an.



31 Blick auf den Krabbeingang *nijiriguchi*, Innenraum, Tai-an.

Mit der Verkleinerung der Raumgröße auf nur zwei *tatami*-Matten (entspricht 3,7m² und bietet somit gerade einmal Platz für einen bzw. maximal zwei Gäste und Gastgeber) schafft er den Rahmen für eine intime Begegnung.⁹⁵ Der Vorraum mit der Größe einer Matte ist auf der Westseite durch ein schmales Holzbrett verbreitert. Auf der Seite zum Teeraum ist er mit einer Schiebetür als Trennwand begrenzt und könnte somit vielleicht bei einer größeren Anzahl von Gästen mitgenutzt werden.⁹⁶ Nördlich des Vorzimmers befindet sich der ebenfalls eine Matte große Vorbereitungsraum *mizuya*. Im eigentlichen Teeraum verweist die Feuerstelle auf der westlichen Matte auf den Platz des Gastgebers; die andere Matte im Osten ist für den Gast bestimmt. Der Teil der Decke über der Gästematte ist geneigt, was atmosphärisch der Beengtheit im kleinen Raum entgegenwirkt. Auch der dekorative Nischenbereich mildert optisch die extrem geringe Größe des Raums. In dieser besonderen Art (*murodoko*) der *tokonoma* sind die hinteren hölzernen Eckpfosten in der Nische mit durch Ruß dunkel eingefärbtem und rustikal wirkendem Lehm überputzt, wodurch keine scharfen Ecken entstehen und der Raum eine größere Tiefe erhält. Das gleiche Prinzip wendet er auch bei der Ecke hinter der Feuerstelle an.⁹⁷

Die schräge Decke, die gezielt positionierten Fenster, die schlanke Stütze (*toko-bashira*) und die Säulen an der Seite der Nische verleihen dem Raum Lebendigkeit, die der bescheidenen Fläche von zwei Matten entgegenwirkt.⁹⁸

Die Eingangssituation wurde von Rikyū ebenfalls neu definiert: durch Weglassen der Veranda entfällt der Übergangsbereich zwischen Garten und Teeraum. Die Eingangstüre wird zum scharf trennenden Element.⁹⁹ Die Trittsteine des Gartens führen direkt zur Türe, deren Bereich durch einen Dachüberstand geschützt wird. Vor dem Eintreten mussten die Krieger ihre Schwerter auf ein Schwertregal ablegen¹⁰⁰. Der Teeraum war Ort des Friedens und der soziale Status war für die Dauer der Teezeremonie aufgehoben.

Der bereits von Jōō verkleinerte Eingang wurde noch weiter reduziert und mit der Höhe von 72 Zentimetern schuf er den Krabbeingang (*nijiriguchi*), wie er auch heute noch in den meisten Teehäusern anzutreffen ist. Auf Grund der geringen Höhe war jeder Teilnehmer, ganz egal, welchem sozialen Rang er angehörte, gezwungen, gebückt den Raum zu betreten bzw. hineinzukriechen. Diese demütige Haltung – also die Verbeugung vor der Architektur und Gleichstellung aller Gesellschaftsschichten – lässt sich auf den Grundgedanken des *wabi* zurückführen. Eine weitere Intention dieser neuen Art des Eintretens war wiederum die psychologisch erklärbare Absicht aus dieser Position den Raum größer erscheinen zu lassen.¹⁰¹



32 Blick auf den Krabbeingang *nijiriguchi*, Außenansicht, Tai-an.

Für Rikyū begann der Akt der Teezeremonie bereits im Garten, welcher für ihn eine wichtige Rolle zur Einstimmung auf die Teezeremonie hatte. Daher definierte er diesen neu. Er richtete den Teeraum nach Süden aus und setzte davor immergrüne Pflanzen, die das in den Innenraum einfallende Sonnen- oder Mondlicht brachen. Diese Gestaltung schuf eine völlig neue Situation im Vergleich zu seinen Vorläufern.¹⁰²

Als erster Teemeister ließ er sich von dem koreanischen Töpfer Chojiro (1515–1592) ohne Töpferscheibe von Hand geformte Schalen herstellen.¹⁰³ Die schlichten henkellosen Schalen wurden schwach gebrannt, standen auf einem kleinen Fuß und waren mit schwarzer, lachsfarbener oder weißer Glasur versehen, manchmal auch mit sehr einfachem Dekor. Die verwendeten Farben treten durch die grüne Farbe des Tees lebhaft hervor und harmonisieren mit dieser sowie auch mit den anderen benutzten Gegenständen. Die unregelmäßigen Formen und rauen Glasuren schmiegen sich in die Hand, vermittelten die Kraft und Persönlichkeit ihres Schöpfers und wirken fast lebendig. Diese sogenannten *raku*-Waren sind die vielleicht bekanntesten Keramiken Japans.¹⁰⁴

Rikyū ging es beim Weg des Tees darum, den richtigen Rahmen für den Moment des Genusses einer perfekten Schale Tee zu schaffen. Alles, was mit dem Tee zusammenhängt, sogar die Qualität der Luft und des Raums, in dem er serviert wird, ist Teil der Empfindung. Der perfekte Tee muss daher den „Geschmack“ des Augenblicks einfangen – den Geist der Jahreszeit, des Anlasses, der Zeit und des Ortes.¹⁰⁵

Teegarten:
Siehe S. 194.



33 Rikyū bevorzugte unregelmäßige von Hand geformte Teeschalen (Anonym: Schwarze Raku-Schale, Anfang 17. Jh., Keramik mit schwarzer Raku-Glasur, 9,2cmx9,5cm, Met Museum, New York).



34 Samurai-Krieger legen ihre Schwerter vorm Betreten des Teeraums auf das Schwertregal (Anonym: *Monthly Genre Paintings*, 18. Jh., linkes Stück von 6 Wandschirmen, Farbe auf Papier, 161,5 x 361cm, Manno Art Museum, Ōsaka).

DIE WEITERENTWICKLUNG NACH RIKYŪ

Adels-Tee – *DAIMYŌ-CHA*

Nach dem Tod des Teemeisters Sen no Rikyū wurde die Teezeremonie und die dafür vorgesehene Architektur weitgehend von drei seiner Schülern beeinflusst: Furuta Oribe (1544–1615), Oda Uraku (1548–1622) und Hosokawa Sansai (1534–1610).¹⁰⁶ Sie alle strebten vorerst nach größeren, helleren Räumen und kehrten letztendlich zum 4½-Matten-Raum zurück, welchen Rikyū in seinen letzten Jahren jedoch nicht mehr verfolgt hatte.¹⁰⁷ Kobori Enshū (1579–1647) trat nach Oribes Tod¹⁰⁸ 1615 in die Stellung des führenden Teemeisters und kennzeichnete den Höhepunkt des *daimyō-cha*.¹⁰⁹

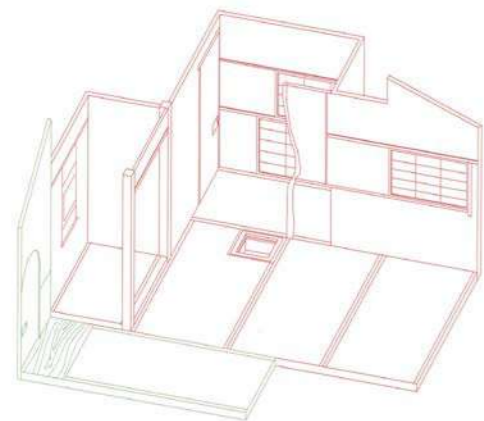
Oribe, Uraku und Sansai stammten aus der Klasse der herrschenden Fürsten (*daimyō*). Der Mittelpunkt der Teegesellschaft verlagerte sich infolgedessen von den von Händlerschichten geprägten Städten Kyōto und Sakai nach Edo (damaliger Name für das heutige Tōkyō), welches das Zentrum der herrschenden Samurai-Klasse war.¹¹⁰ Die verwendeten Gestaltungsmittel der die Einfachheit betonenden *wabi*-Ästhetik, welche sich aus Motiven alter Bauernhäuser heraus entwickelt hatte, wurde von der Adelsgesellschaft zwar mit Begeisterung übernommen, doch mit der Zeit entstand daraus ein reiner Formalismus, der mit dem eigentlichen *wabi*-Gedanken nicht mehr viel zu tun hatte. In ihrem Bestreben, eine bescheidene, schlichte Hütte zu errichten, engagierte die wohlhabende Klasse die besten Handwerker, verwendete die exquisitesten Materialien und aufwändigsten Techniken und servierte den teuersten Tee. So kam es, dass das Teehaus und das Teetrinken zu einer sehr kostspieligen Kunst wurden, welche aus den genannten Gründen der Oberschicht vorbehalten war.¹¹¹

Die Samurai-Gesellschaft beanspruchte die Teezeremonie, welche bei Rikyū noch ausnahmslos allen Schichten offenstand, für ihren Rang allein. Weiterführend schrieb das Shōgunat sogar gewisse Standards und Vorschriften für die Teezeremonie vor. Der bisher führende demokratische Geist der Teezeremonie ging somit verloren.¹¹² Mit der Integration in den neu geschaffenen politischen Rahmen wurde der Tee zu einer überwiegend formalisierten Kunstform.¹¹³

Furuta Oribe (1544-1615)

Furuta Oribe (1544-1615) übernahm nach Rikyūs Tod die führende Rolle eines Teemeisters und entwickelte die Architektur nach seinen eigenen Vorstellungen und Prinzipien weiter. Anders als sein Lehrer integrierte er in seine Entwürfe eine Vielzahl an Fenstern sowie bauliche Maßnahmen, welche die soziale Rangordnung symbolisierten. So schuf er in seinem Teehaus **En-an** einen untergeordneten Sitzplatz für Begleiter des höchsten Gastes. Dieser Bereich war räumlich durch eine Schiebetüre abgetrennt und konnte bei Bedarf zugeschaltet werden. War ein besonderer Ehrengast geladen, wurde in diesem zugeschalteten Raum die *tatami*-Matte entfernt und der Begleiter musste auf dem Holzboden Platz nehmen, der tiefer gelegen war und durch Material und Sitzhöhe den geringeren sozialen Status betonte. Dieses Prinzip fand ebenso im Wartebereich statt. Außerdem schuf er einen weiteren, zusätzlichen Eingang für den höchsten Gast, der mit keinem Krabbeleingang und somit nicht mit demütiger Haltung beim Betreten verbunden war. Den Gästen war es sogar erlaubt, mit ihren Schwertern in den Teeraum einzutreten, was bei Rikyū noch undenkbar gewesen wäre.¹¹⁴

Oribe empfand Rikyūs Stil der Teehäuser zu streng und selbstverleugnend und verfolgte einen eigenen Stil, welcher sich auch in seiner Gartengestaltung sowie seinen asymmetrischen Teeschalen und eingedrückten Vasen widerspiegelte.¹¹⁵

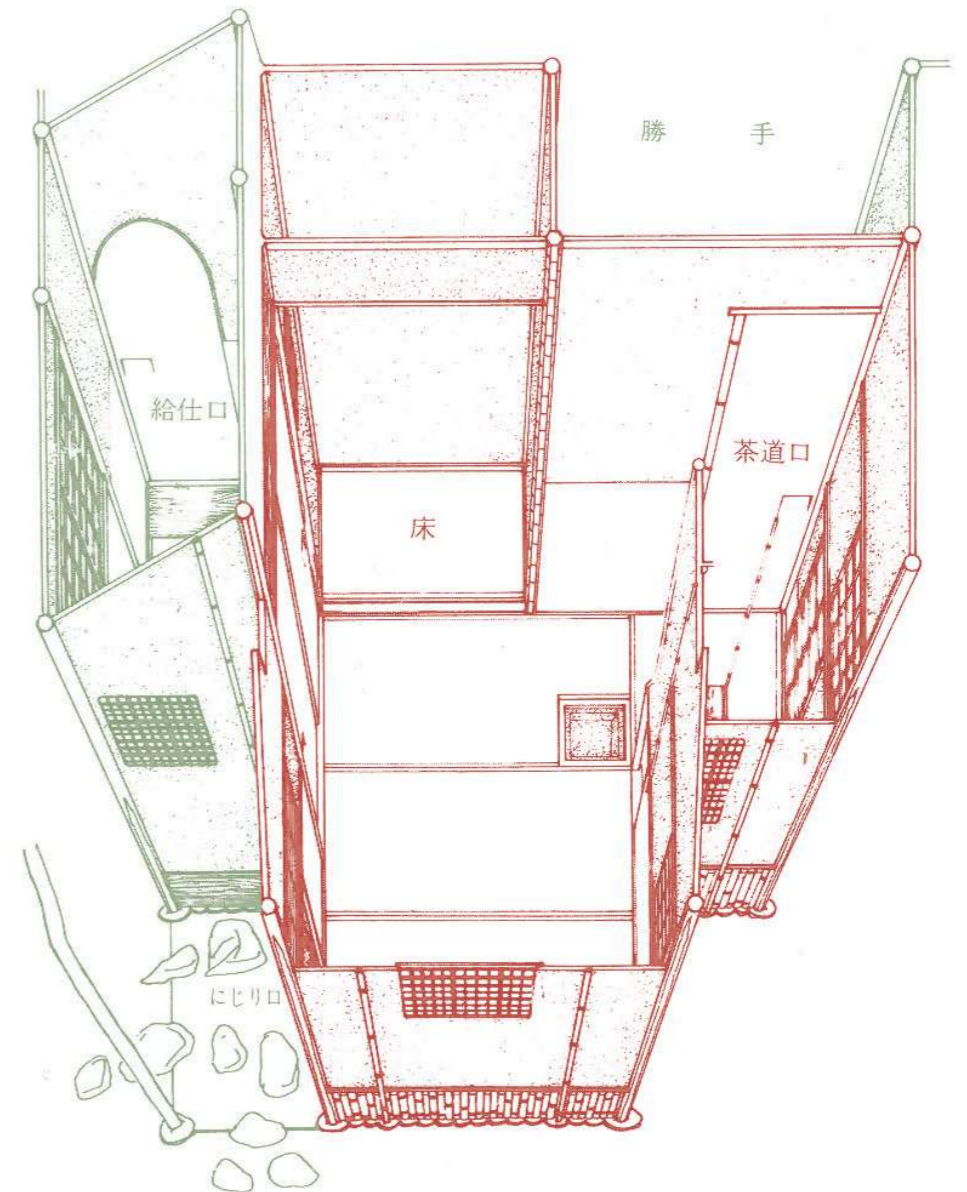


35 Axonometrie, En-an Teehaus; Kyōto.

- ▶ Krabbeleingang
- ▶ Eingang für hochrangigen Gast
- ▷ Gastgebereingang
- ≡ tokonoma-Nische



36 Grundriss, En-an. Ⓞ



37 Perspektive, En-an.



38 Blick auf die tokonoma-Nische, Innenraum, En-an.



39 Anonym: Schwarze Oribe-Teeschale, o.J., Keramik, o.A., Tokyo Umezawa Memorial Hall.



40 Furuta Oribe war für außergewöhnlich lebendige Formen seiner Teeutensilien bekannt.



41 Blick auf den Gastgeberplatz, Innenraum, En-an.

Oda Uraku (1548-1622)

Das freistehende **Joan-Teehaus** von Oda Uraku (1548-1622) weist ein neues Konzept der Eingangssituation auf, welches später von Sansai noch weiter ausgearbeitet wurde. Das Giebelwalmdach des Teeraums zieht sich über eine Art Vorraum. Dieser vom Dach geschützter Bereich wirkt im Grundriss wie aus dem Gebäude herausgeschnitten und kann zwar wegen der Trittsteine und des Bodenniveaus noch eindeutig dem Garten zuordnet werden, stellt jedoch einen Übergangsbereich zwischen Innen und Außen dar. Doch auch das Innere zeigt innovative Lösungen. Die Ärmelwand, welche üblicherweise zur Schaffung einer Nische und einer visuellen Abtrennung der Gastgebermatte zum Bereich der Gäste benutzt wurde, ist hier um 90 Grad gedreht und nicht wie normalerweise mit einer Oberfläche aus Lehm, sondern aus Holz ausgeführt, in das eine typische Form eines Gastgebereingangs geschnitten ist. Von der *tokonoma*-Nische führte eine schräge Wand zum Eingang des Gastgebers. Mit dieser experimentellen Teilung sowie durch Einsetzung großer Fensterflächen und eines Oberlichtes in der Dachschräge wird in dem 3½-Matten großen Raum eine erstaunlich offene Atmosphäre geschaffen.¹¹⁶ Anders als Oribe blieb er trotz seiner Inventionen jedoch dem *wabi*-Stil treu.



42 Blick von Gastgebereingang auf die Ärmelwand und den Gästeeingang, Innenraum, Joan-Teehaus; urspr. im Shoden-in (Ken-nin-ji-Subtempel), heute in Inuyama, Aichi-Präfektur.

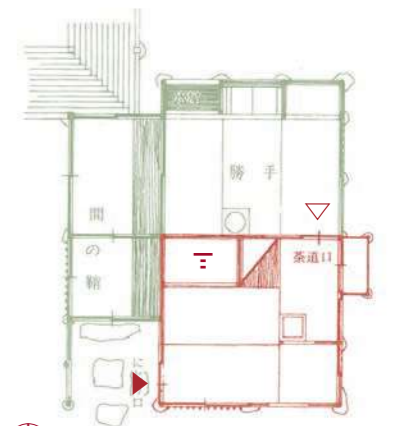
Ärmelwand:
Siehe S. 160.



43 Joan-Teehaus, Schnittperspektive.



44 Joan-Teehaus, Außenansicht.



45 Joan-Teehaus, Grundriss.

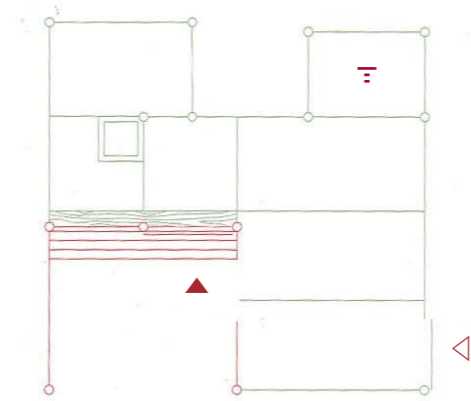
Hosokawa Sansai (1563–1646)

Hosokawa Sansai (1534–1610) fügte weitere Zwischenelemente im Eingangsbereich ein, wodurch Pufferräume zwischen Garten und Teeraum entstanden. Die Grenzen begannen zu verschwimmen und waren nicht mehr klar definiert.

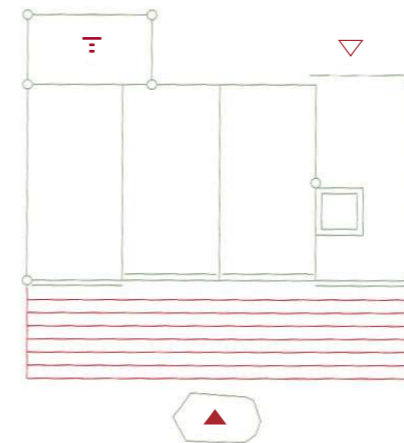
In dem nicht mehr erhaltenen zwei Matten großen, erdbedeckten Vorbereich des **Teehauses im Shinjoin-Subtempel** diente eine schmale Veranda auch als Wartebereich für die Gäste und transferierte somit ein Element des Teegartens in diesen Übergangsbereich. An diese Pufferzone grenzten vier Schiebelelemente. Zwei davon lichtdurchlässig und zwei lichtundurchlässig, wodurch eine freiere und kreativere Lichtführung durch wechselweise Anordnung im Innenbereich ermöglicht wurde.

In einer Zeichnung für einen **Teeraum im Tōdaiji-Tempel** in Nara lässt sich ein Pufferraum erkennen, der durch eine niedrige Türöffnung betreten wird und in dieser Zone Trittsteine und ein Schwertregal beinhaltet. Dieser Bereich lässt sich nicht klar als Innen- oder als Außenraum definieren.¹⁷⁷

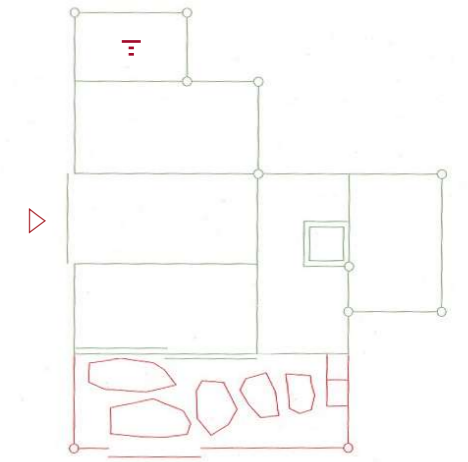
Ein dritter Entwurf zeigt eine Veranda, die sich in voller Länge vor einem 4- *tatami*-Raum erstreckt und mit Schiebeelementen getrennt wird. Der Stein zum Hinauftreten auf die Veranda ist mittig positioniert und die Veranda stößt an jeweils eine Querseite der Matten. Lediglich die *tokonoma* und der versenkte Herd unterbrechen den ansonsten symmetrisch angelegten Grundriss des **Teeraums mit Veranda**.



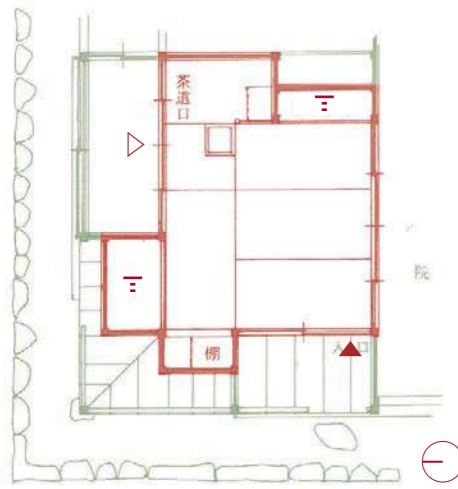
46 Grundriss, Teehaus im Shinjoin-Subtempel; Kyōto, nicht erhalten.



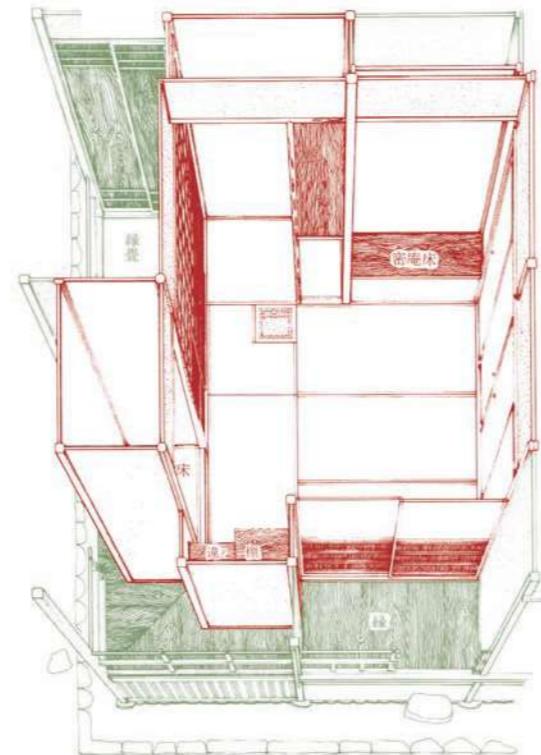
48 Grundriss, Teeraum mit Veranda; o.O., nicht erhalten.



47 Grundriss, Teeraum im Tōdaiji-Tempel; Nara, nicht erhalten.



50 Grundriss, Mittan-Teeraum.



49 Perspektive, Mittan-Teeraum; Ryoko-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.

Kobori Enshū (1597-1674)

Kobori Enshū (1579-1674) war *daiymō*, hochrangiger Regierungsbeamter im Dienst des Shōgunats, aber auch Gartengestalter und einflussreicher Teemeister.¹¹⁸ Seine ästhetischen Kriterien, welche einerseits atmosphärisch vorgebliche Armut, andererseits Prachtentfaltung beinhalteten, trafen genau den Geschmack der immer mächtiger werdenden Elite. So kombinierte er dekorative Schönheit mit zurückhaltender Einfachheit.¹¹⁹ Es wurden wieder zahlreiche Bankettfeste gefeiert und vor oder nach den Teezeremonien versammelte man sich in reich dekorierten Räumlichkeiten des *shoin*-Stils. Auch an den eigentlichen Teeräumen ließ sich die Vorliebe für Dekoration ablesen. Zusätzlich zur schon üblichen *tokonoma*-Nische waren jetzt außerdem Schreibnischen, horizontal umlaufende Bänder, Blenden mit Schnitzwerken, Schiebetüren mit schwarzem Lackrand und dekorierte Regale aufzufinden. Enshū ließ den *sōan*- und *shoin*-Stil miteinander verschmelzen. Während er bei den Fürsten (*daimyō*) auf Begeisterung stieß, wurde er von Rikyū-Anhängern für seine Verbindung beider Stile regelrecht verachtet.

Ein charakteristisches Merkmal für seine Teehäuser ist die Anordnung der Fenster, bei der über dem Krabbeleingang ein Bambus-Gitter-Fenster (*shitaji-mado*) und über diesem wiederum ein Fenster mit vorgesetzter, vertikaler Bambuslattung (*renji-mado*) positioniert ist.¹²⁰

Beim **Mittan-Teeraum** in einem Subtempel des Daitoku-ji Tempel ist die Stilverbindung gut erkennbar. Im 4½-plus-*dai*-Raum sind zwei Nischen, Regale sowie Querbalken, und somit alle typischen *shoin*-Gestaltungselemente zu finden. Eine der Nischen diente früher als Leseplatz, doch aufgrund der Errichtung einer Wand, wurde sie bei einem späteren Umbau zu einer weiteren *tokonoma* umfunktioniert. Die bemalten *fusuma*-Schiebetüren sind ebenfalls dem *shoin*-Stil zuzuordnen. Im Kontrast dazu stehen die klar dem *sōan*-Stil zugeschriebenen Elemente: eine schlichte Decke aus einfachen Brettern, ein einfaches Regalbrett, das mit Bambusstäben von der Decke abgehängt wird, und an Eck- und Mittelpfosten belassene Rinde.



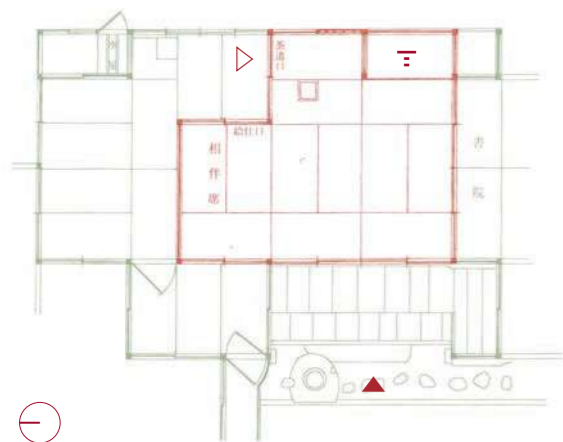
51 Blick auf die tokonoma-Nische, Innenraum, Mittan-Teeraum.



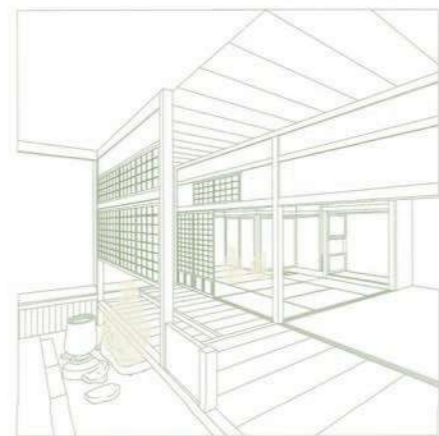
52 Blick auf das Regal im shoin-Stil, Innenraum, Mittan-Teeraum.

Der in der Mitte der Edo-Periode durch Feuer zerstörte Teeraum und von Matsudaira Fuma wieder aufgebaute **Bösen-Teeraum** im Kohō-an, einem Subtempel des Daitoku-ji, ist im eleganten *shoin*-Stil mit scharfkantig geschnittenen Pfosten und bemalten Schiebelelementen gehalten.¹²¹ Aber auch hier sind *wabi*-Elemente aufzufinden, wie z.B. die einfache, mit Sand und fein zerschlagenen Muschelschalen polierte Zimmerdecke. Das Steinwaschbecken ist so vor der Veranda positioniert, sodass tagsüber die Spiegelung des Sonnenlichts an die Zimmerdecke reflektiert wird.¹²²

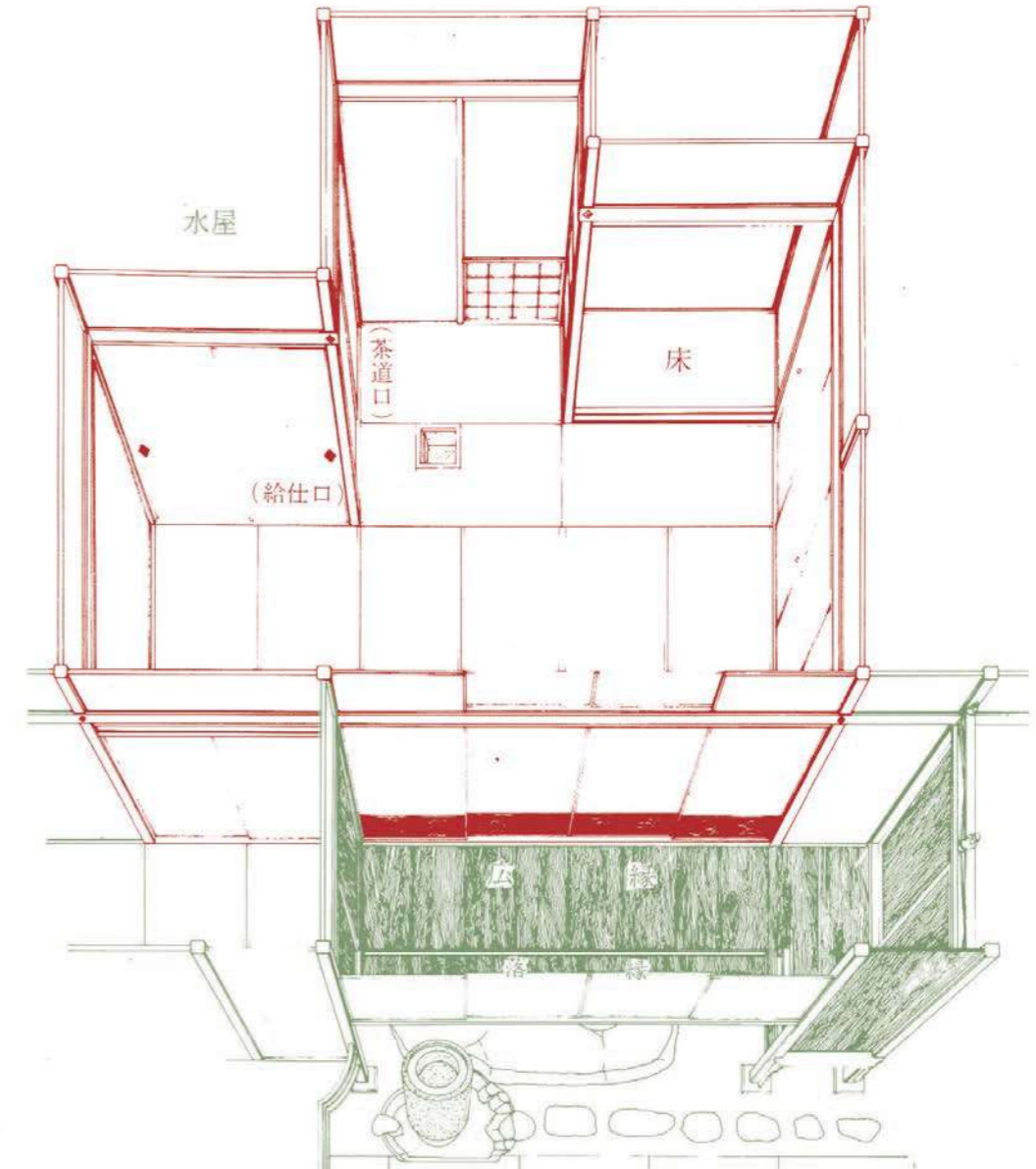
Berühmt wurde das Teehaus durch seine Neuinterpretation der Eingangssituation. Die Heranführung zum Teeraum erfolgt über Trittsteine und beim Betreten der Veranda muss sich der Gast, ähnlich wie bei einem Krabbeleingang (*nijiriguchi*) tief bücken, um unter den von oben herabgehängten *shōji* auf allen Vieren hindurchzuschlüpfen. Von der Veranda aus ist der Teeraum aufrecht betretbar. Der Garten ist für die Betrachtung aus dem Innenraum konzipiert und durch den querformatigen Fenstereingang erscheint er wie ein gerahmtes Bild. Diese Sicht auf den Garten ist jedoch durch die herabhängenden *shōji* auf den vordersten Teil begrenzt. Immergrüne Büsche sind hinter grauschwarzen Kieselsteinen gepflanzt und schränken die Sicht in den weiten Garten zusätzlich auf nur wenige Meter ein.¹²³ Es lässt sich vermuten, dass der Blick in den Garten weniger dazu dient, einen schönen Ausblick für die Gäste der Teezeremonie zu bieten, sondern, dass es vielmehr um das Miteinbeziehen der Natur in das Innere des Teeraums geht.



53 Grundriss, Bösen-Teeraum; Kohō-an (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



54 Innenperspektive, Bösen-Teeraum.



55 Perspektive, Bösen-Teeraum.



56 Blick auf den Gastgeberplatz und die tokonoma-Nische, Innenraum, Bösen-Teerraum.



57 Blick auf die Veranda und in den Garten, Bösen-Teerraum.

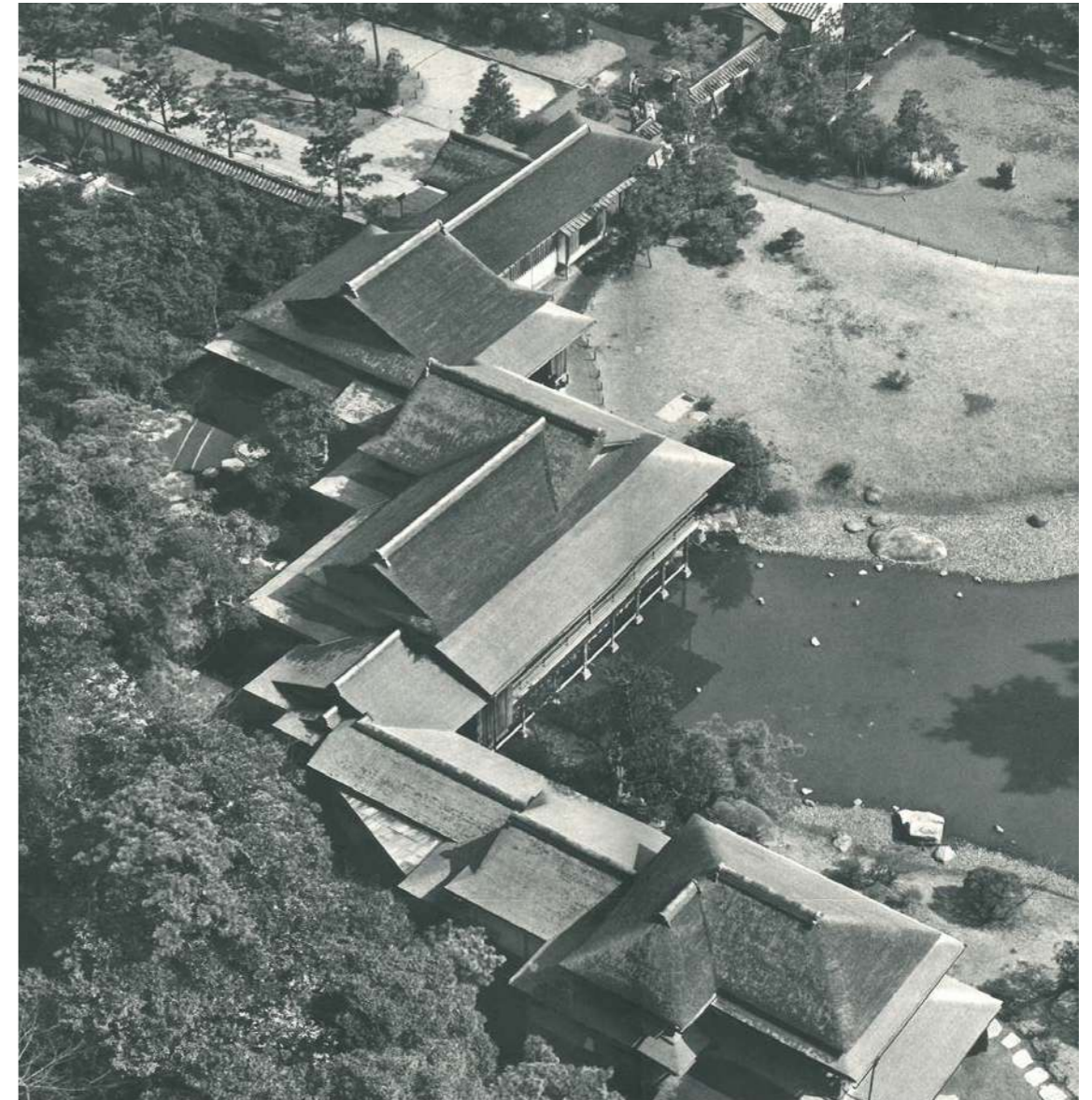
DER SUKIYA-STIL – DIE WIEDERKEHR DES WABI

Entstehung des *SUKIYA*-Stils

Schon vor der Edo-Periode (1603-1868), welche auch Tokugawa-Zeit genannt wird, waren für Residenzen, in denen Gäste empfangen wurden, bereits bestimmte architektonische Regeln vorgeschrieben, die einzuhalten waren. Mit Aufkommen neu erlassener Bauvorschriften des Tokugawa-Shōgunats war dann aber jegliche architektonische Form mit dem sozialen Status verknüpft. Die Deckenform im Haus, das Muster und die Farbe der *tatami*-Bindungen, die Ausformung der Tore und zahlreiche andere Elemente der Gestaltung wurden vom Shōgunat genauestens vorgeschrieben, im Großen wie in Details, von der Stadtplanung bis zu den kleinsten Nagelabdeckungen. Nichts bot mehr Spielraum für Innovationen. Niemand durfte in seiner Residenz irgendeine Bauweise anwenden, die für die Angehörigen einer höheren Schicht vorbehalten war; gleichzeitig jedoch auch nicht eine, die für die niedrigeren bestimmt war, da es sonst als Verletzung der Ehre anzusehen gewesen wäre. Die Verwendung von Statussymbolen wie *tokonoma*, goldverzierten *fusuma*-Schiebetüren, Lackrahmen oder das Errichten einer Veranda wurden streng kontrolliert.¹²⁴

Es bot sich jedoch ein Schlupfloch im ausschließlich Privaten abseits reglementierter halböffentlicher Räumlichkeiten. Die bereits entwickelte Teehaus-Architektur war zu dieser Zeit hochgeschätzt. Sie eröffnete neue Wege, sich zumindest im Privaten den Vorschriften der Statusrepräsentation zu entziehen. Es begann sich ein neuer Baustil zu etablieren, welcher freie individuelle Formensprache ohne soziale Statussymbole ermöglichte und von den architektonischen Gestaltungselementen der Teehäuser inspiriert war. Asymmetrie, Natürlichkeit und eine freie räumliche Anordnung waren Ausdruck des neuen Stils.

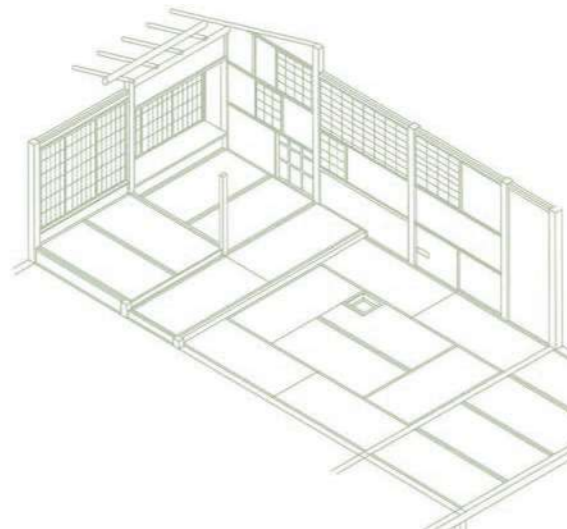
Suki, was etwa mit „erlesener Geschmack“ zu übersetzen ist, wurde Synonym für die Teezeremonie selbst. Von hier stammt auch der Name des neuen Baustils: *sukiya*, „Raum für *suki*“.¹²⁵



58 Typische Struktur des *sukiya*-Stils, Vogelperspektive, Rinshu-kaku; urspr in Iwade, seit 1906 im Sankei-en Garten, Yokohama.

Der vordere und mittlere Teil einer typischen Samurai- oder *daimyō*-Residenz stellte den Bereich für den Empfang der Gäste und andere offizielle Aufgaben dar. Sie boten aufgrund der notwendigen Statusrepräsentation keine Möglichkeit zur Einführung neuer Techniken oder Stile. In den privaten Villen und Rückzugsorten waren jedoch keine Statussymbole notwendig. Je weniger sich die offiziellen Residenzen voneinander unterscheiden durften, desto mehr wurde Individualität in den Rückzugsorten im *sukiya*-Stil zum Ausdruck gebracht. Die Räume wurden frei nach dem Geschmack der Bauherren eingerichtet, es gab keinen Standard der Grundrissform.¹²⁶ Neben den privaten Villen der Samurai-Gesellschaft etablierte sich dieser neue Baustil auch besonders in halböffentlichen Gebäuden, welche zur Unterhaltung dienen: in Restaurants, Teehäusern und Häusern, wo Geishas für Abwechslung sorgten. Diese halböffentlichen Einrichtungen wurden letztendlich zum Vorbild der Wohnhäuser des Bürgertums, und der *sukiya*-Stil verbreitete sich in allen Schichten.¹²⁷

Als erstes Gebäude, welches im *sukiya*-Stil errichtet wurde, wird der von Rikyū entworfene „farbige *shoin*“ in Hideyoshis Juraku-dai-Palast in Kyōto genannt. Das wohl berühmteste im *sukiya*-Stil gebaute Beispiel ist der Villenkomplex der **Villa Katsura** in Kyōto.¹²⁸



59 Axonometrie, „Farbige *shoin*“; Juraku-dai-Residenz, Kyōto.

Teerückkehr an den kaiserlichen Hof

Wegen der engen Verbundenheit der Kriegerklasse zur Teezeremonie war der kaiserliche Hof lange Zeit reserviert gegenüber dem *chanoyu* (Teezeremonie). Erst als Hideyoshi (1537-1598) als Dank für die Verleihung des Shōguntitels selbst eine Teezeremonie für die kaiserliche Familie durchführte, stieg das Interesse dafür allmählich auch am kaiserlichen Hof. Anfang des 17. Jahrhunderts war die Begeisterung bereits wieder sehr hoch und es kam zu einer Renaissance der höfischen Teekultur, welche stark vom *shoin*-Tee und weniger vom *daimyō*-Tee beeinflusst war. Kaiserliche Paläste und Villen wurden ebenso durch die Teehaus-Architektur beeinflusst. So entstanden Gebäude, die einer rustikalen Hütte ähnelten, jedoch durch filigrane Ausarbeitung im Detail, dekorative Regale, künstlerisch gestaltete Wände oder Schiebetüren und mit *tatami*-Matten ausgelegten Veranden die Feinheit ihres Lebensstils unterstrichen.¹²⁹

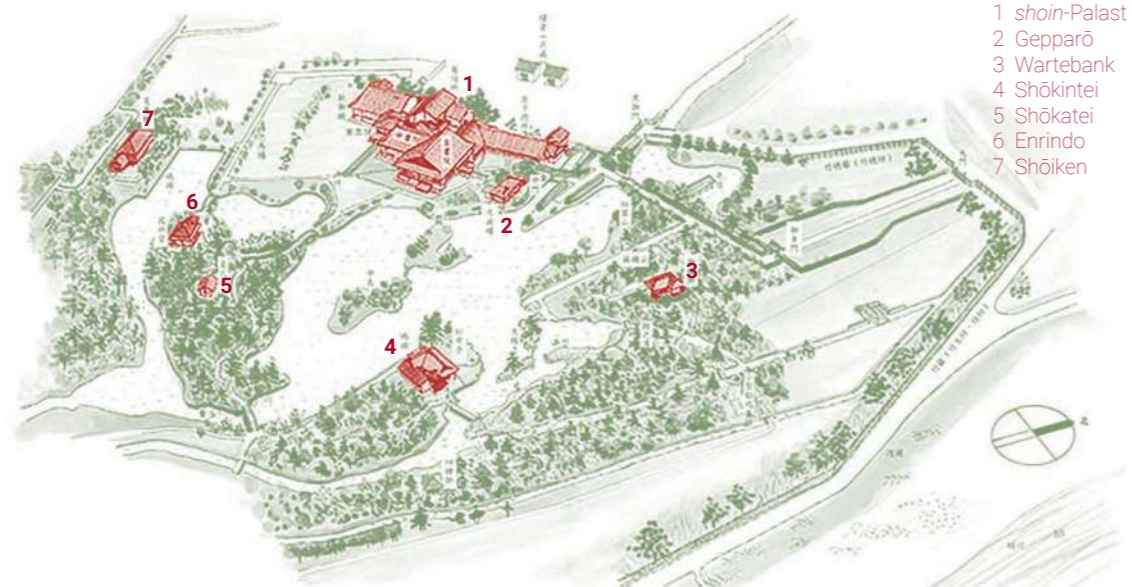
In Zeiten, als Adeligen und anderen wohlhabenden Personen große Flächen für Bauten im *sukiya*-Stil zur Verfügung standen, konnten die Gebäude in alle Richtungen erweitert und dadurch oft interessante Raumanordnungen und Blickachsen geschaffen werden. Das umliegende Gelände wurde in die Gestaltung miteinbezogen; die natürlichen Formen von Land und Wasser – Hügel, Schluchten, Flüsse und Teiche – spielten alle eine Rolle in der Planung.¹³⁰



60 Blick in den Innenraum und Garten, Geparrō-Pavillon; Villa Katsura, Kyōto.

Villa Katsura

Prinz Toshihito (1579–1629) ließ sich im Süd-Westen der Stadt Kyōto eine Villa in diesem Stil erschaffen. Der Grund, warum die **Villa Katsura** hier im *sukiya*-Stil erbaut werden konnte, war, weil er sie als private und nicht-offizielle Residenz errichten ließ. Auch als Prinz hatte er sich an die vorgeschriebenen Regeln zu halten. Die Anwendung dieses Stils wäre in seiner offiziellen Residenz in Imadegawa undenkbar gewesen.¹³¹ Nach dem Tod des Prinzen errichtete sein Sohn Toshihito¹³² (1620–1662) um den Teich, der das Herzstück der Anlage bildet, verschiedenste Pavillons und Teeräume für diverse Anlässe. Er vollendete schließlich 1662 unter Berücksichtigung des Gleichgewichts von bestehenden Gebäuden und Garten das angefangene Werk seines Vaters. Sowohl die Gestaltung der Teeräume als auch der Gartenpfad, für den ein Wartehaus, Laternen und Steinwaschbecken an geeigneten Stellen positioniert sind, sorgen dafür, dass der Teegarten als solcher klar erkennbar ist. Stilistisch ist er auf den Einfluss des Teemeisters Kobir Enshū zurückzuführen. Der Spaziergang durch den Garten überrascht den Besucher immer wieder mit seiner ausgeklügelten Gestaltung: Manchmal verschwindet der Teich ganz aus dem Blickfeld, um dann in einem Panoramablick wieder aufzutauchen. Alle Gebäude wurden im *sukiya*-Stil erbaut und blieben im Gegensatz zu vielen japanischen Bauten von Feuer verschont, weshalb noch beinahe die gesamte ursprüngliche Form der Anlage erhalten ist.¹³³



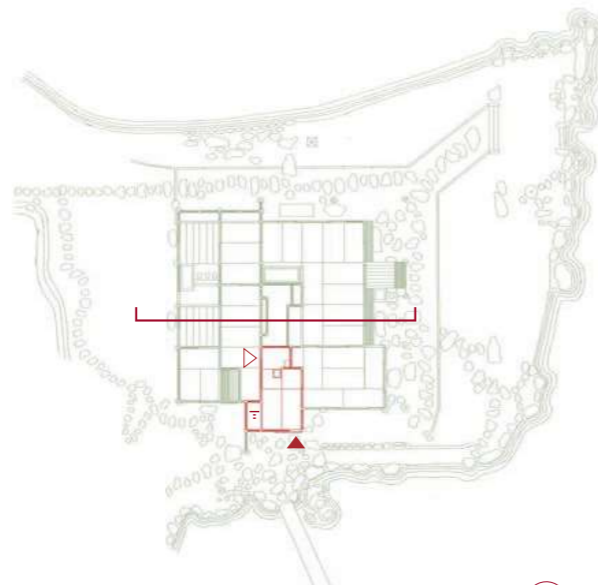
61 Lageplan, Villa Katsura; Kyōto.



62 Außenansicht, *Shoin*-Palast; Villa Katsura.



63 Schnittperspektive, Shōkin-tei; Villa Katsura.



64 Grundriss, Shōkin-tei; Villa Katsura.



Der Pavillon **Shōkin-tei** („Hütte der lächelnden Gedanken“) wurde speziell für den Sommer errichtet, was durch die nördliche Ausrichtung, die Nähe zum Teich, den großen Dachüberstand und die Beschattung durch nahstehende Bäume ersichtlich ist. Im Pavillon sind die Räume um einen kleinen Innenhof angeordnet. Von außen erinnert der Pavillon an ein altes Bauernhaus (*minka*). Die inneren Räume sind im strengen *shoin*-Stil gehalten, jedoch in natürlichen Materialien ausgeführt.¹³⁴

Im ersten Raum (*ichi-no-ma*) überzieht ein blau-weißes Schachbrettmuster die Schiebetür und die *tokonoma*-Nische. Dieses Ergebnis flexibler Kreativität wirkt heute noch genauso zeitgemäß wie damals.¹³⁵ Vom offenbaren Innenraum aus wirkt der Garten wie ein großes, gerahmtes Bild. Im zweiten Raum (*ni-no-ma*) steht ein grobes *shitaji*-Fenster im Kontrast zum sonst formell gehaltenen Raum.

Der $3\frac{3}{4}$ -Matten-Teerraum im Inneren ist als klassischer *sōan*-Teerraum ausgeführt und seine acht Fenster geben ihm seinen Namen *yatsumado-kakoi* („Acht-Fenster-Teerraum“). Es gibt einen Krabbeleingang, welcher außen durch ein Vordach geschützt wird; verschiedene Deckenniveaus und einen natürlich geformten Mittelpfosten. Das Oberlicht, das Fenster in der seitlichen Nische und insbesondere die zwei Fenster, welche über dem Krabbeleingang positioniert sind, verdeutlichen den starken Einfluss von Kobori Enshū.

An diesem Beispiel lässt sich das duale räumliche Konzept erkennen, wonach der höfische Adel strebte: einerseits eine offene Räumlichkeit für Unterhaltung und Bezug zum Garten, was ihrem Lebensstil entsprach, andererseits einen Ruheort ohne jegliche Ablenkung für die Kontemplation bei der Teezeremonie.¹³⁶



65 Krabbeleingang *nijirguchi*, Shōkin-tei; Villa Katsura.



66 Innenraum des Teeraums, Shōkin-tei; Villa Katsura.



67 Innenraum des „Zweiten Raums“ *ni-no-ma*, Shōkin-tei; Villa Katsura.



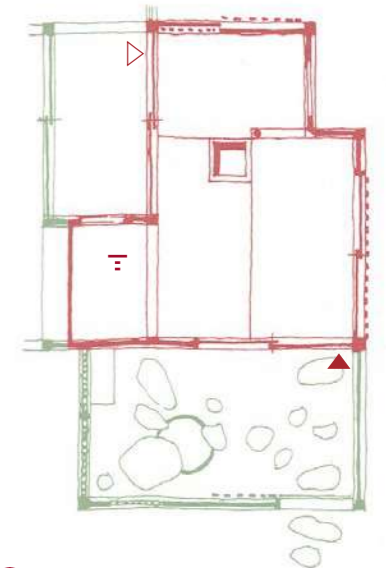
68 Veranda des Hauptraums *ichi-no-ma*, Shōkin-tei; Villa Katsura.



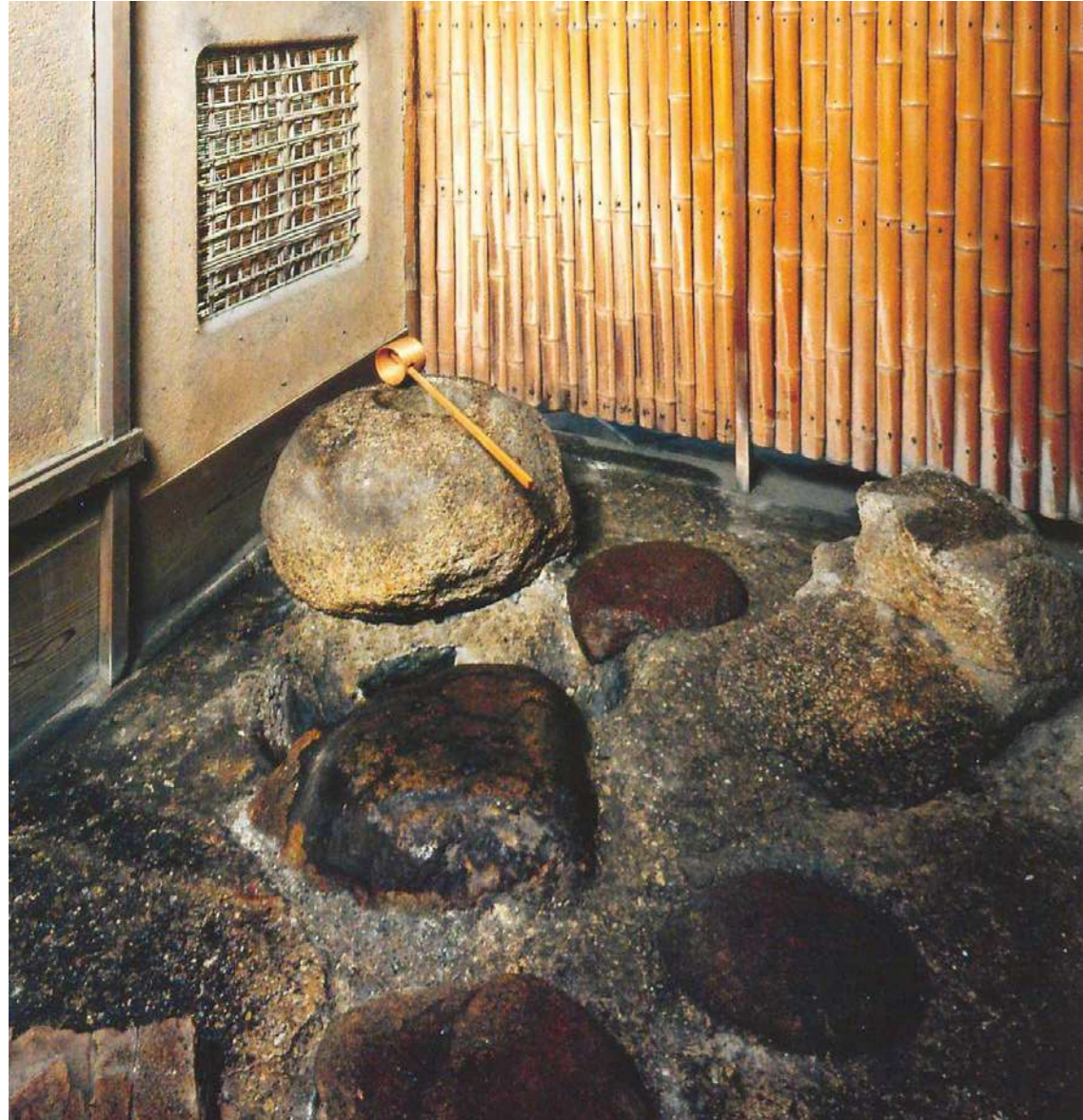
69 Schnittperspektive, Teigyokuken-Teehaus; Shinjuan (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.

Kanamori Sōwa (1584–1656)

Der Status, den Kobori Enshū bei der Samurai- und Shōgun-Gesellschaft genoss, wird Kanamori Sōwa (1584–1656) in der höfischen Gesellschaft zugeschrieben. Als führender Tee-meister am kaiserlichen Hof entwickelte er seinen eigenen Teestil: *dōjōcha* (Tee der Paläste). Sein berühmtestes Teehaus ist das **Teigyokuken-Teehaus**. Es ist direkt an den Shinjuan-Subtempel des Daitoku-ji in Kyōto angebaut, von wo es vom Gastgeber betreten wurde. Trotz der räumlich sehr begrenzten Fläche des Gartens sind alle Elemente eines Teegartens (*roji*) vorhanden. Auch der Teeraum selbst weist nur die Größe von $2\frac{3}{4}$ Matten auf. Mit Hilfe eines vom Traufendach geschützten Bereiches mit gestampftem Lehm Boden schuf er eine Erweiterung, wie wir sie auch schon bei dem Teemeister Sansai gesehen haben. Allerdings verwischte Sōwa die Grenzen zwischen Garten und Teeraum noch weiter. Er setzte bereits den Krabbeingang innerhalb einer Lehmwand vor den Vorraum, wodurch eine deutliche Abgrenzung zum Garten entstand. Aber auch die Elemente des Gartens, also Trittsteine, Steinwaschbecken und ein Regal für die Waffen der Krieger, sind in diesem neu geschaffenen Raum positioniert. Dieser Pufferbereich ist somit nicht mehr eindeutig dem Garten oder dem Teeraum zuzuordnen. Die Zwischenzone führt jedenfalls dazu, dass trotz Knappheit kein beengendes Gefühl im kleinen Teeraum entsteht. Er erreichte damit einen Komfort, den der Adel sehr wertschätzte.¹³⁷



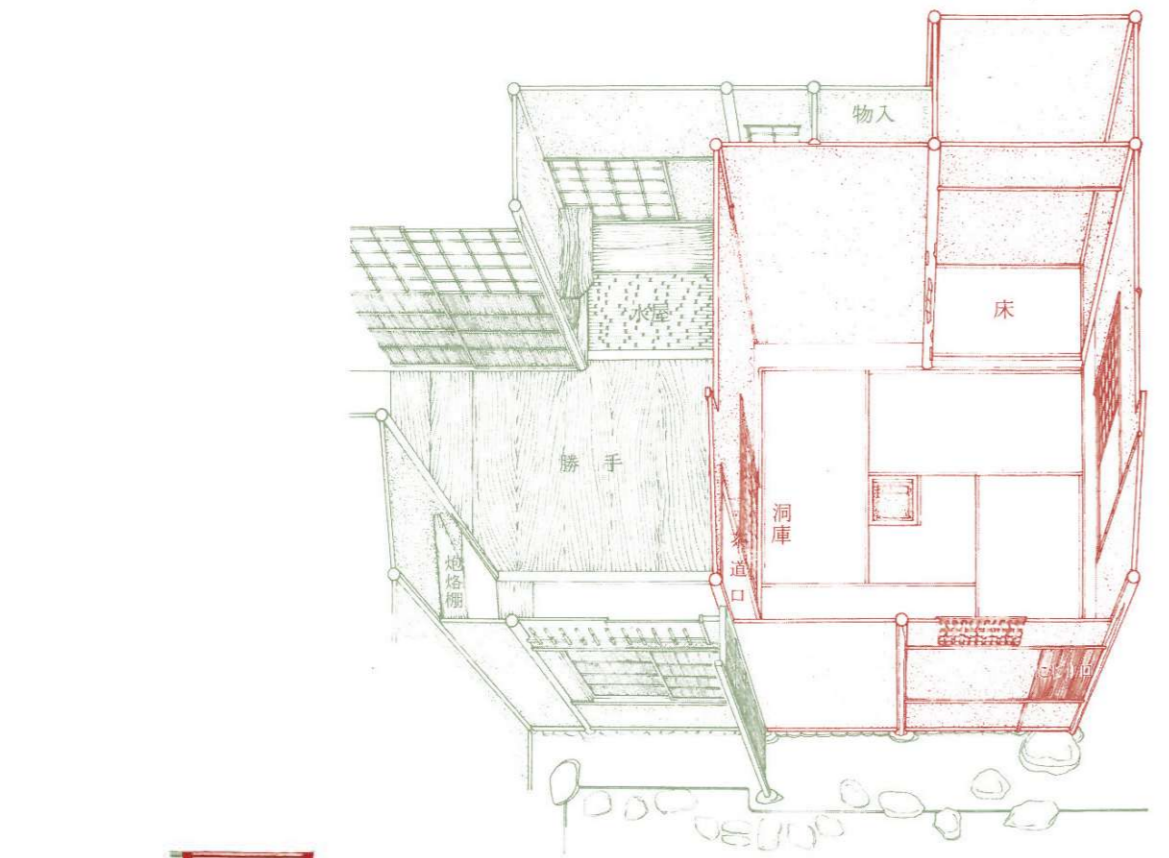
70 Grundriss, Teigyokuken-Teehaus.



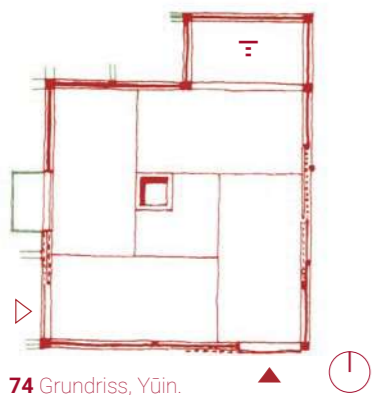
71 Vorraum als Pufferzone zwischen Garten und Teehaus, Teigyokuken-Teehaus.



72 Blick auf Gastgeberplatz, Innenraum, Teigyokuken-Teehaus.



73 Perspektive, Yūin; Kyōto.



74 Grundriss, Yūin.

Rikyūs Nachfahren

Nach Rikyūs erzwungenem, rituellem Selbstmord (1591) musste seine Familie Sen für einige Zeit im Exil leben und durfte erst wieder unter der Herrschaft von Hideyoshis Nachfolger Tokugawa Leyasu (1543–1616) nach Kyōto zurückkehren. Die neue Ära der Edo-Zeit (1600–1868), auch als Tokugawa-Zeit bekannt, war ein Zeitalter des Friedens und Stabilität.¹³⁸ Die Söhne Rikyūs, Shōan und Dōan, bemühten sich um eine Wiederbelebung des *wabi*-Stils, welcher während ihres Lebens im Exil größtenteils vom *daimyō*-Stil verdrängt worden war.

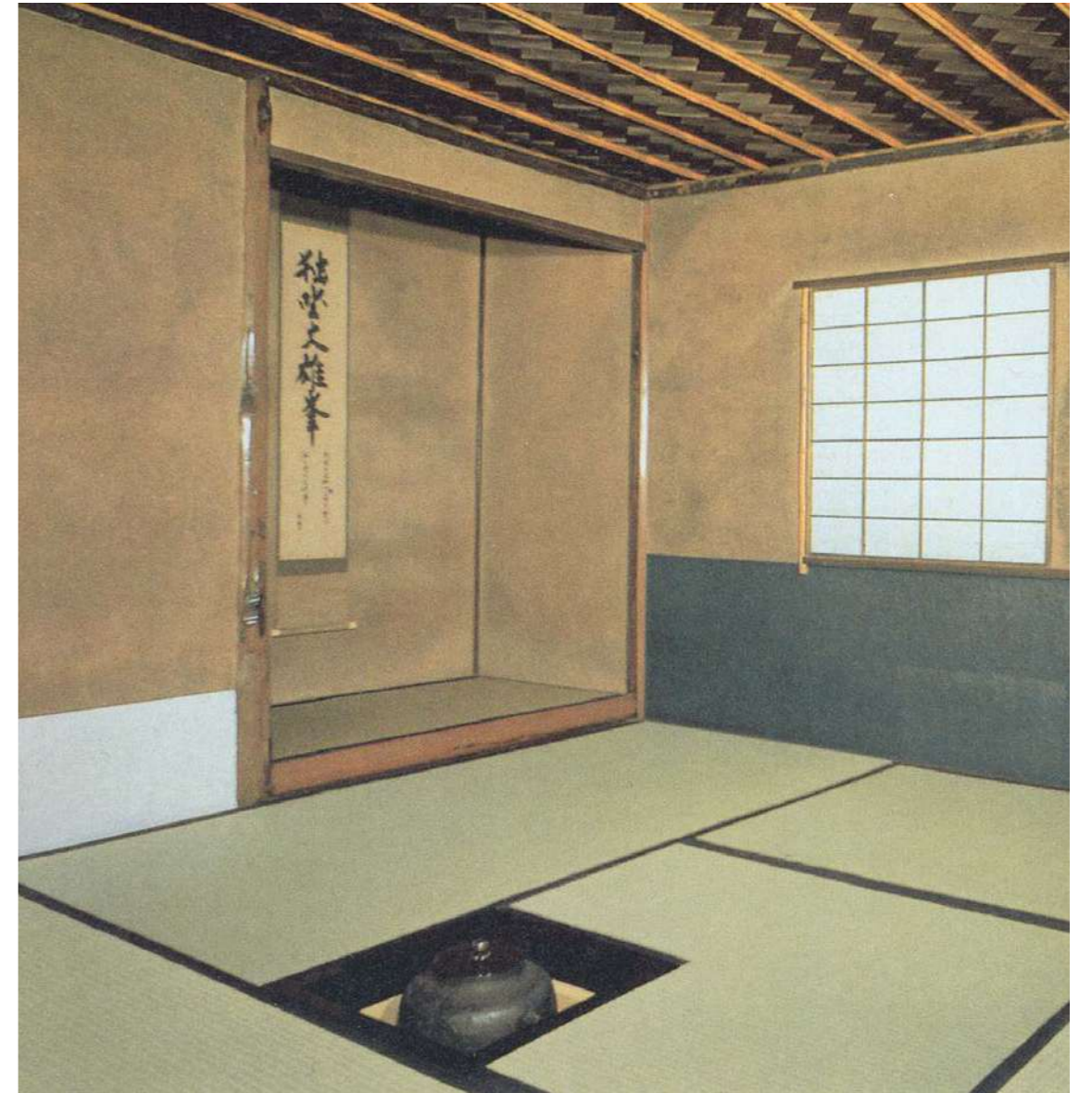
Sen no Sōtan (1578–1658)

Besonders Sen no Sōtan (1578–1658), Enkel Rikyūs, setzte sich auch für das Wiederaufleben der Zen-Grundsätze und der *wabi*-Ästhetik im Teeraum ein und lehnte es strikt ab, für die Feudal- aristokratie zu arbeiten.¹³⁹ Sen no Sōtan hatte kein Interesse daran, ein aktives Mitglied der Gesellschaft zu sein, und begnügte sich stattdessen mit einem Leben in extremer Armut, weswegen er auch „Sōtan der Bettler“ genannt wurde. Kein Original seiner Teehäuser blieb erhalten, aber es gibt eine faszinierende Illustration von Masao Nakamura (1927–2018), wie Sōtans einzigartige Architektur ausgesehen haben könnte.¹⁴⁰ Weiters befindet sich ein Replikat des Yūin-Teeraums im heutigen Chado Research Center der Urasenke-Teeschule in Kyōto.¹⁴¹

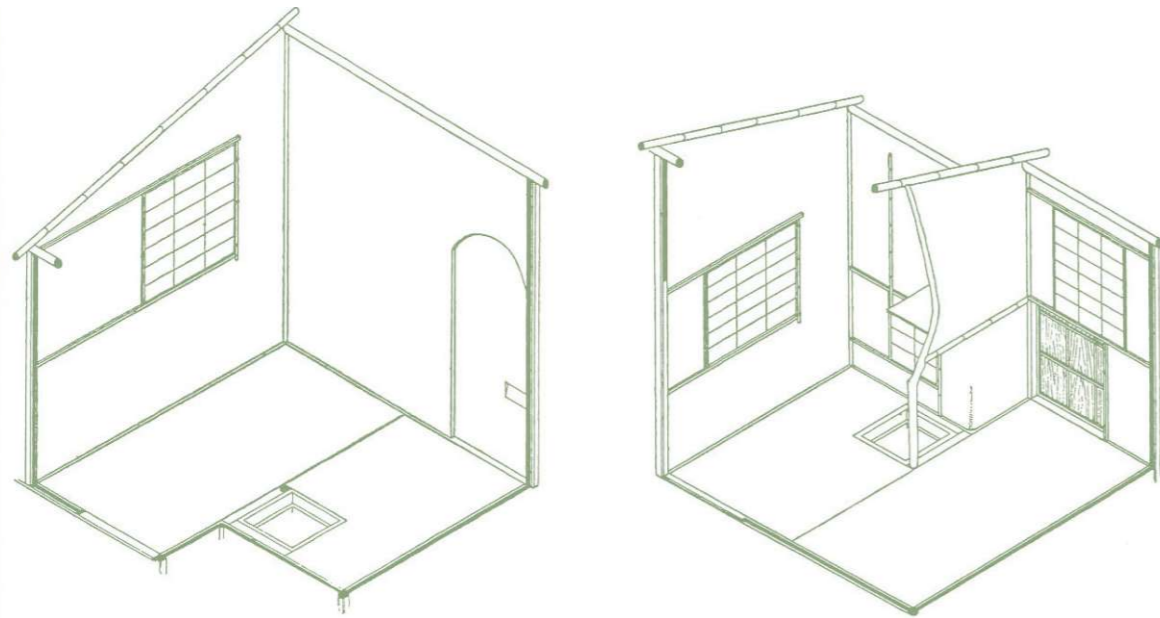
Sein $4\frac{1}{2}$ *tatami*-Teehaus Yūin folgte dem Vorbild des Teehauses seines Großvaters, einem klassischen $4\frac{1}{2}$ Matten-Teeraum in der Juraku-dai-Residenz: Die *tokonoma*-Nische befand sich im Norden, der Krabbeleingang *nijiriguchi* im Süden. Die Decke verlief vom Krabbeleingang schräg und war mit Oberlicht ausgestattet; die restliche Deckenfläche war in einer Höhe von 1,75 Metern horizontal ausgerichtet. Über dem Gästeeingang und an der Wand der Gastseite war jeweils ein einfaches Bambus-Gitterfenster (*shitaji-mado*) eingesetzt. An diesen Seiten, also nach Süden und nach Osten gerichtet, war der untere Bereich der Lehmwand mit dunkelblauem Papier beklebt. Die nördliche und westliche Wand war hingegen mit einem weißen, schmälern Papierstreifen beklebt.¹⁴² Der Bereich der Gäste wurde also auch farblich von dem des Gastgebers abgehoben und der Raum erhielt trotz seiner geringen Größe eine klare Zonierung.



75 Außenansicht, Replikat des Yüin-Teehauses; Urasenke-Schule, Kyōto.



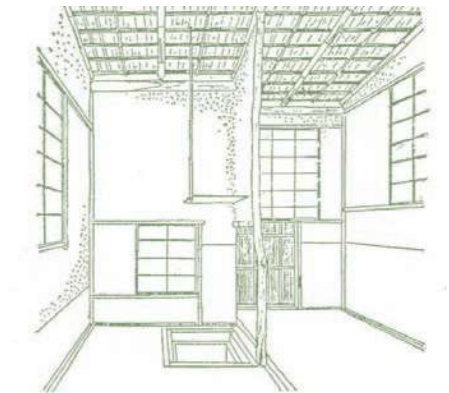
76 Innenraum, Replikat des Yüin-Teehauses.



77 Axonometrie nach Masao Nakamura, urspr. Zustand des Fushin'an-Teehauses; Kyōto.

Beim **Fushin'an**, am Gelände der heutigen Omotesenke-Schule, griff er das 1-plus-*daime* Matten-Konzept von Rikyū auf und schuf 1633 ein *tokonoma*-loses Teehaus mit einer nach Süden gerichteten Gästematte und einer *daime*-Matte für den Gastgeber. Der mittlere Pfosten (*na-kabashira*) war aus rotem Kieferholz mit belassener Rinde. Eine bambusgerahmte Ärmelwand (*sode-kabe*), also eine Mauer, die im unteren Bereich frei bleibt, verband den Pfosten mit der Hauptwand. Die Decke war eine einheitliche, vom Gästeeingang schräg aufsteigende Ebene, bei der das Bambusgerüst frei lag, welches das Strohdach trug. Es war die einfachste Art von Gebäude, die möglich war, und es besaß nicht einmal eine Nische. Rikyū hatte zwar auch schon einen 1-plus-*daime*-Raum erbaut, doch hatte er in seinen Entwürfen nie auf die *tokonoma*-Nische verzichtet. Sōtan eliminierte sogar dieses Element und sagte zu seinem Sohn Koshin, dass dieser Raum weder Blumen noch eine hängende Schriftrolle brauche. Der Raum mit anderthalb Matten ohne *tokonoma* war das Extrembeispiel für *wabi-cha*. Sōtan nannte diesen Teeraum **Fushin'an** („unkomplizierte Hütte) und machte ihn zum Symbol des Senke-Tees. Am 13. April 1646 schrieb Sōtan eine Abtretungsurkunde, in der er diesen Teeraum an Koshin übergab und sich in einem Haus dahinter zur Ruhe setzte. Koshin erweiterte den Teeraum zum noch heute existierenden 3-plus-*daime-tatami*-Raum.¹⁴³

Als Sōtan seinen Familienbesitz, das Areal der Ogawa- und Mushanokōji-Straße in Kyōto, unter drei seiner vier Söhne¹⁴⁴ aufteilte, entstanden die drei bis heute wichtigsten Teeschulen: Urasenke, Omotesenke und Mushanokōjisenke. Als direkte Nachfahren Rikyūs sahen sie es als ihre Aufgabe, die *wabi*-Ästhetik ihres Großvaters weiter zu verbreiten.¹⁴⁵



78 Innenperspektive, Fushin'an.



79 Teezeremonie als Freizeitbeschäftigung (Anonym: *Craftsmen Painting and Kabuki Performance*, 18. Jh., 1 von 3 Wandschirm-Paaren, Farbe auf Papier, 43,5 x 151cm, Private Kollektion).

ETABLIERUNG IM BÜRGERTUM

Die freie und kreative Entwicklung, welche die Teehaus-Architektur während der Momoyama-Periode (1573–1603) charakterisiert hatte, wurde durch die strenge Regelung des Tokugawa-Shōgunates (1603–1868) immer mehr zurückgedrängt. Es gab kaum mehr Raum zur freien Entfaltung. Man beschränkte sich viel mehr auf die Tradition und es fanden selten noch Neuinterpretationen oder Innovationen in der Teehausarchitektur statt, was ein Erstarren in Tradition und Formalismus zur Folge hatte.¹⁴⁶ Die meisten neu errichteten Teeräume waren lediglich Kopien berühmter Teehäuser früherer Zeit.¹⁴⁷

Teeschulen

Die Architektur wurde für einige Zeit zwar nicht mehr weiterentwickelt, doch durch einen erneuten Aufschwung der Kaufleute kam es vor allem in der Genroku-Periode (1688–1704) zu einer Blüte der städtischen Kultur. Die Zahl der Menschen, die sich ihre Freizeit in Ausübung von Künsten vertrieb, nahm zu.¹⁴⁸ Neben bürgerlichen Theaterformen und dem Betreiben bildnerischer Künste wie z.B. dem Erstellen von Holzschnitten war auch die Teezeremonie als neue Freizeitbeschäftigung sehr gefragt und verbreitete sich im Bürgertum schnell. Aufgrund der hohen Nachfrage zum Erlernen der Rituale etablierten sich sogenannte Teeschulen, welche unter der Führung von Großmeistern (*iemoto*) standen. Das Wissen über die Teezubereitung verbreitete sich sehr schnell und führte schließlich zu einer Demokratisierung im Zugang zur Teezeremonie.¹⁴⁹



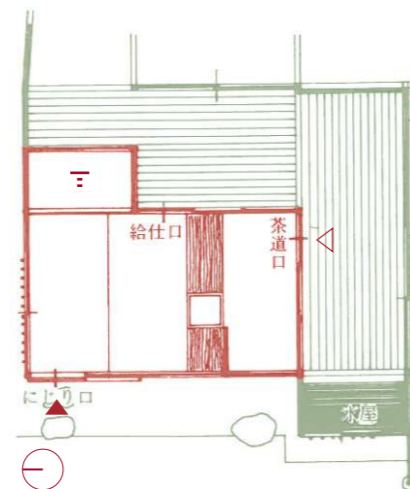
80 Teezeremonie-Kurs in einer Teeschule.

Versuch einer Weiterentwicklung

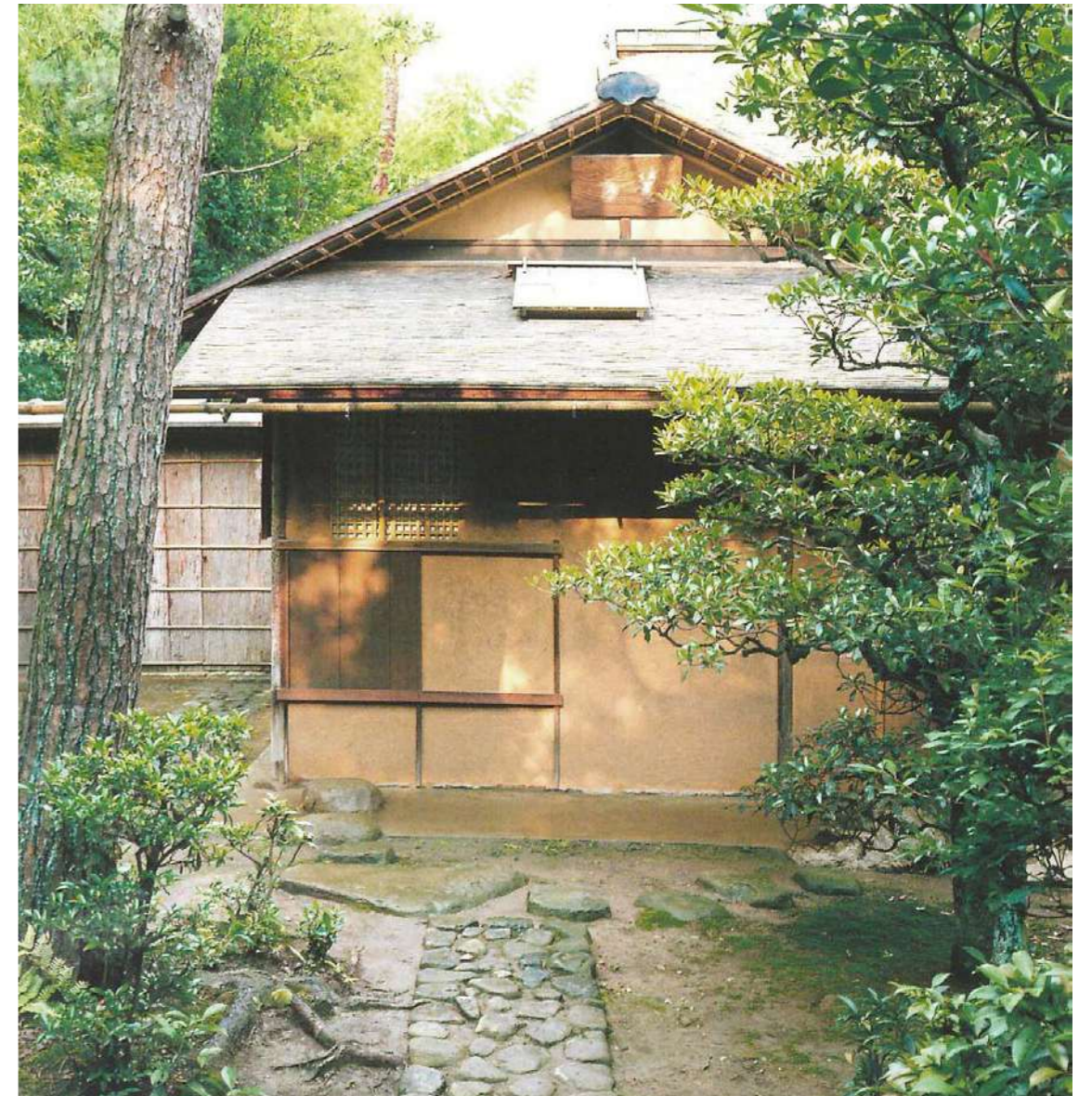
Der Großmeister (*iemoto*) der Omotesenke-Schule Kakukakusai (1678–1730) versuchte, den Teestil seines Vorfahren Sen no Rikyū zwar bestmöglich zu bewahren, allerdings war ihm bewusst, dass aufgrund von veränderten Anforderungen neue der Zeit entsprechende Impulse erforderlich waren. Die Gesellschaft der Händlerklasse verlangte abgeänderte Konzepte, die *wabi*-Teehäuser mussten in einen neuen Kontext gesetzt werden. So kreierte Kakukakusai einen abtrennbaren Gastgeberbereich und experimentierte mit neuen *tokonoma* Formen wie beispielsweise in quadratischer Ausführung.

Sein Nachfolger Joshinsai Tenne (1705–1751) war für den Bau des 3-Matten großen **Saan-Teeraums** im Gyokurin-in verantwortlich, welcher auch neu angewandte Elemente aufweist: Zwischen Gastgeber- und Gästematte positionierte er ein Holzbrett, wo der versenkte Herd eine unübliche Stelle einnahm. Der Mittelpfosten der Ärmelwand fungierte daher nicht mehr als Grenze zwischen Gastgeber- und Gästematte. Diese räumliche Erweiterung wird für den Gast jedoch erst nach dem Eintreten ersichtlich, da der Blick vom Krabbeleingang aus auf die *tokonoma* gerichtet ist.

Zwar gab es weitere Versuche, neue Konzepte und Elemente zu entwickeln, dennoch war das Teeraum-Design des 18. Jahrhunderts letztlich hauptsächlich von Nachbildungen bekannter Teehäuser der Muromachi-Periode (1336–1573) geprägt.¹⁵⁰



81 Grundriss, Saan-Teeraum; Gyokurin-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



82 Außenansicht, Saan-Teeraum.

Meiji-Restauration

Die Meiji-Restauration 1868 stellte einen Wendepunkt dar. Es begann eine Periode des Niedergangs der Teezeremonie (*chanoyu*). Mit der Entmachtung des Shōgunats gründete der Kaiser in der ehemaligen Stadt Edo die neue Hauptstadt Tōkyō (wörtlich: östliche Hauptstadt), eine Ära der Modernisierung nach westlichem Vorbild wurde eingeleitet.¹⁵¹ Die neue Regierung und das darauffolgende Zeitalter der Aufklärung versetzten dem *chanoyu* einen schweren Schlag. Einer der Gründe dafür war, dass die Bevölkerungsschichten, die die Teezeremonie unterstützt hatten (also die *daimyō* und die Samurai der Oberschicht), entmachtet waren. Insbesondere für die Unterstützung der Großmeister (*iemoto*) hatte der Kriegsadel eine große Rolle gespielt. Die Teemeister waren nun sogar oft gezwungen, ihre Teeutensilien zu verkaufen. Außerdem schwappte im Zuge der Aufklärung eine Welle der Verwestlichung über das Land. Die kulturelle Tradition wurde vernachlässigt bzw. sogar als hinderlich für den Fortschritt des Landes angesehen.¹⁵²

Der elfte Großmeister (*iemoto*) der Urasenke-Schule Gengensai Sōshitsu (1810–1877) setzte sich zur Wehr und verfasste das Schreiben *Chado Gen'i* („Die Wahre Bedeutung des Tee“) an die Regierung. Dank seines bemühten Einsatzes wurde die Teezeremonie schließlich wieder als wahre Kunstform anerkannt und galt nicht mehr nur als bloße Freizeitbeschäftigung der ehemals herrschenden Klassen. Dennoch wusste auch er, dass eine neue Anpassung für manche wichtig war: 1873 präsentierte er deshalb in Tokyo eine Teezeremonie, bei der Tische und Stühle Verwendung fanden (*ryurei*). Er reagierte damit auf die sich wandelnden Sitzgewohnheiten. Nicht nur, dass die Elemente im Raum sehr fremd wirkten, wurden zusätzlich noch neue bauliche Maßnahmen notwendig, da die Sitzhöhe dadurch verändert war und beispielsweise die *tokonoma*-Nische aus anderer Perspektive wahrgenommen wurde. Außerdem erfand er für die verstärkte Reisetätigkeit noch ein weiteres wichtiges Element: ein mobiles Teeset für Reisende, wodurch diese japanische Kunstform auch über die Grenzen Japans gelangen sollte.¹⁵³

Die Renaissance verdankte die Teezeremonie einer neuen Klasse von Förderern: Geschäftsleuten und Frauen, die im Rahmen ihrer Ausbildung in der Teezeremonie geschult wurden. Die Geschäftsleute der neuen Ära führten westlich geprägte Unternehmen und erledigten ihre Geschäfte von Schreibtischen in Gebäuden im westlichen Stil und trugen westliche Kleidung. Sie bevorzugten diese Wertvorstellungen gegenüber den ihrer Ansicht nach überholten traditionell japanischen. Doch paradoxerweise übte die Teezeremonie eine Faszination auf diese Männer und Frauen aus,



83 Ryūrei-Teezeremonie-Stil mit Sitzbänken und Tischen, Yūshinken-Teeraum; Urasenke-Teeschule, Kyōto.

„Die Geschichte des Tees in Japan weist eine Reihe von Abschnitten auf, die sich deutlich voneinander abheben: das Bekanntwerden mit dem neuen Getränk in China, sein erstes Erscheinen in Japan und sein frühester Gebrauch, die Veranstaltung von Tee-Wettstreiten, das Werden des Tee-Weges, seine erste Blüte, seine Vernachlässigung und sein Verfall, sein Neuaufleben und seine Vollendung, die Verfeinerung und Festigung der Tradition.“¹⁵⁴

Horst Hammitzsch



84 Mobiles Teeset für Reisende.



85 Bürgerliche Teekultur (Isoda Koryūsei: *Inn „Iseya“*, 18. Jh., Holzschnitt, o.A., Tōkyō National Museum).



86 Teezeremonie als Kunstausbildung für Frauen (Mizuno Toshikata: *Chanoyu Nichinichi-sō* (Manner of Tea Ceremony): *Usu-cha in Hiroma*, 1896–1897, Nishiki-e-Holzschnitt, 23 x 13cm, Private Kollektion).



87 Mizuno Toshikata: *Chanoyu Nichinichi-sō* (Manner of Tea Ceremony): *Koi-cha*, 1896–1897, 23 x 13cm, Nishiki-e-Holzschnitt, Private Kollektion.

die so vieles andere an ihrer eigenen Tradition ablehnten. Ein zentrales Anliegen der Meiji-Periode war die Versöhnung der japanischen Tradition mit westlichen Einflüssen, deren Unterschiede groß waren. Daher waren Kompromisse oft schwierig. Beispielhaft sei angeführt: Schuhe werden in traditionell japanischen Gebäuden ausgezogen, in westlichen Gebäuden jedoch nicht. Traditionelle Gebäude waren aus Holz gebaut, westliche wurden aus Ziegeln und Steinen errichtet. Angesichts dieser scheinbar unüberbrückbaren Unterschiede bestand der Lösungsversuch darin, der japanischen und der westlichen Architektur jeweils eine spezifische und getrennte Rolle zuzuweisen. Regierungsgebäude, Schulen, Krankenhäuser, Fabriken orientierten sich an der westlichen Architektur, während die Räume für das tägliche Leben ihre traditionellen japanischen Formen beibehielten. Dieser Trend zur Koexistenz japanischer und westlicher Stile setzte sich in der Mitte der Meiji-Periode durch.¹⁵⁵

Die Teekenner der Geschäftsklasse wurden *sukisha* genannt. Mit ihrem Kapital wetteiferten sie nicht nur um den Erwerb von exquisiten Teeutensilien, sondern auch um berühmte Teestuben, die sie abbauen und an anderen Orten wieder aufbauen ließen. Dieser Trend stärkte die Teezeremonie (*chanoyu*) und belebte den Einfluss der inzwischen fast ausgestorbenen Teemeister-Familie Sen und anderer erblicher Schulen aufs Neue.¹⁵⁶

Neben den neuen Geschäftsleuten waren gebildete Frauen eine weitere neue soziale Gruppe, die zur Renaissance des Tees beitrug. Bis dahin war Tee eine reine Männerangelegenheit gewesen, doch nun wurde die Teezeremonie auch Teil einer weiblichen Ausbildung. Das Erlernen der Teezeremonie wurde als eine Möglichkeit gesehen, Mädchen und Frauen in Etikette zu schulen und als entscheidend für die Kultivierung von Tugend und Charakter erachtet. Zu dieser Zeit übernahmen Frauen eine aktive Rolle in der Teezeremonie.¹⁵⁷

Die Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg führte zu einer Auflösung der Industriekonglomerate (*zaibatsu*), und die wohlhabenden Unternehmer verloren die Quelle ihres großen Reichtums, mit dem sie den Erwerb von Teegeschirr und den Bau von Teehäusern finanziert hatten. Durch den Verlust der materiellen Grundlage dieser Gesellschaftsschicht ging auch ihr Einfluss auf die Teekunst verloren. Damit blieb im Japan der Nachkriegszeit nur noch eine einflussreiche Gruppe übrig: die vielen Frauen, die die Teezeremonie beherrschten, und die Teeschulen, denen sie angehörten. Dieser Zustand hält bis heute an.¹⁵⁸



88 Durchschreiten des Teegartens (Utagawa Kuniteru: *Manner of Tea Ceremony in Style of the Kobori Enshū School*, 1891, Nishiki-e-Holzchnitt, 3er Set zu je 38 x 25cm, Konninchi-an Bunko Library, Kyōto).



89 Frauen beim Arrangieren von Blumen (Hashimoto Chikanobu: *Chiyoda Inner Palace: No.20 Flower Arranging in Turn*, 1895, Holzschnitt, Tinte und Farbe auf Papier, 35,2 x 23,4cm, Met Museum, New York).

3. ABLAUF EINER TEEZEREMONIE

Kakuzō Okakura

„Der Teeraum war eine Oase inmitten der trostlosen Wüste des Daseins, wo sich müde Wanderer treffen konnten, um aus der gemeinsamen Quelle der Würdigung der Kunst zu trinken. Die Zeremonie war ein improvisiertes Schauspiel, dessen Fabel sich um den Tee, die Blumen und die Gemälde rankte. Keine Farbe durfte die Stimmung des Raumes stören, kein Geräusch den Rhythmus der Dinge beeinträchtigen, keine Geste die Harmonie überschatten, kein Wort die Einheit der Umgebung sprengen, alle Bewegungen mussten einfach und natürlich ausgeführt werden – das waren die Ziele der Teezeremonie“¹⁵⁹

Es gibt verschiedene Arten der Teezeremonie, die sich nach der Jahreszeit und den Anlässen richten, aber auch nach den Regeln der verschiedenen Schulen. Die formelle Teezeremonie wird *chanoyu* genannt und wird vom Gastgeber mit größter Sorgfalt vorbereitet.¹⁶⁰

Eine Teezeremonie kann, abhängig von der Absicht des Gastgebers, zu verschiedenen Tageszeiten stattfinden: im Sommer um 5 Uhr Früh beispielsweise zur Betrachtung schnell verblasender Blumen als Blumenarrangements in der Nische (*yogomi*), im Winter um 7 Uhr Früh zur Betrachtung des frisch gefallenen Schnees (*asa-cha*), um 8 Uhr nach dem Frühstück (*hango*), mittags (*shojo*), oder nachts ab 18 Uhr (*ya-wa*), oder zu einer anderen Zeit als eben genannt (*fujii*). In der Regel dauert eine formelle Zeremonie etwa vier Stunden und besteht aus einer leichten Mahlzeit (*kaiseki*), gefolgt von einer Zubereitung dicken Tees (*koicha*) und abschließend eines dünnen Tees (*usucha*). Kürzere, informelle Teezeremonien beinhalten die Zubereitung eines leichten Tees als einzige rituelle Tätigkeit und benötigen nur etwa eine Stunde Zeit.¹⁶¹

Der Begriff „Zeremonie“ ist etwas kritisch zu betrachten, da es sich streng genommen weniger um eine Zeremonie im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um eine Kunstausübung handelt. Der Begriff der „Teezeremonie“ geht vermutlich auf Okakura Kakuzo und sein veröffentlichtes Werk „Das Buch vom Tee“ von 1906 zurück, in dem er den englischen Begriff „tea ceremony“ benutzte, und damit versuchte, die Teekunst dem Westen zu erklären. Seither hat sich dieser Begriff in der Sprache verfestigt und findet bis heute innerhalb und außerhalb Japans als Beschreibung für den rituellen Akt des Teetrinkens Verwendung.¹⁶²

Vorbereitung

Die Einladungen werden mindestens eine Woche im Voraus verschickt, auf welche die Gäste rechtzeitig schriftlich oder persönlich zu antworten haben. Es gilt als höflich, als eingeladener Gast den Gastgeber am Tag vor der Teezeremonie aufzusuchen, um seinen Dank auszusprechen.

Der Gastgeber kümmert sich um die Auswahl der Kalligrafie, des Blumenarrangements, des Geschirrs und der zuzubereitenden Speisen. Unmittelbar vor der Zeremonie fegt er sorgfältig den Garten und besprengt ihn mit Wasser. Er reinigt auch den Teeraum, den Warteraum, die Wartebank und stellt die Teeutensilien in richtiger Reihenfolge auf.¹⁶³ Der Teemeister bzw. Gastgeber plant die Zusammenkunft bis ins kleinste Detail und übernimmt gleichzeitig die Aufgaben des Bühnenbildners, Regisseurs, Choreographen, Beleuchtungstechnikers sowie des Hauptdarstellers.¹⁶⁴

Die von ihm geschaffene Atmosphäre, die die Jahres- und Tageszeit sowie das Wetter berücksichtigt, soll durch nichts gestört werden, weswegen die Gäste keine auffällige Kleidung, Schmuck oder Parfum tragen sollen. Ebenso wenig sind Uhren erwünscht, da die Teezeremonie vom Alltag herausgehoben ist und außerhalb von Zeitkategorien abläuft.¹⁶⁵

Es gibt bestimmte vorgeschriebene Pflichten, die von den Gästen bei formellen Anlässen erwartet werden, wie das Tragen von angemessener Kleidung, nämlich eines Kimonos und weißer Socken mit einzelner großer Zehe (*tabi*), sowie das Mitbringen eines kleinen Fächers, eines quadratischen Stückchens Seide (*fukusa*) und eines kleinen Stücks weißen Papiers, worauf die Süßigkeiten platziert werden.¹⁶⁶

Treffen

Etwa eine Viertelstunde vor der vereinbarten Zeit treffen sich die Gäste, üblicherweise zu fünft, in einem kleinen Warteraum (*yorisuki*), wo ihnen eine kleine Schale heißen Wassers gereicht wird, sie die weißen Socken anziehen und sich mental auf die Zusammenkunft vorbereiten können. Falls dies vom Gastgeber noch nicht festgelegt wurde, wird hier der Hauptgast (*shōkyaku*) und die Reihenfolge der Sitzplätze bestimmt. Der Hauptgast sollte viel Erfahrung in der Teezeremonie besitzen und fungiert als Sprecher für die weiteren Gäste. Sind alle versammelt, gehen sie in zu Verfügung gestellten Sandalen weiter zur Wartebank (*koshikake*) im Garten, wo sie bis zum



90 Besprengung des Gartens *roji*.



91 Vorbereitung im Serviceraum *mizuya*.



92 Begrüßung der Gäste.

Erscheinen des Gastgebers verbleiben. Der Gastgeber hat inzwischen alles vorbereitet. Der Weg, der Teeraum und die Teeutensilien sind penibel gereinigt und der Garten mit Wasser besprengt. Nach einer letzten Überprüfung, ob alles in Ordnung ist, macht er sich auf den Weg zu seinen Gästen, begrüßt diese mit einer stillen Verbeugung und kehrt anschließend wieder Richtung Teeraum zurück. Die Gäste verbeugen sich ebenfalls und begeben sich in festgelegter Reihenfolge, angeführt vom Hauptgast, Richtung Teehaus.

Der Gartenweg (*roji*) führt durch den Teegarten. Obwohl es oft nur eine kurze Strecke vom Warteraum bis zum Teehaus ist, ist der Garten als Miniaturform sorgfältig gestaltet und soll ein Gefühl der Ruhe und des Friedens vermitteln. Die sorgfältig verlegten Trittsteine bilden einen Weg im Schatten von immergrünen Bäumen, Sträuchern, Gräsern und Moos. Verwitterte Felsen, die so platziert sind, als hätte sie die Natur selbst angeordnet und tragen zur Atmosphäre des Teegartens bei.¹⁶⁷ Der Garten dient dem Zweck, sich auf die Zeremonie einzustimmen, das alltägliche Leben hinter sich zu lassen, sich zu entspannen und von alltäglichen Gedanken zu befreien.¹⁶⁸ Der Hauptgast gelangt schließlich zu einem Tor, welches er öffnet, um in den inneren Garten zu gelangen. Von hier aus ist es oft möglich, den ersten Blick auf das Teehaus bzw. auf eine dessen Ecken zu werfen.¹⁶⁹ In der Nähe des Teehauses stoßen die Gäste auf ein steinernes Wasserbecken (*tsukubai*) mit darauf bereitgelegtem Bambusschöpfer. An dieser Stelle wird eine zeremonielle Reinigung der Hände und des Mundes durchgeführt. Der entschleunigende Weg durch den Teegarten und dieses Reinigungsritual sollen die Gäste auf die ästhetischen Qualitäten des Teeraums und der Zeremonie einstellen¹⁷⁰ und sowohl innerlich als auch äußerlich symbolisch reinigen¹⁷¹. In früheren, feudalen Zeiten war neben dem Eingang unter dem Dachvorsprung ein Gestell zu finden, welches zur Ablage von Schwertern der Krieger diente. Im Teeraum, einem Ort des Friedens, sind normalerweise jegliche Waffen unerwünscht.

Bei der Ankunft am Eingang stellen die Gäste ihre Sandalen neben den Steinstufen ab und betreten in vorgesehener Reihenfolge den Teeraum durch den Eingang (*nijiriguchi*), der so niedrig ist, dass man nur kriechend hindurchgelangt.¹⁷² Wenn der letzte Gast den Teeraum betreten hat, schließt dieser die Türe des Krabbeingangs hinter sich. Das klickende Geräusch des Schließens lässt den Gastgeber wissen, dass alle Gäste vollständig versammelt sind und die Teezeremonie beginnen kann.¹⁷³ Nacheinander knien die Gäste vor der Nische (*tokonoma*) nieder und bewundern zuerst die aufgehängte Hängertüte und anschließend die Feuerstelle.



93 Durchschreiten des Gartens *roji*.



94 Symbolische Reinigung beim Wasserbecken *tsukubai*.



95 Gästeeingang *nijiriguchi*.



96 Betrachtung der *tokonoma*-Nische.



97 Betrachtung des versenkten Herdes rō.



98 Servieren von Süßigkeiten.



99 Verzehrung des leichten Mahls kaiseki.



100 Pause auf der Wartebank im Garten.

Währenddessen halten sie den mitgebrachten kleinen Fächer vor sich. Nachdem sie ihren Respekt und ihre Bewunderung bekundet haben, nehmen sie gemäß den Regeln der Teezeremonie ihre Plätze ein, wobei der Hauptgast den Platz vor der *tokonoma* einnimmt. Nachdem Stille im Teeraum eingekehrt ist, betritt der Gastgeber von der Vorratskammer heraus den Teeraum und begrüßt seine Gäste. Die angrenzende Vorratskammer (*mizuya*) dient zum Waschen und Ordnen der Utensilien für die Zeremonie.¹⁷⁴

ein leichtes Mahl – KAISEKI

Nach der Begrüßung beginnt der erste Teil der Zeremonie, in dem ein leichtes Mahl (*kaiseki*) vom Gastgeber serviert wird, welcher selbst jedoch nicht mitisst. Es wird in mehreren Gängen eine Auswahl von Speisen serviert, die aus einfachen Zutaten bestehen, ihren Ursprung im Meer sowie auf dem Land haben und der jeweiligen Jahreszeit entsprechen. Das Mahl ist mit größter Sorgfalt hergerichtet worden und wird in besonders erlesenen Porzellan- und Lackschalen serviert. Zu den Speisen wird Reiswein (*sake*) gereicht.¹⁷⁵ In den Wintermonaten, in welchen ein versenkter Herd (*rō*) zur Anwendung kommt, wird das Feuer bereits vor dem Essen angeheizt; in den Sommermonaten, in denen der versenkte Herd mit einem Stück einer *tatami*-Matte abgedeckt und stattdessen ein mobiles Aschegefäß (*furo*) eingesetzt ist, wird das Feuer für die Teezubereitung erst nach Beendigung des Essens angezündet.¹⁷⁶

dicker Grüntee – KOICHA

Nach dem ersten Teil der formellen Teezeremonie ziehen sich die Gäste in den Warteraum oder auf die Wartebank in der Nähe des Teehauses zurück und entspannen sich. Diese Pause wird *nakadachi* genannt. Mit fünf oder auch sieben Schlägen auf einen Gong oder auf ein dickes Klangbrett signalisiert der Gastgeber, dass er bereit ist, den dicken grünen Tee (*koicha*) zu servieren, woraufhin die Gäste das Reinigungsritual wiederholen und in gleicher Weise wie zuvor den Teeraum betreten. Der Gastgeber hat in der Zwischenzeit die Hängerolle in der Nische durch ein Blumenarrangement ersetzt. Die Gäste bewundern dieses und ebenso den Kessel auf der Feuerstelle.¹⁷⁷ In der Pause werden auch oft die Bambusrollen vor den Fenstern abgenommen, um eine geänderte Lichtstimmung zu schaffen.¹⁷⁸ Beim Anzünden des Feuers werden feste zeremonielle Regeln befolgt. Nachdem das Feuer richtig arrangiert ist und gut brennt, wird ein Stück



101 Gongschläge als Pausenende.



101 Vorbereitung des Feuers.



103 Eintreten der Gastgeberin.



104 Servieren der Utensilien.



105 Vorbereitung der Utensilien.



106 Aufnehmen der Schöpfkelle.

Weihrauch auf die glühende Holzkohle geworfen. Anschließend wird den singenden Tönen des Kessels gelauscht, welche in sonst stiller Atmosphäre und auf poetische Weise an das Rauschen des Windes oder das Geräusch der fernen Brandung an einer felsigen Küste erinnern. Der Gastgeber bringt die Teeutensilien in den Raum, und obwohl die Geräte zur Teezubereitung bereits penibel sauber sind, werden sie nochmals vor den Gästen gereinigt. Der pulverisierte Tee wird mit einem dünnen Bambuslöffel (*chashaku*) in die Teeschale (*chawan*) gegeben und mit genügend heißem Wasser für dreieinhalb Schluck pro Person mit einem Bambusbesen (*chasen*) zu einem cremigen Aufguss geschlagen. Getrunken wird aus einer einzigen Schale. Der Hauptgast verbeugt sich vor den anderen Gästen, hält die Schale in der linken Hand und stützt sie mit der rechten Hand. Nach zwei oder mehr Schlucken wischt er den Rand der Schale, den seine Lippen berührt haben, mit einem Stück Papier ab und reicht sie an den zweiten Gast weiter, der sie nach dem Trinken dem nächsten Gast reicht, bis alle Gäste getrunken haben.¹⁷⁹ Im Anschluss beginnt der Hauptgast einen Dialog mit dem Gastgeber. Die verwendeten Teeutensilien werden genau betrachtet und man unterhält sich über deren Herkunft, Alter und Name.¹⁸⁰

dünnere Grüntee – *USUCHA*

Der anschließende und letzte Teil der formellen *chanoyu*-Zusammenkunft ist das Servieren des dünnen Tees (*usucha*). Wie bereits erwähnt, kann dieser Durchgang auch den einzigen Teil einer kürzeren, informellen Zeremonie darstellen. Der Unterschied zwischen dem dickflüssigen Grüntee (*koicha*) und dem dünnen, schaumigen Grüntee (*usucha*) besteht darin, dass das Teepulver für *koicha* aus den jungen Blättern von 20 bis 70 Jahre alten Teesträuchern, während das Teepulver für *usucha* aus den jungen Blättern von drei bis 15 Jahre alten Sträuchern gewonnen wird.¹⁸¹ In diesem Durchgang erhält jeder Gast zuerst eine leichte Süßigkeit und dann seine eigene, individuelle Teeschale. Die Stimmung ist ungezwungener und lockerer als während des dicken Tees und ein anregendes Gespräch kann stattfinden. Auch in dieser Phase wird anschließend über die verwendeten Teeutensilien gesprochen. Bevor die Gäste den Raum verlassen, bewundern sie nochmals die Blumen und die Feuerstelle. Der Gastgeber verabschiedet sich mit einer Verbeugung und bleibt noch im Eingang sitzen, bis alle Gäste außer Sichtweite sind. Einen Augenblick hält er noch Stille und lässt die Zusammenkunft Revue passieren. Anschließend entfernt und reinigt er die Teegeräte und macht den Raum sauber. Was zurückbleibt, ist der leere Teeraum.¹⁸²



107 Schlagen des Tees mit dem Bambusbesen chasen.



109 Teetrinken.



108 Servieren des Tees.



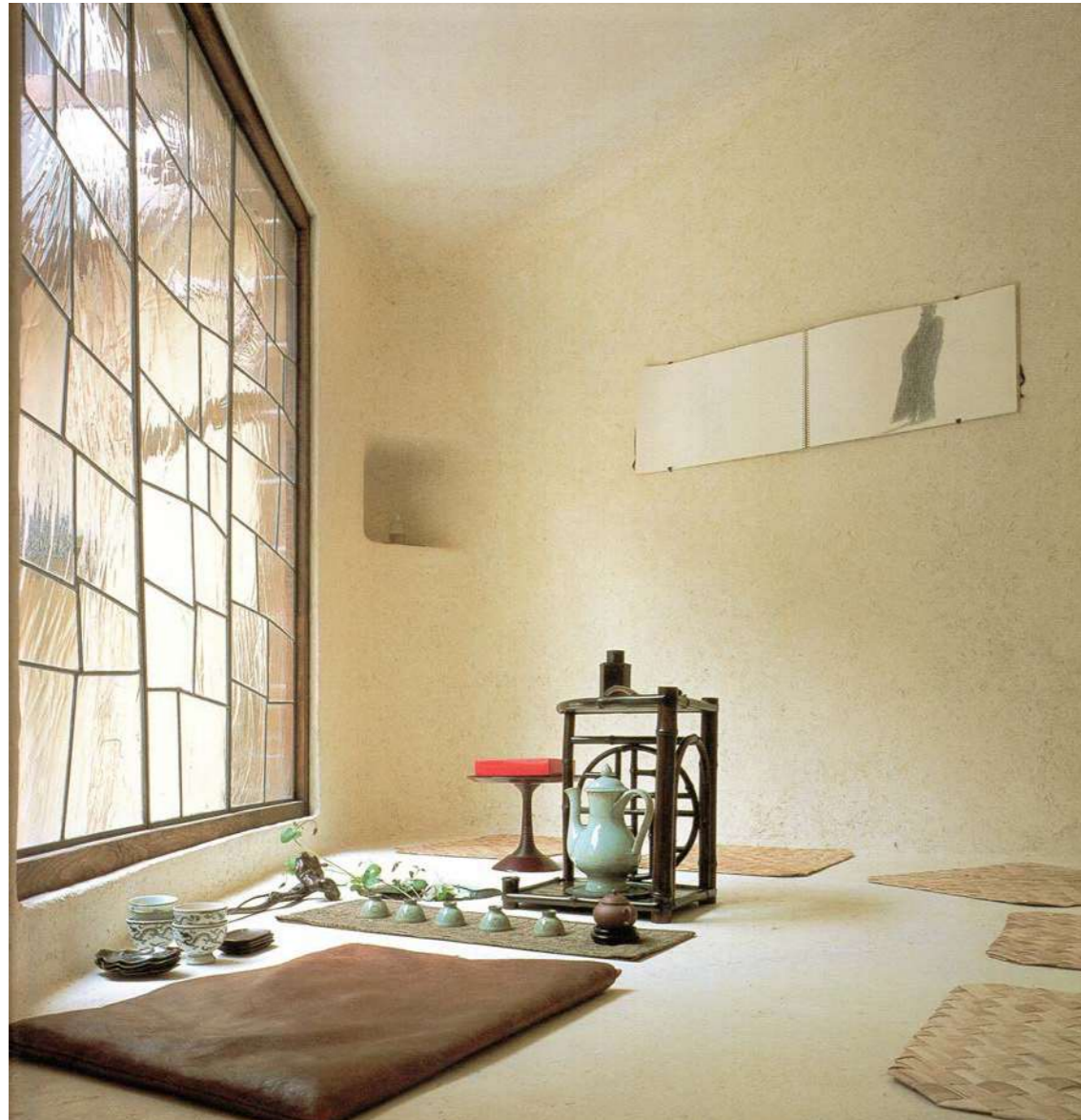
110 Betrachtung der Teeschale.

Im Zusammenhang mit der Teezeremonie hört man oft den Ausdruck „*ichigo ichie*“. Übersetzt bedeutet er „ein Augenblick, ein Zusammentreffen“. Damit wird ausgedrückt, dass jede einzelne Teezeremonie einzigartig und unwiederholbar ist.¹⁸³

Soshitsu Sen XV

„Was genau sind die allerwichtigsten Dinge, die man verstehen und im Sinn behalten muß bei einer Teezusammenkunft?“ fragte ein Schüler von Sen no Rikyu einmal.

Seine Antwort war: „Bereite eine köstliche Schale Tee, ordne die Holzkohle so, daß sie das Wasser erhitzt; ordne die Blumen so, wie sie am Felde wachsen; im Sommer, rufe ein Gefühl der Kühle hervor, im Winter warme Geborgenheit; bereite alles rechtzeitig vor; stelle Dich auf Regen ein und gib denen, mit denen Du dich zusammenfindest, alle Aufmerksamkeit.“¹⁸⁴



111 Innenraum einer Neuinterpretation von Fujimori; Teetensilien für *sencha*-Tee (gebrühter Grüntee) und nicht für den üblicherweise in Teeräumen verwendeten *chanoyu*-Tee (geschlagenes Teepulver), Ku-an Teeraum; Kyōto.

4. ZEITGENÖSSISCHE NEUINTERPRETATIONEN

Die meisten Nachkriegsarchitekten in Japan betrachteten das Teehaus als Relikt aus einer anderen Zeit und irrelevant für die Moderne. Ab der Zeit der Weltausstellung 1970 in Ōsaka entwickelte sich jedoch wieder eine andere Haltung unter den Architekten und einige wandten sich wieder dem Thema Teehaus zu.¹⁸⁵

Zeitgenössische japanische Architekten wie Arata Isozaki, Yoshio Taniguchi, Hiroshi Hara, Tadao Ando, Kengo Kuma und Terunobu Fujimori entwarfen neben großen öffentlichen Gebäuden auch eine Reihe von Teehäusern. Das Konzept des kleinen, isolierten Teehauses, der Inbegriff der japanischen Kultur, wird von diesen Persönlichkeiten ernsthaft untersucht und mit Projekten beantwortet.

Sen no Rikyū kann als prägendster Lehrmeister für die Architektur der Teezeremonie betrachtet werden. Auch die zeitgenössischen Teehausarchitekten nehmen Bezug auf seine Aussagen, um sie aufgrund anderer Umstände neu zu interpretieren. Da es den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde, genauer auf die vielen zeitgenössischen Neuinterpretationen einzugehen, soll dieser Abschnitt nur exemplarisch Einblick in den heutigen Umgang zu diesem Thema bieten und verschiedene Zugänge dreier Architekten mittels ausgewählter Beispiele zeigen, die mit Fragen, Wünschen und auch Angriffen verbunden sind.

Kakuzō Okakura

„Sklavischer Gehorsam den alten Traditionen und Formen gegenüber behindert den individuellen Ausdruck in der Architektur. [...] Würden wir das Altertum doch nur mehr lieben und weniger nachahmen!“¹⁸⁶

Ogleich erst in weiterer Folge auf Begriffe wie Teegarten, Raum und Leere, Separation oder Heterotopie eingegangen wird, ist das Kapitel über die zeitgenössische Interpretation des Teehauses an dieser Stelle angeordnet. Dies um zeitgenössische Gedanken bereits ab hier weiter mitschwingen zu lassen – in der Beschäftigung mit dem Thema Teehaus und Entschleunigung.

TERUNOBU FUJIMORI

Fujimori (geb. 1946) verzichtet in seinen Teehausentwürfen überwiegend auf die dekorative Nische (*tokonoma*) sowie auf den Zubereitungsbereich (*mizuya*) und lehnt jeglichen Bezug zu *tatami*-Matten ab. Für ihn sind jedoch zwei Elemente des traditionellen *sōan*-Teehaus (Grashütten-Stil) von größter Bedeutung: der Krabbeleingang (*nijiriguchi*) und die Feuerstelle (*ro*). Er befürwortet das kleine äußere Erscheinungsbild der Teehäuser, sucht jedoch den Außenbezug aus dem Teeraum und stattet diesen daher mit großen Öffnungen zur Sicht des Umraums aus.¹⁸⁷

„In this way my general tea room design philosophy – that is, a well executed design creating a small yet unconfined space, *nijiriguchi* to delineate the space as a discrete architectural form, and a *ro* to give fire a central place and establish the space as a singular spatial universe – arose gradually.“¹⁸⁸

Terunobu Fujimori

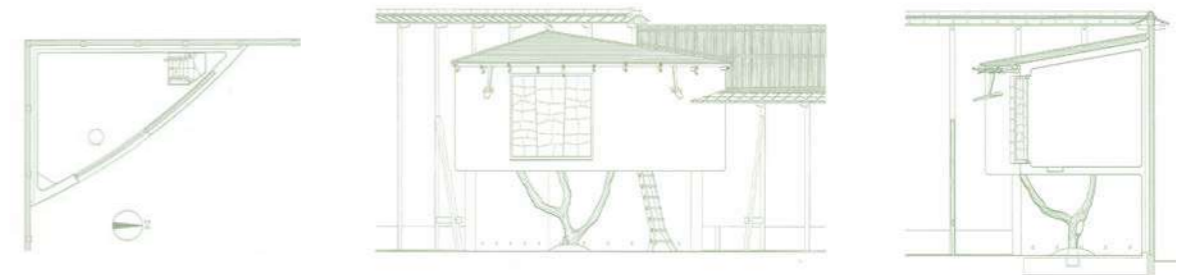
Das, was für Fujimori ein Teehaus ausmacht, ist die Feuerstelle als das wesentlichste Merkmal eines Raumes für Menschen und nicht für Götter. In seinen Entwürfen kommen ausschließlich natürliche Materialien wie rohes, unbearbeitetes Holz, Erde und Rinde zum Einsatz, welche Unzulänglichkeiten und Unebenheiten aufweisen. Neben der bewussten Verwendung natürlicher und unbearbeiteter Materialien ist ein weiterer wichtiger Aspekt für seine Teestuben, dass sie fast ausschließlich von Amateurhandwerkern, insbesondere durch die Bauherren selbst, geschaffen wurden.¹⁸⁹

Ku-an (Kyōto, 2003)

Das in einer Ecke des Gartens platzierte Ku-an, welches 2003 für den Garten hinter einem Tempel in Kyōto gebaut wurde, ist gemeinsam mit dem Architekten in Eigenherstellung errichtet worden. Um Feuchtigkeit zu minimieren und den Blick in den Garten zu öffnen, erhöhte der Architekt den Boden des Teeraums auf ungefähre Augenhöhe.¹⁹⁰ Ein gegabelter Stamm eines Kastanienbaums dient zur Verstrebung der Struktur. Die Regenrinnen sowie die Leiter, welche zum Krabbeleingang (*nijiriguchi*) führt, wurden aus demselben Baum hergestellt; nur dessen Rinde wurde entfernt.¹⁹¹ Der Krabbeleingang ist nicht wie in traditionellen Teehäusern als Wanddurchgang ausgeführt, sondern als vertikaler Einstieg über eine Leiter durch eine Öffnung im Boden. Das Erklimmen der Leiter und das Betreten des Raums durch die kleine Öffnung im Boden verstärkt seiner Ansicht nach die Wirkung des traditionellen Krabbeleingangs – das Eintreten in



112 Teezeremonie im Ku-an.



113 Grundriss, Ansicht und Schnitt, Ku-an.



114 Teegarten mit Trittsteinen und Kunstobjekten, Ku-an.

eine neue Welt. Im Inneren gibt es weder Säulen noch eine *tokonoma*-Nische.¹⁹² Die Beschaffenheit von Boden, Wänden und Decke ist optisch wie aus einem Element.

Der Gartenweg *roji* ist traditionsgemäß durchgestaltet, aber mit neuen Elementen interpretiert. Trittsteine führen von einem Handwaschbecken (*tsukubai*) durch den Garten zum in der Ecke befindlichen Teehaus. Anstelle von Natur sind Kunstobjekte aus Gras im bekiesten Garten vorzufinden. Laut dem Architekten soll das „Gürtel“-benannte-Element im Besucher Assoziationen zu Salvador Dalis' surrealistischen Gemälde „*Die Beständigkeit der Erinnerung*“ erwecken. Der Bogen als das zweite Element ist für Fujimori eine Hommage an den Architekten Le Corbusier und dessen unausgeführten Beitrag zum Wettbewerb für den sowjetischen Palast in Moskau.¹⁹³ Das Durchschreiten des Bogenzitats ist wichtiger Teil des Zugangs zum Teehaus, wie ein mittleres Tor im traditionellen Teegarten.

Das Teehaus Ku-an erinnert in gewisser Weise an einen in der Ecke hängenden, geometrischen Bienenstock, welcher als Baumhaus konstruiert ist.

Fujimori ist hier als Architekt angeführt, der sich viel mit Teehäusern auseinandersetzt. Er baut auf Tradition auf, interpretiert jedoch Elemente neu. Die Beziehung innen-außen des Teeraums soll nicht mehr nur ausschließlich introvertiert, sondern seiner Meinung nach sogar großzügig zum Umraum geöffnet sein.

Allgemein ist Fujimori der Ansicht, dass jeder Zugang zu einem möglichst selbstgefertigten Teehaus haben sollte, an einem nahen Ort, an dem man der Hektik und Spannung der modernen, materiellen Welt entfliehen kann. Er hofft, dass dieser Tag kommen werde.¹⁹⁴

Dieser Wunsch beinhaltet den Versuch einer Demokratisierung und die Abkehr vom ausschließlichen Privileg ausgewählter sozialer Schichten, Zugang zu einem Raum zu haben, wo Entschleunigung stattfinden kann.



115 Innenraum, Washi Tea Room „Seigaiha“ aus Papier; o.O.

KENGO KUMA

Kengo Kuma *„I build tea rooms to critique the use of concrete as a building material.“¹⁹⁵*

Der Architekt Kengo Kuma (geb. 1954) verfolgt einen ganz anderen Zugang und benützt das Errichten von Teehäusern als eine radikale Form der Anklage. Er kritisiert das Baumaterial Beton, welches er als Hauptgrund für den Niedergang der traditionellen Baukultur Japans sieht. Er macht die unreflektierte Verwendung von Beton für das Auslösen der japanischen Baustoffe Holz, Papier und Lehm verantwortlich.¹⁹⁶ Seine Kritik an der Baugesinnung vergleicht er selbst mit der Kritik von Sen no Rikyū an der zu dessen Zeit herrschenden steifen, autoritären *shoin*-Stil Architektur.¹⁹⁷

Washi Tea Room „Seigaiha“ (2005)

Für die Errichtung eines Teehauses suchte er nach einer Materialität mit „antibetonischen“ Eigenschaften, also nach einem Material, das den größtmöglichen Kontrast zum Beton verkörpert. Sein Ziel war, einen Teeraum aus zerbrechlichem, strukturell unzuverlässigem Material zu erstellen. Er entschied sich für den Entwurf des Washi Tea Room „Seigaiha“ schließlich für das Material Papier. Der Teeraum besteht aus gefaltetem Papier und kann in einem Umschlag aufbewahrt werden, ist außergewöhnlich leicht, bietet aber aufgefaltet genug Platz für eine Person darin.¹⁹⁸

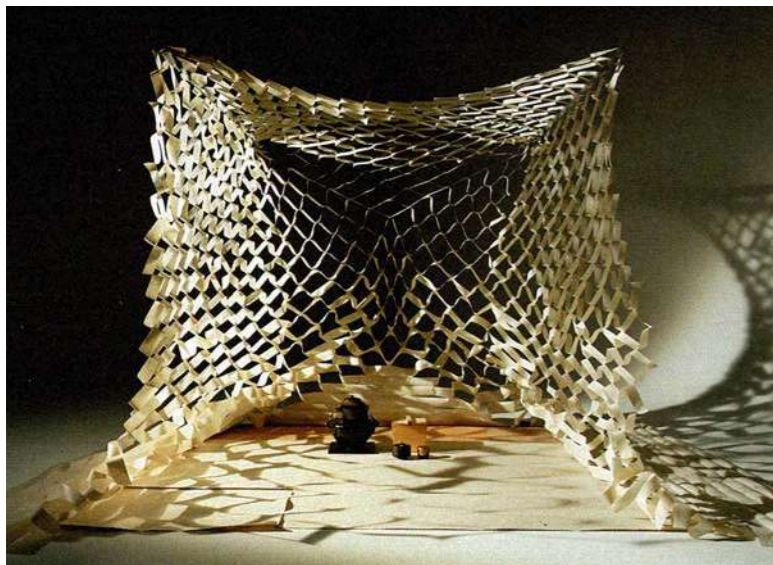
Die Idee der Konstruktion beruht auf demselben Prinzip wie Streckmetall, bei dessen Herstellung Schlitze in ein Stahlblech geschnitten werden und dieses durch Kraftanwendung an den gegenüberliegenden Seiten zu einem Metallnetz gestreckt wird. Dieses Bild welches dabei entsteht, erinnert an ein traditionelles japanisches Muster, Seigaiha-mon, welches überlappende Wellen darstellt. Nach diesem traditionellen Muster benannte er auch schließlich diesen Teeraum. Es ist also einerseits Produkt der modernen Industrialisierung als auch Muster des traditionellen Handwerks. Das durch die Öffnungen des Netzes eindringende Licht ist ähnlich diffus wie beim Eintritt von Sonneneinstrahlung durch Bäume.¹⁹⁹

Das zentrale Anliegen seines Experiments ist aufzuzeigen, dass für Gebäude filigranen Inhalts ebenso ein fragiles Material für die Ausführung geeigneter ist. Vor allem ein traditionelles Teehaus kann von solch einer Materialauswahl profitieren, da dessen Filigranität mit der Empfindsamkeit des Individuums auf der Suche nach dem Selbst somit im Einklang stünde.²⁰⁰

„I am convinced that perceiving building and body on equal terms – by using light, soft materials – opens the way to free and vibrant communication. The tea room is my laboratory for verifying this notion.“²⁰¹

Kengo Kuma

Durch den Washi Tea Room drückt er einen emotionalen Aufschrei in Form eines intellektuellen Statements gegen Missstände der Baukultur aus. Dieses bahnbrechende Experiment ist nicht wie die vormalige Entwicklung eines Reisesortiments von Teezeremonie-Utensilien eine vielleicht unkritische Anpassung an sich wechselnde Umstände. Es ist vielmehr eine scharfe Bemängelung von Gegebenheiten und Aufruf zur Rückbesinnung, auf Materialien, die der Zerbrechlichkeit des Menschen entsprechen.



116 Aufgefaltet bietet der ortsunabhängige Teeraum Seigaiha Platz für eine Person.

TADAO ANDO

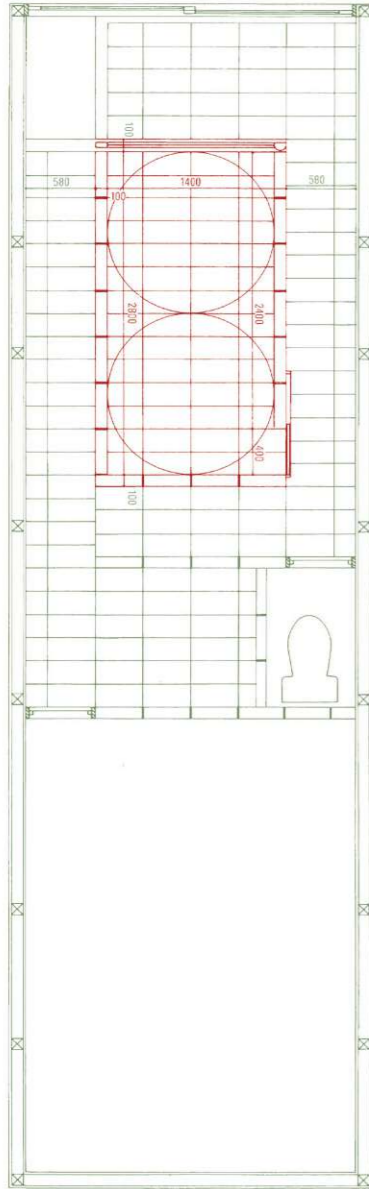
Teehäuser in Oyodo (Ōsaka, 1985–1988)

In den 1980er Jahren entwarf Tadao Ando in Oyodo 3 Teehäuser als Studie mit dem Ziel, abstrakte Konzepte zu entwickeln. Er begann diese Studie jedoch nicht mit dem Teehaus als grundlegendem konzeptionellen Modell, sondern mit der Idee, einen reinen, von Funktion und Ornamenten befreiten Raum mit unendlich vielen Möglichkeiten zu schaffen.²⁰² Die Teehäuser wurden im Zuge von etappenweisen Umbauten in ein bestehendes Reihenhaus (*nagaya*) integriert bzw. über dessen Dach erbaut. Für die Schaffung eines einzigartigen „Leer-Raumgefühls“ reduzierte er in jedem der drei „Teeräume“ das Material auf jeweils ein dominierendes, leicht erhältliches Alltagsmaterial. Das Block Tea House besteht aus Betonsteinen, das Veneer Tea House aus Furnierholz und das Tent Tea House aus Zeltplanen.²⁰³

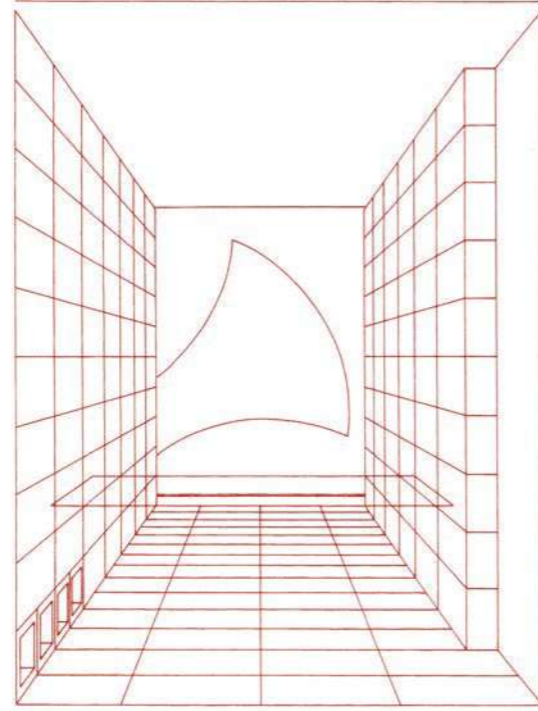
Tadao Ando wählte absichtlich eine unübersichtliche städtische Umgebung und alltägliche Materialien, weil für ihn das Thema nach einer Sprache verlangte, die in den Hintergrund tritt und dadurch einen spirituellen Charakter erhält. Die inszenierte Wegführung zu den einzelnen Teeräumen spielt eine wesentliche Rolle für ihn. Das Reihenhaus übernimmt die Funktion des Teegartens (*roji*), der traditionellerweise als trennendes Element zwischen alltäglicher Welt und Teehaus dient. Die schrittweise Annäherung wird von Ando völlig neu interpretiert und äußert sich in einer vertikalen Erschließung von Teeraum zu Teeraum durch das Gebäude selbst,²⁰⁴ auch wenn das Block Tea House im Erdgeschoss erst nach dem Veneer Tea House entstanden ist, wohl auch zur Verortung der zwei anderen.

Block Tea House (1985–1986)

Nach Öffnen einer Schiebetüre, die von einer Hauptstraße in das Gebäude führt, betritt der Gast einen Eingangsbereich und kommt weiter zu einem rechteckigen Raum im Raum von 1,4m Breite, 2,8m Länge und 2m Höhe Innenabmessung, welcher fast vollständig von 0,2mx0,4m großen polierten Betonsteinen umschlossen wird. An der türabgewandten Schmalseite des Innenraums befindet sich eine vollflächige Wand aus Milchglas, in die das Motiv eines überdimensionierten Ginkgoblattes eingeztzt ist.²⁰⁵ Diese lichtdurchlässige Scheibe ist als Zitat des halbtransparenten *shōji*-Elements zu betrachten und einzige Lichtquelle. Der Kubus hat keinen direkten Außenkontakt. Die Beleuchtung im Inneren ist abhängig von Lichtquellen der Straße, von der sie durch einen gebäudeinneren Umraum getrennt ist; oder von künstlicher Beleuchtung aus dem Eingangsbereich.



117 Grundriss, Block Tea House; Ōsaka.



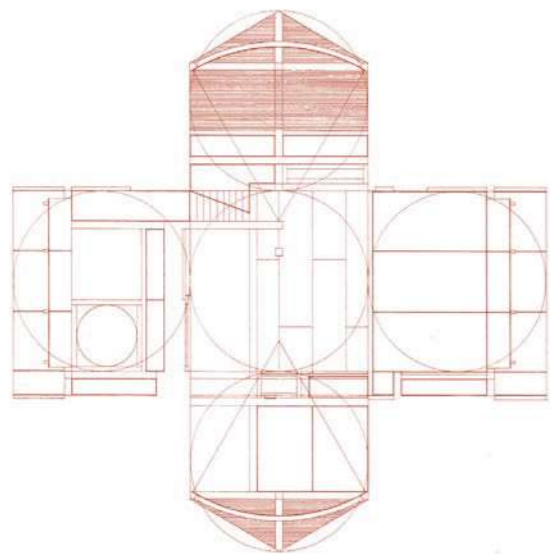
118 Perspektivisches Diagramm, Block Tea House.



119 Innenansicht mit milchig-weißem Glasfenster mit Ginkgoblatt-Motiv, Boden und Wände bestehen aus polierten Betonsteinen; Block Tea House.

Veneer Tea House (1985)

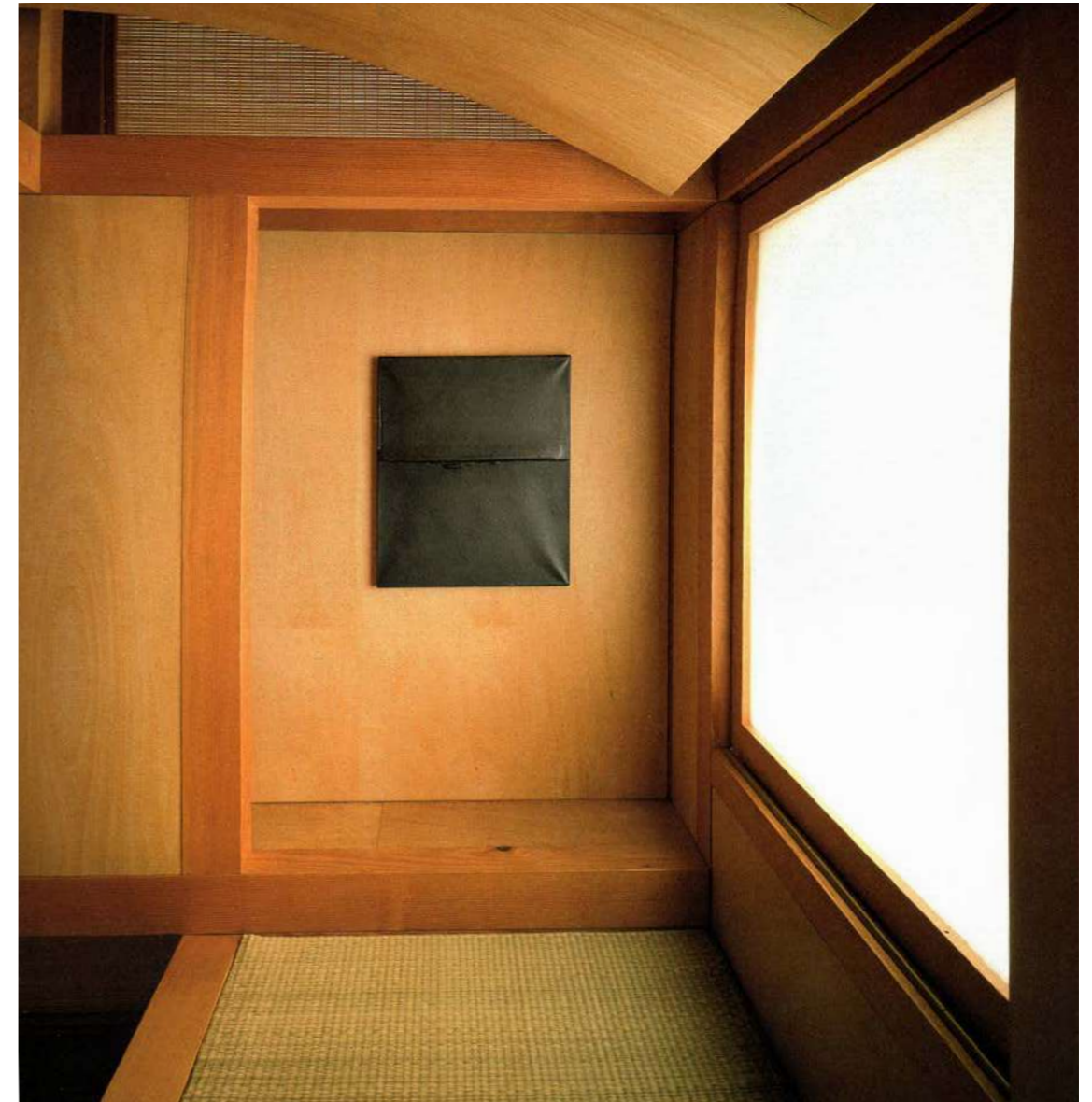
Zum oberen Stock des Reihenhauses gelangt man über eine Treppe und anschließend über eine steile Leiter in den zweiten Teeraum über dem Dach des Reihenhauses. Die Breite der Leiter von 40cm ist Maßgabe für den schmalen Zugang in den Raum; vielleicht eine andere Ausformung des Krabbeleingangs, eine Neuinterpretation, die auch Terunobu Fujimori wiederholt anwendet. Dieser Bereich ist zeitlich als erster gebaut worden. Sowohl dessen Boden, Decke als auch Wände bestehen, abgesehen von einer einzelnen *tatami*-Matte, aus Furnierholz. Der Maßstab des Teehauses orientiert sich an einer Studie des Tai-an Teehauses von Rikyū. Der Innenraum basiert auf einer Kugel mit einem Durchmesser von 2,39m und wird mittig von einer Tonne überwölbt, die im Querschnitt das Sechstel eines Kreises ausmacht,²⁰⁶ jedoch nicht den gesamten Grundriss überspannt. An den Schmalseiten über dem Krabbeleingang und der Nische sind höhere, dem Areal zugeordnete Raumteile im Querschnitt eines Dreiecks mit Lichtquellen höher als die Tonne angeordnet.



120 Aufklappbarer, dreidimensionaler Plan; Veneer Tea House; Ōsaka.



121 Blick auf die Leiter, die als Krabbeleingang dient; Veneer Tea House.



122 Innenansicht mit Elementen inkl. einer *tokonoma*-Nische aus Furnierholz, einem Milchglasfenster und einer einzelnen *tatami*-Matte; Veneer Tea House.

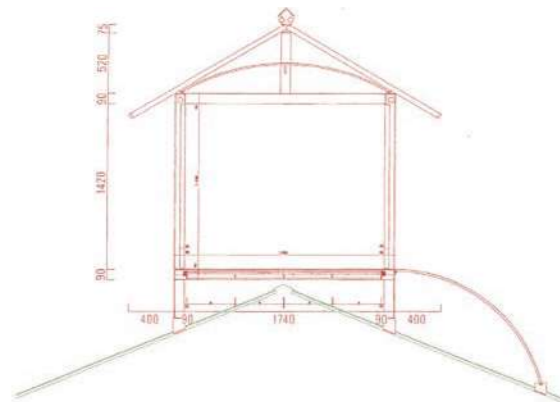
Tent Tea House (1987-1988)

„When surrounded on all four sides by walls within hand's reach, one is aware only of the self. I had realized 'empty' and transitory space that was the object of my efforts.”²⁰⁷

Tadao Ando

Über ein Fenster des Veneer Tea Houses und dann im Freien über eine gewölbte Brücke aus verstärktem Glas ohne Geländer gelangt man zum dritten Teehaus. Es besteht aus Stahlstützen und Glasdach sowie einem Boden, der mittig über dem Dachfirst des Reihenhauses angeordnet ist, umgeben von mobilen zeltartigen Wandelementen. Mitten im städtischen Getümmel befindet sich dieser winzige Ort, der nur für eine Person oder zwei Personen Platz bietet. Er wird durch rollbare, halbttransparente Wände umschlossen, die auch geöffnet werden können. Der Boden über dem First, die gläserne Decke, das Zelt Dach und die wegnehmbaren Wände aus Zeltplanen verleihen diesem Raum ein Gefühl der Schweben; als ob man eine ganz andere, abstrakte Welt betreten würde. Die Absicht war, eine Struktur mit nur wenigen Bauelemente zu schaffen, mit dem Ziel eines im Wesentlichen leeren Raums.²⁰⁸

Die Bodenfläche und die Deckenhöhe betragen 1,75m, was den Maßen einer *tatami*-Matte entspricht und nimmt auf das traditionelle Modul Bezug nimmt. Der Umstand, dass die Besucher die halbttransparenten Zeltplanenwände und das Dach aufrollen können, ermöglicht flexible Grenzen oder deren Auflösung. Gäste können sich entweder von ihrer Umgebung abgrenzen oder sich ihr öffnen.²⁰⁹



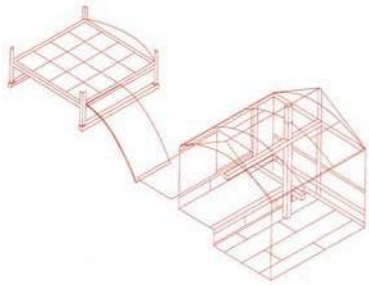
123 Schnitt des Tent Tea House über dem Dachfirst; Ōsaka.



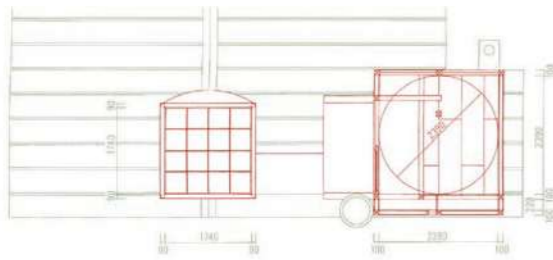
124 Zugang zum Tent Tea House erfolgt über eine gewölbte Glasbrücke.



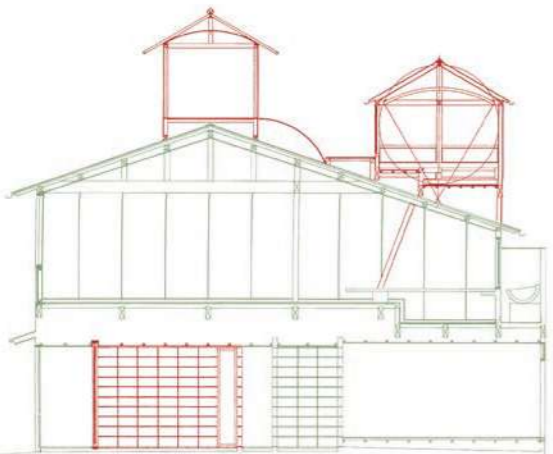
125 Aussicht vom Tent Tea House auf das vorher zu durchquerende Veneer Tea House.



126 Axonometrie; Beziehung Veneer - und Tent Tea House.



127 Grundriss, Veneer - und Tent Tea House auf dem Dach.



128 Schnitt durch alle 3 in das Reihenhaus integrierten Teehäuser.

Tadao Ando

I wanted to create an infinitely expanding universe in an enclosed, very small space – like Rikyu's Tai-an tea house at Myoki-an – for that is what “tea house” means to me.²¹⁰

Die Intension von Tadao Ando war nicht, sich mit einem Miniatur-Universum allein zu beschäftigen oder gar für dieses zu einer absolut gültigen Lösung zu gelangen. Für ihn war es vor allem wichtig, den Zugang, die Trennung zwischen Teeraum und der alltäglichen Welt, als die Wegführung in Hinblick auf ihre manipulativen Dimensionen zu untersuchen. Es ging um den Prozess der Hinführung zum Teehaus aus der Außenwelt.

Dies hat in einer urbanen Umgebung stattgefunden. Der Weg zum kleinsten Leerraum auf der Dachspitze führt über das Block Tea House, einen Kubus im Kubus, ohne Feuerstelle oder Nische, nur mit einer Glaswand mit Ginkgomotiv. Das ist der erste Schritt zur Entschleunigung, etwa wie ein Wartebereich im traditionellen Gartenweg *roji*. Als weiterer Schritt erfolgt das Durchgehen des Krabbeleingangs in vertikaler Form, über die steile Leiter in das zeitlich zuerst gebaute Teehaus mit Nische, was schon grundsätzlich als Abschluss ausreichend wäre. Die Wegführung erfährt hier eine zusätzliche Dimension, indem das Veneer Tea House als Durchgang zu einem weiteren Höhepunkt über dem Dachfirst verändert werden kann: als Zugang zu einer kleinen Gegenwelt. Diese kann sich in einem winzigen Raum als Teil eines riesigen Universums offenbaren, ganz ohne Teezeremonie; jedoch mit einem vorgeschalteten Teeraum als Gartenweg *roji*, also Teil des Teegartens.

Die Wegführung ist vor allem Ziel der Betrachtung und sie scheint gelungen. Das Experiment zeigt, dass besondere Räume spirituellen Inhalts, so auch Teeräume und Leerräume, in städtischer Struktur durch besondere Wegführung erfolgreich integriert werden können. Das ersterebaute Veneer Tea House könnte ursprünglich alleiniges Ziel seiner Studie gewesen sein. Es ist das einzige tatsächliche Teehaus in diesem Komplex, in einem der Teezeremonie würdigen Rahmen und mit den traditionellen Attributen ausgestattet. Der Zugang (*roji*) könnte jedoch eine Aufwertung benötigt haben, weshalb das Block Tea House als wichtiges Vorbereitungselement nachträglich im Gebäude integriert wurde. Die Weiterführung am Dach mit dem Veneer Tea House als Durchgang zum „Leer-Raum“ könnte damit zusammenhängen, dass die Untersuchung von Hinführungen zu einem besonderen Ort im Vordergrund gestanden ist. Das Konzept könnte sich aus neuen Erkenntnissen heraus weiterentwickelt haben, der Untersuchung der manipulativen Dimension der Wegführung und Entschleunigung zu einem Ort der Selbstfindung als Ziel.



129 Positionierung der Teehäuser am Dach einer urbanen Umgebung.

VERWEISE UND ANMERKUNGEN Kapitel I

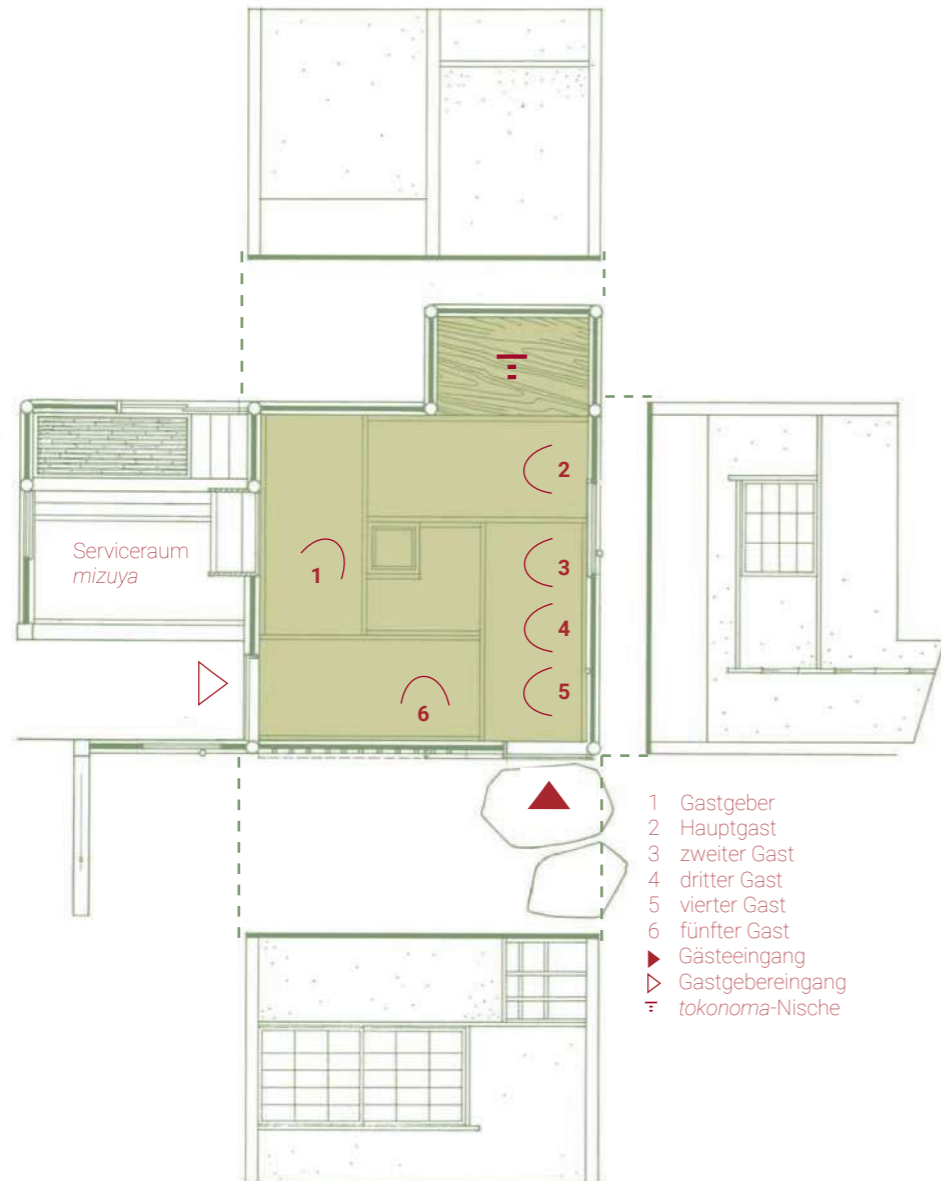
<p>3 Kakuzō Okakura: Das Buch vom Tee, 2011, S. 7.</p> <p>4 Vgl. ebda, S. 20–21.</p> <p>5 Vgl. ebda, S. 21–22.</p> <p>6 Vgl. ebda, S.22–24.</p> <p>7 Vgl. ebda, S.25–26.</p> <p>8 Vgl. ebda, S. 33.</p> <p>9 Vgl. ebda, S. 26–27.</p> <p>10 Vgl. ebda, S. 27.</p> <p>11 Vgl. Horst Hammitzsch: Zen in der Kunst des Tee-Weges, 2000, S. 35.</p> <p>12 Vgl. Okakura 2011, S. 28.</p> <p>13 Okakura 2011, S. 30.</p> <p>14 Vgl. ebda, S. 29.</p> <p>15 Vgl. Wolfgang Fehrer: Das japanische Teehaus, 2005, S. 123.</p> <p>16 Vgl. Okakura 2011, S. 29.</p> <p>17 In Japan gab es zwischen Ende des 12. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein duales Herrschaftssystem: Kaiser und den Kriegsadel, wobei die eigentliche Macht der Kriegsadel hatte. Shōgun war der höchste militärische Titel und bezeichnet somit den herrschenden Krieger zu jener Zeit.</p> <p>18 Vgl. Okakura 2011, S. 30.</p> <p>19 Vgl. ebda.</p> <p>20 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 79–89.</p> <p>21 Vgl. Kakuzō Okakura/ Hounsai Genshitsu Sen: Ritual der Stille. Die Tee-Zeremonie, 2009, S. 60.</p> <p>22 Vgl. Okakura 2011, S. 45.</p> <p>23 Vgl. Okakura/Sen 2009, S. 59–60.</p> <p>24 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 103.</p> <p>25 Okakura/Sen 2009, S. 65–66.</p> <p>26 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 104.</p> <p>27 Okakura/Sen 2009, S. 61.</p> <p>28 Heute werden Teeräume, welche nicht eigenständig errichtet, sondern in ein Haus integriert sind, so bezeichnet.</p> <p>29 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 99.</p>	<p>30 Vgl. Fehrer 2005, S. 223.</p> <p>31 Vgl. Heino Engel: Measure and construction of the Japanese house, 1985, S. 61.</p> <p>32 Vgl. ebda.</p> <p>33 Ab Ende des 12. Jahrhundert gab es ein duales Herrschaftssystem: Kaiser und Kriegsadel.</p> <p>34 Japanischer Militärtitel für den Anführer aus dem Kriegeradel der Samurai.</p> <p>35 Vgl. Terunobu Fujimori: The developement of the tea room and its meaning in architecture, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House, 2007, S. 7–25, hier S. 8.</p> <p>36 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 39–41.</p> <p>37 Ebda.</p> <p>38 Vgl. Fujimori 2007, S. 9.</p> <p>39 Vgl. Fehrer 2005, S. 129.</p> <p>40 Vgl. Japanese Architecture and Art Net Users System (JAANUS): Online dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology: <i>shinden-zukuri</i>.</p> <p>41 Mit „Tee und Bad“ übersetzbar.</p> <p>42 Baden war ein Luxus jener Zeit.</p> <p>43 Vgl. Fujimori 2007, S. 8–9.</p> <p>44 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 40.</p> <p>45 Vgl. Fujimori 2007, S. 9.</p> <p>46 Vgl. Fehrer 2005, S. 129.</p> <p>47 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 43.</p> <p>48 Vgl. Fehrer 2005, S. 131–133.</p> <p>49 Shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1367–1395) beauftragte das 12-bändige Werk <i>Sangi-ittō-sōshi</i> über die Kodifizierung der Etikette des Kriegerstandes.</p> <p>50 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 44.</p> <p>51 <i>Tatami</i>-Matten sind in Japan weit verbreitete Bodenmatten, mit einer ungefähren Größe von 1x2m. Mit Aufkommen des <i>shoin</i>-Stils bedeckten die <i>tatami</i>-Matten erstmals den ganzen Fußboden. Seit jeher ist es üblich die Raumgröße mittels der Anzahl dieser Matten anzugeben.</p> <p>52 Vgl. H. Batterson Boger: The traditional Arts of Japan, 1964, S. 215.</p> <p>53 Vgl. Fujimori 2007, S. 9.</p>	<p>54 Vgl. ebda, S. 10.</p> <p>55 Als <i>daimyō</i> werden lokale Herrscher des feudalen Japans genannt.</p> <p>56 Vgl. Fujimori 2007, S. 10.</p> <p>57 Hammitzsch 2000, S. 59.</p> <p>58 Vgl. ebda, S. 49.</p> <p>59 Vgl. ebda, S. 61.</p> <p>60 Vgl. Fehrer 2005, S. 137.</p> <p>61 Vgl. Fujimori 2007, S. 12.</p> <p>62 Vgl. ebda, S. 10–11.</p> <p>63 Vgl. Fehrer 2005, S. 137.</p> <p>64 Vgl. Fujimori 2007, S. 11.</p> <p>65 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 61.</p> <p>66 Vgl. ebda, S. 54–55.</p> <p>67 Vgl. Fehrer 2005, S. 137.</p> <p>68 Vgl. Boger 1964, S. 209–210.</p> <p>69 Vgl. Fujimori 2007, S. 11.</p> <p>70 Vgl. Teiji Itoh: The elegant Japanese house, 1969, S. 81–82.</p> <p>71 Vgl. Fujimori 2007, S. 11.</p> <p>72 Chinesisches, poliertes Porzellan wirkte im Kontrast zu seinem rustikalen Teeraum zu unnatürlich und hätte zu viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen</p> <p>73 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 62–63.</p> <p>74 Vgl. Fehrer 2005, S. 141.</p> <p>75 Vgl. Hammitzsch 2000, S.62.</p> <p>76 Vgl. Yoko Kawaguchi: Japanische Zen-Gärten, 2014, S. 165.</p> <p>77 Sein eigentlicher Nachname war Tanaka. Das Schriftzeichen „Sen“ entnahm er dem Namen seines Großvaters Tanaka Dōetsu Sen'ami. Rikyū's Zen-Name war Sōeki.</p> <p>78 Vgl. Fehrer 2005, S. 145–147.</p> <p>79 Vgl. Itoh 1969, S. 52.</p> <p>80 1587 ist ein zehntägiges Event im Areal vom Kitano Tempel geplant gewesen, wo alle Teeliebhaber jeder sozialen Schicht aufgerufen wurde teilzunehmen. Nach dem ersten Tag wurde es jedoch bereits abgebrochen.</p> <p>81 Vgl. Fehrer 2005, S. 143.</p>	<p>82 Vgl. Itoh 1969, S. 52.</p> <p>83 Vgl. Fehrer 2005, S. 147.</p> <p>84 Vgl. ebda.</p> <p>85 Vgl. Nitschke 1999, S. 160.</p> <p>86 Hammitzsch 2000, S. 67.</p> <p>87 Vgl. Itoh 1969, S. 53.</p> <p>88 Vgl. Fujimori 2007, S. 13.</p> <p>89 Vgl. Itoh 1969, S. 50.</p> <p>90 Vgl. ebda, S. 64.</p> <p>91 Vgl. ebda, S. 69.</p> <p>92 Vgl. Fujimori 2007, S. 14.</p> <p>93 Vgl. Nitschke 1999, S. 162.</p> <p>94 Vgl. Eintrittsflyer des Myōki-an am 24.01.2020.</p> <p>95 Vgl. Fujimori 2007, S. 12–13.</p> <p>96 Vgl. Kazuo Nishi/Kazou Hozumi: What is Japanese architecture?, 2012, S. 106.</p> <p>97 Vgl. Hozumi/Nishi 2012, S. 107.</p> <p>98 Vgl. Fujimori, S. 14.</p> <p>99 Vgl. Fehrer 2005, S. 149.</p> <p>100 Vgl. ebda, S. 153.</p> <p>101 Vgl. Hozumi/Nishi 2012, S.107.</p> <p>102 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 165.</p> <p>103 Vgl. Fehrer 2005, S. 147.</p> <p>104 Vgl. Peter C. Swann: Japan: von der Jōmon- bis zur Tokugawa-Zeit, 1974, S. 178.</p> <p>105 Vgl. Urasenke Konnichian: The Spirit of Chadō, URL: <urasenke.or.jp/texte/chado/chado1.html> [Zugriff: 11.01.2021].</p> <p>106 Vgl. Fehrer 2005, S. 155.</p> <p>107 Vgl. Fujimori 2007, S. 16.</p> <p>108 Wie auch Rikyū musste Furuta Oribe rituellen Selbstmord begehen, da er verdächtigt wurde ein Spion gewesen zu sein.</p> <p>109 Vgl. Fehrer 2005, S. 167.</p>
--	--	---	--

110 Vgl. ebda, S. 155.
111 Vgl. Engel 1985, S. 61.
112 Vgl. Fehrer 2005, S. 155–157.
113 Vgl. Fujimori 2007, S. 19.
114 Vgl. Fehrer 2005, S. 157–159.
115 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 166–167.
116 Vgl. Fehrer 2005, S. 161–165.
117 Vgl. ebda, S. 165–167.
118 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 64.
119 Vgl. Fehrer 2005, S. 167.
120 Vgl. ebda, S. 167–169.
121 Vgl. ebda, S. 168–169.
122 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 70.
123 Vgl. ebda.
124 Vgl. Itoh 1969, S. 72.
125 Vgl. Fehrer 2005, S. 173.
126 Vgl. Itoh 1969, S. 72–73.
127 Vgl. Fehrer 2005, S. 173.
128 Vgl. Günter Nitschke: Japanische Gärten, 1999, S. 157.
129 Vgl. Fehrer 2005, S. 173–175.
130 Vgl. Itoh 1969, S. 94.
131 Vgl. ebda, S. 73.
132 Auch unter dem Namen Noritada bekannt.
133 Vgl. Katsura Rikyū Imperial Villa, Broschüre 11/2019.
134 Vgl. Fehrer 2005, S. 177.
135 Vgl. Katsura Rikyū Imperial Villa, Broschüre 11/2019.
136 Vgl. Fehrer 2005, S.177.
137 Vgl. ebda, S. 183.
138 Vgl. Fujimori 2007, S. 16.
139 Vgl. Fehrer, 2005. S. 185.
140 Vgl. Fujimori 2007, S.19.
141 Vgl. Chado Research Center Galleries, URL:<<http://www.urasenke.or.jp/texte/organ/konnichian/gallery/index.html>> [Zugriff: 15.09.2021].

142 Vgl. Konnichian – The Urasenke Home: Yuin "Re-Retirement Hut", URL:<<http://www.urasenke.or.jp/texte/tearooms/yuin.html>> [Zugriff: 01.09.2021].
143 Vgl. Omotesenke Fushin'an foundation (Hg.): Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition, 2005, S. 60–61.
144 Vgl. ebda, S. 39.
145 Vgl. Fehrer 2005, S. 191.
146 Vgl. ebda, S. 195.
147 Vgl. Fujimori 2007, S. 20.
148 Vgl. Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S. 17.
149 Vgl. Fehrer 2005, S. 195.
150 Vgl. ebda, S. 197–199.
151 Vgl. Fujimori 2007, S. 19.
152 Vgl. Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S. 19.
153 Vgl. Fehrer 2005, S. 201.
154 Hammitzsch 2000, S. 31.
155 Vgl. Fujimori 2007, S. 19.
156 Vgl. ebda, S. 19–20.
157 Vgl. ebda.
158 Vgl. ebda.
159 Okakura 2011, S. 30.
160 Vgl. Boger 1964, S. 215.
161 Vgl. Boger 1964, S. 215.
162 Vgl. Boger 1964, S. 215.
163 Vgl. Irmtraud Schaarschmidt-Richter: Japanische Gartenkunst, 2008, S.68.
164 Vgl. Mach 2010, S. 64.
165 Vgl. Fehrer 2005, S. 9.
166 Vgl. Boger 1964, S. 215.
167 ebda, S. 216.
168 Vgl. Soshitsu Sen XV: Ein Leben auf dem Teeweg, 1991, S. 33.
169 Vgl. Fehrer 2005, S. 11.
170 Vgl. Boger 1964, S. 216.

171 Vgl. Sen 1991, S. 33.
172 Vgl. Boger 1964, S. 217.
173 Vgl. Teiji Itoh: Space & Illusion in the Japanese garden, 1973, S. 30.
174 Vgl. Boger 1964, S. 217.
175 Vgl. Ebda.
176 Vgl. Yasunosuke Fukukita: Tea Cult of Japan, Tōkyō 1995, S. 48.
177 Vgl. Boger 1964, S. 218.
178 Vgl. Fukukita 1955, S. 48.
179 Vgl. Boger 1964, S. 219.
180 Vgl. Fukukita 1955, S. 94–95.
181 Vgl. Boger 1964, S. 219.
182 Vgl. Sen 1991, S. 37.
183 Vgl. Sen 1991, S. 49.
184 Sen 1991, S. 37.
185 Vgl. Fujimori 2007, S. 22.
186 Okakura 2009, S. 66.
187 Vgl. Fujimori, Terunobu: The tea room: architecture writ small, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, 2007, 78–105, hier S. 78.
188 Ebda, S. 80.
189 Vgl. ebda, S. 80.
190 Vgl. ebda, S. 98.
191 Vgl. ebda, S.78.
192 Vgl. ebda, S. 98.
193 Vgl. ebda, S. 98.
194 Vgl. ebda, S. 81.
195 Kengo Kuma: Tea room building as a critical act, in: Ando, Tadao/ Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, 2007, S. 108–123, hier S. 108.
196 Vgl. ebda.
197 Vgl. ebda.
198 Vgl. ebda, S. 109.
199 Vgl. ebda, S. 122.

200 Vgl. ebda, S. 109.
201 Ebda, S. 109.
202 Vgl. Tadao Ando: The conflict between abstraction and representation, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, 2007, S. 58–77, hier S. 58–60.
203 Vgl. ebda, S. 60.
204 Vgl. ebda, S. 60–61.
205 Vgl. Fehrer 2005, S. 215.
206 Vgl. ebda, S. 62.
207 Ebda, S. 61.
208 Vgl. ebda, S. 68.
209 Vgl. ebda.
210 Ebda, S. 60.



130 Plan eines Standard-Teerraums mit der Größe von $4\frac{1}{2}$ tatami-Matten.

II. DIE ARCHITEKTUR DES TEEHAUSES

Ein traditionelles Teehaus besteht aus dem eigentlichen Teeraum, welcher für nicht mehr als sechs Personen inklusive Gastgeber konzipiert ist und in der Regel eine Dekorationsnische besitzt, einem Vorraum (*mizuya*), in dem die Teeutensilien gereinigt und für die Zeremonie arrangiert werden, einem Empfangsraum (*machiai*), in dem die Gäste bis zur Begrüßung des Gastgebers warten, und einem Gartenweg (*roji*), welcher den Warteraum mit dem eigentlichen Teeraum verbindet.²¹¹

DER TEERAUM

1. KONSTRUKTION

Das unscheinbare Äußere des Teehauses erinnert an ein Bauernhaus und seine Ästhetik ist von Einfachheit und Natürlichkeit geprägt. Es ist viel kleiner als sonstige japanische Häuser, jedoch das Ergebnis eines tiefgreifenden künstlerischen Denkens. Meist ist es sehr aufwändig und mit viel Sorgfalt von qualifizierten Kunsthandwerkern ausgearbeitet, weshalb es in der Regel sogar mehr als ein gewöhnliches Haus kostet.²¹²

Der extrem kleine Raum erfordert, die Bewegungen im Inneren zu minimieren und schafft dadurch eine Atmosphäre der Ruhe und Gelassenheit. Die Inneneinrichtung, also der Herd, die Nische, die Eingänge, die Fenster sowie alle temporäre Elemente für die Teezubereitung, orientieren sich an den Abläufen der Teezeremonie. Es gibt aber auch einige architektonische Maßnahmen, die den Eindruck eines größeren Raums erwecken. Erstens ist die Deckenhöhe niedriger als in einem normalen Raum, da sie für sitzende Personen gerichtet ist. Zweitens sind die Baumaterialien wie Säulen und Rahmen kleiner und schlanker, um der geringeren Größe des Raums gerecht zu werden. Natürliche Materialien werden eingesetzt und deren ursprüngliche Formen und Farben beinhalten für die Gäste ästhetische Qualitäten fern des Alltags. Völlig symmetrische Muster werden vermieden und sowohl geschwungene Pfosten, oft geneigte Decken als auch die asymmetrische Anordnung der kleinen Fenster nehmen dem Raum die Starrheit und vermitteln dem Betrachter den Eindruck, dass der Raum größer wirkt als er tatsächlich ist.²¹³

Der Teeraum ist absolut leer, abgesehen von den wenigen Dingen, die dort vorübergehend zur ästhetischen Aufwertung in der *tokonoma* aufgestellt werden.²¹⁴ Von außen erinnert ein traditionelles *sōan*-Teehaus an eine Einsiedlerhütte, bei welcher größter Wert auf Schlichtheit gelegt wird. Von innen könnte man es als begehbare Skulptur beschreiben.²¹⁵

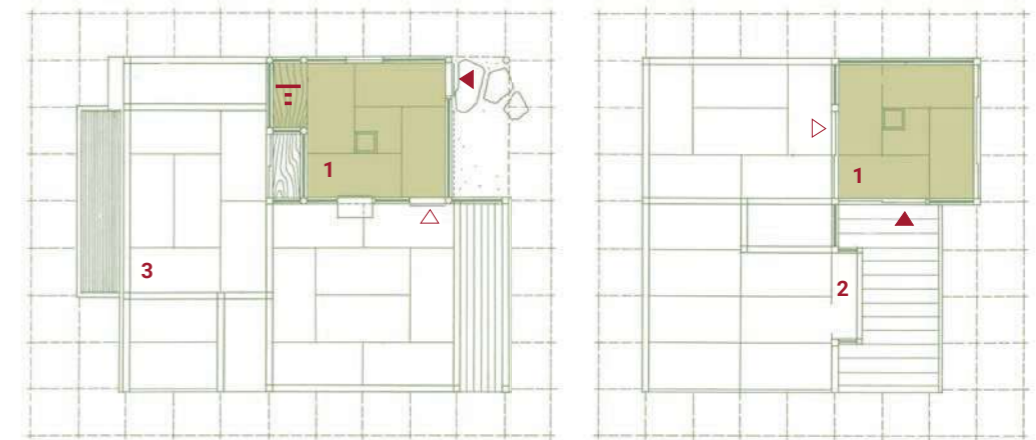
Im Gegensatz zur klassischen japanischen Architektur isoliert das Teehaus (*chashitsu*) normalerweise den Innenraum komplett vom Außenraum. Auch Sichtbezüge werden vermieden, wodurch die völlige Konzentration und Orientierung ausschließlich auf das Innere gerichtet ist. Es kommen ausschließlich transluzente Fenster zum Einsatz, die gedämpftes Licht in den Innenraum lassen, jede Sichtbeziehung nach außen jedoch verhindern. Die bewusste Abwendung des Außenbezugs und der radikal-puristische Ansatz in der Simplifizierung der Elemente prägt die Teehausarchitektur und ist auf den starken Einfluss des Zen-Buddhismus zurückzuführen.²¹⁶

Im Teehaus wurden aber auch einige Raumkonzepte von japanischer Wohn- und Palastarchitektur angewendet und übernommen – wie beispielsweise das Anheben des Fußbodens,²¹⁷ die klare Unterscheidung tragender und raumteilender Elemente sowie die Perfektion in der Ausarbeitung von Details. Aus dem Baustil des Teehauses entwickelte sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts der sogenannte *sukiya*-Stil, der auch die weitere Entwicklung der Architektur Japans prägte.²¹⁸

Teeraum im Kontext seiner Funktion

Ein Teeraum kann entweder in ein Gebäude integriert, an dieses angebaut oder freistehend im Teegarten situiert sein. Neben praktischen Faktoren wie die Größe und Art des Grundstückes spielen auch funktionale Faktoren eine Rolle. Gehört der Teeraum beispielsweise einem Tempel mit buddhistischen Riten an, wo viele Teeversammlungen stattfinden, ist die Nähe zum Hauptgebäude von Vorteil. Will der Gastgeber jedoch seine Gäste so weit wie möglich aus dem Alltag entführen, ist ein weiter weg gelegenes, freistehendes Teehaus erwünscht. Weiters gibt es auch Anlagen mit mehreren Teeräumen, welche sich in Größe und Ausstattung unterscheiden und somit nach Bedarf verwendet werden können.²¹⁹

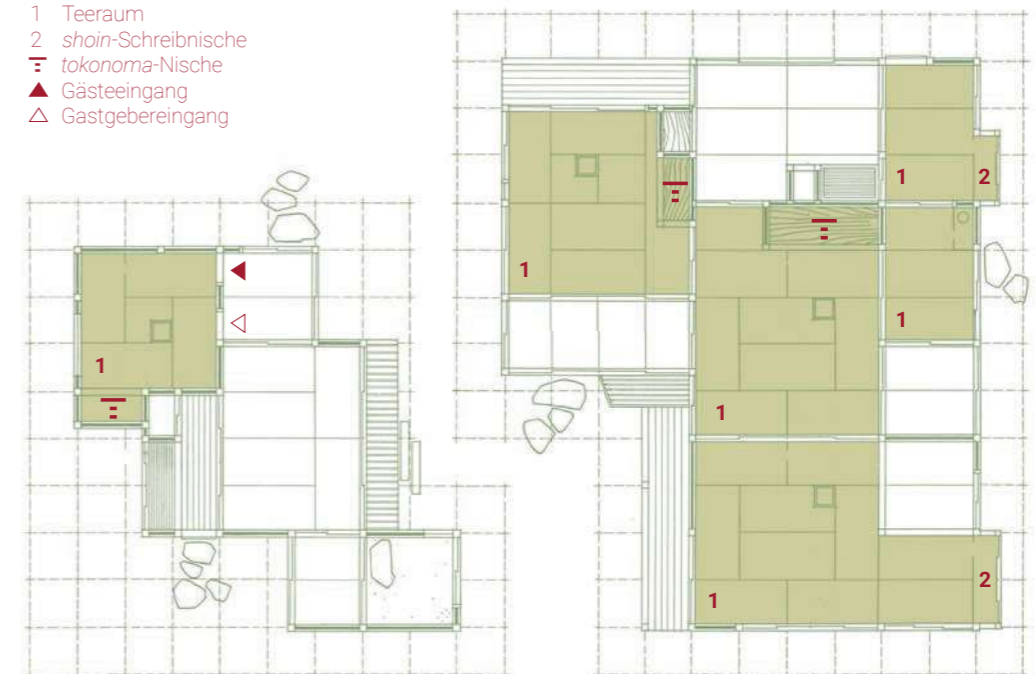
In der geschichtlichen Einführung in die japanische Teekultur sind bereits die Lebensweisen und die Einflüsse der verschiedenen Epochen vorgestellt worden, die die Architektur der Teehäuser prägten. In diesem Kapitel werden einzelne, relevante Elemente der Teehäuser näher betrachtet und analysiert. Da jedes Teehaus einzigartig ist, kann jedoch kein allgemein gültiges Regelwerk aufgestellt werden. Es wird versucht das Konzept „Japanisches Teehaus“ mittels der wesentlichen Elemente zu beschreiben, die in traditionellen Teehäusern zu finden sind.



Teeraum im *kakoi*-Stil.

Teeraum im *shoin*-Stil.

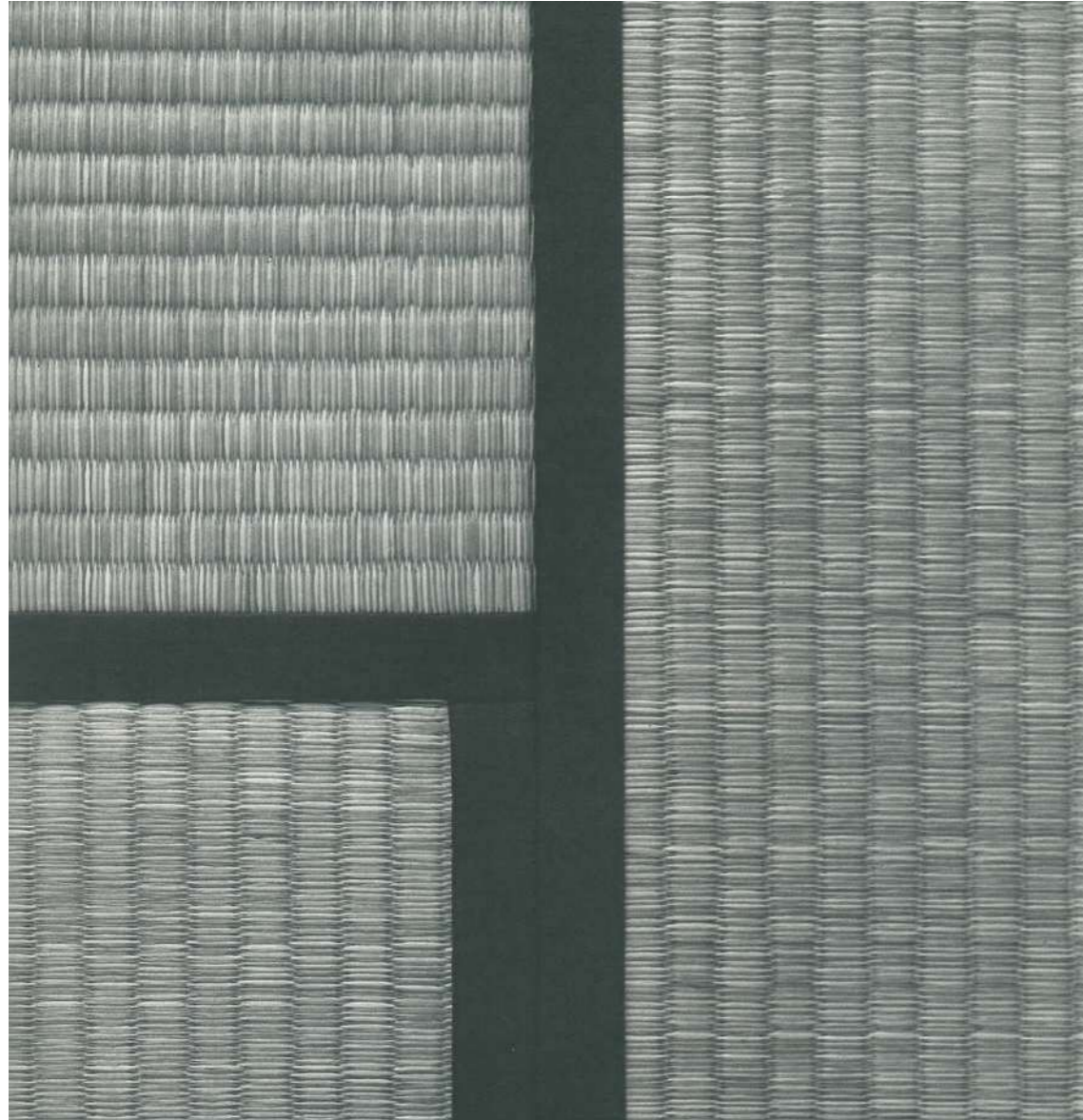
- 1 Teeraum
- 2 *shoin*-Schreibnische
- ▮ *tokonoma*-Nische
- ▲ Gästeeingang
- △ Gastgeberingang



Teeraum im *sukiya*-Stil.

Teeräume im *chadō*-Stil.

131 Typische Teeraum-Grundrisse.

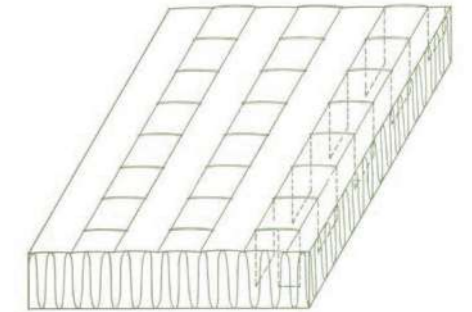
132 Detail einer *tatami*-Matte.

TATAMI

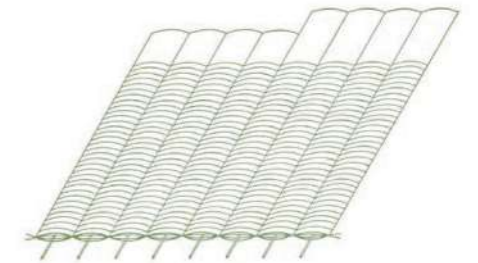
Die *tatami*-Matte ist eine in Japan sehr weit verbreitete Bodenmatte, welche ursprünglich als tragbare Bodenabdeckung verwendet wurde.²²⁰ Der Name stammt von *tatamu*, was im Japanischen so viel wie „falten“ bedeutet und auf ihren Vorgänger – eine dünne, leicht zusammenlegbare Grasmatte – zurückgeht, wie es schon in frühen Rollbildern des *Kojiki*²²¹ und *Manyōshū*²²² dargestellt ist.²²³

Die drei Hauptbestandteile der *tatami*-Matte sind:

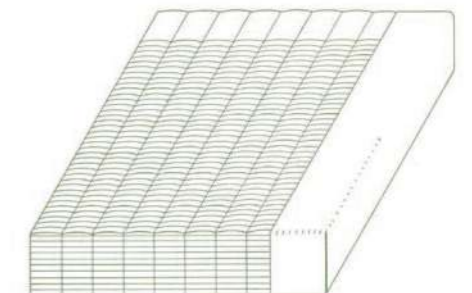
toko (Boden),
ein dicker Kern aus gepresstem Reisstroh,



omote (Oberfläche),
eine dünne Binsenmatte und



fuchi oder *heri* (Rand),
eine Stoffbandeinfassung an der Längsseite.²²⁴

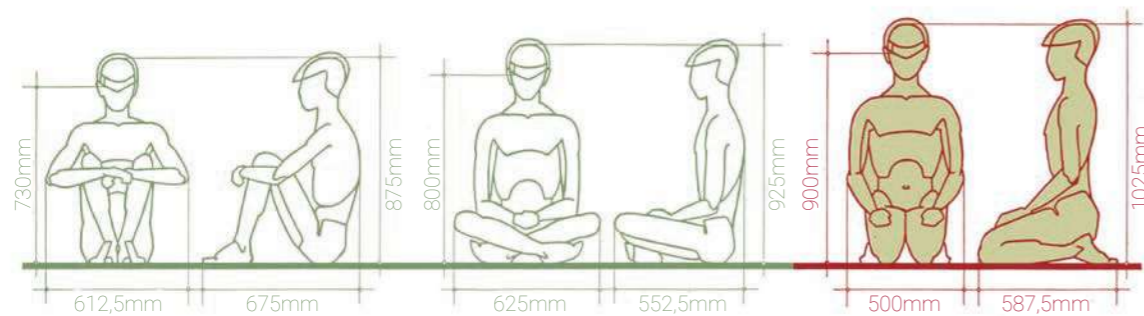
133 Bestandteile einer *tatami*-Matte.

Größe der TATAMI-Matten

Die Größe der *tatami*-Matte lässt sich auf das menschliche Maß zurückführen: so bietet eine Matte Platz für zwei sitzende oder eine liegende Person. Die exakte Größe variiert von Region zu Region, wobei sie immer das Verhältnis von Länge zur Breite von 2:1 beibehält.

Während der Muromachi-Periode (1336–1573) und mit dem Aufkommen des *shoin*-Stils wurde zum ersten Mal die gesamte Bodenfläche bedeckt (sogenannter *zashiki*-Raum). Bis dahin waren nur einzelne Matten üblich, welche durch ihre Dicke auf den Rang desjenigen verwiesen, der hier Platz nehmen durfte. Ab diesem Zeitpunkt wurde die *tatami*-Matte zum Boden selbst.²²⁵

Die Größe der Matte sollte infolgedessen einfachheitshalber standardisiert werden und so einigte man sich auf einen einheitlichen Abstand zwischen den konstruktiven Stützen, zwischen die die Matten gelegt wurden. Da in der Gegend von Tōkyō jedoch, im Gegensatz zur Kansai-Region um Kyōto, der Abstand von Stützenmitte zu Stützenmitte und nicht der lichte Abstand gemessen wurde, ergibt sich daraus, dass die Matten in Tōkyō standardmäßig etwas kleiner ausfallen.²²⁶



134 Platzverbrauch einer sitzenden Person.

Heutzutage sind folgende standardisierte *tatami*-Größen üblich, wobei trotzdem auch noch Zwischengrößen verwendet werden:

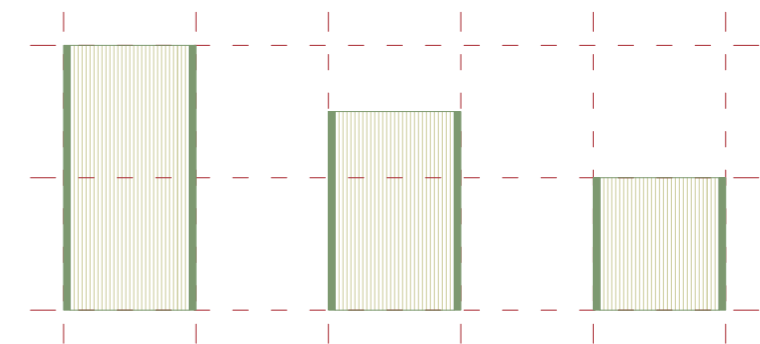
<i>kyō-ma-tatami</i>	in der Kansai Region, um Ōsaka, Kyōto und Kobe (1,97 x 0,985m)
<i>edo-tatami</i>	in der Kantō Region, um Tōkyō (1,757 x 0,879m)
<i>inakama-tatami</i>	in der Zwischenregion (1,818 x 0,909m) ²²⁷

In der Teeraumarchitektur und dem zugehörigen *sukiya*-Stil ist die *kyō-ma-tatami*-Größe die Dominierende. Sie ist die Grundlage für die Bestimmung von Maßen und Proportionen, was nicht nur im Grundriss ersichtlich wird, sondern außerdem in allen Elementen im Raum wiederzufinden ist. Die *tatami*-Matte kann in einen 36-teiliges Raster unterteilt werden und alle Maße im Raum werden in Bezug auf diese Einheiten festgelegt. Die *tatami* und ihr 36-teiliges Raster wurden zum Modul für alle Elemente der Struktur und weiteres für alle räumlichen Anordnungen.²²⁸

Ärmelwand:
Siehe S. 160.

Die Verwendung einer $\frac{3}{4}$ -Matte, *daimo* genannt, ist im Teeraum als Gastgebermatte sehr beliebt, da sie durch ihre kürzere Länge Platz für eine Nische bietet.²²⁹ Oft ist sie in Verbindung mit einer zusätzlichen, nicht bis zum Boden reichenden Ärmelwand aufzufinden, wodurch der obere Bereich der Gastgebermatte zwar verdeckt bleibt, die für die Zeremonie relevanten Handbewegungen in Bodennähe jedoch visuell verfolgbar sind.

Die halbe Matte, welche im typischen $4\frac{1}{2}$ -Matten-Teeraum in der Mitte zu finden ist, wird *han-tatami* genannt.



135 Ganze *tatami*-Matte,

$\frac{3}{4}$ -Matte (*daimo*),

halbe Matte (*han*).

Anwendung der TATAMI-Matten

Beim Verlegen der Matten auf dem Boden werden die Ecken von vier Matten nicht an einem einzigen Punkt zusammenstoßen, sondern so angeordnet, dass die Ecken zweier Matten an die Längsseite einer dritten stoßen. Sie sollten in der Richtung einer eng gewundenen Spirale angeordnet werden.²³⁰



136 Typische Anordnungen von *tatami*-Matten.

Im Gegensatz zum Westen, wo hauptsächlich Wände als Abgrenzung zum Außenraum angeordnet werden, ist in der traditionellen Bauweise Japans vielmehr der Fußboden das trennende Element. Das Eintreten definiert sich zumeist mit dem Hinaufsteigen ins Hausinnere; auch wenn zuvor schon eine Außentüre in einem Vorbereich einer Wandhülle zu durchschreiten ist. Das wird auch durch die wörtliche Übersetzung von „*agatte kudasai*“; was so viel wie „Bitte treten Sie herauf“ bedeutet, ersichtlich. Ein weiterer klar ersichtlicher Unterschied zur westlichen Welt sind – ausgenommen in Küche und Sanitärräumen – die ausschließlich mobilen Möbel, welche nur für die Dauer des Gebrauchs aus den Schränken oder dem Stauraum geholt werden. Somit sind sehr flexible Räume ohne vordefinierten Nutzen anzutreffen, die der traditionell fußbodenorientierten Lebensweise der Japaner zugutekommt.²³¹

Von dem Baustoff, der das Gehen, Sitzen und Schlafen gleichermaßen ermöglichen soll, ist sowohl Steifigkeit als auch Elastizität gefordert. Durch die hohe Porosität des Gewebes kann diese Forderung zwar erfüllt werden, allerdings ergeben sich dadurch Konsequenzen, welche als unpraktisch und unhygienisch gesehen werden können. Staub und Feuchtigkeit können nämlich leicht in das Material eindringen. Die Porosität des Materials erleichtert andererseits wiederum die Belüftung, was im Sommer von Vorteil ist.²³²

Das Tragen von Schuhen im Haus ist aufgrund der Beschaffenheit dieses weichen Bodens nicht üblich und wird als sehr unhöflich angesehen, wodurch man bei Nichtbeachtung dieser Regel Japaner wirklich beleidigen kann. Die harten Absätze eines Stiefels oder Schuhs hinterlassen nicht nur tiefe Einkerbungen in der oberen Matte, sondern können sogar durchbrechen.²³³ Daraus wird ersichtlich, dass nicht nur die fußbodenorientierte Lebensweise das Material beeinflusst, sondern auch die *tatami*-Matten Einfluss auf die Lebensweise der Japaner haben.

TATAMI im Teeraum

Die Größe des Teeraumes wird stets mit der Anzahl (*jō*) der verwendeten *tatami*-Matten angegeben. In der klassischen Teestube mit 4½ Matten sind die Matten um die halbe Matte in der Mitte angeordnet, die die Feuerstelle enthält. Weiters wird jeder Matte eine bestimmte Funktion zugewiesen:²³⁴

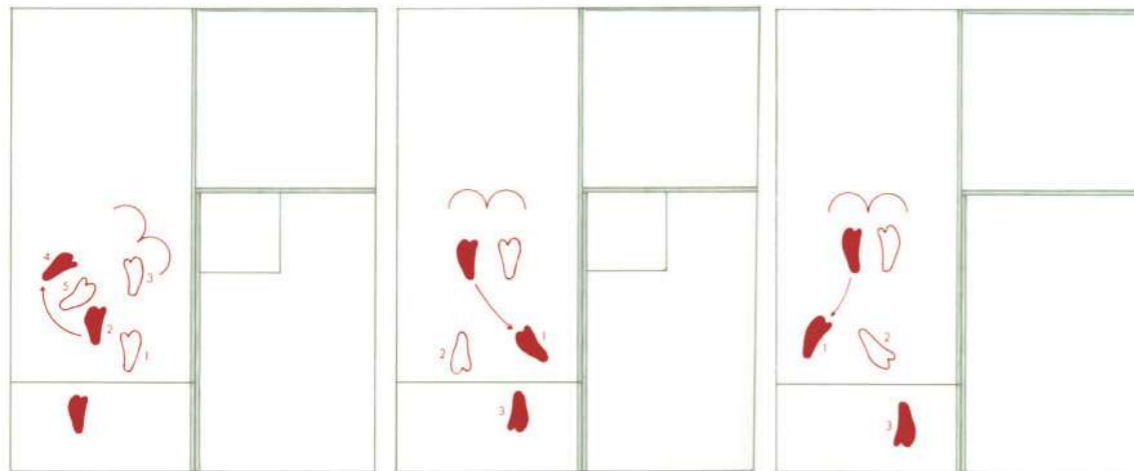
- 1 *toko-datami* „Nischenmatte“: in der *tokonoma*
- 2 *kinin-datami* „Matte vor der Nische“: Platz für den ersten Gast, also den Hauptgast
- 3 *kyaku-datami* „Gästematte“: Bereich für die weiteren Gäste
- 4 *fumikomi-datami* „Eingangsmatte“: vorm Gastgeberingang
- 5 *temae- bzw. dōgu-datami* „Matte der Teezubereitung“: Ort, wo der Tee zubereitet wird
- 6 *rō-datami* „Herdmatte“: enthält die Feuerstelle
- 7 *kayoi-datami* „Gehmatte“: wird von Gästen überquert



137 Funktionen der einzelnen Matten im Winter (li.) und Sommer (re.).

Der Ablauf einer Teezeremonie ist genau vorgegeben und die festgelegten Schritte, welche in Lehrbüchern illustriert sind, erinnern an Tanzschritte oder gar eine „Choreographie“ und orientieren sich an den Positionen der *tatami*-Matten.²³⁵

Eine grundlegende Regel ist, dass man nie auf den Rand der *tatami*-Matten steigen darf. Ein Grund dafür ist, dass der Rand als Grenzmarkierung fungiert und man diese dadurch zerstören würde. Außerdem war der Stoff, welcher für den Rand verwendet wurde, früher sehr teuer, und man vermied deshalb, ihn zu betreten. Manchmal brachte man sogar das Familienwappen darauf an und fürchtete, mit einem Tritt darauf, den Familiennamen zu entehren. Früher wurden auch oft Muster von Tieren oder Pflanzen verwendet und da der Ursprung der Teezeremonie aus dem Zen-Buddhismus kommt und nach Buddhas Lehre keine lebenden Kreaturen verletzt werden dürfen, vermied man auch aus diesem Grund, die Ränder zu betreten.²³⁶



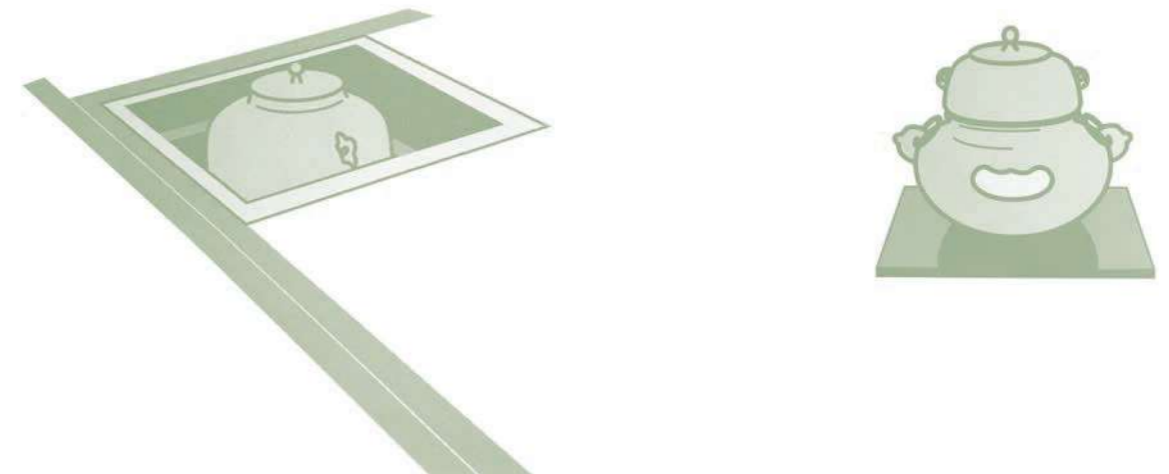
138 Schritte beim Betreten und Verlassen des Teeraums erinnern an Tanzschritte.

ELEMENTE

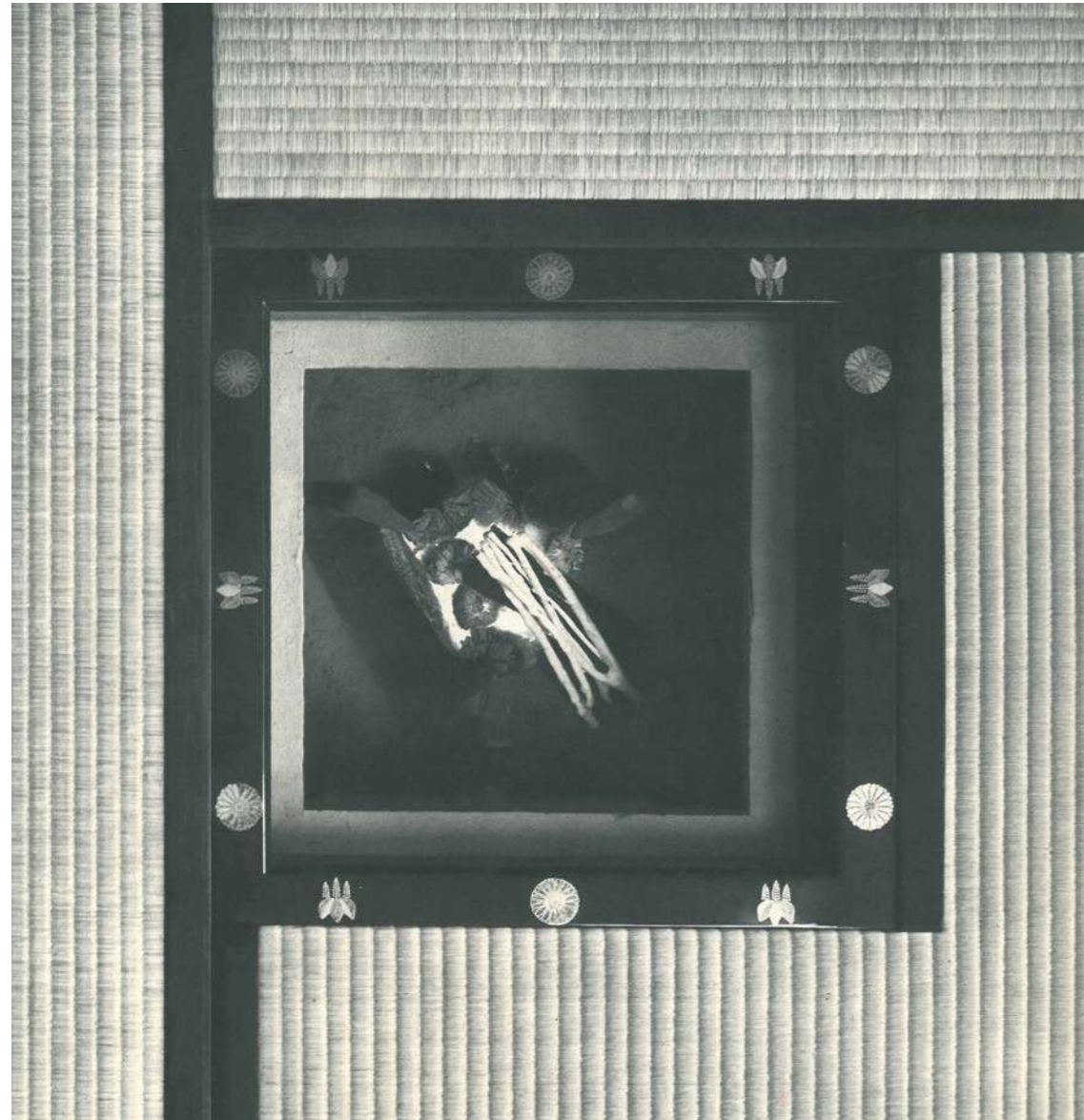
Der versenkte Herd – RŌ

Die Inneneinrichtung des Teehauses orientiert sich an den Abläufen der Teezeremonie. Die Position aller Elemente wie der Nische, des Eingangs, der Sitz des Gastgebers und die Anordnung der Fenster, richten sich nach der Position der versenkten Feuerstelle, welches als funktionales Zentrum des Teeraums anzusehen ist.²³⁷ Der versenkte Herd *rō* wird in den Wintermonaten November bis April genutzt und erwärmt nicht nur das Teewasser, sondern dient den Gästen zugleich als Heizung. In den Sommermonaten wird ein mobiles Aschegefäß *furo* verwendet, welches im Unterschied zum versenkten Herd wegen seiner ausstrahlenden Wärme möglichst weit von den Gästen entfernt platziert wird.²³⁸

Mit der Öffnung des versenkten Herdes (*kairo* oder auch *robiraki*) Anfang November wird das neue Kalenderjahr des Tees eingeleitet. Die formellste Teezeremonie des Jahres „*ro shogo no chaji*“ findet statt und symbolisiert das Neujahr des Tees. Traditionell wird ab diesem Zeitpunkt der frische Tee des Frühjahres verwendet, der Bambus in den Zäunen und Dachrinnen erneuert, die *tatami*-Matten gewechselt und die Schiebetüren neu tapeziert.²³⁹



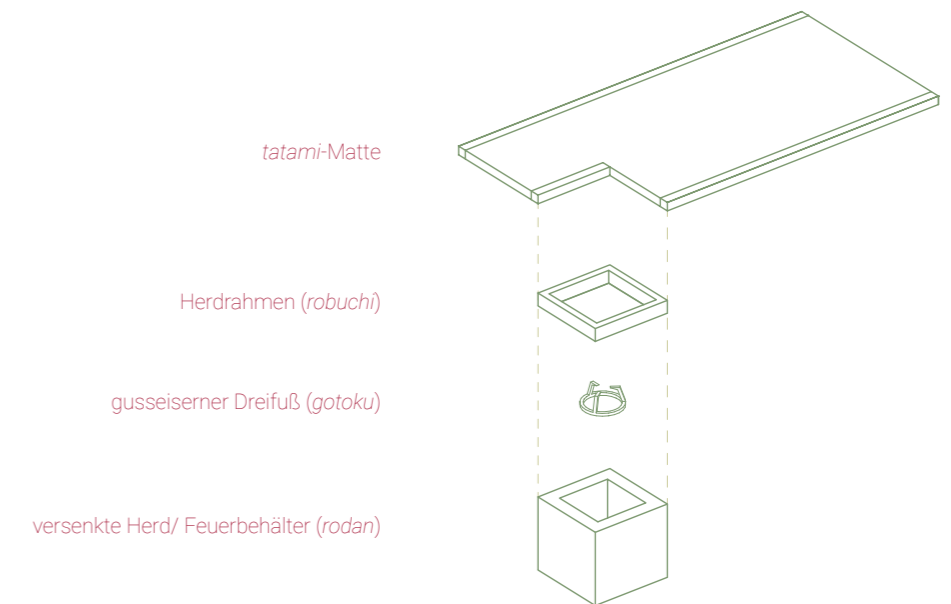
139 Versenkter Herd *rō* für den Winter (li.) und mobiles Aschegerät *furo* für den Sommer (re.).



140 Versenkter Herd *rō* im formellen *shoin*-Stil (mit Lackrand).

Die übliche Größe der Öffnung für den versenkten Herd misst 44cm pro Seite, was allerdings von Region zu Region variieren kann.²⁴⁰ Der kastenförmige Herd *rodan*, in dem die Holzkohle verbrannt wird, ist ca. 45cm tief und 7cm dick und besteht traditionellerweise aus Zypressenholz, ausgekleidet mit grobem Lehm, welcher bei formellen Zeremonien zum Einsatz kommt. Mittlerweile werden auch längerlebige Materialien wie Stein, Eisen, Kupfer und Keramik, jedoch eher nur bei informellen Zeremonien, verwendet.²⁴¹

In dem versenkten Herd befindet sich Asche vergangener Zeremonien, teilweise aber auch die Asche sterblicher Überreste von ehemaligen Teemeistern.²⁴² Auf der Asche ist ein gusseiserner Dreifuß *gotoku* platziert, worauf der Kessel für das Teewasser gestellt wird. Alternativ kann der Kessel auch an einer Eisenkette, welche von der Decke hängt, montiert werden. Auf den oberen Seiten des Feuerbehälters kommt der Herdrahmen *robuchi* zum Einsatz, der mit den Maßen 42cmx6,7cmx3,6cm den Abschluss zur *tatami*-Matte bildet. In den maximal 4½-*tatami*-Matten großen Räumen werden üblicherweise Holzrahmen verwendet; in den größeren bzw. in Teeräumen des *shoin*-Stils sind diese meistens lackiert und verziert.²⁴³



141 Bestandteile des Herdes *rō*.

Die Lage des Herdes ist für den Ablauf der Zeremonie wesentlich und unterstützt den Bewegungsfluss der Zeremonie. Dabei gibt es acht grundlegende Möglichkeiten den Herd zu positionieren:

- in der Matte des Gastgebers (*iroi*): nicht in der Ecke (*mukō*)
in der Ecke (*sumi*)
- oder in einer Matte außerhalb des Gastgebers (*dero*): in einer halben Matte (*yojōhan*)
in einer ¾-Matte (*daime*)²⁴⁴

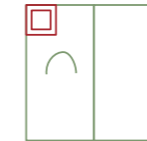
In der Regel befindet sich der Herd auf der linken Seite (*hongatte*) des Gastgeberplatzes und rechts dessen der Platz des Gastes. In seltenen Fällen kommt es zur umgekehrten Position (*gyakugatte*), wo der versenkte Herd auf der rechten Seite zu finden ist.²⁴⁵

Terunobu Fujimori, der erst mit 40 Jahren zu bauen begann und vorher ausschließlich Theoretiker gewesen war, betont die Wichtigkeit der Feuerstelle im Teeraum und geht sogar so weit zu behaupten, dass das *sōan*-Teehaus mit seinem 4½-*tatami*-Matten-Raum womöglich die kleinste räumliche Einheit sei, die je für den Menschen erfunden worden ist. Das Vorhandensein von Feuer in einem Raum ist für die Funktion ausschlaggebend. Die Architekturgeschichte der Antike beginnt mit den Tempeln für die Götter und der Behausung für den Menschen, wobei es einen wesentlichen Unterschied gab: die Anwesenheit oder Abwesenheit von Feuer. Ein Tempel benötigt kein Feuer, aber ein Haus ohne Feuer konnte nicht funktionieren.²⁴⁶

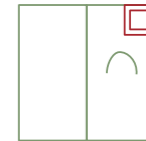
*Seen in this way, by having a ro for making fire in its 4.5-mat space, the soan tea room is one of the most significant developments in the history of world architecture.*²⁴⁷

Terunobu Fujimori

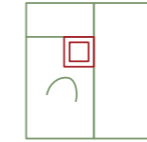
sumi hongatte



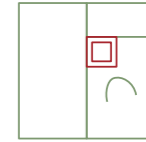
sumi gyakugatte



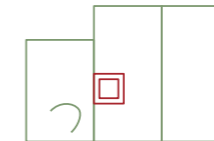
mukougiri hongatte



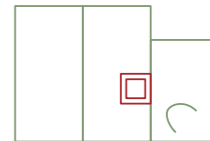
mukougiri gyakugatte



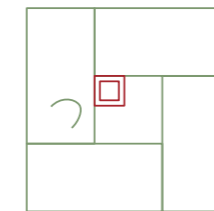
daimegiri hongatte



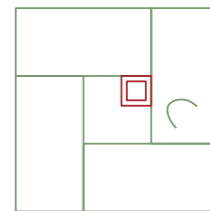
daimegiri gyakugatte



yojouhangiri hongatte



yojouhangiri gyakugatte



□ versenkter Herd
∪ Gastgeber

Dekorative Nische – TOKONOMA

Funktion

Üblicherweise wird in japanischen Häusern auf Dekor verzichtet. Aber es gibt eine Stelle, die mit einer Hängerolle (*kakemono*) oder einer Blumenvase geschmückt wird, nämlich die dekorative Nische *tokonoma*²⁴⁸ – das spirituelle Zentrum des Hauses, welches auch zum Grundbestand der japanischen Wohnung gehört.²⁴⁹

Diese Nische ist nicht nur spirituell wichtig, sie wird auch durch die räumliche Organisation sowie baulich ins Zentrum gerückt. In der Regel ist sie in traditionellen Teehäusern direkt vom Gästeingang aus sichtbar. Der Boden der Nische unterscheidet sich vom Boden des Raumes – entweder durch eine separate Ebene oder ein anderes Material oder beides. Dergleichen unterscheidet sich die Decke innerhalb der *tokonoma* prinzipiell von der Decke des übrigen Raumes.²⁵⁰

Die architektonische Aufgabe besteht gewissermaßen darin, einen zusätzlichen Raum zu schaffen, der ausschließlich einem Kunstwerk vorbehalten ist und die spirituelle Bedeutung seines Standorts hervorzuheben. Als einzige Dekoration des Raumes wird die Wirkung des Ausstellungsraumes durch Begrenzung des Motives stark gesteigert. Die architektonische Akzentuierung gelangt dadurch ohne aufwändige künstlerische Mittel zu einer sehr starken Form.²⁵¹

*Kurz gesagt haben [die Japaner] mit Hilfe von bloßem Holz und nackter Wandfläche einen nach hinten versetzten Raum ausgespart, in dessen Vertiefungen das einfallende Licht hier und dort dämmrige Winkel erzeugt. Bei allem Wissen, dass es sich nur um simple Schatten handelt, drängt sich uns dennoch im Anschauen der dunklen Stellen hinter dem obersten Querbalken, im Umkreis der Blumenvase oder unter den Wandregalen der Eindruck auf, die Luft sei dort lautlos in sich versunken und das Dunkle von einer ewig unveränderlichen Stille beherrscht.*²⁵²

Tanazaki Jun'ichrō

Bei formellen Teezeremonien wird das Arrangement üblicherweise in der Pause zwischen den Zeremonien umgestellt: So ist im ersten Teil meist nur ein formelles Hängebild (*kakemono*) vorhanden, im zweiten Teil der Zeremonie ist dann ein Blumenarrangement und eine anderes Hängebild aufzufinden.²⁵³



143 Erster Teil: nur Hängebild *kakemono*.



144 Zweiter Teil: Blumen und Bild.

Die Ausschmückung der Nische für die Teezeremonie richtet sich im Wesentlichen nach der Jahreszeit, muss aber auch dem jeweiligen Anlass und dem Geschmack des Gastgebers und seiner Gäste entsprechen. Es ist wichtig, dass die Arrangements jeweils gut durchdacht werden, um dadurch die Atmosphäre des Raumes und die Stimmung der Gäste zu beeinflussen. Die japanische Architektur begegnet dieser Nische stets mit einer gewisser Ehrfurcht.²⁵⁴

Ursprung

Das Vorhandensein der *tokonoma* im Teeraum weist auf die starke Verbindung von Tee mit dem Zen-Buddhismus hin. Denn der Zen-Tempel war ausschließlich ein Studierzimmer für die Mönchsschüler mit einer leicht vertieften Wand, in der ein Heiligenbild oder eine Buddha-Statue stand. Vor diesem hielten die Mönche ihre Diskussionen und Meditationsübungen ab, zündeten Räuchergefäße an und tranken zeremoniell Tee. Man kann im Teeraum noch immer ein Räuchergefäß neben der Blumenvase finden, ein Überbleibsel der ursprünglichen Form.²⁵⁵

Der erhöhte Sitzbereich *jodan-no-ma*, welcher in der späten Muromachi-Periode (1336–1573) in den Palästen der *shoin*-Architektur Anwendung fand, ist ebenfalls ein möglicher Vorgänger der heutigen Bildnische. Um einen besonderen Ort für den Ehrengast zu kreieren, wurde anfangs dieser Bereich durch eine *tatami*-Matte definiert, die sich in Materialität vom übrigen Holzboden unterschied. Als die Auslegung des ganzen Raumes mit *tatami* üblich wurde, definierte man diesen besonderen Bereich durch Anheben eines Teilbereiches. Noch heute befindet sich der Platz des Ehrengastes – zwar nicht mehr innerhalb, aber direkt vor der Nische.

Ein weiterer Vorläufer könnte auch die *oshiita* gewesen sein: Ein früher noch transportables Holzbrett, welches mit Kerzenständer, Blumenvase und Halter für Räucherstäbchen geschmückt und vor eine Hängerröhre gestellt, später fixer Bestandteil der Nische wurde.²⁵⁶



145 Transportables Holzbrett *oshiita* als möglicher *tokonoma*-Vorläufer (Anonym: *Oyō-no Ama Emaki: Illustrated Narrative Scroll of "Tale of an Old Woman Oyō-no-Ama"*, 16. Jh., Vol. 2, Handschriftliche Darstellung, Farbe auf Papier, jeweils 14,9cm, Suntory Museum of Art, Tōkyō).

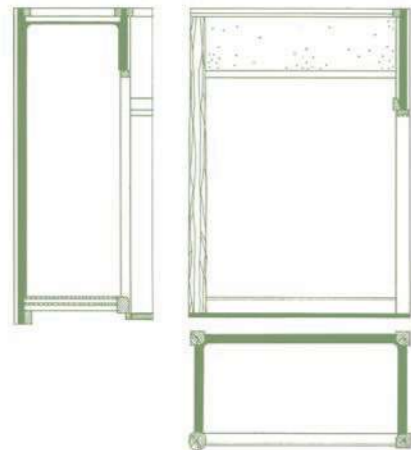


146 Erhöhter Sitzbereich *jodan-no-ma* als möglicher *tokonoma*-Vorläufer; Zangetsutei im Fushin'an, Kyōto.

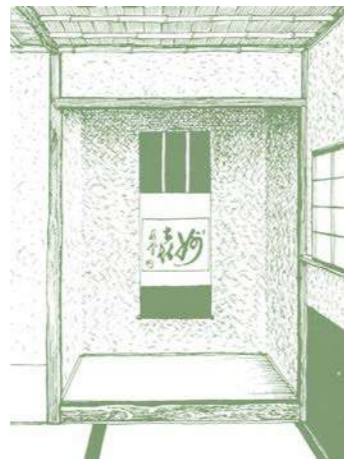
Elemente

Im Teeraum wird eine formelle Nische *hondoko* genannt. Sie ist generell nach Süden gerichtet; der Boden besteht aus *tatami*; die konstruktiven Elemente sind einerseits der *tokonoma*-Pfosten (*toko-bashira*) sowie der untere- (*toko-gamachi*) und der obere *tokonoma*-Rahmen (*otoshi-gake*). Fehlt eines oder mehrere dieser Elemente, gilt die Nische als informell.²⁵⁷ Für den Nischenpfosten, *toko-bashira*, wird ein natürlicher Holzstamm von unregelmäßiger Form verwendet, welcher sich vom Material der Säulen anderer Räume unterscheidet²⁵⁸ und eine stark skulpturale Wirkung im Raum hat.²⁵⁹ Mit der Zeit haben sich im Wohnraum verschiedene Variationen standardisiert, im Teeraum ist die Nische jedoch immer Gegenstand von Innovation und Neuerungen geblieben.²⁶⁰

Mit der Betonung des spirituellen Aspektes und der ausschließlichen Konzentration auf den Innenbereich durch Sen no Rikyū wurde die *tokonoma* das absolute Zentrum des Raumes. Durch Setzung der Eintrittsöffnung des Gastes in die Achse der *tokonoma* war der Blick des eintretenden Gastes sofort auf diese gerichtet. Spätere Teemeister gestalteten den Teeraum etwas um, um die Aufmerksamkeit mehr auf sich selbst zu lenken und stellten sich in den Mittelpunkt des Geschehens, wodurch die *tokonoma* auch räumlich etwas aus dem Zentrum gerückt wurde.²⁶¹



147 Grundriss, Ansicht und Schnitt einer *tokonoma*-Nische.



148 Perspektive der *tokonoma* im Tai-an.



149 Blumenarrangements für die *tokonoma*-Nische: Frühling (o.li.), Sommer (ob.re.), Herbst (u.li.), Winter (u.re.).

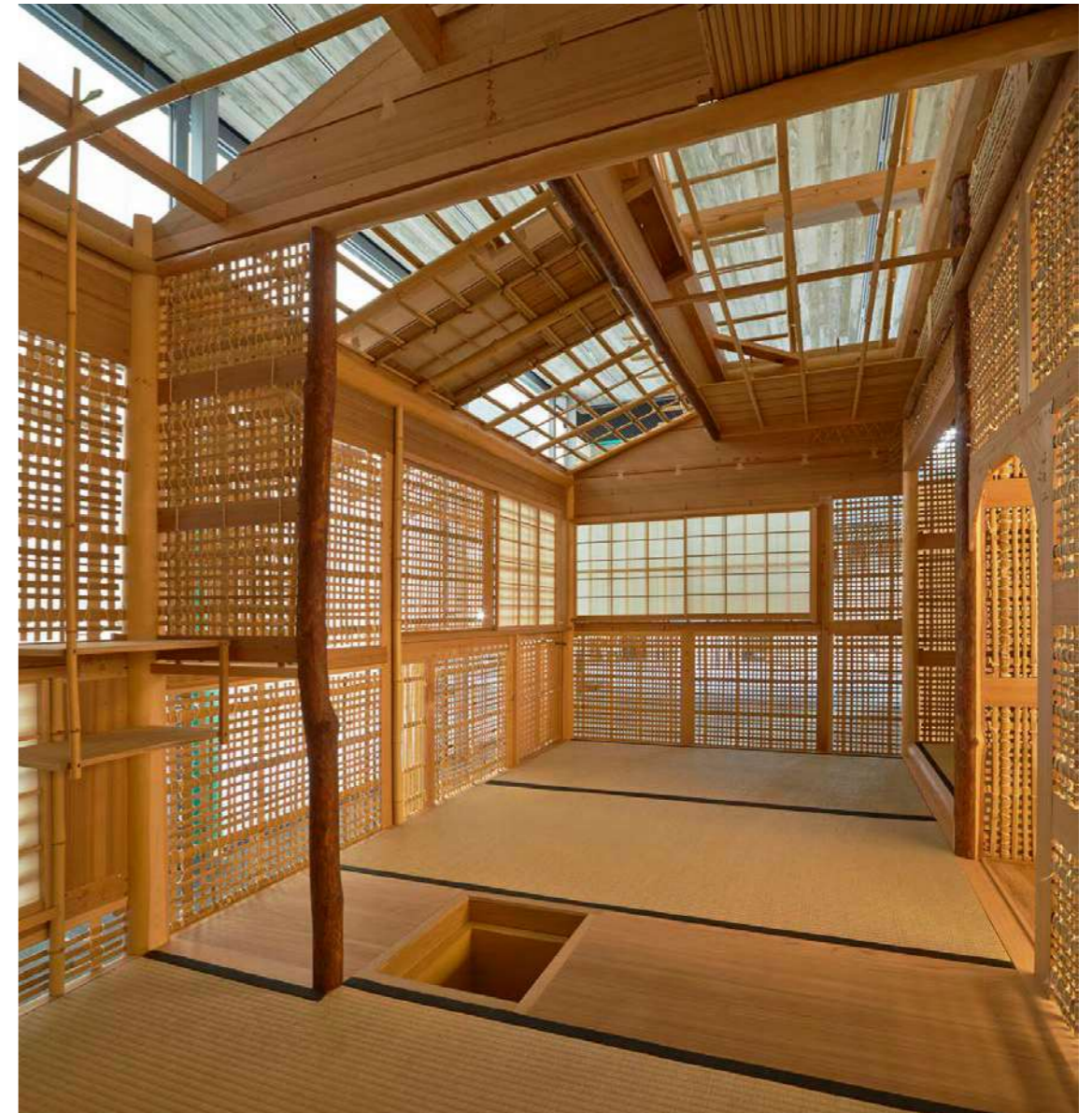
WÄNDE UND ÖFFNUNGEN

Wände

Im Gegensatz zur Offenheit aller Wohnräume im japanischen Haus ist das *sōan*-Teehaus, wie es von Sen no Rikyū (1522–1591) geschaffen wurde, eine Einsiedelei, die auf allen vier Seiten von massiven Lehmwänden mit einer besonders rauen, irdenen Textur umschlossen ist. Unebenheiten, die aus der handwerklichen Ausführung resultieren, werden nicht ausgeglichen oder geglättet.²⁶²

Die strenge Trennung vom Innenbereich dient nicht nur dem Schutz vor Wettereinflüssen, sondern die Abgeschlossenheit des Raums der Teezeremonie ohne Außenkontakt ist unerlässlich für eine maximale Atmosphäre der Introvertiertheit im Innenraum.²⁶³

Die Holzskelettkonstruktion übernimmt alle statischen Aufgaben; die Ausfachung der Wände erfolgt erst nach der Fertigstellung des Dachs, und da die Wände keine tragende Funktion besitzen, können sie auch dünner als die Stützen- und Balkenquerschnitte ausgeführt sein. In der Regel ist die üblicherweise 4cm dicke Wand eines Teehauses um ein Drittel dünner als die Lehmwände der Wohnhäuser. Auf das fertige Skelett werden beidseitig mehrere Schichten Lehm aufgetragen. Im Innenraum wird – im Gegensatz zum Außenraum, der sich mit seinen natürlichen Farben in die Umgebung einfügt – die oberste Lehmschicht mit Ruß, Tusche, Rost oder Tintenfischfarbe eingefärbt. Durch das Abdunkeln der Oberfläche werden bestimmte Lichtverhältnisse im Innenbereich dergestalt geschaffen, dass die Hängerolle (*kakemono*) und das Blumenarrangement betont werden und kontrastreich zur Geltung kommen.²⁶⁴



150 Holzskelettbau als Konstruktion für das Teehaus; Takenaka Carpentry Tools Museum, Kobe.



151 Zahnstocherpfosten *yoji-bashari* links oben und weißer Papierstreifen *koshi-bari*, Yüin-Teeraum; Urasenke-Teeschule Kyōto.

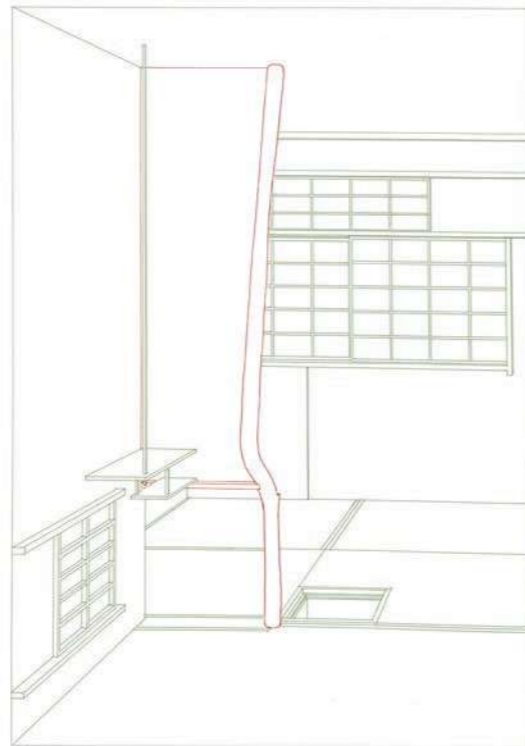
Der untere Teil ist in der Regel mit grauem oder weißem Papier (*koshi-bari*) bis 30-45cm über dem Fußboden beklebt.²⁶⁵ Einerseits schützt dieser Papierstreifen die oft teure Bekleidung der Gäste und des Gastgebers vor der rauen Oberfläche der Lehmwand,²⁶⁶ andererseits wird auch der Lehm selbst geschützt, da er im unteren Teil der Wand anfällig für Beschädigung und daher am zerbrechlichsten ist.²⁶⁷ Zum Einsatz können dafür auch alte Briefe,²⁶⁸ handgeschöpfte Papiere oder Kalenderblätter kommen, um einen besonderen Effekt und einen ausreichenden Kontrast zwischen Papier und der Farbe des Lehms zu erzielen.²⁶⁹

Da im Teehaus keine Zier- oder Deckleisten verwendet werden, ist es notwendig, den Anschluss der Lehmwände an die Säulen mit höchst handwerklichem Geschick auszuführen. Ein weiteres typisches Element im Teeraum ist der sogenannte Zahnstocherpfosten (*yoji-bashari*). Dieser Eckpfosten ist im unteren Teil mit Lehm bedeckt und erst ab der oberen Hälfte sichtbar, wodurch in Augenhöhe einer sitzenden Person die mit Lehm abgerundete Wandecke keinen fixen Anhaltspunkt fürs Auge bietet und der Raum dadurch eine visuelle Erweiterung erfährt.²⁷⁰

Ärmelwand – SODE-KABE

Der Raumeffekt einer Nische kann mithilfe einer sogenannten Ärmelwand, oder auch Stummelwand (*sode-kabe*) geschaffen werden, die eine Länge von ca. 30cm–60cm aufweist und in der Regel mit einem natürlichen, runden Stiel (*naka-bashira*) von häufig unregelmäßiger Form in den Raum hineinragt, direkt an der Feuerstelle anschließt und eine stark skulpturale Wirkung im Raum hat.²⁷¹

Diese kurze Wand ist üblicherweise in den unteren zwei Fünftel nicht geschlossen, was den am Boden sitzenden Gästen ermöglicht, den Bewegungen des Teemeisters zu folgen.²⁷² Somit ist dieser Bereich zwar räumlich, aber für die Teezeremonie nicht visuell abgetrennt. Hinter der Stummelwand können auch aus der Position der Gäste nicht sichtbare von oben abgehängte-Regale angeordnet werden, wodurch der Eindruck von Schlichtheit im Teeraum nicht gestört wird.²⁷³



152 Ärmelwand, Shōkin-tei; Villa Katsura, Kyōto.

Öffnungen

Während in den gewöhnlichen Räumen der japanischen Wohnung die Funktionen der Türen, Fenster und Trennwände durch Schiebeelemente erfüllt werden, die wahlweise als transluzente *shōji*- und als opake *fusuma*-Schiebeelemente erfüllt werden, dienen im Teeraum unterschiedliche Elemente unterschiedlichen, genau definierten Zwecken. Es wird sogar zwischen dem Fenster, das Licht spendet, und dem Fenster, das einen begrenzten Blick in den Garten ermöglicht, unterschieden – sofern letzteres überhaupt existiert. Die Funktion des Fensters wird auch häufig durch den niedrigen Eingang erfüllt, durch den die Gäste vom Garten aus hindurchkriechen. Auch der Eingang direkt vom Hausinneren oder indirekt von der Veranda oder der Teeküche aus, wird durch ein mit weißem Papier beklebtes rahmenloses Schiebepanel deutlich markiert und steht damit in optischem Kontrast zur dunkel gefärbten Lehmwand. Gelegentlich ist ein zusätzlicher, dritter Eingang vom Hausinneren aus vorgesehen, der die Eingänge für die Teeauschank und die Essensausgabe voneinander trennt.²⁷⁴



153 *Fusuma*-Schiebetür, Sōken-in; Daitoku-ji-Subtempel, Kyōto.



154 *Shōji*-Schiebetür, Sōken-in; Daitoku-ji-Subtempel, Kyōto.

Eingänge

Eingang des Gastgebers – SADŌ-GUCHI

Der Eingang des Gastgebers ist in der Regel etwas kleiner als eine normale Tür, also etwa 150cm hoch und 60cm breit.²⁷⁵ Diese Öffnung, die vom Vorbereitungsraum aus in den Teeraum führt, kann von einer einzelnen *fusuma*-Schiebetüre verschlossen werden. Bei anderen Gebäudetypen tritt dieses Element in der Regel nur paarweise auf. Das einzelne Schiebeelement weist somit eine Besonderheit der Teehausarchitektur auf.²⁷⁶ Teilweise werden jedoch auch *fusuma*-Doppeltüren in traditionellen Teeräumen als Gastgebereingänge verwendet, wie zum Beispiel im Teigyoken-Teehaus im Shinju-an Tempel.

Sen no Rikyū entwickelte weiterführend die sogenannte *taiko-busuma*, bei der sich die Papierbespannung bis über den Rahmen zieht. Dadurch vermittelt die ohnehin schon extrem leichte Konstruktion im Kontrast zur dunklen Lehmwand noch mehr das Gefühl von Schwerelosigkeit. Der Türgriff wird durch eine geneigte Vertiefung im Türblatt gebildet, welche sich unaufdringlich und harmonisch ins Gesamtbild einfügt.²⁷⁷

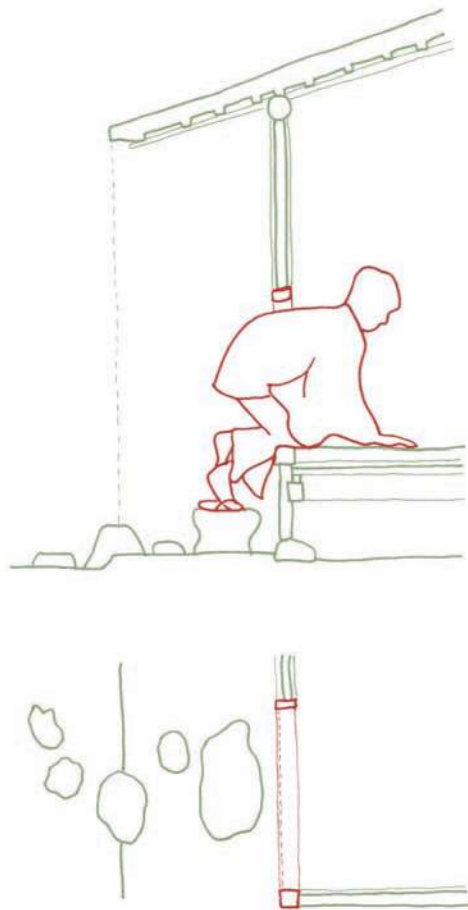
In vielen Fällen ist die Öffnung des Gastgebereingangs im Sturzbereich abgerundet (*katō-guchi*) und hebt sich in seiner runden Form von der den Raum dominierenden Geradlinigkeit ab. Es kommen jedoch auch einfache, rechteckige Öffnungen zum Einsatz.



155 *Katō-guchi* mit rundem Sturz; Villa Katsura, Kyōto.



156 Rechteckiger Gastgebereingang; Joan-Teehaus, Inuyama.

157 Krabbeleingang *nijiriguchi*, Schnitt und Grundriss.158 Krabbeleingang *nijiriguchi*, Ansicht, Shusuitei; Kyōto.

Krabbeleingang des Gastes – NIJIRIGUCHI

Die Gäste müssen im wahrsten Sinne des Wortes durch den Krabbeleingang in den Teeraum hineinkriechen. Als erster klassischer Krabbeleingang (*nijiriguchi*) wird der von Sen no Rikyū entworfene Eingang des Tai-an angesehen, welcher jedoch mit seinen ca. 79x72cm etwas größer als die heute standardisierte Form von 66x66cm ausfällt.²⁷⁸ In der Regel befindet sich der niedrige Eingang in einer Ecke des Teehauses und die einzelne Holztüre kann seitwärts aufgeschoben werden.²⁷⁹ Die übliche Begründung für diesen traditionellen Eingang ist, dass die Gäste, indem sie eine gebückte, demütige Haltung einnehmen und Ehrfurcht zeigen müssen, um in den Raum zu gelangen, in die richtige Stimmung für die Teezeremonie versetzt werden. Das bedeutet: Stolz, Eitelkeit, aber auch weltliche Sorgen sollen beiseitegelassen werden und unabhängig von sozialem Status wird jeder gezwungen, sich vor dem Betreten des Teeraums zu vernügen. Aber es scheint, dass diese Gestaltung auch für einen zusätzlichen psychologischen Zweck geschaffen wurde, nämlich um die Teestube durch die ungewöhnlich kleine Türe größer erscheinen zu lassen.²⁸⁰ Der kleine Teeraum wirkt auf den Besucher, welcher sich selbst gerade so klein wie möglich gemacht hatte, sehr geräumig. Hätte er den Raum in aufrechter Haltung betreten, würde das Rauminnere viel beengender wirken.²⁸¹ Es ist davon auszugehen, dass Sen no Rikyū das „Tor zum Durchkrabbeln“ von koreanischen Vorratsräumen und Scheunen gekannt haben könnte, und dieses Element in den Teegarten integrierte.²⁸² Eine andere Inspiration könnten auch Schiffsluken für ihn gewesen sein.²⁸³



159 Aufschieben der Türe des Krabbeleingangs.



160 Abstellen der Sandalen während des Eintritts.

Fenster

Die Atmosphäre im Teeraum wird wesentlich auch durch die Größe, Positionierung, Gestaltung und Anzahl der Fenster geprägt. Die Fenster sind vom Konstruktionsraster losgelöst und werden nachträglich dort in die nicht tragende Lehmwand geschnitten, wo sie für die ausgewählte, beabsichtigte Belichtung zum Tragen kommen sollen.²⁸⁴

Obwohl die Positionierung der Fenster sehr frei erscheint, folgt sie jedoch bestimmten Prinzipien, die Willkür ausschließen. Eines davon ist, dass der Platz des Gastgebers wirkungsvoll beleuchtet wird, sodass die Gäste die Kunst des Gastgebers in der Teezubereitung gut beobachten können. Ein anderes ist, dass die Nische mit der hängenden Bildrolle ausreichend Licht erhält. Häufig wird das Licht durch von außen angebrachte Bambusvorhänge, *sudare*, gedämpft, die im letzten Teil der Zeremonie abgenommen werden und so eine ganz veränderte Lichtbedingung schaffen, um das Erlebnis der Zusammenkunft zu bereichern.²⁸⁵

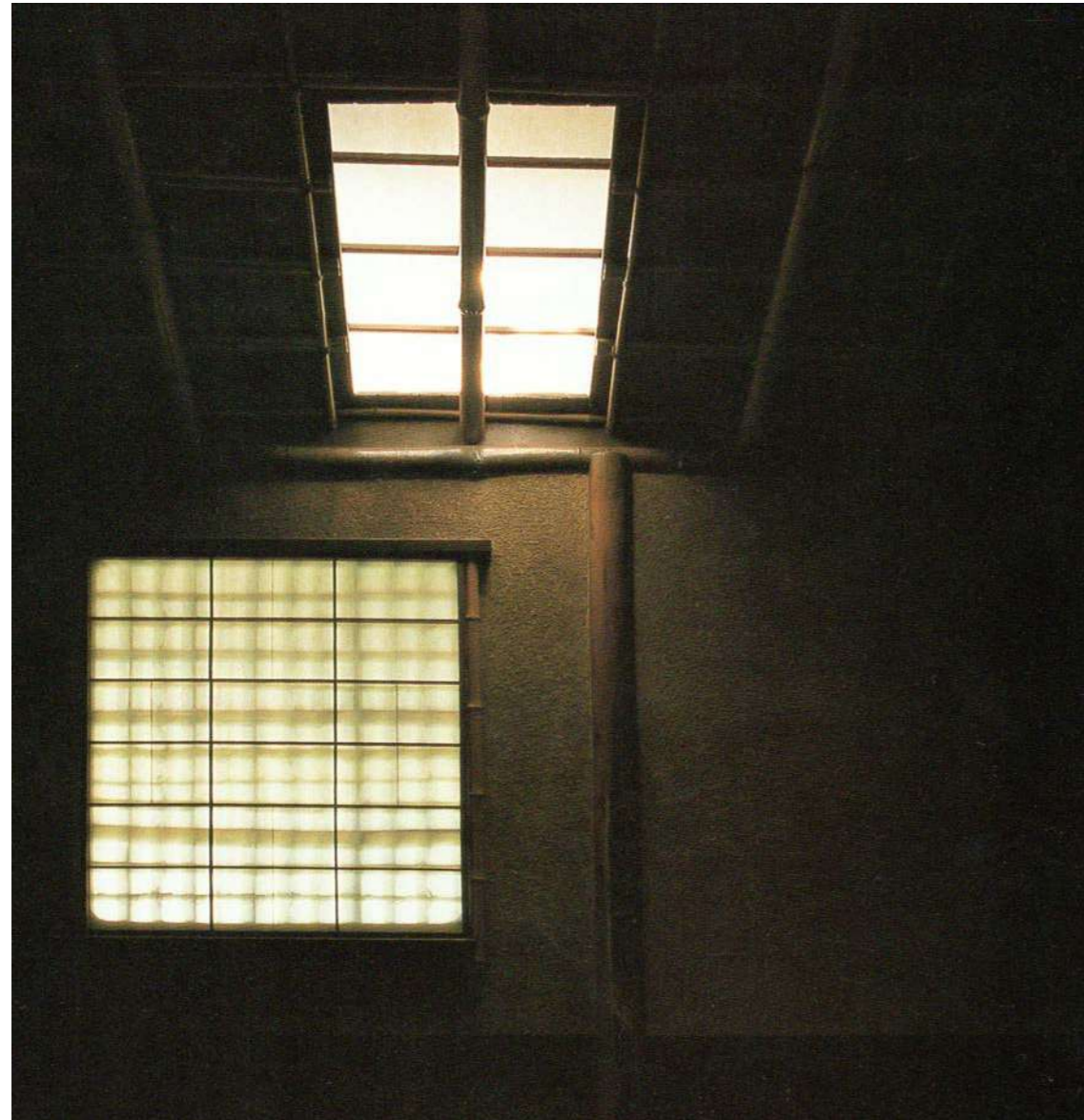
Die Formen der Fenster variieren individuell, doch haben sich bestimmte konventionelle Formen entwickelt.²⁸⁶

Bambus-Gitterfenster – SHITAJI-MADO

Man mutmaßt, dass das Motiv aus alten Bauernhäusern (*minka*) übernommen wurde. Dort wurde einfach die Bambus-Unterkonstruktion der Lehmwand ferigelegt, um ein vergittertes Fenster für die Belüftung des Innenraums zu schaffen. Die Grundidee wurde zwar übernommen, allerdings ist im traditionellen Teehaus nicht die tatsächliche Unterkonstruktion sichtbar, sondern stattdessen ein davon unabhängiges Bambusgitter, welches sich in Muster und Anordnung der Stäbe von der tragenden Konstruktion unterscheidet. Die Einfachheit der alten Bauernhäuser wird somit sehr aufwändig zitiert.²⁸⁷ Die Grundform des Fensters ist keinen Regeln unterworfen – oft wird ein Kreis oder ein Rechteck mit abgerundeten Ecken bevorzugt.²⁸⁸



161 Shitaji-mado (o.li. und u.re.) und renji-mado (o.re.), Shiguretei-Teehaus; Kodai-ji-Tempel, Kyōto.



162 Tsukiage-mado (oben) und shitaji-mado (unten).

Fenster mit vorgesetzter Bambuslattung – RENJI-MADO

Beim *renji-mado* Fenstertyp befindet sich die Bambuslattung nicht innerhalb der Wand, sondern wird von außen befestigt. Dieser Typ entspringt ebenfalls den alten Bauernhäusern der Edo-Periode (1603–1868). Wurden früher noch Holzstäbe verwendet, kommen in der Teehausarchitektur ausschließlich Stäbe aus Bambus zum Einsatz.²⁸⁹ Durch Öffnen und Schließen der transluzenten *shōji* im Inneren bzw. der lichtdichten Fensterläden *amado* an der Außenseite lassen sich Lichteffekte gezielt einsetzen und leicht verändern.²⁹⁰ Zusätzliche Effekte werden durch die Schattenwirkung der vorgesetzten Strukturen erzeugt.

Oberlicht – TSUKIAGE-MADO

Das Oberlicht mit einer beweglichen Abdeckung ist üblicherweise in einer geneigten Dachfläche über dem Krabbeingang oder über der Gastgeberseite positioniert, und lässt das schnell wechselnde Licht der auf- oder absteigenden Sonne in den Raum fallen.²⁹¹ Das Fenster wird jedoch nicht, wie vielleicht angenommen, zwischen den Bambussparren platziert, sondern so, dass ein Sparren durch die Mitte der Öffnung verbleibt. In das Dach wird ein Holzrahmen mit Klappdeckel eingebaut und mit Hilfe einer Stange kann das Fenster offengehalten oder geschlossen werden.²⁹²

Weiters gibt es noch Sonderfenster wie z.B. das *furosaki-mado*, ein rechteckiges Fenster vor dem Aschegefäß *furo* an der Seite des Gastgebersitzes, welches das beengte Gefühl in besonders kleinen Räumen auflösen soll; oder das *bokuseki-mado*, welches in der Seitenwand der *toko-noma* positioniert ist und für eine akzentuierte Beleuchtung der Hängerule verwendet wird.²⁹³

Eine solche Kontrolle der Raumbeleuchtung bietet zusammen mit der einzelnen Blume und der Bildrolle in der Nische weitreichende Möglichkeiten, die emotionale Qualität der Teestube entweder dem Wetter oder der Inszenierung des Teemeisters anzupassen. Voraussetzung für den Erfolg ist, dass sowohl die Gestalter als auch die Benützer des Teeraums die Bedeutung des Lichts in der Architektur bewusst sind und die verschiedenen Öffnungen gezielt dazu einsetzen, Veränderungen der Lichtstimmung zu ermöglichen bzw. zu erzeugen. Es scheint jedenfalls, als hätten die Teemeister die Bedeutung des Lichts gut verstanden.²⁹⁴

DECKE

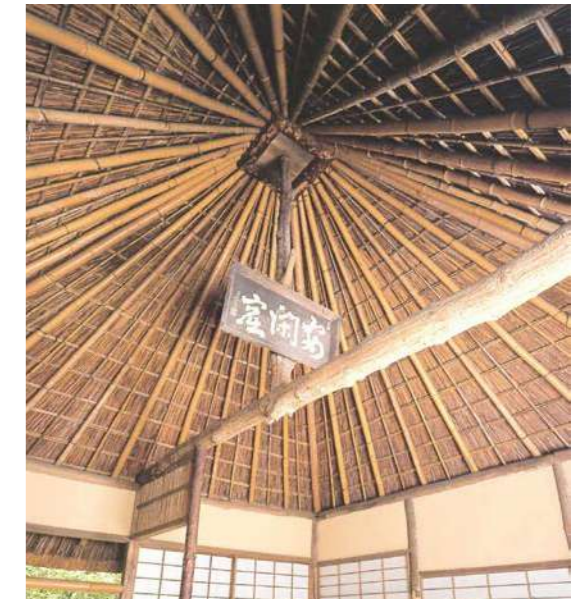
Seit dem 16. Jahrhundert, als das tägliche Leben von der Herrschaft des Shōgunats in allen Lebensbereichen bestimmt wurde, war auch die Bauart der Wohnhäuser mit dem sozialen Status der Bewohner verknüpft. Der Rang war am Niveau des Fußbodens und dessen Materialität ersichtlich. Je höher das Niveau und je hochwertiger das Material, desto höher der soziale Status. Diese Differenzierung war selbst innerhalb eines Raumes möglich. Da die unterschiedliche Behandlung gesellschaftlicher Schichten in der Teekultur keinen Platz hat, wurde dieses Konzept nicht übernommen. Jedoch ist auch hier eine Hierarchie im Raum zu finden, und zwar in der Raumhöhe. Diese hat aber nichts mit der gesellschaftlichen Stellung zu tun, sondern einzig und allein mit der Rolle des ersten Gastes, des Hauptgastes, welcher genaue Kenntnis über den zeremoniellen Ablauf besitzen soll. Die Rangordnung und Wichtigkeit ist also an der Raumhöhe erkennbar: über der *tokonoma* ist sie generell am höchsten und höflicherweise über dem Gastgeber am niedrigsten.²⁹⁵ Häufig gibt es auch einen geneigten Deckenbereich – vom Gästeeingang ansteigend zur Raummitte – welcher beim Eintreten die visuelle Erweiterung des Raumes unterstützt. Da es sich bei diesem sogenannten *keshoyaneura*- oder *kakekomi-tenjo* um die Untersicht der Dachfläche handelt, bleibt die Konstruktion der Sparren dabei sichtbar.²⁹⁶

Prinzipiell ist die Decke des Teerraums um einiges niedriger als in gewöhnlichen Zimmern und besonders in den ohnehin schon kleinen Teerräumen will man mit unterschiedlichen Niveaus, Gestaltungen und Neigungen der Decke eine interessante Atmosphäre schaffen, um der physischen Beengtheit des Raumes entgegenzuwirken. Das hat zur Folge, dass eine einzigartige Vielfalt von unterschiedlichsten Decken und Dachuntersichten auf engstem Raum entstehen kann.²⁹⁷

Die Decke kann in den Teehäusern in unterschiedlichster Weise gestaltet sein. Üblicherweise werden Materialien wie Holz, Papier, Bambus oder Schilf dafür herangezogen und die Formen der Balken und Sparren können entweder in natürlich gewachsener Form belassen oder zu geometrischen Formen geschnitten werden.²⁹⁸ Farben und Texturen der Materialien kommen dabei in einer Vielzahl von Mustern zur Geltung.²⁹⁹



163 Raumzonierung mittels unterschiedlicher Deckengestaltung: über dem Gästeeingang dient die Dachuntersicht als Decke, der Bereich des Gastgebers weist die niedrigste Raumhöhe auf und über dem Gästebereich befindet sich eine höhere, ebenfalls horizontale Decke aus Holzbrettern; Kōrin-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



164 Sichtbare Dachkonstruktion als Deckenuntersicht (*keshoyaneura*); Karakasatei-Teehaus, Kodajji-Tempel, Kyōto.

DACH

Das Dach wird nach der Skelettkonstruktion als Nächstfolgendes fertig gestellt und dann erst das übrige Gebäude unter dessen Schutz vervollständigt.

„Wenn wir also einen Wohnsitz errichten, breiten wir vor allen Dingen den Schild eines Daches aus, beschatten damit ein abgemessenes Areal auf dem Erdboden und konstruieren das Haus in diesen dämmrigen Schattenbezirk hinein.“³⁰⁰

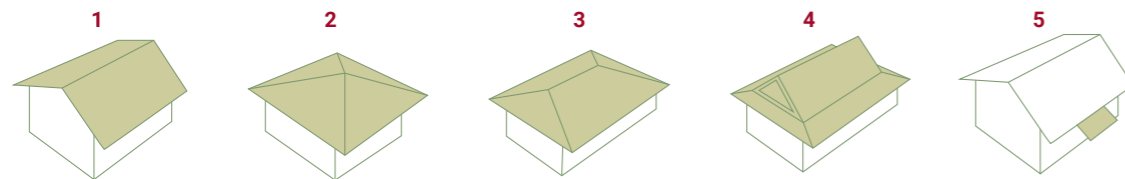
Tanazaki Jun'ichrō

Um eine möglichst natürliches Ergebnis zu erreichen, werden für die Dachdeckung oft Materialien wie Schilf, Holzschindeln, Gras oder Stroh verwendet. Doch auch Ziegel- oder Kupferplatten kommen zum Einsatz. Ein Wechsel des Materials über unterschiedlichen Gebäudeteilen ist ebenfalls häufig, wodurch auch von außen eine Differenzierung der verschiedenen Bereiche wie Teeraum, Vorraum und Serviceraum ersichtlich werden kann. Üblicherweise werden halbierte Bambusstangen als Regenrinnen eingesetzt, welche den ästhetischen Charakter nochmals unterstreichen.³⁰¹

Folgende vier Dachformen finden in der Teehausarchitektur Anwendung:

- kirizuma* (1): einfaches Satteldach
- hōgyō* (2): Pyramidendach über quadratischem Grundriss
- shichū/yosemune* (3): Walmdach
- irimoya* (4): Kombination aus Sattel- und Walmdach

Die Sonderform der *hisashi*-Dächer (5), welche üblicherweise die Veranda überdachen, kommen eher selten vor und sind meistens nur über der *nijiriguchi* oder vor Fensteröffnungen mit Papierschiebeelementen (*shōji*) zu finden.³⁰²



165 Typische Dachstile von Teehäusern.



166 Unterschiedliche Dachgestaltung der verschiedenen Innenbereiche, Iho-an-Teehaus; Kodaiji-Tempel, Kyōto.



167 Bewegung durch den Raum.

2. WAHRNEHMUNG IM TEERAUM

Im folgenden Kapitel werden grundlegende japanische Raumprinzipien erläutert, welche auch in japanischen Teehäusern und den zugehörigen Teegärten eine wesentliche Rolle spielen.

Wahrnehmung des Raums in Japan

Durch die über mehrere Jahrhunderte anhaltende Abschottung Japans (1620–1853) konnte sich eine völlig eigenständige Kulturtradition ohne andere äußere Einflüsse entwickeln. Diese hebt sich daher deutlich von den ursprünglich chinesischen und koreanischen Vorläufern ab. Neben Musik, Literatur, Küche und darstellenden Künsten konnte sich auch die Teezeremonie, also die Kunstausübung der Teezubereitung, einzigartig entfalten. Nicht nur die Art und Weise des zugehörigen Bauens unterscheidet sich von anderen Ländern, sondern ebenso die spezifische Raumgestaltung und deren Wahrnehmung.³⁰³

Der japanische Raum ist primär als offener, aktiver „Leerraum“ zu betrachten. Das bedeutet, der Raum ist als Potenzial zu verstehen, in dem menschliche Aktivitäten stattfinden und sich entwickeln können, dies ohne störende Einflüsse. Der Raum ist an die Erfahrungen seiner Betrachter gebunden. Der gesamte Körper, Gefühle, Erinnerungen und Empfindungen spielen eine große Rolle. Der Raum wird durch alle fünf Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen) und in Bewegung wahrgenommen und ist offen als dynamischer Prozess, also auch in Verbindung mit Zeit.³⁰⁴



168 Trockenlandschaftsgarten als zentraler „Leerraum“; aus dem *Miyako Rinsen Meisho Zue*.

LEERE – KU

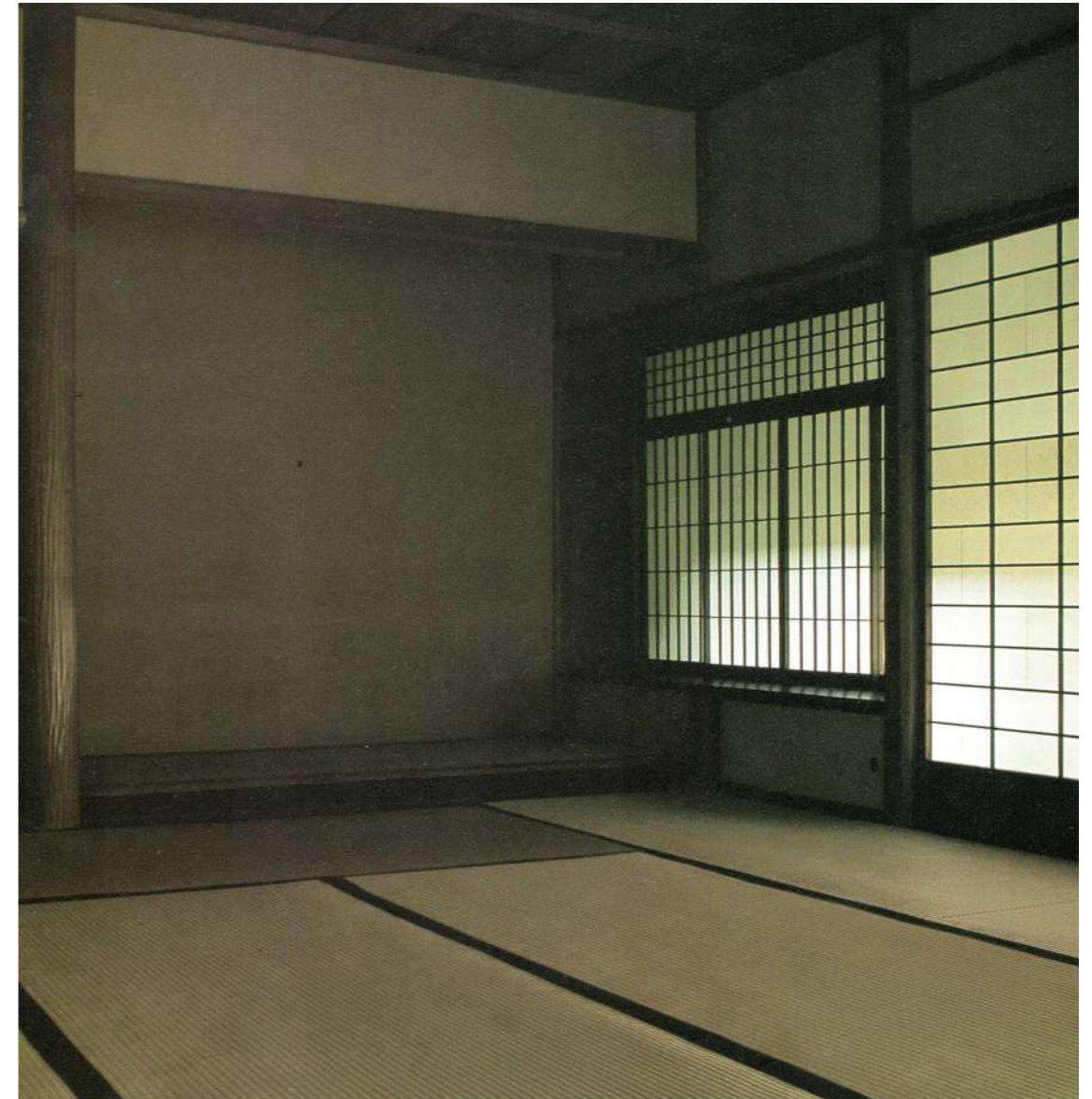
Das japanische Wort für den Raum – *kukan* (wörtl. leerer Raum) – übermittelt schon in seinem Namen das Konzept des japanischen Raumdenkens: *ku* wird als die Leere übersetzt, also der Bereich zwischen Himmel und Erde und *kan*³⁰⁵ als das Intervall. Das Konzept des *ku* entspringt einem sehr alten, philosophischen System und war bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. für den chinesischen Philosophen und Begründer des Taoismus, Laotse, maßgeblich.³⁰⁶

„Er [Laotse] war der Ansicht, dass allein in der Leere das wahrhaft Wesentliche zu finden sei. Die Wirklichkeit eines Zimmers zum Beispiel sei der leere Raum, der von der Decke und Wänden umschlossen wird, und verberge sich nicht in Decke und Wänden selbst. Der Nutzen eines Wasserkrugs liege im Hohlraum, der mit Wasser gefüllt werden kann, nicht in der Form des Kruges und auch nicht im Material, aus dem der Krug hergestellt ist. Die Leere sei allmächtig, denn sie ist allumfassend. Nur in der Leere werde Bewegung möglich.“³⁰⁷

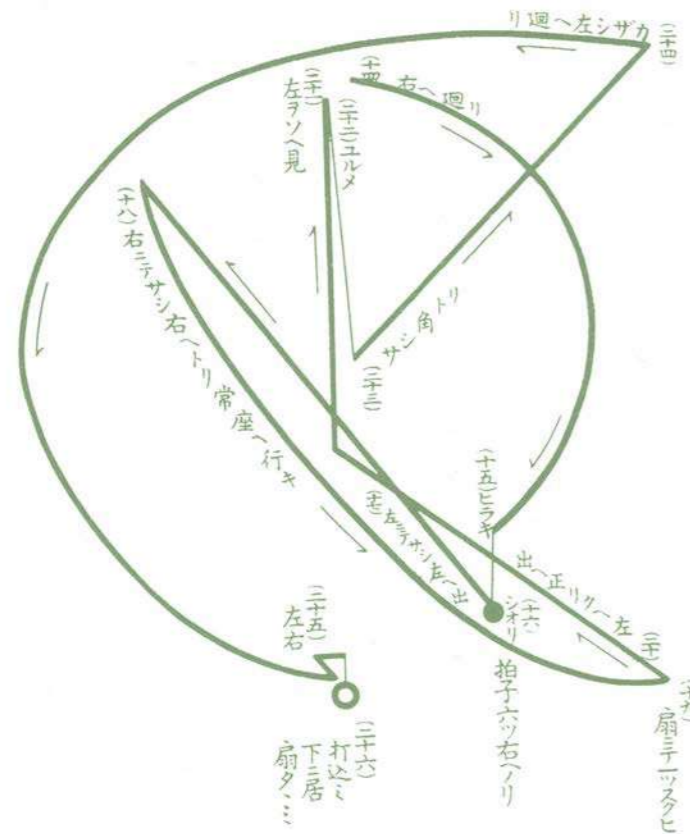
Kakuzō Okakura

Laotse gibt der Leere also einen höheren Stellenwert als den umschließenden Flächen oder der Materialität und sieht in ihr die wahre Essenz eines Raums. Jedoch sind bauliche Strukturen Voraussetzung zur Schaffung eines leeren Raumes und somit unabdingbar.

Die Wichtigkeit des Ausdrucks der Leere wird durch den Ablauf der Zeremonie betont. Erst nach Betreten der Gäste werden Schmuck und Teeutensilien in den leeren Teeraum gebracht und werden wiederum noch während ihrer Anwesenheit am Ende der Zeremonie entfernt. Die Gäste betreten also die „Leere“ am Anfang der Zeremonie, und nach Beendigung sind sie noch gezielt anwesend, wenn gewollte „Leere“ wiederhergestellt wird – als bewusste Sichtbarmachung.³⁰⁸



169 Der Teeraum ohne Zeremonie als „Leerraum“ mit Potenzial.



170 Bewegungen und Gesten eines Nō-Darstellers.



171 Kalligraphie „ma“.

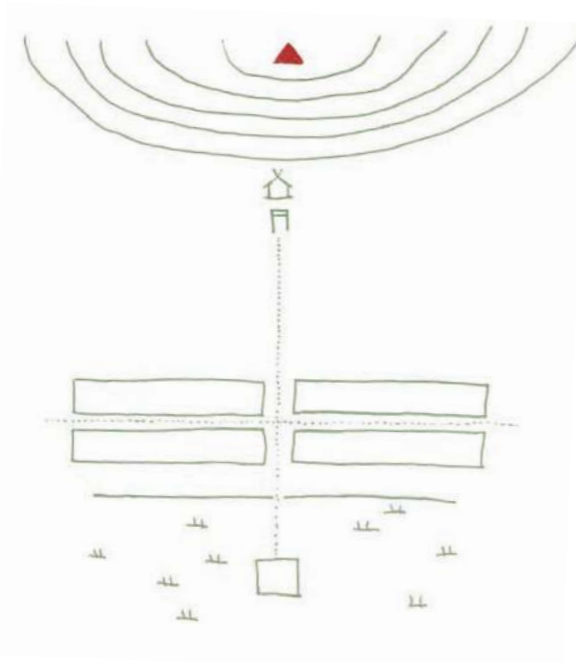
INTERVALL – MA

Dieses Konzept der Leere wurde als *ma*, die Idee des „Nichts“, in der buddhistischen Philosophie übernommen und ist mittlerweile tief in der japanischen Sprache verwurzelt. *Ma* ist als Intervall zu verstehen, welches sowohl räumlich als auch zeitlich existiert.³⁰⁹

In Japan werden Raum und Zeit als zwei eng miteinander verwobene untrennbare Dimensionen gesehen.³¹⁰ Der Begriff kann also entweder als zeitliche Pause oder als leerer Raum verstanden werden, welcher Platz für die eigene Vorstellungskraft bietet.³¹¹

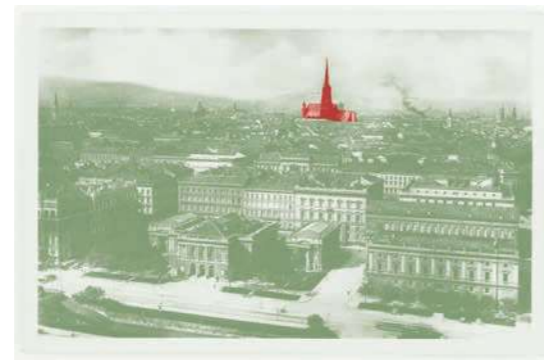
Noch heute spielt der Begriff eine zentrale Rolle im spirituellen Leben und ist in den unterschiedlichen Kunstgattungen von großer Bedeutung, beispielsweise bei der Tuschemalerei und Kalligraphie, wo die Ausgewogenheit zwischen weißen Flächen und Tusche wesentlich ist. Er findet aber auch bei der Behandlung der kargen Kiesflächen des Trockengartens (*kare-sansui*) Anwendung.³¹² Das Konzept lässt sich auch anhand des Nō-Theaters anschaulich erklären: Der Begriff *senuhi-ma* beschreibt die Zeit zwischen den einzelnen Aktionen der Schauspieler und wird nicht als herkömmliche Pause gesehen, sondern beschreibt den Moment der größten Konzentration, in dem nichts dargestellt wird und gleichzeitig alles geschieht.³¹³ Das Nō-Theater verkörpert die traditionelle künstlerische Beschäftigung mit dem dynamischen Gleichgewicht zwischen Objekt und Raum, Bewegung und Ruhe, Aktion und Untätigkeit, Klang und Stille.³¹⁴

Dieser Vorstellungsraum, der durch *ma* gebildet wird, ist nicht mit objektiven Inhalten gefüllt, sondern wird erst durch den eigenen Geist zum Leben erweckt. Er ist für die Künste der Kalligraphie, Malerei und Teekunst relevant.³¹⁵

Kern *oku*, tief in den Bergen versteckt

Dorf

Felder

172 Verborgenes Zentrum *oku*.

173 Stephansdom als sichtbares Zentrum Wiens.

TIEFE – OKU

Das Wort *oku*, das ein unverwechselbares japanisches Raumgefühl ausdrückt, ist seit langem in der japanischen Sprache verankert.³¹⁶ Die Verwendung des Begriffs in Bezug auf den Raum beruht ausnahmslos auf der Idee von *okuyuki*, der Tiefe, welche die relative bzw. subjektive Entfernung eines bestimmten Raums bezeichnet.³¹⁷

Die Japaner unterscheiden den *oku*, den innersten Abschnitt eines Raums, unabhängig ob er hundert oder nur zehn Meter misst, und legen sorgfältig eine Route fest, die zu diesem Abschnitt führt. Nur in diesem Zusammenhang kann die Idee des vielschichtigen Raums und der japanische Versuch, den Raum zu strukturieren, verstanden werden. Das bedeutet, dass die Japaner den wichtigen Kern bzw. das Zentrum in Tiefe und Verborgenheit umhüllen und nicht sichtbar machen. Die inneren Schreine befinden sich tief in den Bergen, weil man glaubte, dass wichtige Dinge verborgen bleiben sollen. Dies steht in scharfem Kontrast zu dem europäischen Muster, in dem die Kirche, das Zentrum und Symbol des Glaubens, oft bewusst an einer auffälligen Stelle errichtet wird und somit sichtbar gemacht wird.³¹⁸

Das Wort *oku* wird jedoch nicht nur zur Beschreibung der physischen Tiefe – innerer Ort (*oku-do-koro*), innerer Eingang (*oku-guchi*), innerer Schrein (*oku-sha*) –, sondern auch der psychologischen Tiefe verwendet – geheime, verborgene Prinzipien (*oku-gi*) und Geheimnisse einer Kunst (*oku-den*).³¹⁹

Die Wichtigkeit eines besonderen Kerns – etwa das Teehaus – kann hervorgehoben werden, indem es als verborgenes Zentrum im Teegarten behandelt wird, welches erst im letzten Moment für den Gast wahrnehmbar wird und vom inneren und äußeren Garten in mehreren Lagen umhüllt wird und somit lange unsichtbar bleibt. Gleichzeitig kann *oku* auch als abstraktes Konzept psychologischer Tiefe gesehen werden. Neben den unmittelbar sinnlichen Erfahrungen kann der Blick ins Innere des Teehauses auch als Blick in das Innere des Selbst eines Menschen interpretiert werden.³²⁰

ASYMMETRIE UND DIAGONALE

Die Verwendung einer geradlinigen, orthogonalen Komposition, welche sich aus dem Modul der *tatami*-Matte ergibt, impliziert jedoch nicht, dass die Räume nur quadratisch oder die Elemente, beispielsweise die Fenster, regelmäßig angeordnet sein müssen.

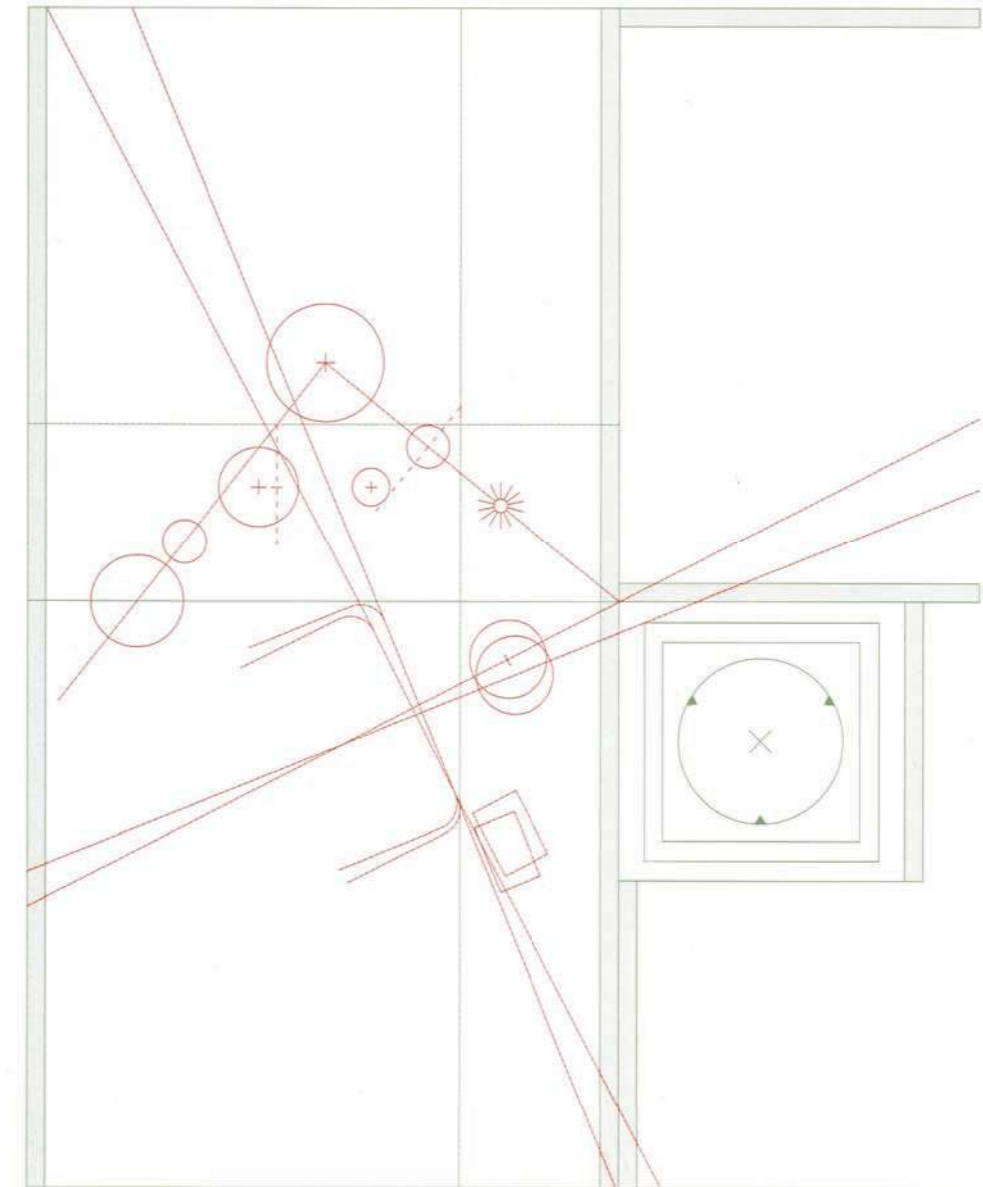
Die Diagonale und die Vermeidung von Symmetrie spielen in der japanischen Architektur, insbesondere in den Teeräumen, eine wesentliche Rolle und können als bestimmendes Entwurfsprinzip gesehen werden, was nicht nur in der Anordnung des Raumes und seiner zugehörigen Elemente, sondern bereits in der Erschließung ersichtlich wird.³²¹

„In the case of the diagonal approach, for example, one is not presented with a head-on view of the house but perhaps only a glimpse of it through trees and shrubbery and thus may enjoy the changing views as he moves from the gate to the main entrance. The element of curiosity is also involved, since the house does not fully reveal itself until one arrives immediately in front of it.“³²²

Teiji Itoh

Eine rein symmetrische Anordnung wird im Teehaus und im daraus entwickelten, eigenständigen *sukiya*-Stil abgelehnt und fügt etwas hinzu, was wir als „Element der angenehmen Überraschung“ bezeichnen können; sowohl in der Struktur selbst als auch in ihrer Annäherung. Es gibt keine frontalen Ansichten und direkte Präsentationen des Gebäudes. Man nähert sich indirekt, und das Gebäude erschließt sich eher schrittweise als unmittelbar. Der diagonale Zugang wird unter sorgfältiger Berücksichtigung der Abfolge von Raumerfahrungen und dem entsprechenden Einbezug von emotionalen Reaktionen auf die Landschaft auf dem Weg vom Tor zum Eingang entworfen.³²³

Die Schräge und Diagonale sind auch in der Teezeremonie selbst wiederzufinden. Da eine quadratische oder rechteckige Anordnung der Utensilien für die Teezeremonie als unoriginell und unästhetisch angesehen wurde, ordnen die Teemeister sie grundsätzlich entlang einer Diagonale oder in dreieckigen Positionen an.³²⁴ So liegt der Bambusschöpfer im Teegarten stets schräg am Wasserbecken und die verwendeten Teeutensilien werden immer entlang einer diagonalen Linie positioniert. Der Teemeister Kobori Enshū (1579–1647) hatte eine besondere Vorliebe für solche schrägen Anordnungen, und wir können in seinem Buch über die Teezeremonie feststellen, dass er der effektiven Platzierung der Teedose, der Schöpfkelle, der Teeschalen und anderer Utensilien des Rituals große Aufmerksamkeit schenkte.³²⁵



174 Teeutensilien werden im Teeraum entlang einer diagonalen Linien aufgestellt.



175 Diagonale Annäherung an das Fushin'an-Teehaus in der Omotesenke-Schule, Kyōto.



176 Die Schöpfkelle liegt schräg auf dem Steinwaschbecken *tsukubai*, dem Ort der symbolischen Reinigung.

WERTSCHÄTZUNG DES BESCHIEDENEN – WABI

Ein Merkmal der Teeästhetik ist *wabi*, die ästhetische Wertschätzung des Einfachen. *Wabi* ist ein ästhetisches Ideal, das überragende Schönheit und tiefe Bedeutung in dem findet, was bescheiden oder alltäglich ist und natürlich erscheint.³²⁶

Die Teezeremonie, welche sich zunächst in den Zen-Klostern entwickelte, ist bis heute von deren Geist geprägt. Die Schönheit des *wabi* ist nicht mit der Schönheit von blühenden Blumen zu vergleichen, sondern sie zielt vielmehr auf einfache, ruhige und rustikale Schönheit ab – im Gegensatz zu prächtiger und protziger Schönheit.

Eine Geschichte des wichtigsten Vertreters der *wabi*-Ästhetik, und gleichzeitig einflussreichsten Teemeisters aller Zeiten, Sen no Rikyū (1522–1591) veranschaulicht diese Ästhetik der Teezeremonie:

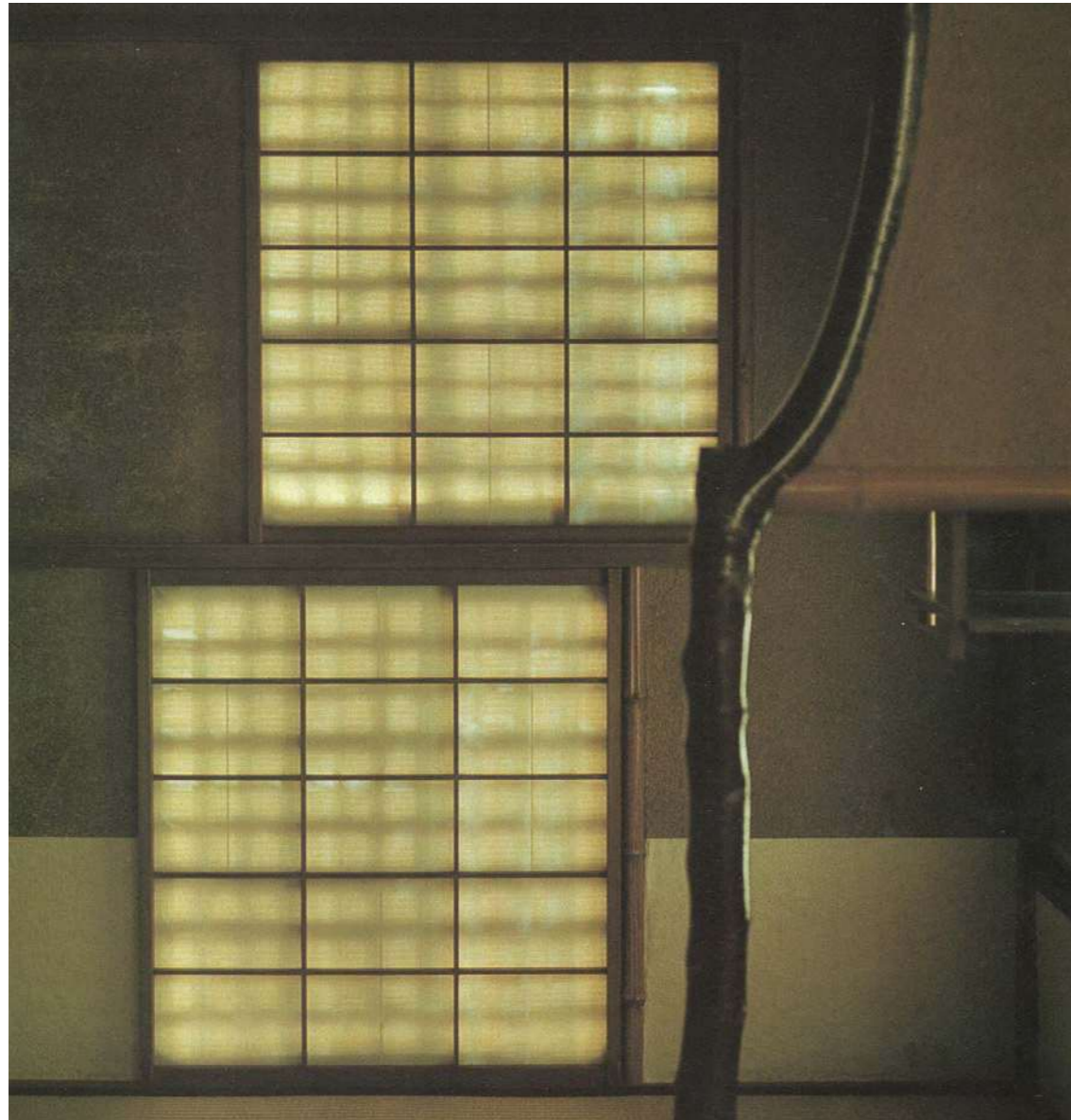
In seinem Garten kultivierte der Teemeister Morgenlilien, eine zu der Zeit sehr seltene Blume, und aufgrund dessen wurde sein Garten berühmt. Als der japanische General Toyotomi Hideyoshi (1536–1598) von der Pracht seines Gartens erfuhr, bat er Rikyū eine Morgenzeremonie für ihn abzuhalten, um die Blumenpracht bewundern zu können. Rikyū willigte ein und arrangierte eine Zeremonie. Als Hideyoshi jedoch den Garten durch das Eingangstor betrat, konnte er keine einzige Blume erblicken. Auch auf dem Weg zur Teestube sah er keine Morgenlilien.

Erst als er die Teestube betrat entdeckte er eine einzige perfekte Morgenlilie in einem Gefäß in der Nische schwebend vor, im gedämpften Licht der tapezierten Fenster und mit Tau benetzt. Offensichtlich hatte der Teemeister zuvor jede Blume im Garten abgeschnitten, nur um die Schönheit dieser einzelnen Morgenlilie hervorzuheben.³²⁷

An dieser Geschichte lässt sich das Ziel der Teeästhetik gut erkennen, Größe im kleinsten Ereignis zu finden. Es handelt sich um eine Ästhetik der ausschließlichen Einfachheit, die durch Eliminierung von Unnötigem erreicht wird. An dieser Stelle ist zu betonen, dass es sich bei der Eliminierung von Entbehrlichem um einen kreativen Gedankenprozess handelt. Zen lehrt die Notwendigkeit, den Geist zu reinigen, um das wahre Selbst beobachten und neue Lebensperspektiven finden zu können. Ein Künstler, der an einer bestehenden Situation unbedingt festhält und sich damit zufriedengibt, ist nicht in der Lage, neue Kreationen zu erdenken.³²⁸



177 *Wabi*-Ästhetik einer einzelnen Blume.



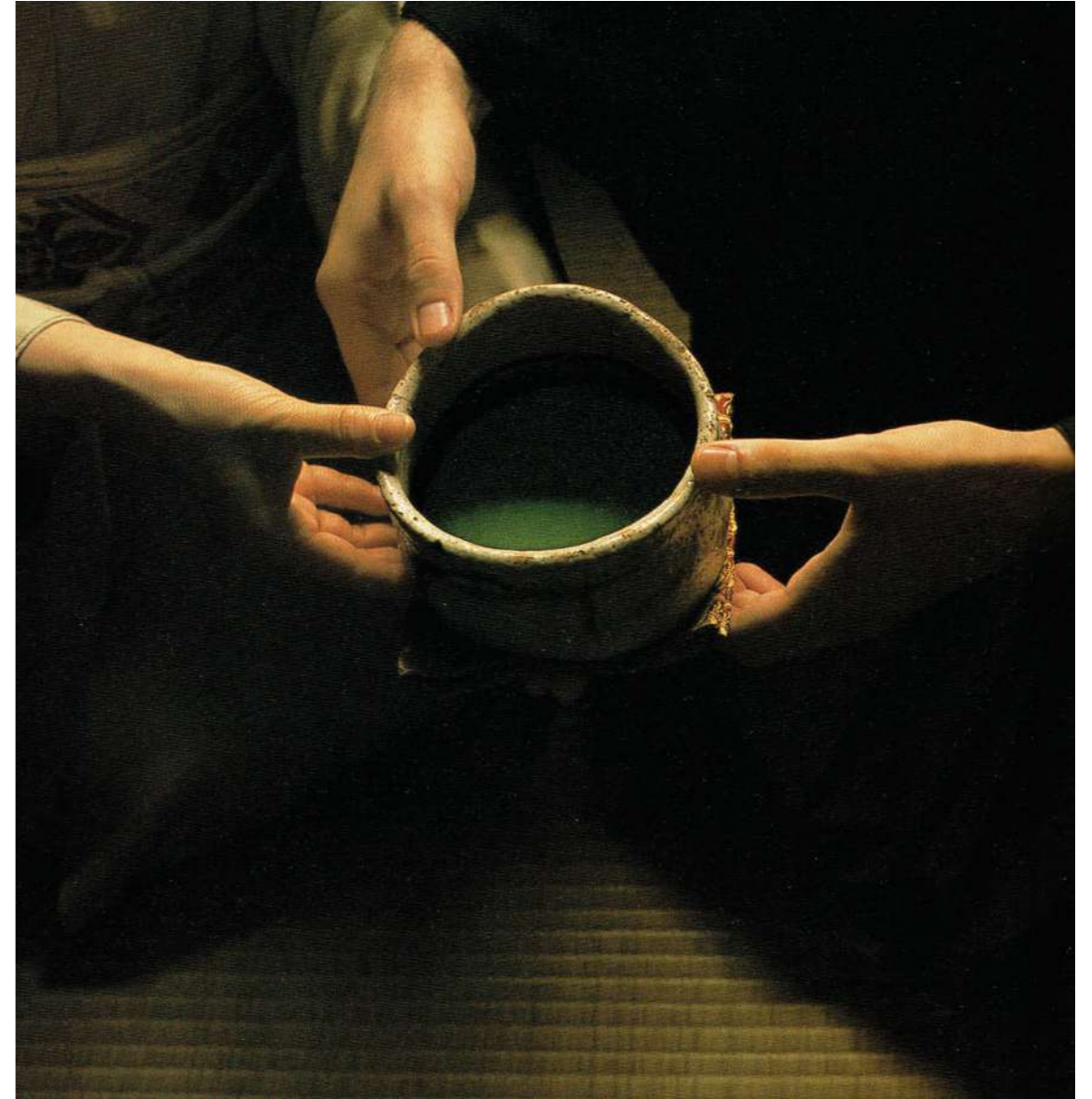
178 Wabi-Ästhetik natürlicher Materialien: Lehm, natürlich gewachsenes Holz, Bambus, Reispapier, *tatami*.

So wie bei zwei unterschiedlichen Themen in Musik das eine die Schönheit des anderen schwächen kann, so können auch zwei starke Motive in Farbe, Form oder Bedeutung, wenn sie nicht genau harmonieren, den ästhetischen Wert des jeweils anderen aufheben.³²⁹

Im Gegensatz zur westlichen Kunst, wo oft Dinge hinzugefügt werden, um zu schmücken, erzeugt die Teekultur atmosphärische Stimmung durch Reduktion von Elementen auf das Wesentliche. Das Ziel der japanischen Teezeremonie besteht nicht darin, ein lebhaftes Gespräch mit Freunden zu führen, sondern geistige Freiheit in Form von Kunst zu verwirklichen. Was in der Zeremonie erreicht werden soll, sind Harmonie, Respekt und Ruhe. Die Teezeremonie beeinflusste mit ihrer *wabi*-Ästhetik die Entwicklung der schönen Künste, die Ethik, die Moral, die Höflichkeit und Aufnahme des buddhistischen Gedankenguts in das tägliche Leben. Dieser Einfluss ist in der Gartenkunst, der Architektur, der Raumgestaltung, der Einrichtung, der Ernährung, den künstlerischen Interessen, sowie in vielen Gewohnheiten im Alltag spürbar.³³⁰



179 *Wabi-Ästhetik* in den Teeutensilien: gespaltener Bambusbesen *chasen* für Matcha-Zubereitung.



180 Unperfekte Formen der Teeschalen entsprechen *wabi*-Prinzipien.

TEEHAUS ALS GEGENORT – HETEROTOPIE

Das Phänomen „Heterotopie“ (griechisch: „hetero“=anders, „topos“=Ort) wird erstmals von Michel Foucault 1966 in einem Radiovortrag im Zusammenhang mit architektonischen Räumen beschrieben. Der Begriff existiert auch in der Medizin, wo er die Position von Gewebe an einer unüblichen Stelle bezeichnet.³³¹

In der Architekturtheorie werden die Heterotopien als spezielle Räume definiert, sogenannte „Gegenorte“, welche sich mit realen Räumen verbinden, in welchen die alltäglichen Funktionen des menschlichen Lebensraums außer Kraft gesetzt werden und ein alternatives Ordnungssystem herrscht.³³² Es handelt sich also um Räume mit eigenem System, welche sich durch ihre Abgeschlossenheit und Eigengesetzlichkeit gegenüber ihrer Umgebung auszeichnen.³³³ Im Gegensatz zu erdachten Utopien handelt es sich bei Heterotopien jedoch um real existierende, lokalisierbare Orte.³³⁴ Als Beispiele für solche Gegenorte mit eigenem System nennt Michel Foucault Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle oder Gefängnisse.³³⁵

„In den Gegenräumen werden der Raum (Heterotopie) und gelegentlich auch die Zeit (Heterochronie) gebrochen. Der Friedhof unterbricht die Zeit, das Museum und die Bibliothek versammeln Gegenstände außerhalb der Zeit. Das Theater synchronisiert auf der Bühne völlig unvereinbare Räume, der Garten verwirklicht die kunstvolle Kreation natürlicher Elemente. Die Heterotopien benutzen Gegenräume, indem sie Illusionen schaffen, die der Wirklichkeit etwas entgegensetzen, sie entwerten, und eventuell radikal in Frage stellen.“³³⁶

Michael Ruoff

Als extremstes Beispiel einer Heterotopie nennt er das Schiff mit seiner Isolation und räumlichen Ungebundenheit.³³⁷

„[...] und wenn man daran denkt, daß das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist [...] dann versteht man, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklungen gewesen ist [...], sondern auch das größte Imaginationsarsenal. Das Schiff ist die Heterotopie schlechthin.“³³⁸

Michel Foucault

Michel Foucault führt an, dass solche Heterotopien immer gewisse, besondere Systeme der Öffnung und der Abschließung besitzen, welches sie von ihrer Umgebung differenzieren und isolieren. Für ihn gibt es zwei Möglichkeiten einzutreten: Entweder man wird dazu gezwungen, wie beispielweise bei Gefängnissen oder Irrenanstalten, oder man absolviert Eingangs- oder Reinigungsrituale.³³⁹

Iris Mach stellt in ihrer Dissertation „Vom Teehaus zum Themenpark. Rauminszenierung in der Japanischen Architektur“ die These auf, dass auch die Teezeremonie und die damit zusammenhängende Teehausarchitektur als Heterotopie angesehen werden kann.

Die Isolation und der nach innen orientierende Teeraum wird notwendigerweise vom gestalteten Teegarten als Pufferzone umgeben, der als Übergangszone zwischen Alltag und dem als Mikrokosmos konzipierten Teeraum fungiert, in welchen die Gäste symbolisch, rituell und auch persönlich eingegliedert werden sollen.³⁴⁰ Es wird eine Reise in die Einsiedelei simuliert, die neben physischer Distanz ebenso psychische Distanz zum Alltag beinhaltet. Die Reduktion von externen Reizen sowie die bewusste Konzentration auf die Tätigkeiten während des Durchschreitens tragen dazu bei. Die Architektur und die Gestaltung des Gartens sind als Werkzeuge zu betrachten, die Um-Welt nach und nach auszugliedern, um einen entkoppelten, aber realen Handlungs- und Wahrnehmungsraum zu erschaffen – für spirituelle Inhalte mit eigenen Gesetzen, Riten und Ordnungssystemen.³⁴¹

Das Durchschreiten des Teegartens unterstützt die Eingliederung in die Heterotopie des Teeraums, wo ein eigenes Ordnungssystem herrscht und die Zeit unserer Uhren keine Rolle spielt. Nur durch die richtige Vorbereitung und die Durchführung der rituellen Reinigung ist ein Ankommen in der wahren Teewelt möglich. Anders als bei durch Zwang erlebten Heterotopien wie Irrenanstalten oder Gefängnissen ist der Zugang zum Erleben des Teehauses selbstgewählt. Die Einladung zur Teilnahme ist eine Ehre, der die Gäste durch aktive und willentliche Einstimmung gerecht werden sollen, um die Kunst der Teezeremonie gemeinsam mit dem Gastgeber als erfüllendes Erlebnis gestalten zu können.

Iris Mach

„Das japanische Teehaus wurde also, insbesondere unter dem Einfluß Sen no Rikyus und basierend auf verschiedenen Inspirationsquellen, zu einem symbolisch von der profanen sowie faktisch von der Um-Welt entkoppelten und differierenden, nach innen orientierten ‚Raum-Schiff‘ modifiziert.“³⁴²



181 Blick auf Trittsteine im Teegarten; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.

DER TEEGARTEN

Omotesenke-
Teeschule

„The roji is to the last a garden to be used for chanoyu and only differs from the tea room in that it does not have a roof. It is a tea room roofed with the blue sky.“³⁴³

Ein wesentliches Merkmal prägt und unterscheidet den Teegarten von anderen japanischen Gartenformen: er ist zum Durchschreiten gedacht und wurde für diesen Zweck angelegt. Denn der Teegarten ist der erste Garten der japanischen Geschichte, welcher für eine Bewegung hindurch und nicht für das Betrachten aus dem Innenraum heraus angelegt wurde. Er lehnt die sonst angestrebte Verbindung des Innen- und des Außenraums strikt ab.³⁴⁴

Der Teegarten wird als *roji* („Weg“ oder „Gartenpfad“) bezeichnet und sein Durchwandern ist bereits ein wesentlicher Bestandteil der Teezeremonie. Abgesehen von den Gärten in den großen Teeschulen, handelt es sich meist um eine relativ kleine Fläche, auf welcher sich dem Besucher ästhetische Eindrücke in einer inszenierten Aufeinanderfolge bieten.³⁴⁵

Teiji Itoh

„Das Wesentliche ist die Wirkung, die [der Teegarten] auf den Menschen ausübt, der den Gartenpfad entlanggeht; das Aufeinanderfolgen schöner Eindrücke, die er dabei, genau kalkuliert, bietet.“³⁴⁶



182 Der Teegarten *roji* zum Durchschreiten; aus dem *Miyako Rinsen Meisho Zue*.

Entstehung des Teegartens

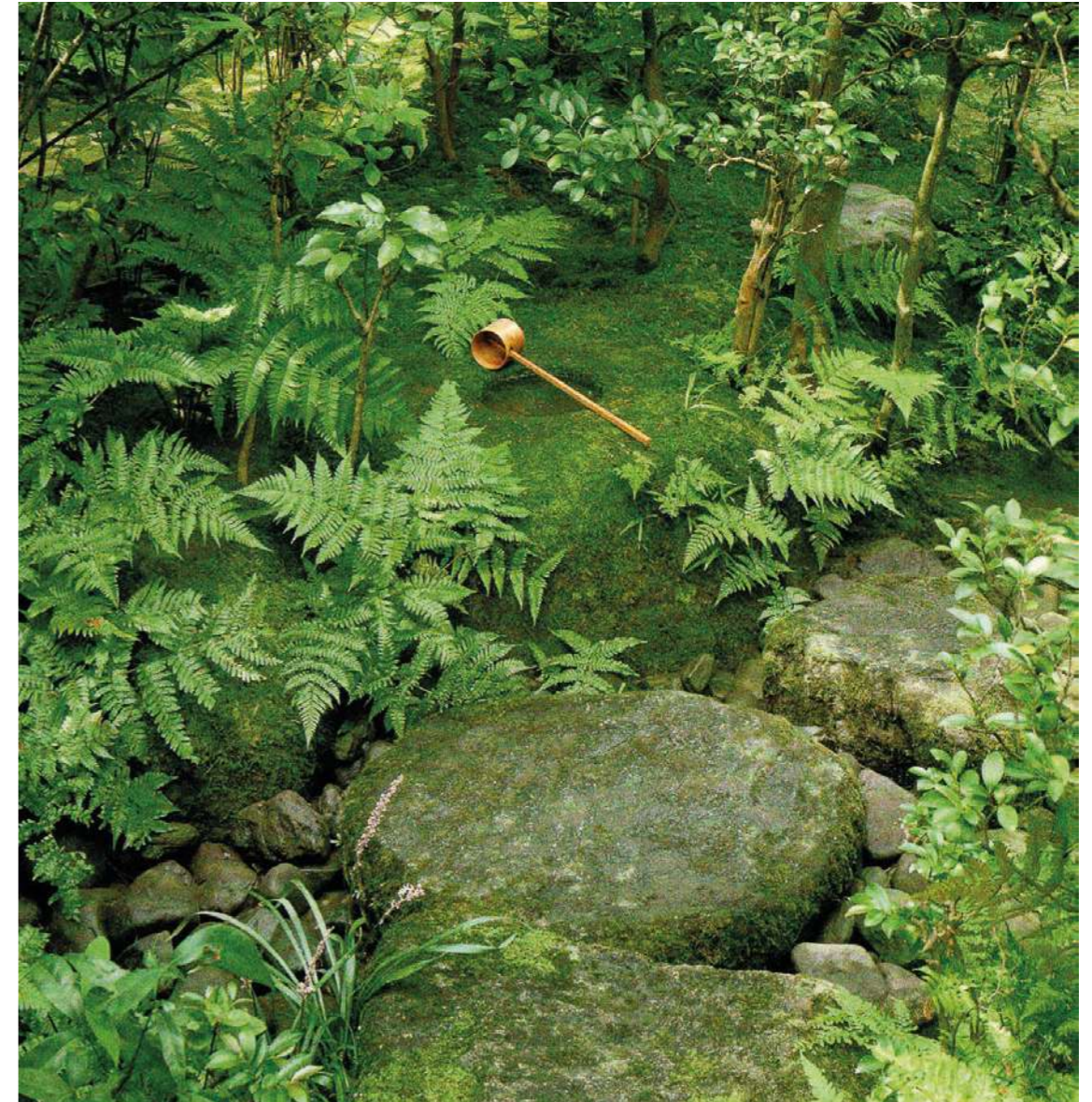
Seit Anfang des 16. Jahrhunderts ließen sich reiche Kaufleute in der Hafenstadt Sakai und auch in anderen Städten freistehende, kleine Teehütten im Garten errichten. Man vermutet, dass es Sen no Rikyū war, der den kleinen Garten zu einem Ort machte, welcher nicht nur durchquert wird, sondern in dem sich ein regelrechtes Ritual des Durchschreitens vollzieht.³⁴⁷

Die Momoyama-Periode (1573–1603) verfolgte zwei entgegengesetzte ästhetische Ideale: einerseits Prunk, andererseits Schlichtheit. Der Shōgun Hideyoshi (1537–1598) beispielsweise ließ sich sowohl Teehütten im *wabi*-Stil errichten, aber gleichzeitig auch einen vergoldeten Teeraum mit Teeutensilien aus purem Gold herstellen, der seine Macht und seinen Reichtum repräsentierte. Dieses Phänomen der gegensätzlichen Ästhetik lässt sich auch bei den Teegärten feststellen. Die Stadthäuser waren zur Straße hin prunkvoll ausgerichtet, in die andere Richtung, wo sich die Teegärten befanden, war die Ästhetik der Schlichtheit dominierend. Es war zweifellos die neue, reiche Oberschicht der Kaufleute der Hafenstadt Sakai, welche den neuen Gartenprototyp *roji* etablierte.³⁴⁸

Als Vertreter der *wabi*-Ästhetik versuchte Rikyū die Natur bestmöglich zu imitieren und setzte in seinen Garten keine exotischen Blumen, welche den Besucher ablenken könnten, sondern ausschließlich anspruchslose immergrüne Pflanzen. Höchstens ein Ahorn- oder Pflaumenbaum brachte etwas Farbe in den Garten. Nach den ästhetischen Idealen des *wabi* ehrte er das Alltägliche, Bescheidene und Einfache. Nach der gründlichen Reinigung des Gartens schüttelte er einen Baum, sodass wieder einige Blätter auf den Weg fielen, denn für ihn war das natürliche Aussehen das Wichtigste.³⁴⁹

Der Teemeister Furuta Oribe (1544–1615) hingegen zeigte Desinteresse an der bloßen Imitation der Natur. Nachdem er seinen Garten fein säuberlich gereinigt hatte, verteilte er Tannennadeln über den ganzen Garten, auch an den Stellen, wo sich keine Nadelbäume befanden. Für die Wege verwendete er neben Steinen natürlicher Form auch künstlich behauene Steine. Wollte Rikyū die Natur in ihren Ausformungen allein imitierend unterstützen, so wollte Oribe hingegen auch seinem persönlichen Geschmack (*suki*) und nicht nur den Prozessen der Natur folgen.³⁵⁰

Kobori Enshū (1579–1647) wurde nach Oribe der angesehenste Teemeister. Wie auch beim Entwurf seiner Teehäuser setzte auch er sich von der klassischen *wabi*-Ästhetik von Rikyū ab, bis der Teegarten *roji* schließlich vollkommen mit dem *shoin*-Garten, der zur Betrachtung aus dem Innenraum heraus konzipiert wurde, verschmolzen war.³⁵¹



183 Beim Teegarten ist kein Eingreifen von Menschenhand sichtbar, Omotesenke-Schule, Kyōto.

In Kombination

Mittlerweile ist in vielen Tempelkomplexen ein Teepavillon mit Bestandteilen eines Teegartens integriert, wenn auch oft nur rudimentär, also bloß mit einzelnen Elementen wie einer Steinlaterne und ein paar Trittsteinen. Auch in den großen Parks, die für die Fürsten errichtet wurden, sind häufig Elemente aus dem Teegarten wiederzufinden. Ebenso trugen die normalen Bürger zur Verbreitung der Teegärten bei, wenn die grundlegenden Anforderungen wie ausreichende Grundstücksgröße und Leidenschaft zur Ausübung der Kunst gegeben waren. Es sind moderne Tendenzen spürbar, wo Teegärten mit anderen Gartenformen kombiniert werden und nicht die alleinige Funktion eines Teegartens aufweisen. Beispielsweise kann ein Teegarten mit einem *shoin*-Garten kombiniert sein, bei dem die Betrachtung des Gartens vom *shoin*-Gebäude aus im Mittelpunkt steht. Auch die Kombination mit einem Trockenlandschaftsgarten (*kare-sansui*) ist möglich.³⁵²

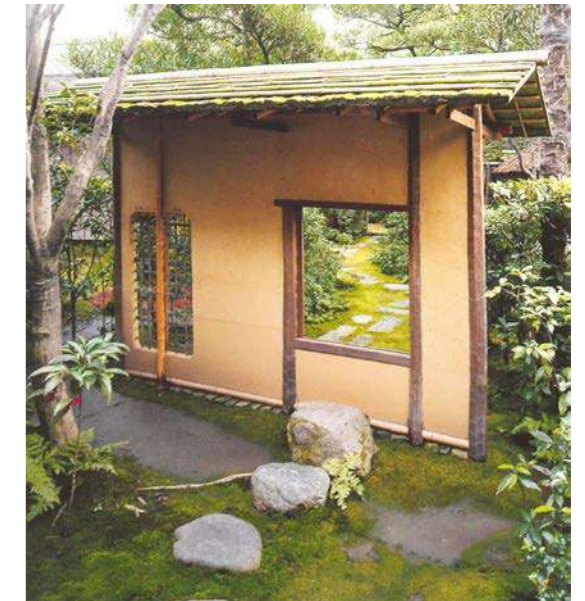


184 Kombination von Tee- und Trockenlandschaftsgarten; Manshu-in Tempel, Kyōto.

1. EINSTIMMUNG ZUR TEEZEREMONIE

Rhythmisierung und Kontemplation

Der Teegarten (*roji*) ist kein Garten, der zur alleinigen Betrachtung dient, sondern der Zugang zum Teehaus. Bereits das Betreten ist Anfang und Teil der Zeremonie. Der Teegarten ist ein Ort, der den Gästen am Weg zur Zeremonie ein Gefühl der Gelassenheit vermitteln und auf die folgende Teezeremonie einstimmen soll – ein Weg zur Kontemplation. Der Teegarten unterbricht die Verbindung zum Außenraum und bereitet die Gäste geistig vor, die Ästhetik im Teeraum in vollem Genuss erleben zu können.³⁵³ Er ist also ein transitorischer Ort zwischen dem hektischen, alltäglichen Leben und der Beschaulichkeit der Teehütte. Man begibt sich auf eine symbolische Reise aus der Stadt, dem alltäglichen Leben, hinaus in die Tiefen des Bergwaldes, der Einsiedlerhütte. Auf dieser Reise sind einige Schwellen zu überwinden, welche zur Entschleunigung, Rhythmisierung und Besinnung dienen. Manche Schwellen sind tatsächlich als physische Barrieren errichtet, andere sind eher symbolisch zu sehen. Sie alle fordern den Besucher auf, den Alltag abzulegen und bewusst auszuklammern, um den notwendigen geistigen Zustand der Ruhe für die anschließende Zeremonie zu erreichen.³⁵⁴ Auch wenn sich der Teeraum mitten in der Stadt befindet, so soll er das Gefühl vermitteln, sich in einem Wald bzw. Naturraum fernab der hektischen Betriebsamkeit aufzuhalten.³⁵⁵

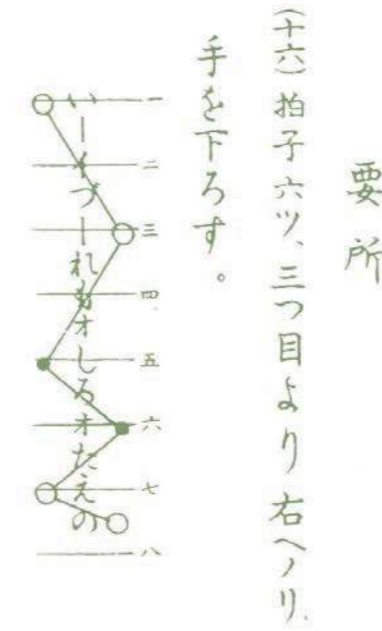


185 Mittleres Tor *chūmon* als Krabbeldurchgang, Omotesenke-Schule, Kyōto.

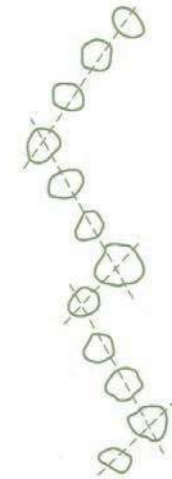
Abfolge der Szenerien

Der Teegarten soll genauso sorgfältig geplant sein wie das Teehaus selbst und hat seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und Regeln. So wie auch ein Teehaus soll jeder Garten ein einzigartiges Erlebnis sein.³⁵⁶ Während des Durchschreitens offenbaren sich für die Besucher verschiedenste Szenerien, die erst nach und nach sichtbar werden. Wichtige nachfolgende Gestaltelemente werden oft absichtlich verdeckt gehalten, indem große Bäume als Blickbarriere an geeigneter Stelle gepflanzt werden.³⁵⁷ Eine traditionelle Gartentechnik, bei welcher typische Gartenelemente wie Steinlaternen, Felsen oder auch die Gebäude vorerst gar nicht oder nur teilweise sichtbar sind, heißt *miegakure* (wörtl. verstecken und enthüllen). Die Elemente werden erst durch die Bewegung durch den Raum wahrgenommen werden. Durch das Verstecken der verschiedenen Elemente soll bei den durchschreitenden Gästen eine Illusion von Distanz erzeugt werden.³⁵⁸

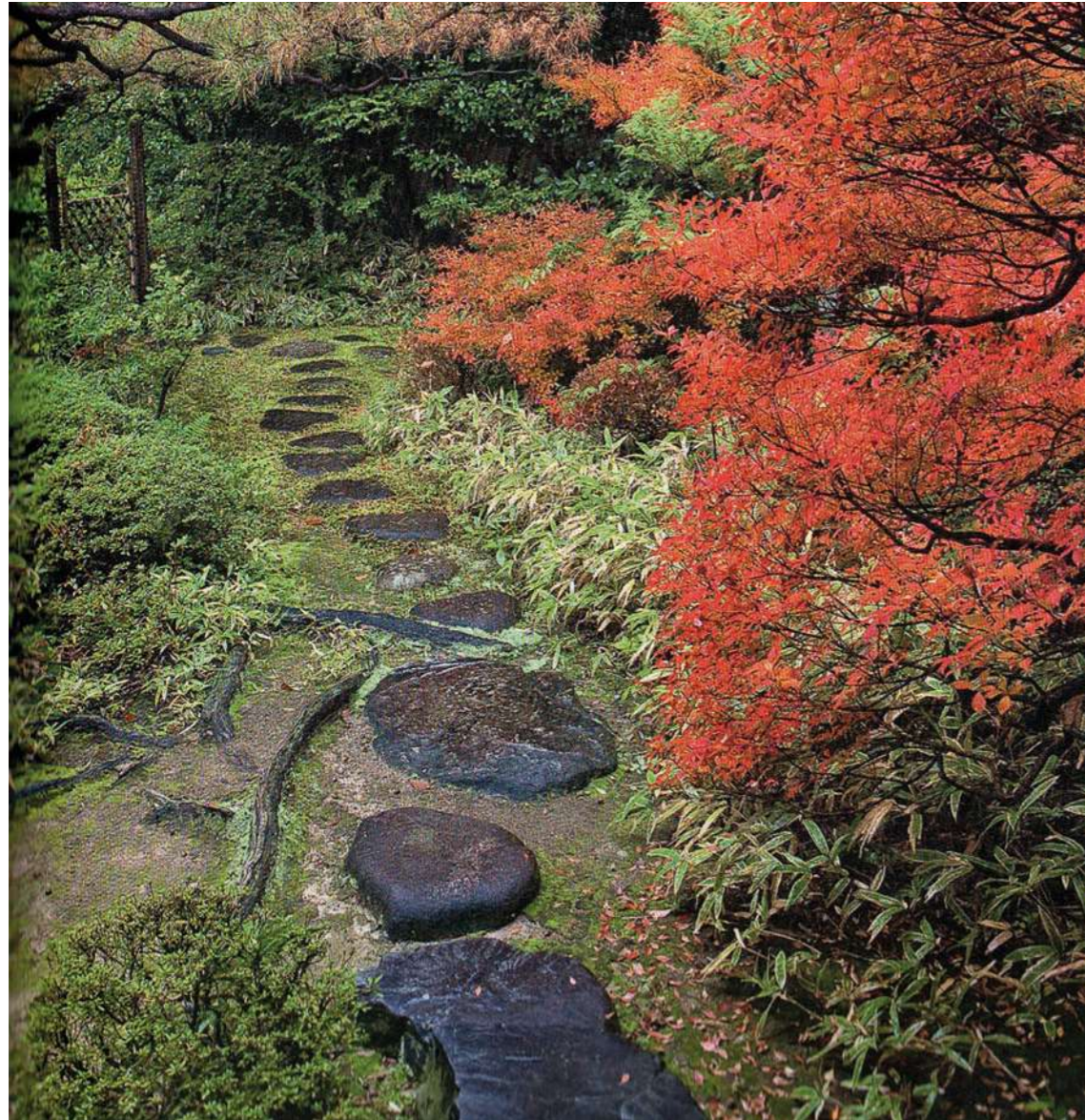
Auch die Trittsteine, die durch den Garten führen, werden bewusst so angeordnet, dass trotz des begrenzten Raums eine gewisse Tiefe erzeugt und der Besucher immer wieder mit neuen Aussichten überrascht wird. Ursprünglich wurden die Trittsteine dazu eingesetzt, die Kleidung der Gäste an Regentagen vor Wasser auf dem Boden zu schützen. Sie übernehmen aber auch eine wichtige Rolle in der passenden Einstimmung zur Zeremonie. Um den Aufmerksamkeit zu bündeln, sind die Trittsteine fast nie in einer geraden Linie angeordnet, sondern mit bewussten Richtungsänderungen in zickzack- oder s-förmigen Linien. Da man während eines Richtungswechsels intuitiv auf seine Füße achten muss und sich auf den Weg konzentriert, wendet man den Blick von der Landschaft ab. Im nächsten Moment, wenn man aufblickt, hat sich die Szenerie verändert.³⁵⁹



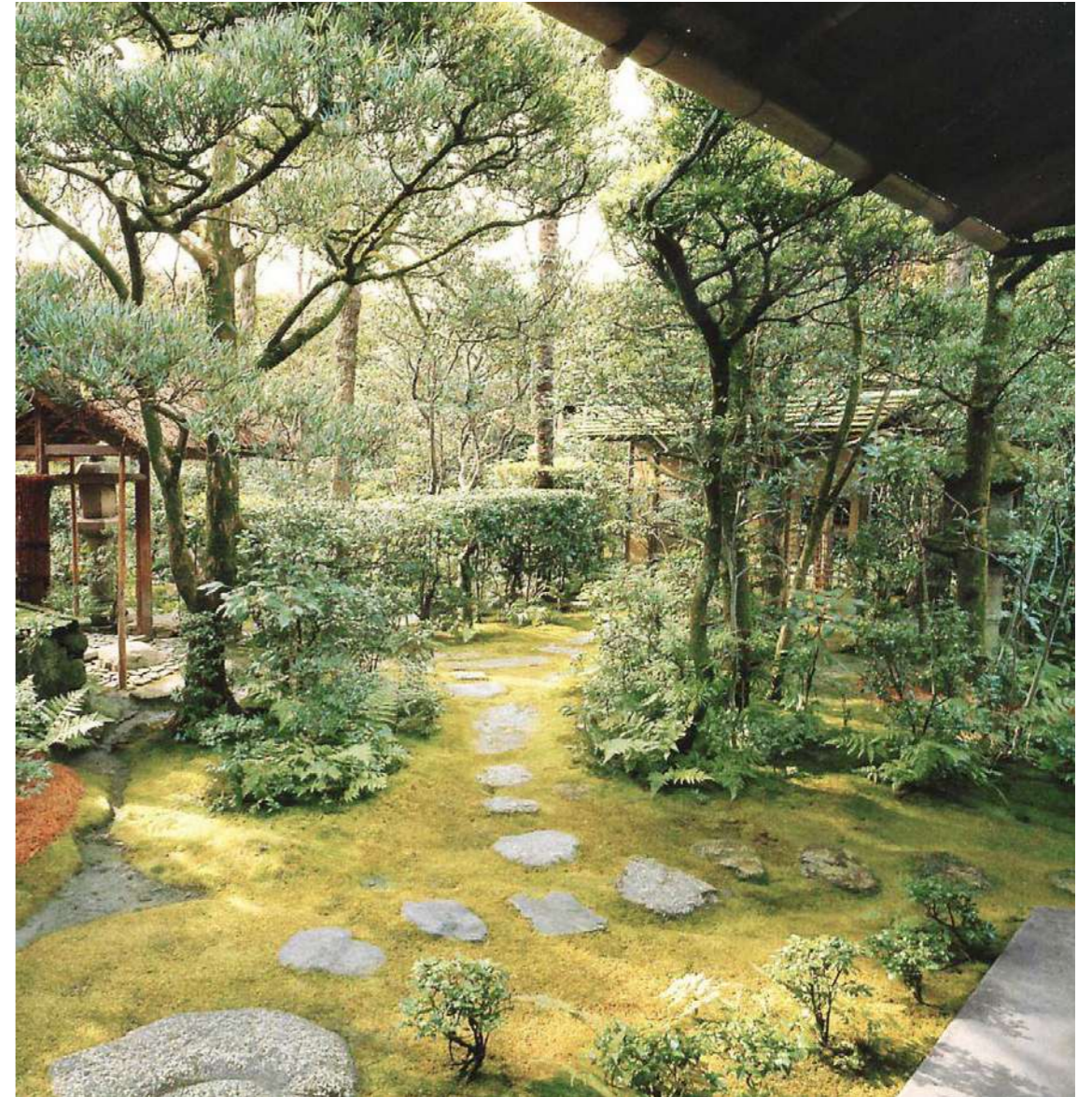
186 Bewegungsmuster eines Nō-Darstellers.



187 Durch die Anordnung der Trittsteine entstehen immer neue Aussichten.



188 Die folgenden Aussichten entlang des Weges bleiben verdeckt; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



189 Das Teehaus wird hinter Büschen versteckt und erst kurz vor dem Betreten sichtbar; Fushin'an, Omotesenke-Schule, Kyōto.

Einklang mit der Natur

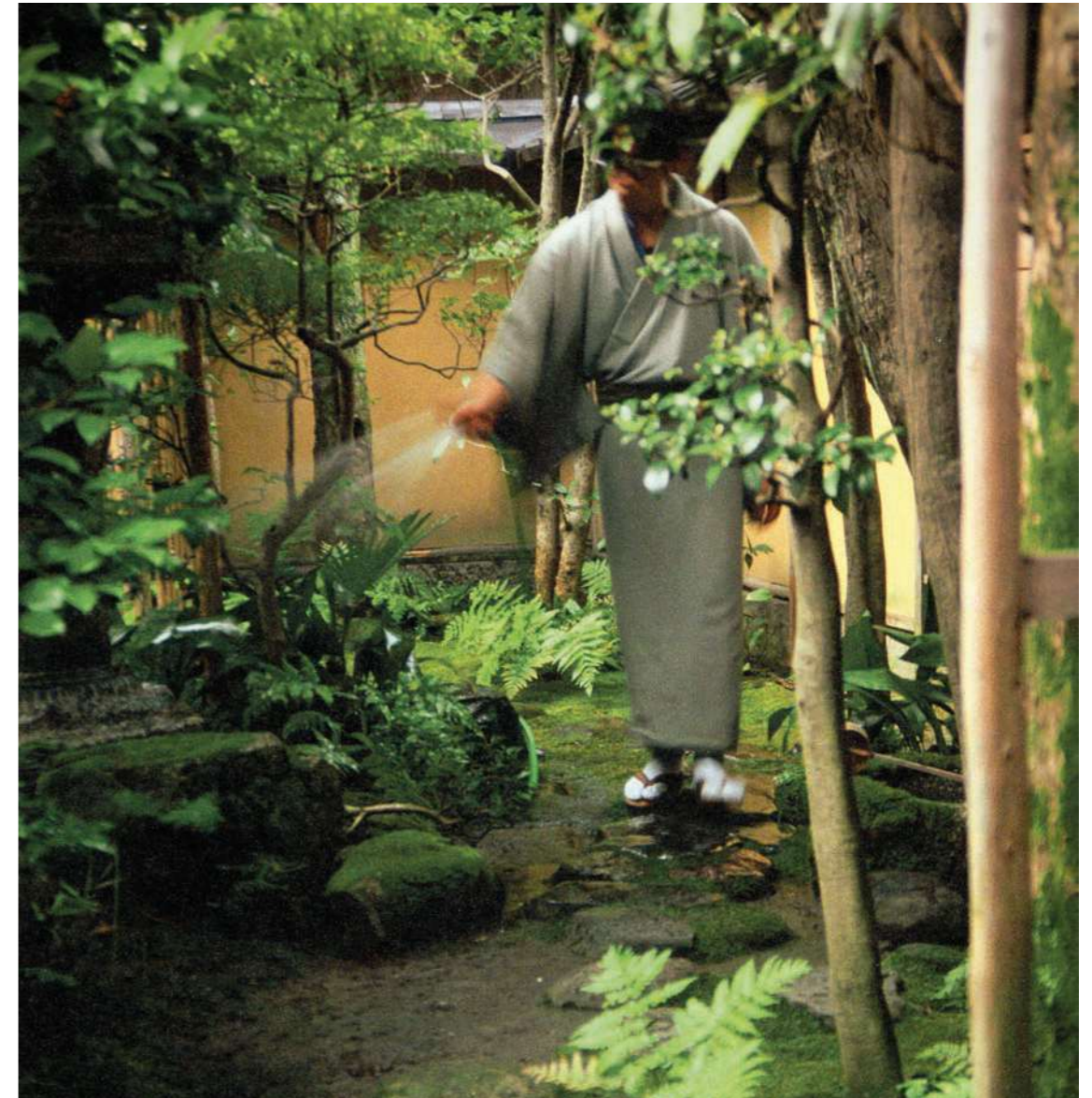
Die Gestaltung dieser Gartenlandschaften ist zwar künstlich erschaffen, jedoch verbirgt der Teegarten dieses Eingreifen und wirkt scheinbar von Menschenhand unbeeinflusst, also natürlich. Die menschliche Manipulation soll nicht erkennbar sein und steht somit im deutlichen Kontrast zu der Ästhetik von Klarheit und Symmetrie, welche im westlichen, geometrischen Garten vorherrschend ist.³⁶⁰

Der Gastgeber säubert den ganzen Garten vor der Zeremonie, doch noch kurz bevor die Gäste eintreffen, schüttelt er einen Baum, um ein paar Blätter auf den gereinigten Weg fallen zu lassen und wässert die Trittsteine, um den Garten natürlich aussehen zu lassen. Ebenso wie die verwendeten Utensilien und Dekorationen im Inneren des Teehauses sollen die Elemente im Garten miteinander harmonisieren.³⁶¹ Um eine Atmosphäre der Frische und Reinheit zu schaffen, wird der Garten unmittelbar vor dem Eintreffen der Gäste mit Wasser besprengt, wobei der richtige Zeitpunkt und die geeignete Menge des Wassers dafür gewählt werden muss, um den gewünschten Effekt zu erzielen.³⁶² Entscheidend sind Jahreszeit, Wetter und Tageszeit. Für Zeremonien, die am Tag stattfinden, wird der Zeitpunkt so gewählt, dass das Wasser bei der Ankunft der Gäste bereits zu einem Drittel abgetrocknet ist. Für Zeremonien in der Nacht wird mehr Wasser verwendet, sodass sich der Kerzenschein der Laternen im Garten widerspiegelt und der benetzte Teegarten in eine fantastisch-unwirkliche Welt fern aller Alltagsrealität verwandelt wird. Während die Gäste ihr leichtes Mahl (*kaiseki*) verzehren, an welchem der Gastgeber nicht teilnimmt, wiederholt er in der Zwischenzeit das Besprengen mit Wasser. Nach dem Teetrinken nimmt er die dritte Besprengung vor; diesmal sowohl im inneren als auch im äußeren Garten, um die Atmosphäre der Frische und Reinheit für die Verabschiedung zu gewährleisten. Der Teegarten ist also integraler Bestandteil der Zeremonie selbst.³⁶³

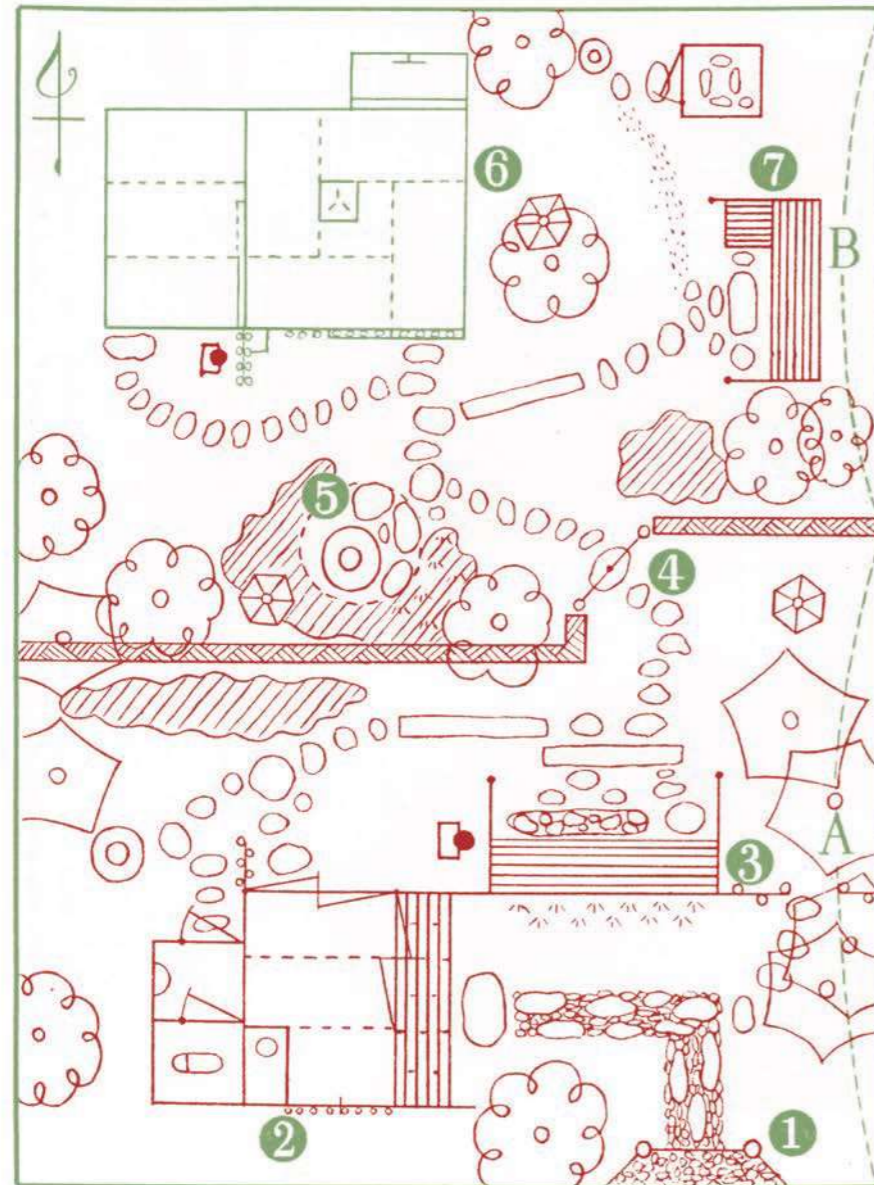
Die Anzahl von unterschiedlichen Pflanzenarten wird im Teegarten auf das absolute Minimum beschränkt, welches benötigt wird, um den erwünschten Eindruck einer Waldeinsamkeit zu erwecken. Auf außergewöhnliche Pflanzen wird verzichtet und es werden fast ausschließlich anspruchslose immergrüne Pflanzen verwendet.³⁶⁴

Der Ort für die Teezeremonie ist so klein wie möglich gehalten, die Farben sind gedämpft und die Schmuckgegenstände auf ein Minimum reduziert. Das Ziel ist somit der Auszug aus irdischer Pracht.³⁶⁵

Günter Nitschke



190 Wasserbesprengung des Teegartens.



191 Grundriss eines typisch formellen Teegartens mit Teehaus.

2. ELEMENTE

Einzelne wiederkehrende Elemente im Teegarten können auf Grund der Gartengröße und der zu Verfügung stehenden Mittel zwar unterschiedlich ausgeformt sein und sich in Größe und Bildgestalt unterscheiden, tragen aber jedenfalls zur Einstimmung auf die nachfolgende Teezeremonie bei und sind daher als Vorbereitung unverzichtbar.³⁶⁶

In der Regel ist ein Teegarten durch eine Hecke oder einen Zaun mit Tor in zwei Teile geteilt – in den äußeren (*soto-roji*) und den inneren Garten (*uchi-roji*). Im äußeren Garten befinden sich eine Warthütte oder Wartebank, wo die Gäste auf den Gastgeber warten sowie eine Toilette und Steinlaternen zur Beleuchtung. Im inneren Garten befindet sich ein steinernes Becken, wo die Gäste die rituelle Reinigung von Händen und Mund vollziehen. Der Weg durch den Garten soll helfen, den Geist zu reinigen.³⁶⁷

	geplasterter Weg <i>nobedan</i>	A	äußerer Garten <i>soto-roji</i>
	Trittsteine <i>tobi-ishi</i>	B	innerer Garten <i>uchi-roji</i>
	Hecke	1	äußeres Tor <i>sotomon/rojimon</i>
	Laubbaum	2	Warteraum <i>yoritsuku</i>
	Nadelbaum	3	Wartebank <i>koshikake</i>
	Grasbüschel und kleine Pflanzen	4	mittleres Tor <i>chūmon</i>
	Steinlaterne <i>ishi-dōrō</i>	5	Steinwaschbecken <i>tsukubai</i>
	Steinwaschbecken <i>tsukubai</i>	6	Teehaus
	Abfallgrube <i>chiri-ana</i>	7	Wartebank im inneren Garten <i>uchi-koshikake</i>



192 Äußeres Tor *sotomon*; Omotesenke-Schule, Kyōto.



194 Wartebank *koshikake*; Mirei Shigemori Garden Museum, Kyōto.



193 Warteraum *yoritsuki*; Tsuruya Inn, Kyōto.

Äußeres Tor – *SOTOMON/ROJIMON*

Üblicherweise betreten die Gäste einer Teezeremonie den Teegarten über ein separates Tor, entweder von der Straße oder von einem Teil eines größeren Gartens aus, niemals jedoch vom Hauptgebäude. Das äußere Tor bildet die erste Schwelle zwischen Alltag und der Welt des Tees.³⁶⁸

Warteraum – *YORITSUKI*

Ist die erste Schwelle überschritten, führt ein kurzer, mit Steinen gepflasterter Weg zu einem kleinen Häuschen, dem Warteraum (*yoritsuki*), welcher gewöhnlich drei *tatami*-Matten groß ist. Hier versammeln sich die Gäste und bereiten sich auf die Teezeremonie vor.³⁶⁹ Die Überkleider werden abgelegt und saubere weiße Socken mit separater großer Zehe (*tabi*) und die bereitgestellten Sandalen werden angezogen. Bei Regen oder Schnee liegen hier auch große, geflochtene Strohhüte bereit.³⁷⁰ Der Warteraum muss kein eigenständiges Gebäude, sondern kann auch an das Hauptgebäude angebaut sein.³⁷¹

Wartebank – *KOSHIKAKE*

In der Nähe des *yoritsuki* befindet sich die äußere Wartebank (*koshikake-machiai*) in einer überdachten Laube. Hier sitzen die Gäste bis ihr Gastgeber im Garten erscheint, um sie zu begrüßen.³⁷² Streng genommen sollten der Warteraum und die Wartebank zwei getrennte Einheiten sein, jedoch sind sie auch oft miteinander kombiniert zu finden.³⁷³ Ein Stapel kleiner quadratischer Kissen und ein Tablett mit Rauchutensilien sind bereitgelegt.³⁷⁴ Diese Wartezeit dient der Selbstbesinnung der Gäste; der Gastgeber hat längst alles für die Zeremonie vorbereitet. Er gibt den Gästen die Möglichkeit, sich auf die kommende Zeremonie einzustellen.³⁷⁵

Im inneren Garten (*uchi-roji*) befindet sich eine weitere Wartebank, wo sich die Gäste in der kurzen Pause zwischen den verschiedenen Teilen der Teezeremonie sammeln, ausruhen und entspannen können. Diese Wartebank wird *uchi-koshikake* genannt und befindet sich in der Nähe des Teehauses.³⁷⁶ Diese entwickelte sich als eigenständiges Element aus der Veranda heraus, welche früher als Wartebereich zum Einsatz kam.³⁷⁷ In der Regel ist sie als Laube leicht und einfach und mit einem Pultdach erbaut. Die Sitzfläche besteht aus einer *tatami*- oder Bretterbankfläche.³⁷⁸

Gepflasteter Weg – NOBEDAN

Im Teegarten kommen zwei verschiedene Arten von Gehwegen zum Einsatz. Einerseits der gepflasterte Weg, andererseits die einzeln verlegten Trittsteine. Beide Arten der Bodenbeläge sind für den Teegarten wesentlich und unterscheiden sich in ihren Funktionen stark.

Der gepflasterte Gehweg (*nobedan*) kam gegen Ende des 16. Jahrhunderts bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts in den Teegärten auf und setzt sich aus Bruch- und Natursteinen bzw. teilweise auch aus geschnittenen und behauenen Steinplatten zusammen. Dafür wird oft eine Kombination von verschiedenen Steinbearbeitungen herangezogen.³⁷⁹ Die Fugen zwischen den verschiedenen Steinen werden bedachtsam behandelt. Üblicherweise ist die Breite des Weges so bemessen, dass die teilnehmenden Gäste einer Teezeremonie – also in der Regel fünf Personen – bei der Begrüßung durch den Gastgeber nebeneinanderstehen können. Daher befindet sich ein gepflasterte Weg oft in der Nähe des mittleren Tores, wo die Gäste begrüßt werden. Er findet aber auch an anderen Stellen Anwendung.³⁸⁰

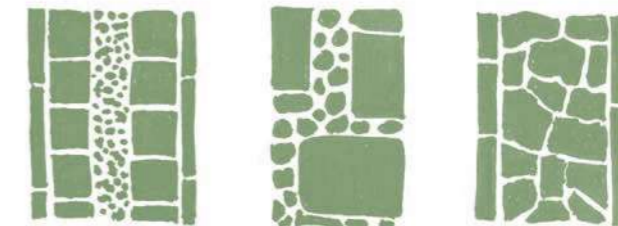
In der japanischen Ästhetik gibt es drei Stufen der Formensprache: *shin/gyō/sō*, was als „formell/semiformell/informell“ gedeutet werden kann. Als *shin*, also formell, werden stark vom Menschen beeinflusste Formen und Dinge bezeichnet. Ein formell gepflasterter Weg besteht ausschließlich aus scharfkantig geschnittenen Steinelementen. Als *sō*, also als informell, werden naturgetreue Elemente bezeichnet. Die Gartenwege im *sō*-Stil sind so gestaltet, dass sie so natürlich wie möglich aussehen: Unbearbeitete Steine in verschiedenen Größen und Arten werden kombiniert, um Wege zu schaffen, die sich um Sträucher und Bäume schlängeln. Der *gyō*-Stil ist eine Verschmelzung dieser beiden kontrastierenden Stile. Die Wege im semiformalen *gyō*-Stil sind eine Kombination aus behauenen und natürlich geformten Steinen. So wird beispielsweise ein informelles Muster von behauenen Pflastersteinen umrahmt, was dieser Ausformung einen insgesamt mehr gestalteten Gesamtausdruck verleiht. Die drei beschriebenen Stufen der Formensprache werden nicht nur bei den Steinwegen, sondern ebenso in der Kalligrafie, Keramik oder bei Blumenarrangements angewandt.³⁸¹

Die Bodenbeschaffenheit des gepflasterten Wegs ermöglicht ein gefahrloses, rasches Fortschreiten, da es nicht zwingend notwendig ist, auf die einzelnen Schritte zu achten. Vom gepflasterten Weg aus hat man die Möglichkeit, die Umgebung entspannt zu betrachten.³⁸²

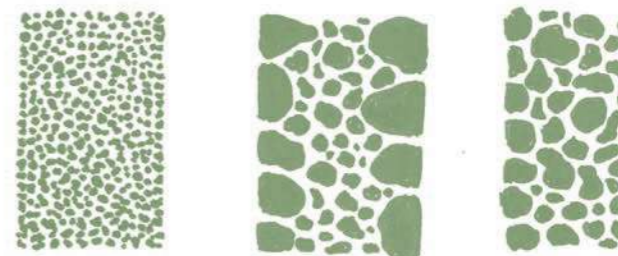
shin
formeller Stil



gyō
semiformeller Stil



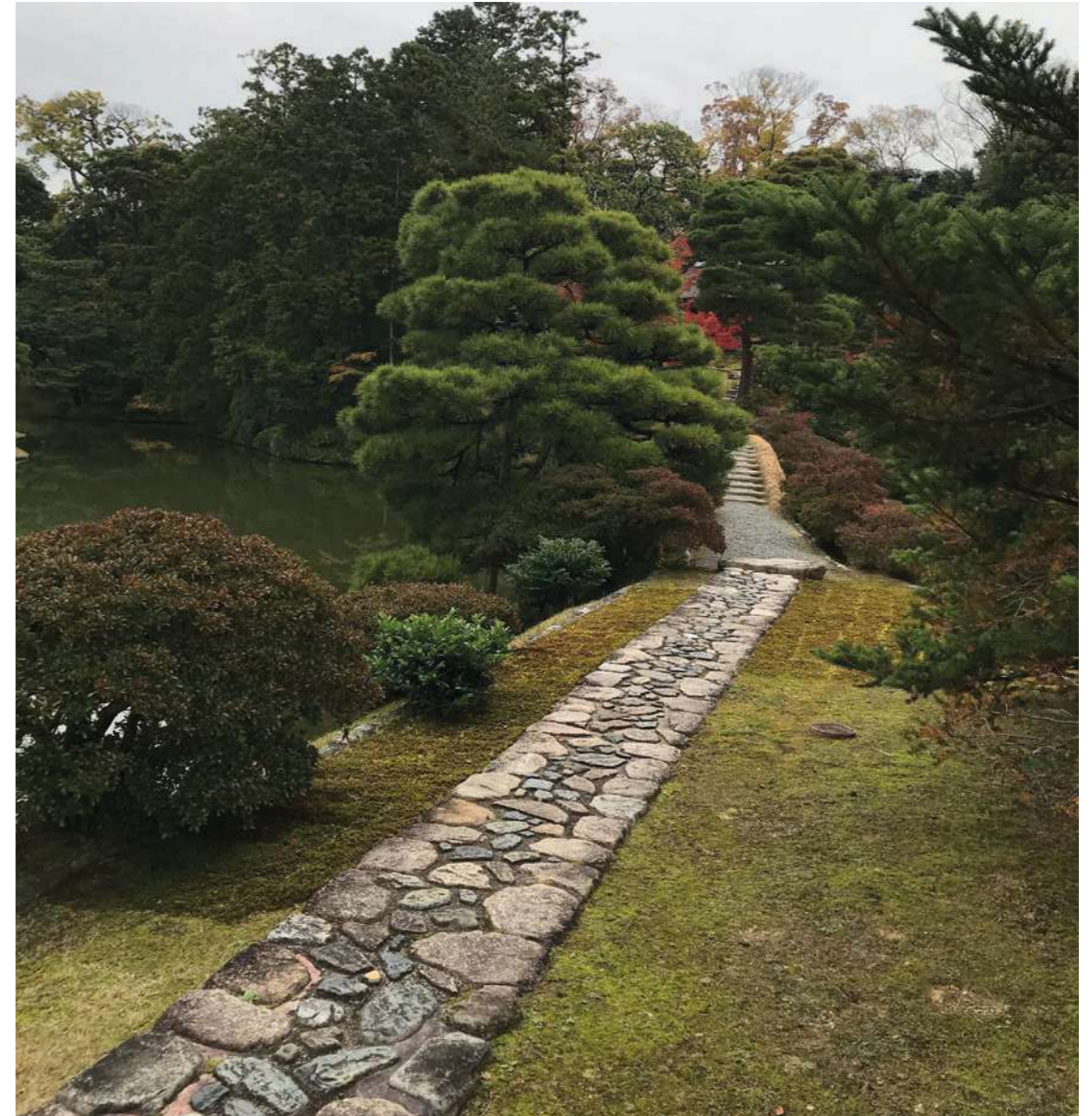
sō
informeller Stil



195 Verschiedene Stile des gepflasterten Wegs.



196 Formelle (*shin*) Pflasterung des Wegs, Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



197 Informelle (*sō*) Pflasterung des Steinwegs; Villa Katsura, Kyōto.

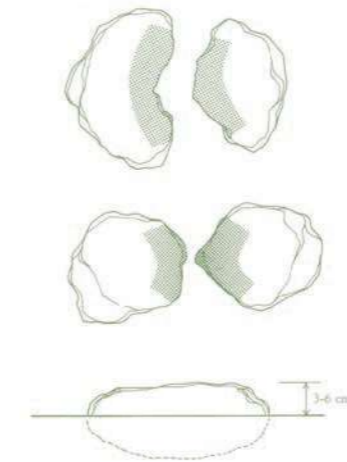
Trittsteine – *TOBI-ISHI*

Die Schrittsteine sind wesentlich für die funktionelle Gestaltung des Gartens und ein Schlüsselement der ästhetischen Wahrnehmung. Es wird angenommen, dass die Verwendung von Trittsteinen (*tobi-ishi*) im Teegarten aus der Zeit von Sen no Rikyū (1522–1591) stammt, der angeblich dort Trittsteine einsetzte, wo Moos- und Erdwege nach Regen schlammig und daher schwer begehbar waren.³⁸³ Auch das Moos selbst sollte wiederum durch die Verwendung der Steine vor den Schritten der Besucher geschützt werden.³⁸⁴ Die übliche Höhe von der Steinoberkante zum Erdboden beträgt generell zwischen 3–6cm, wobei die Teemeister verschiedenen Präferenzen besaßen.³⁸⁵ Ebenso ist die Klimaregion und somit möglicher Schneefall ein wesentlicher Faktor für die gewählte Höhe. Ungeachtet der klimatischen Umstände und des persönlichen Geschmacks der Teemeister werden in kleinen Teegärten prinzipiell höhere Steine, in großräumigen Gärten eher niedrigere Trittsteine als harmonisch empfunden.³⁸⁶

Die Trittsteine können in zwei Größenordnungen eingeteilt werden: Die 40–60cm großen Steine, welche jeweils nur mit einem Fuß betreten werden und die größeren „Steine für besondere Zwecke“ (*yaku-ishi*), welche genügend Platz für beide Füße bieten, wie beispielsweise der Stein vor dem Steinwaschbecken (*tsukubai*), vor dem Krabbeleingang (*nijiriguchi*) oder der Stein des Gastgebers und der des Gastes zur Begrüßung. Zuerst werden die Steine an strategischen Punkten, wie vor dem Teehaus oder bei den Toren verlegt, erst danach werden die restlichen Trittsteine eingefügt. Der Abstand zwischen den einzelnen ca. 40–60cm großen Steinen beträgt etwa 10cm, und passt sich somit an die Schrittlänge von Menschen in Kimonos an.³⁸⁷

Ein harmonischer Gesamteindruck des Steinweges ist wünschenswert, weshalb besonders die aneinander liegenden Seiten der Steine visuell aufeinander abgestimmt sein müssen.³⁸⁸

Sind im Teegarten Abzweigungen vorhanden, kennzeichnet ein etwa faustgroßer, mit Hanfschnur umwickelter Stein (*sekimori-ishi*) auf dem ersten Trittstein den „falschen“ Weg.³⁸⁹ Somit findet der Besucher auch ohne auffällige Beschilderung und ohne Irritation die vom Teemeister gewünschte Wegführung. Durch diese kleine, unaufdringliche Geste werden die Besucher scheinbar wie intuitiv durch den Garten gelenkt, vorausgesetzt, man ist in die Formensprache eingeweiht.



198 Verlegung von Trittsteinen.

harmonieren gut

harmonieren schlecht

Trittsteinhöhe

Steinarrangement beim
Steinwaschbecken



Gastgeber- (o.) und
Gästestein (u.) beim
mittleren Tor



Steinarrangement vorm
Krabbeleingang



199 Trittsteine für besondere Zwecke
yaku-ishi.



200 Blick auf Trittsteine im winterlichen Teegarten; Teehaus im Zuihō-in Tempel, Kyōto.

Mit der Zeit etablierten sich bestimmte Trittsteinmuster, die jeweils Naturphänomenen, wie beispielsweise den Flugformationen von Vögeln, nachempfunden sind. Neben der flachen Kurve (*hizumi*) sowie der weiten Kurve (*magari*) werden auch Zickzacklinien eingesetzt. Die sogenannte „Regenpfeiferformation“ (*chidori*), bei welcher jeweils die einzelnen Steine im Zick-Zack-Muster verlegt sind, soll die Spuren dieses Vogels am Strand imitieren, die „Gänseformation“ (*ganko*), orientiert sich an der Flugformation ebendieser Gänse.³⁹⁰

Außer der ästhetischen Gestaltung und dem sicheren Durchschreiten des moosigen Gartens dienen die Trittsteine auch zur Gliederung der Abschnitte und Bereiche des Teegartens und zur Lenkung und Rhythmisierung der Schritte der Besucher. Dabei steuert die Anordnung der Steine auch das Tempo, in welchem der Garten durchquert wird.³⁹¹



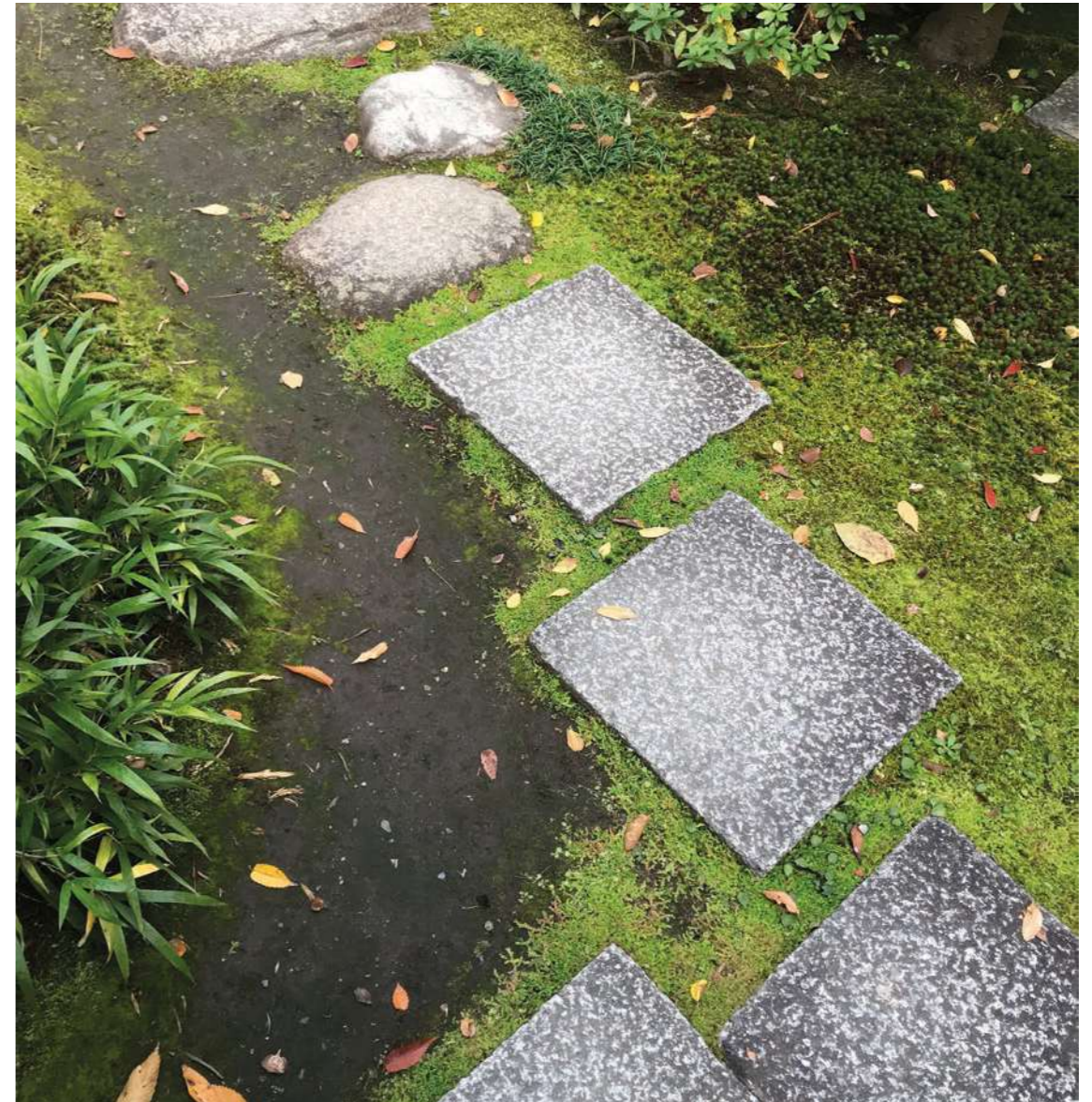
201 *Sekimori-ishi* als Zeichen, dass dieser Weg nicht begangen werden soll.



202 Typische Trittstein-Anordnungen bei Gartenpfaden.



203 Weite Kurve magari; Sōken-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



204 Stilwechsel von formellen (*shin*) Trittsteinen zum informellen (*sō*) Stil; Shusuitei Teehaus, Kyōto.

Mittleres Tor – CHŪMON

Das Tor, das den äußeren Teegarten und den inneren Teegarten trennt, wird *chūmon* genannt. Es markiert eher symbolisch die Grenze zwischen der profeneren Welt des äußeren Gartens und der Teewelt im Inneren, als dass es sich wirklich um eine physische Barriere handelt. Auf der Seite des äußeren Gartens befindet sich der Gästestein, auf der Seite des inneren Gartens der des Gastgebers. Hier ist der Ort, an dem der Gastgeber seine Gäste empfängt. Im Vergleich zum äußeren Tor ist das *chūmon* in leichterer Bauweise ausgeführt; meist mit einem Dach aus Zypressenrinde oder Bambus, die Torpfosten in der Regel aus Holz.³⁹² Das Tor kann jedoch auf verschiedenste Weise gestaltet sein, es kann eine Tür besitzen,³⁹³ oder als Krabbeltor (*nakakuguri*) gestaltet sein, welches dem Krabbeleingang des eigentlichen Teehauses ähnelt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist das Tor im Fushin'an Garten der Omotesenke-Teeschule in Kyōto,³⁹⁴ welches den Akt des Eintretens in eine andere Welt bewusst betont.

Der äußere Garten ist meist etwas großzügiger gestaltet als der innere samt größeren Trittsteinen. Auch die Bepflanzung unterscheidet sich zwischen den Bereichen leicht. Das Durchschreiten der Grenze zwischen äußerem und innerem Garten soll zu einem subtilen Stimmungswechsel in Richtung Privatheit, Intimität und Intensität führen.

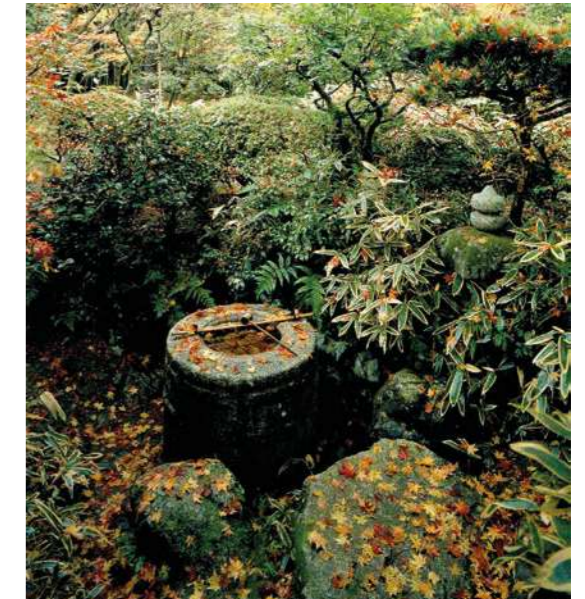
Steinwaschbecken – TSUKUBAI

Im inneren Garten führt der Weg den Gast zu einem steinernen Waschbecken (*tsukubai*), wo eine symbolische und rituelle Reinigung der Hände und des Mundes durchgeführt wird. Die alltäglichen Sorgen sollen hier abgewaschen werden. Ähnliche Waschbecken für eine symbolische Waschung sind seit dem 13. Jahrhundert auch vor den Shinto-Schreinen und bei buddhistischen Tempeln auffindbar.³⁹⁵

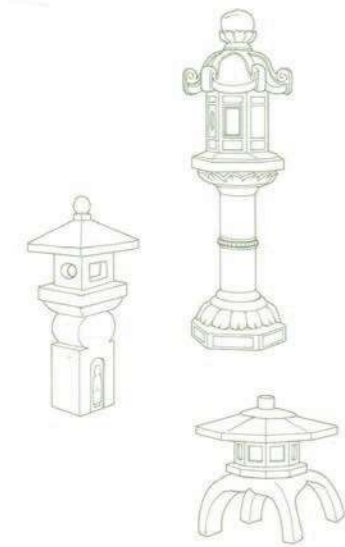
Das Waschbecken *tsukubai* kann wörtlich mit „Ort, wo man sich niederknien muss“ übersetzt werden. Hier muss sich der Gast niederknien bzw. bücken, um den Akt der seelischen Reinigung mit der meist bereitgelegten Bambuskelle durchführen zu können. Das gesamte Steinarrangement wird als *tsukubai* bezeichnet und besteht aus dem eigentlichen Wasserbecken (*chōzubachi*), welches im *wabi*-Stil als schlichter, ausgehöhlter Naturstein zu finden ist, und drei weiteren Steinen: Der Stein auf einer Seite bietet Platz für eine Laterne, der flache Stein auf der anderen Seite ist für einen Kessel mit heißem Wasser im Winter vorgesehen, und auf dem Stein direkt vor dem *chōzubachi* kann sich der Besucher für das Ritual niederhocken.³⁹⁶



205 Mittleres Tor *chūmon*; Mushakōjisenke-Schule, Kyōto.



206 Steinwaschbecken *tsukubai* für die symbolische Reinigung; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



Kasuga-Typ

Oribe-Typ

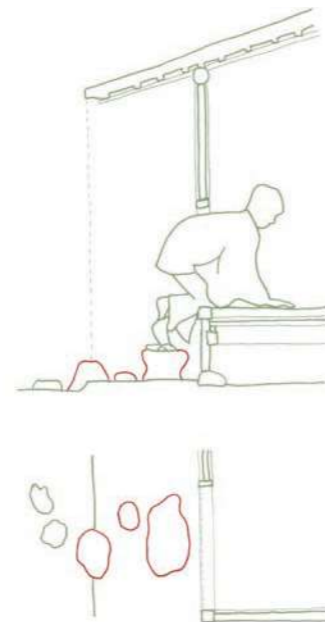
Schneebetrachtungs-Typ

207 Steinlaternen *ishi-dōrō*.

nori-ishi (links)
„Stein-zum-Hinaufsteigen“

otoshi-ishi (mittig)
„fallengelassener-Stein“

fumi-ishi bzw. *kutsunugi-ishi* (rechts)
„Stein-zum-Betreten“ bzw. „Stein-zum-Schuhe-Ausziehen“



208 Steinarrangement vorm Krabbeleingang.

Steinlaternen – *ISHI-DŌRŌ*

Es waren die Teemeister des 16. Jahrhunderts, die erstmals Steinlaternen in den Teegärten verwendeten. Bis zu diesem Zeitpunkt waren sie vor allem als Motivobjekte vor shintoistischen oder buddhistischen Heiligtümern platziert gewesen³⁹⁷ oder auf Friedhöfen, wo sie dem Gedenken dienten. Riūkū, so wird erzählt, fand die leuchtenden Laternen und ihr gedämpftes Licht auf dem Friedhof von Toribe besonders schön und kam auf die Idee, solche Laternen in seinem Garten aufzustellen.³⁹⁸ Da Teezeremonien auch abends oder nachts stattfanden, war eine Beleuchtung für das Durchschreiten des Gartens notwendig. Die Laternen wurden daher in der Nähe der Tore, des steinernen Waschbeckens und bei unerwarteten Biegungen des Pfades positioniert.³⁹⁹ Schon bald wurden sie fester Bestandteil des Teegartens und die Teemeister führten eine Reihe dieser Gestaltelemente in ihren Gärten ein. Sie ließen sich von den Laternenformen der Schreine und Tempel inspirieren. Schon bald gab es Laternenstile, die nach den Teemeistern selbst benannt wurden, deren persönlicher Vorliebe sie entsprachen.⁴⁰⁰

Bereich des Krabbeleingangs – *NIJIRIGUCHI*

Die letzte deutliche Schwelle zum Betreten des Teeraums stellt der Bereich des Krabbeleingangs (*nijiriguchi*) dar. In der Regel befindet sich unmittelbar vor dem Eingang eine Kombination von drei Steinen, welche meist vom Dachüberstand des Teehauses geschützt werden. Die Größe und Höhe dieser gesondert behandelten Steine heben sich von den normalen Trittsteinen ab.⁴⁰¹ Die Steinkombination inszeniert den Akt der Grenzüberschreitung. Der *nori-ishi* (Stein-zum-Hinaufsteigen) schließt an die Wegführung der Trittsteine an; der *otoshi-ishi* (fallengelassener-Stein) liegt zwischen diesem und dem *fumi-ishi* (Stein-zum-Betreten) bzw. *kutsunugi-ishi* (Stein-zum-Schuhe-Ausziehen), der sich direkt vor dem Krabbeleingang befindet.⁴⁰²

Sowohl die *nijiriguchi*-Tür selbst als auch die Schiene in der sie läuft werden vor der Zeremonie vom Gastgeber gereinigt, wodurch der erste Gast, der die noch feuchte Türe berührt, das Gefühl von Frische vermittelt bekommt.⁴⁰³ Der letzte Gast verriegelt die Tür mit einem einfachen Haken, was mehr symbolisch zu verstehen ist und vor allem die Isolation von der Außenwelt betonen soll. Das hörbare Klickgeräusch des Schließens tut kund, dass nun alle Gäste vollständig versammelt sind.⁴⁰⁴



209 Steinlaterne *ishi-dōrō* beim Übergang von einem gepflasterten Weg zu Trittsteinen; Villa Katsura, Kyōto.



210 Ausblick auf den vorm Krabbeleingang liegenden Bereich.

Abfallgrube – *CHIRI-ANA*

Noch bevor der Gast diese drei letzten Steine vor dem Teehaus betritt, führt eine Abzweigung zu einer in den Boden eingelassenen Abfallgrube (*chiri-ana*) bzw. zum *katanakake-ishi*, dem Stein, auf den man steigt, um sein Schwert vor dem Betreten des Teeraums auf einem Schwertregal abzulegen.⁴⁰⁵

Bei der *chiri-ana* handelt es sich jedoch um keine wirkliche Abfallgrube, sondern sie dient vielmehr einem rituellen Akt. An dieser Stelle soll der Besucher all seine weltlichen Sorgen und belastenden Gedanken zurücklassen und unbeschwert mit gereinigten Gedanken in das Teehaus eintreten können.⁴⁰⁶ Der Gastgeber befüllt diese mit Laub und Tannennadeln, bevor die Gäste eintreffen und symbolisiert damit die vorangegangene Reinigung des Gartens. Aus demselben Grund werden auch Besen und Harken an bestimmten Orten positioniert, mit welchen der Garten jedoch nicht gereinigt wurde. Dies ist nur symbolisch zu verstehen.⁴⁰⁷ Weitere Gruben können sich beim Steinwaschbecken, dem Wartehäuschen oder bei den Toiletten befinden. Der Randbereich wird verputzt und ein kleiner Stein, der sogenannte Guckstein (*nozoki-ishi*), wird auf den Rand der *chiri-ana* gelegt. Je nach Form sind sie unterschiedlich tief: Runde Gruben erreichen in der Regel eine Tiefe von 20cm, quadratische um die 36cm.⁴⁰⁸

Toilette – *SETSUIN*

Im Teegarten unterscheidet man zwei Arten von Toiletten: eine übliche funktionelle (*kafuku setsuin*), die sich meist in der Nähe des *yoritruki*-Gebäude befindet, und eine andere stets peinlich sauber gehaltene, nie benutzte (*kazari setsuin*). Diese dient eher dekorativen Zwecken und verkörpert ähnlich wie *chiri-ana*, ein Symbol der Reinheit und Makellosigkeit der Teezeremonie. Die *kazari setsuin* befindet sich idealerweise etwas abseits der anderen Gebäude, wird von Pflanzen halb verdeckt und soll beim Durchwandern des Gartens von den Besuchern auf ihre Reinheit überprüft werden können. Hier wird ausschließlich frisches Holz zum Errichten verwendet, anders als beim Teehaus, wo gerne auch auf gebrauchte Balken zurückgegriffen wird.⁴⁰⁹



211 Abzweigung zur Abfallgrube *chiri-ana* (re.); Sōken-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.



212 Dekorative Toilette *kazari setsuin*; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.

VERWEISE UND ANMERKUNGEN Kapitel II

211 Okakura/Sen 2009, S. 58.

212 Vgl. Seiko Goto: The Japanese Garden. Gateway to the Human Spirit, 2003, S. 118.

213 Vgl. Goto 2003, S. 123–124.

214 Vgl. Boger 1964, S. 215.

215 Vgl. Nitschke 1999, S. 155.

216 Vgl. Fehrer 2005, S. 61.

217 Als Schutz gegen Feuchtigkeit.

218 Vgl. Fehrer 2005, S. 61.

219 Vgl. ebda, S. 65.

220 Vgl. Engel 1985, S.44.

221 Beschreibt die Mythologie und Frühgeschichte Japans vom mythischen Zeitalter der Götter bis zur Zeit der Kaiserin Suiko; um 712 von Ō no Yasumaro niedergeschrieben.

222 Die erste große japanische Gedichtanthologie der Wakas.

223 Vgl. Engel 1985, S. 46.

224 Vgl. ebda.

225 Vgl. ebda.

226 Vgl. Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S. 45.

227 Vgl. Engel 1985, S. 46.

228 Vgl. Itoh 1969, S. 80.

229 Vgl. Engel 1985, S.68.

230 Vgl. Edward S. Morse: Japanese Homes and their surroundings, 2016, S. 124.

231 Vgl. Fehrer 2005, S. 72.

232 Vgl. Engel 1985, S. 46.

233 Vgl. Morse 2016, S. 124.

234 Vgl. Fehrer 2005, S. 73.

235 Vgl. ebda, S. 75.

236 Vgl. Kazuki Akiyama: English for use in „Chanoyu“, 2016, S. 25.

237 Vgl. Goto 2003, S. 124.

238 Vgl. Fehrer 2005, S.71.

239 Vgl. Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S.76.

240 Vgl. JAANUS: *ro*.

241 Vgl. ebda: *rodan*.

242 Vgl. Fehrer, S.71.

243 Vgl. JAANUS: *robuchi*.

244 Vgl. ebda: *hachiro*.

245 Vgl. ebda.

246 Vgl. Fujimori 2007, S.12.

247 Ebda.

248 Vgl. Jun'ichirō Tanazaki: Lob des Schattens, 2010, S.37–39.

249 Vgl. Engel 1985, S.126.

250 Vgl. Ebda.

251 Vgl. ebda, S. 129.

252 Tanazaki 2010, S. 41.

253 Vgl. Akiyama 2016, S. 33.

254 Vgl. Itoh 1969, S. 98.

255 Vgl. Engel 1985, S. 62.

256 Vgl. Fehrer 2005, S. 77.

257 Vgl. Ebda.

258 Vgl. Engel 1985, S. 62.

259 Vgl. ebda, S. 68.

260 Vgl. ebda, S. 129.

261 Vgl. Fehrer 2005, S. 79.

262 Vgl. Engel 1985, S. 61.

263 Vgl. ebda, S. 62, 68.

264 Vgl. Fehrer 2005, S. 90–91.

265 Vgl. Engel 1985, S. 61.

266 Vgl. Goto 2003, S. 124.

267 Vgl. Itoh 1969, S. 82.

268 Vgl. Engel 1985, S. 61.

269 Vgl. Itoh 1969, S. 82.

270 Vgl. Fehrer 2005, S. 91.

271 Vgl. Engel 1985, S. 68.

272 Vgl. Fehrer 2005, S. 75.

273 Vgl. Engel 1985, S. 68.

274 Vgl. ebda, S. 61.

275 Vgl. Goto 2003, S. 122.

276 Vgl. Fehrer 2005, S. 91–93.

277 Vgl. ebda.

278 Vgl. ebda, S. 93.

279 Vgl. JAANUS: *nijiriguchi*.

280 Vgl. Itoh 1969, S. 212.

281 Vgl. Nitschke 1999, S. 154.

282 Vgl. ebda.

283 Vgl. Fehrer 2005, S. 69.

284 Vgl. ebda, S. 93–94.

285 Vgl. Engel 1985, S. 62.

286 Vgl. ebda.

287 Vgl. Itoh 1969, S.69.

288 Vgl. Engel 1985, S. 62.

289 Vgl. Itoh 1969, S.69.

290 Vgl. Fehrer 2005, S. 99.

291 Vgl. Engel 1985, S. 62.

292 Vgl. JAANUS: *tsukiage-mado*.

293 Vgl. Fehrer 2005, S. 99.

294 Vgl. Engel 1985, S. 62.

295 Vgl. Fehrer 2005, S. 101.

296 Vgl. ebda, S. 102.

297 Vgl. ebda, S. 101.

298 Vgl. Itoh 1969, S. 81.

299 Vgl. ebda, S. 98.

300 Tanazaki 2010, S. 36.

301 Vgl. Fehrer 2005, S. 101–102.

302 Vgl. ebda.

303 Vgl. ebda, S. 15.

304 Vgl. ebda.

305 „Kan“ besitzt dasselbe Schriftzeichen wie „ma“.

306 Vgl. Fehrer 2005, S. 15.

307 Okakura 2011, S. 39–40.

308 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 105.

309 Vgl. Nitschke 1993, S. 49.

310 Vgl. ebda, S. 33.

311 Vgl. ebda, S. 59.

312 Eine gerechte Kieselfläche stellt symbolisch fließendes Gewässer dar, in welcher gezielt Steinarrangements bzw. einzelne Steine platziert sind.

313 Vgl. Fehrer 2005, S. 17.

314 Vgl. Nitschke 1993, S. 56.

315 Vgl. Fehrer 2005, S. 17.

316 Der Ausdruck wird bereits in den Gedichtersammlungen „Man'yoshi“ vom 8. Jahrhundert erwähnt.

317 Vgl. Fumihiko Maki, Nurturing Dreams, 2008, S. 153–157.

318 Vgl. Maki 2008, S. 153–157.

319 ebda.

320 Vgl. Fehrer 2005, S. 19.

321 Vgl. Itoh 1969, S. 80.

322 Ebda.

323 ebda, S. 110.

324 ebda, S. 80.

325 ebda, S.110.

326 Vgl. JAANUS: *wabi*.

327 Vgl. Hammitzsch 2000, S. 68.

328 Vgl. Goto 2003, S. 118.

329 Vgl. Engel 1985, S. 69.

330 Vgl. Goto 2003, S. 119.

331 Vgl. Michael Ruoff: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge, 2007, S.174.

332 Vgl. ebda.

- 333 Vgl. Mach 2010, S. 70.
- 334 Vgl. Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, 2008, S. 265.
- 335 Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, 2019, S. 11.
- 336 Michael Ruoff 2007, S. 174.
- 337 Vgl. Mach 2010, S. 70.
- 338 Michel Foucault: Andere Räume, in: Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik 1992, S. 46.
- 339 Vgl. Foucault 2019, S. 18.
- 340 Vgl. Mach 2010, S. 114.
- 341 ebda, S. 76.
- 342 Mach 2010, S. 72.
- 343 Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S.51.
- 344 Vgl. Teiji Itoh: Die Gärten Japans, 1999, S. 84–85.
- 345 Vgl. ebda.
- 346 Ebda, S. 85.
- 347 Vgl. Nitschke 1999, S. 156.
- 348 Vgl. ebda.
- 349 Vgl. ebda, 162.
- 350 Vgl. ebda.
- 351 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 167.
- 352 Vgl. Schaarschmidt-Richter 2008, S. 75.
- 353 Vgl. Goto 2003, S. 119.
- 354 Vgl. Fehrer 2005, S. 105.
- 355 Vgl. Goto 2003, S. 119.
- 356 Vgl. Hozumi/Nishi 2012, S. 118.
- 357 Vgl. Goto 2003, S. 121.
- 358 Vgl. JAANUS: *miegakure*.
- 359 Vgl. Goto 2003, S. 121.
- 360 Vgl. ebda, S. 120.
- 361 Vgl. ebda.
- 362 Vgl. Itoh 1999, S. 85.
- 363 Vgl. ebda, S. 149–150.
- 364 Vgl. Nitschke 1999, S. 160.
- 365 Ebda.
- 366 Vgl. Fehrer 2005, S. 111.
- 367 Vgl. Goto 2003, S. 120.
- 368 Vgl. Fehrer 2005, S. 111.
- 369 Vgl. Boger 1964, S. 213.
- 370 Vgl. Fehrer 2005, S. 111.
- 371 Vgl. Fukukita 1955, S. 25.
- 372 Vgl. ebda, S. 25–26.
- 373 Vgl. Itoh 1999, S. 148.
- 374 Vgl. ebda.
- 375 Vgl. Fehrer 2005, S. 111.
- 376 Vgl. Nitschke 1999, S. 153.
- 377 Vgl. Fehrer 2005, S. 111.
- 378 Vgl. Japanese Garden Dictionary: *koshikake machiai*.
- 379 Vgl. Schaarschmidt-Richter 2008, S. 162.
- 380 Vgl. JAANUS: *nobedan*.
- 381 Vgl. Japanese garden paths – Part 1, S. 2.
- 382 Vgl. Japanese garden paths – Part 1, S. 1.
- 383 Vgl. JAANUS: *tobi-ishi*.
- 384 Vgl. Schaarschmidt-Richter 2008, S. 165.
- 385 Vgl. JAANUS: *tobi-ishi*.
- 386 Vgl. Itoh 1999, S. 181.
- 387 Vgl. ebda.
- 388 Vgl. ebda, S. 180.
- 389 Vgl. ebda, S. 149.
- 390 Vgl. ebda, S. 181.
- 391 Vgl. Nitschke 1999, S. 150.
- 392 Vgl. JAANUS: *chuumon*.
- 393 Vgl. Japanese Garden Dictionary: *chūmon*.
- 394 Vgl. Japanese Garden Dictionary: *nakakuguri*.

- 395 Vgl. Nitschke 1999, S. 154.
- 396 Vgl. ebda.
- 397 Vgl. Kawaguchi 2014, S. 165.
- 398 Vgl. Itoh 1969, S. 68.
- 399 Vgl. Nitschke 1999, S. 153–154.
- 400 Vgl. Itoh 1969, S. 68.
- 401 Vgl. Fehrer 2005, S. 119.
- 402 Vgl. Mach 2010, S. 114.
- 403 Vgl. Itoh 1999, S. 148.
- 404 Vgl. Fehrer 2005, S. 93.
- 405 Vgl. ebda, S. 119.
- 406 Vgl. Nitschke 1999, S. 151.
- 407 Vgl. Itoh 1999, S. 148.
- 408 Vgl. JAANUS: *chiriana*.
- 409 Vgl. A. L. Sadler: The Japanese Tea Ceremony. Cha-no-yu and the Zen Art of Mindfulness, 2019, S. 35–36.

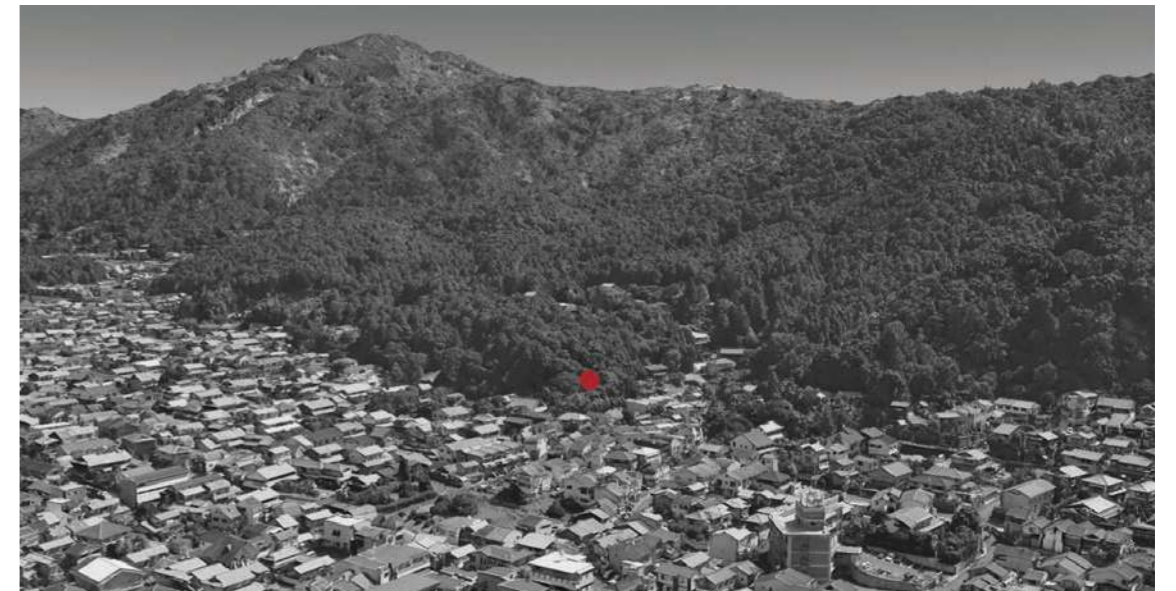


213 Verortung der Stadt Kyōto in Japan.

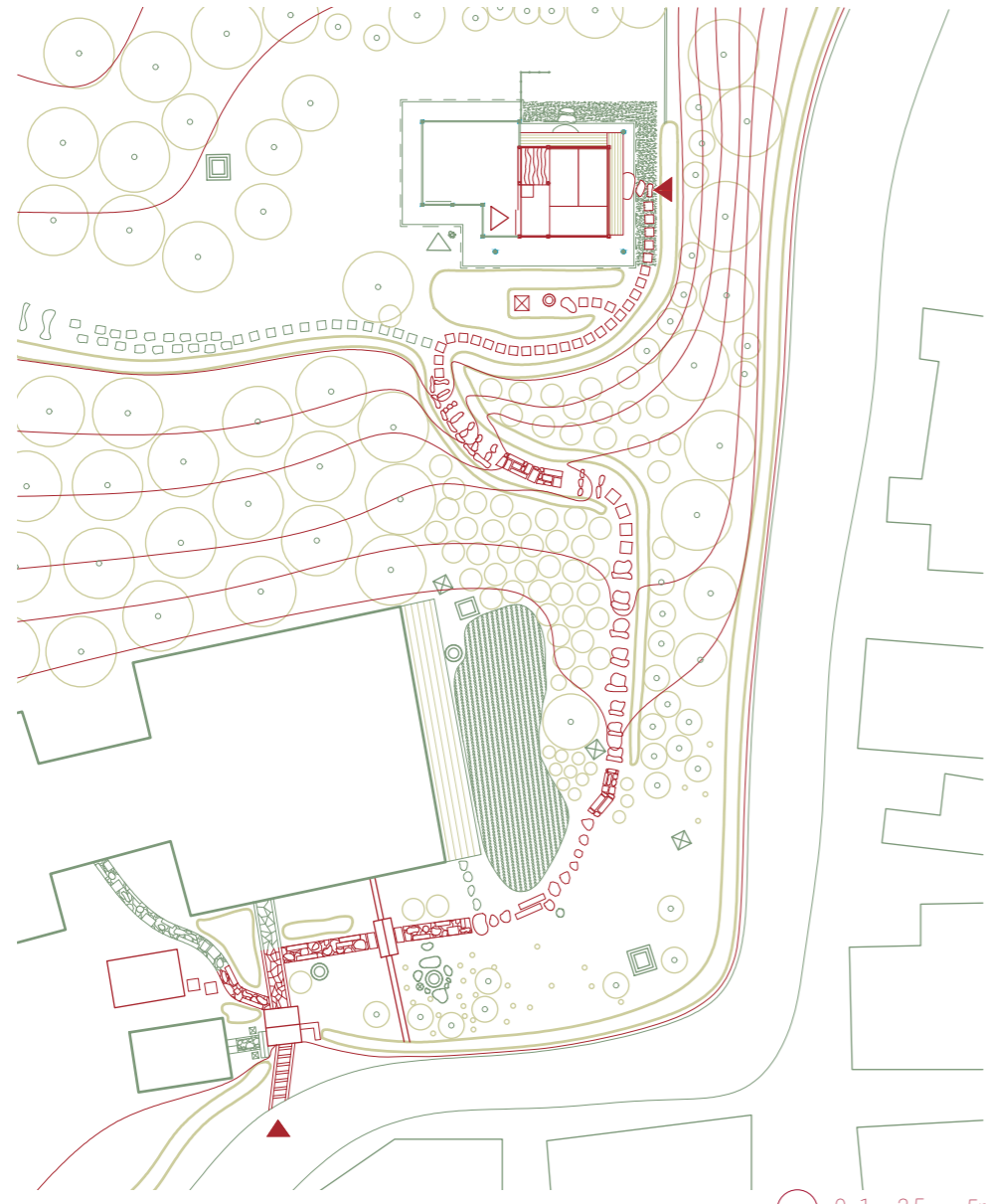
III BASHŌ-AN

Das Bashō-an ist ein kleines Teehaus im Stil einer Einsiedlerhütte (*iori*) im Areal des Konpukuji Tempel am Rande eines Berges im Osten Kyōtos. Anhand dieses eher unbekanntes Teehauses und seines Gartens werden einige der wesentlichen Merkmale und Besonderheiten japanischer Gärten erläutert und bestimmte Prinzipien beschrieben, wie die Wahrnehmung des Raums, der Zeit und des Selbst gesteuert wird. Diese Prinzipien sind nicht nur in Teegärten wirksam, sondern auch in Gärten von Tempeln und japanischen Wohnhäusern zu finden.

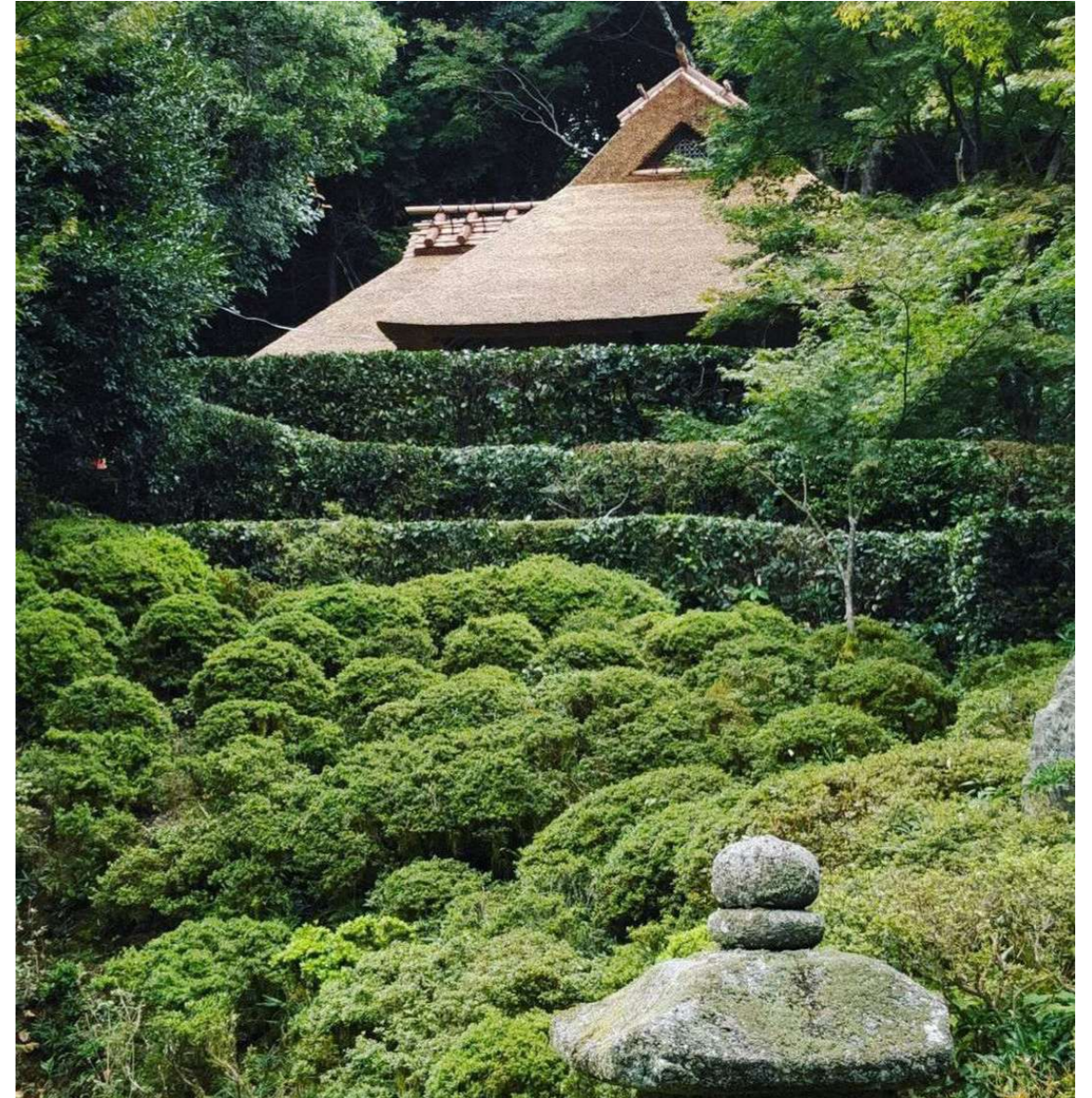
Die folgende Beschreibung gibt den Zustand des Bashō-an im Herbst 2019 wieder. Im Jahre 2020 wurde eine einjährige Restaurierung durchgeführt, bei welcher viele Elemente gegen neue ausgetauscht wurden, wie in Japan im Zuge von Restaurierungen üblich. Somit kann die aktuelle Farbigkeit der Materialien von der folgenden Beschreibung etwas abweichen. Auch die fehlenden Trittsteine auf der oberen Ebene beim Teehaus wurden im Zuge der Restaurierung erneuert und fehlten 2019 bereits.⁴¹⁰



214 Lage des Teehauses Bashō-an am Rande des Berges Hieizan.



215 Grundriss des Teehauses Bashō-an am Areal des Konpuku-ji Tempels in Kyōto. 0 1 2.5 5m



216 Eine Steinlaterne im Vordergrund; das Dach des Teehauses ragt hinter Hecken hervor.



217 Der Haiku-Dichter Matsuo Bashō als Wanderer.

*„Den Bergpfad entlang,
da zeigen sich bescheiden
die Veilchen im Gras.“⁴¹¹*

Matsuo Bashō



218 Der Dichter Yosa Buson in einer Hütte.

I. GESCHICHTE

863 wurde der Konpukuji-Tempel am Rande des Berges Hiei-zan östlich der Stadt Kyōto von einem Priester namens Jikaku Daishi (794–864), besser unter dem Namen Ennin bekannt, gegründet. Mit der Errichtung einer Statue der Heiligen Kannon, also der Göttin der Barmherzigkeit, hoffte er auf Frieden für seiner Familie und auf Befreiung aller fühlender Wesen. Jedoch erlitt der Tempel im Laufe der langen Zeit Bedeutungsverlust. Nach dem vollständigen Verfall wurde er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom Priester Tesshū wieder aufgebaut und zu einem Tempel der Rinzai-Schule,⁴¹² einer Lehrtradition des Zen-Buddhismus gemacht. Etwa im Jahr 1670 wanderte dessen Freund Matsuo Bashō (1644–1694), ein bedeutender Dichter der Edo-Periode, durch Kyōto und verfasste Gedichte. Er verbrachte einige Nächte in einer bescheidenen Hütte, die sich auf einer Terrasse am Hang des Areals des Tempels befand und Ausblick auf die Stadt Kyōto bot. Der Priester Tesshū nannte die Hütte von nun an in Erinnerung an seinen Freund „Bashō-an“.⁴¹³ Die genaue Entstehungszeit dieses Gebäudes ist nicht feststellbar gewesen.

1760 besuchte der Haiku-Dichter Yosa Buson (1716–1784) diesen Ort, fand jedoch nur noch wenige Überreste der Hütte vor. Ermutigt vom Priester des Konpukuji-Tempels Shoso baute er 1776 mit Unterstützung seiner Schüler Haykuchi, Gekkyo und Doryu die Hütte im Stil eines Teehauses wieder auf. Das strohgedeckte Dach entsprach dem Geschmack von Buson. Nördlich der Hütte befindet sich ein Stein, auf dem einige Gedichte von Bashō eingemeißelt sind. Es ist auch ein Brunnen zu finden, der der Überlieferung nach von Bashō benutzt wurde. Etwas weiter den Hang hinauf befindet sich das Grab von Buson und seinen Schülern. Die Aussicht von dieser Hütte inspirierte auch weitere Schriftsteller, diesen Ort zu besuchen und Gedichte zu verfassen.⁴¹⁴

Dieses Teehaus steht also in engem Bezug zur Literatur, insbesondere zur Haiku-Dichtung der Edo-Periode. Aber auch Einflüsse des Zen-Buddhismus sind an diesem Ort spürbar.

2. GARTEN

BESCHREIBUNG

Äußerer Garten

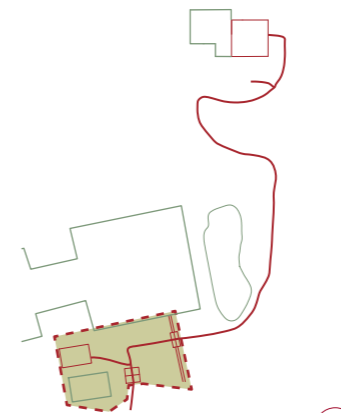
Eine schmale Steintreppe führt hinauf zum Eingangstor (*sotomon*) in den äußeren Garten. Das Tor trägt ein schlichtes, mit Metallschindeln gedecktes Satteldach, und ehe man es durchschreitet, führt auf der linken Seite ein mit zwei Steinlaternen gerahmter Nebeneingang zu einem kleinen Seitengebäude des Tempels, welches der Verehrung der Benzaiten, also der Göttin des Wassers, der Musik und der Beredsamkeit⁴¹⁵ dient. Dieser Bereich ist durch immergrünes Gebüsch von der eigentlichen Tempelanlage abgetrennt. Durchschreitet man das Eingangstor zum äußeren Garten, gelangt man zum Hauptgebäude, welches aus zwei Teilen besteht: der Haupthalle (*hondō*), wo sich die wichtigsten Heiligtümer zur Verehrung befinden⁴¹⁶ und einem weiteren Gebäudeteil (*kuri*), welcher die Mönche und eine Küche beherbergt. Im äußeren Garten gibt es außerdem ein kleines, freistehendes Häuschen, welches Toiletten beinhaltet und eventuell als Wartehäuschen (*yoritsuki*) für Teezeremonien einsetzbar ist. Eine separate, zusätzliche Wartebank im Außenbereich ist nicht vorzufinden. Am Rande des gepflasterten Wegs, der entlang der Haupthalle zum mittleren Tor (*chūmon*) führt, ist das erste steinerne Waschbecken (*tsukubai*) positioniert. Es ist so gelegen, dass es vom Eingangstor aus gesehen von einem Busch verdeckt ist und erst sichtbar wird, wenn man den gepflasterten Weg entlangschreitet. Das mittlere Tor besteht aus einer Holzrahmenkonstruktion in einer verputzten Lehmwand. Es wird von einem hölzernen Satteldach geschützt. Bei diesem mittleren Tor läuft die Fußschwelle der Mauerkonstruktion durch. Diese minimale physische Barriere auf die man nicht treten darf, zwingt den Besucher, die Füße mit Bedacht zu setzen. Diese kleine Geste dient dem Zwecke bedachtsam zu werden und die Sinne zu schärfen.



219 Stufen zum äußeren Tor *sotomon*.



220 Erster Blick in den inneren Garten durch das mittlere Tor *chūmon*.



221 Ausschnitt äußerer Garten.



Innerer Garten

Die durchlaufende Fußschwelle bewirkt noch einen weiteren Effekt. Er rahmt den dahinter liegenden inneren Garten ein, der dadurch wie ein Gemälde wirkt. Nichts, was in diesem „Bild“ zu sehen ist, ist zufällig positioniert. Gleichzeitig bietet der gerahmte Ausblick nur eine kleine Vorschau darauf, was sich tatsächlich hinter dem mittleren Tor befindet. Der innere Garten ist nämlich für einen Teegarten überdurchschnittlich groß und in drei Hauptbereiche gegliedert; in den unteren Bereich mit Trockenlandschaftsgarten, einen ansteigenden Teil und den erhöhten Bereich mit dem Teehaus.

Die untere Zone besteht aus dem flachen Bereich, welcher schon vom äußeren Garten sichtbar, und einem Trockenlandschaftsgarten (*kare-sansui*), der sich vor der Veranda der Haupthalle erstreckt. Dieser Gartenstil, der in der Muromachi-Periode (1336-1573) in Japan aufkam, weist kein wirkliches Wasser auf, also weder Teiche noch Bäche, sondern stellt mit Hilfe von gerechten weißen Kieseln, ausgewählten Steinarrangements, Moos und beschnittenen Bäumen symbolisch die natürliche Landschaft dar.⁴¹⁷

Die weiße Kiesfläche ist von einem großen, beschnittenen Buschwerk (*karikomi*) umgeben.

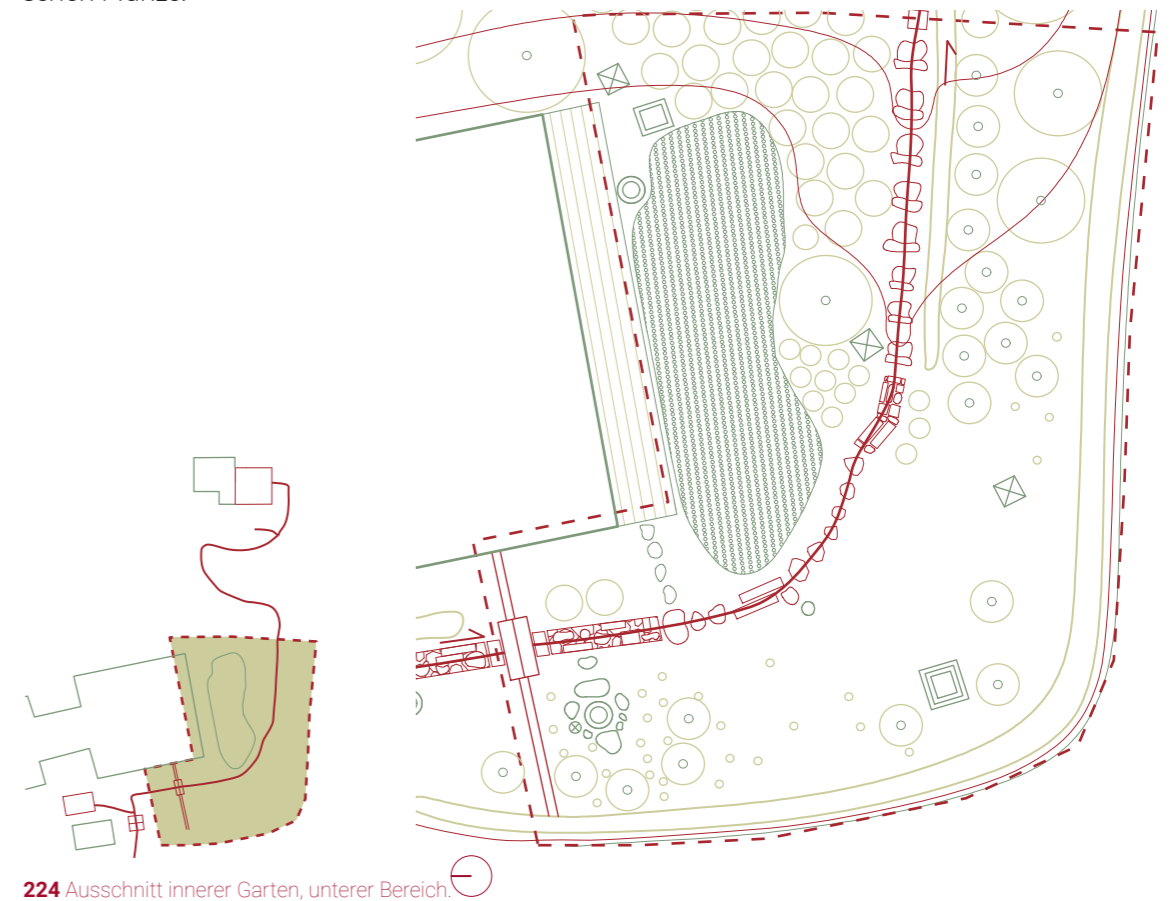


222 Haupthalle (li.) mit vorgelagertem Trockenlandschaftsgarten; die Teehütte wird oben am Hügel sichtbar.



223 Untere Ebene; Wegführung zum Teehaus.

Die halbkugelige Form der immergrünen Azaleen erinnern an sanfte Hügel, moosbewachsene Felsen oder auch an ferne Baumkronen, und sie verleihen dem Garten Tiefe, Struktur sowie ein Gefühl der Fülle. Ein einzelner großer Baum am Rande des Trockenlandschaftsgartens zieht die Aufmerksamkeit auf sich und bildet das Zentrum des Gartens. Hinter dem mittleren Tor befindet sich auf der rechten Seite ein weiteres Steinwaschbecken (*tsukubai*), welches wie auch das *tsukubai* im äußeren Garten erst im letzten Moment nach Durchschreiten des Tores sichtbar wird. Trittsteine führen auf der rechten Seite vom Steinpflasterweg (*nobedan*) zum Steinarrangement. Das Becken ist eine Kopie des berühmten *tsukubai* des Ryoan-ji Tempels in Form einer chinesischen Münze.⁴¹⁸



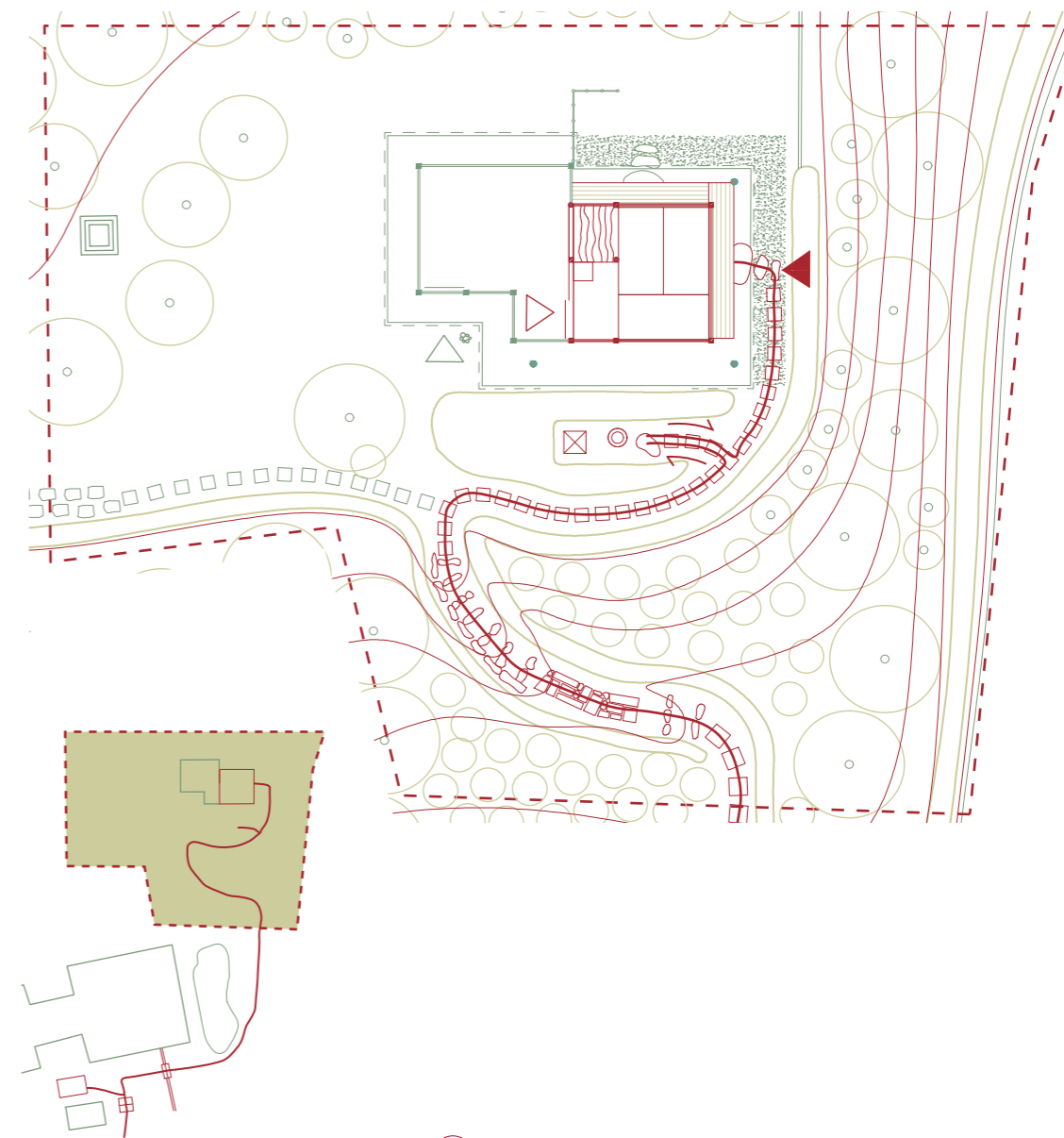
224 Ausschnitt innerer Garten, unterer Bereich.

Am Ende des ca. 5 Meter langen Steinpflasterwegs nach dem Tor geht der Weg in Trittsteine (*tobi-ishi*) über, eine Abzweigung führt hin zur Veranda der Haupthalle (*hondō*). Der Hauptweg aus Schrittsteinen zum Teehaus lenkt den Besucher entlang der weißen Kiesfläche auf den Hügel hinauf. Ab dem Wechsel zu Schrittsteinen wird im Hintergrund der Veranda der *hondō*-Halle das Dach des Teehauses oben am Hang zum ersten Mal sichtbar. Nach der halben Umkreisung des Trockenlandschaftsgarten geht der Weg in der Nähe des großen, einzelnen Baumes wieder in einen kurzen Steinpflasterweg über, ehe steinerne Stufen hinauf zum Teehaus führen und man nach einer s-förmigen Kurve schließlich das Niveau des Teehauses erreicht.

Ehe die Besucher den Gästeeingang auf der Südseite erreichen,⁴¹⁹ führt der Weg wieder um eine zurechtgeschnittene, immergrüne Hecke herum, in der ein weiteres Steinarrangement mit Waschbecken und Laterne zu finden ist. Auf der Terrassenebene befindet sich außer dem Teehaus noch ein Stein mit eingemeißelten Gedichten des Dichters Bashō und der Zugang zum weiter aufsteigenden Weg, der zu den Gräbern Busons und dessen Schüler führt.



225 Obere Ebene; Blick auf das Teehaus.



226 Ausschnitt innerer Garten, oberer Bereich.



227 Trittsteine im moosbewachsenen Teegarten dienen zur Entschleunigung der Gehgeschwindigkeit.

PRINZIPIEN

Im Aufsatz „Time is money – Space is money“ erläutert Günter Nitschke, warum Zeit und Raum als verbundene, nicht trennbare Dimensionen anzusehen sind. Er vergleicht ihre Verknüpfung mit den zwei Seiten einer Medaille, die für immer untrennbar miteinander verbunden sind. Hätte man beispielsweise nur drei Tage Zeit, um Japans Sehenswürdigkeiten zu besichtigen, könnte man die Reise als eine zeitlich strukturierte Raumerfahrung bezeichnen. Würde man jedoch eine ganze Woche lang in einem einzigen Haus verbringen, wäre dies eine raumstrukturierte Zeiterfahrung.⁴²⁰

Weiters erläutert er, warum Raum von den Japanern so hochgeschätzt wird. Es handelt sich flächenmäßig um ein doch kleines Land mit einer hohen Bevölkerungsdichte. Auf Grund des Platzmangels wurden Prinzipien entwickelt, um das subjektive Raumgefühl zu steigern. Die Größe des Erfahrungsraums wird nicht so sehr durch seine physischen Dimensionen bestimmt, sondern durch konkrete Erfahrungen, die dieser Raum ermöglicht. Da die japanischen „Orte“ in der Regel sehr nahe beieinander liegen, versuchte man, den Raum zu erweitern, indem die Erfahrungszeit durch die Verringerung der Geschwindigkeit verlängert und die Bewegung durch physische Barrieren verzögert wurde. Raum wurde geschaffen, indem man die Zeit dehnte.⁴²¹

Die enge Verflechtung von Raum und Zeit bedeutet, dass die hier untersuchten Prinzipien nicht eindeutig ausschließlich der Wahrnehmung der Zeit oder des Raums zuzuordnen sind. Daher werden diese Kategorien gemeinsam erläutert.

Verhältnis und Maßstab

Nach dem Tor zum inneren Garten erscheinen die Objekte im unteren, flachen Teil des Gartens sehr klein und stehen nahe zueinander, was eine hohe Dichte und das Gefühl eines Mikrokosmos erzeugt. Die helle Kiesfläche in der Mitte des Gartens, die Wasser symbolisiert (*kare-sansui*) schafft einen ruhigen, weiten und gedehnten zentralen Raum. Er ist von einem einzigen großen, repräsentativen Baum geprägt und mit vielen kleinen Zusatzelementen wie etwa zahlreiche kleinen, runden Azaleenbüschen, Wasserbecken, Laternen und Steinskulpturen ausgestattet. Diese kleinen Elemente sind wiederum durch größere Pflanzen geschützt, die die Grenze des Gartens zur Straße hin bilden. Es entsteht eine Illusion einer Miniaturwelt, und die gesamte Umgebung wirkt wie ein kleines Modell. Der Betrachter fühlt sich relativ groß und dieser Bereich des Gartens ist mit einem Blick überschaubar. Den weitesten Blick hat man auf das Dach des Teehauses oben auf dem Hügel.

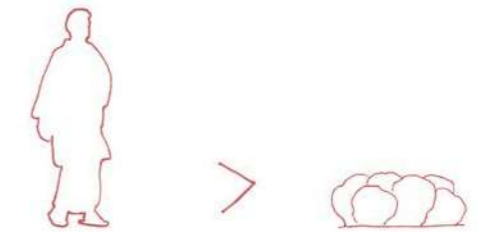
Hat man den oberen Teil des inneren Gartens erreicht, wird der Blick des Gastes nicht nach hinten, also zum unteren Teil des Gartens gelenkt. Erst nach vollendeter Zeremonie offenbart sich dem Besucher am Rückweg die Aussicht vom oberen Standpunkt aus und er erkennt die veränderte Relation. Der Mikrokosmos auf der unteren Ebene wirkt zwar noch kleiner als zuvor, aber im Vergleich zum Blick auf die Berge, die sich im Hintergrund des Gartens erheben, bekommt der das Teehaus verlassende Gast das Gefühl, nun sehr klein zu sein. Das *Sfumato* der im Hintergrund verblassenden Berge verstärkt den Tiefeneffekt.

Der Weg des Durchschreitens und dessen bewusste Lenkung der Blicke spielt mit der relativen Distanz zwischen dem Individuum und den Objekten und skaliert dadurch die Selbstwahrnehmung.

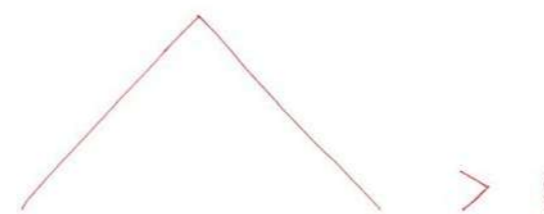
In diesem Fall befinden sich die am weitesten entfernten Elemente außerhalb des Gartens, werden aber in die Wahrnehmung einbezogen. Das Ergebnis ist eine gedehnte Wirkung des Raums. Diese Tiefenwirkung wird auch als *shakkai* oder „geborgte Landschaft“ bezeichnet. Teiji Itoh erläutert in seinem Werk „Space and illusion in the Japanese garden“ die Gründe, warum das Prinzip „*shakkei*“ im Teegarten normalerweise keine Verwendung findet und dieser Gartentyp auch der einzige ist, welcher dieses Prinzip bewusst nicht verfolgt. Die kontemplative Annäherung an das Teehaus soll im Regelfall nicht durch die Welt außerhalb des Teegartens gestört werden. Nichts soll von der Stimmung ablenken, die innerhalb dieses geschützten Bereichs aufgebaut wird. Weiters ist es eben nicht erwünscht, den Teegarten vom Innenraum des Teehauses



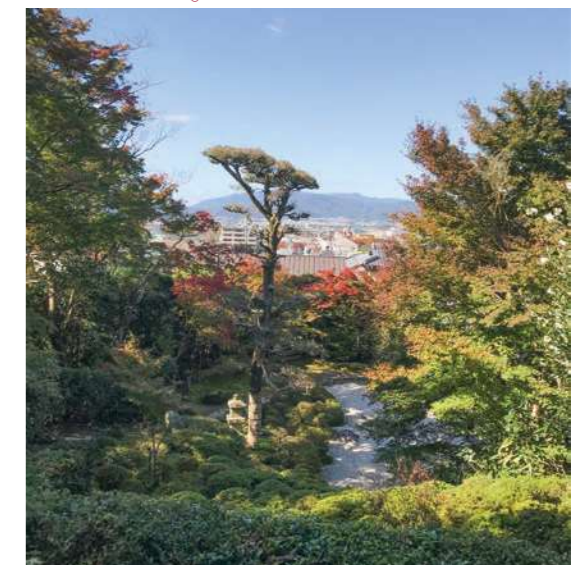
228 Der untere Bereich des inneren Gartens ist als Mikrokosmos konzipiert und mit einem Blick überschaubar.



229 Der Besucher fühlt sich im Vergleich zu den kleinen Elementen relativ groß.



230 Auf der oberen Ebene ändert sich das Gefühl des Größenverhältnisses; der Besucher fühlt sich beim Anblick der hohen Berge im Hintergrund verhältnismäßig klein.



231 Der Ausblick auf die Stadt mit Bergen im Hintergrund offenbart sich dem Besucher erst nach der Zeremonie.

aus betrachten zu können. In Japan ist wahrscheinlich kein Garten auffindbar, welcher einzig und allein für den Zweck von Teezeremonien errichtet wurde und gleichzeitig das Prinzip der geborgten Landschaft verwendet.⁴²²

Im Fall des Bashō-an handelt es sich jedoch um einen Garten, der nicht nur die ausschließliche Funktion eines Teegartens besitzt. Der Garten beinhaltet auch ein trockenes Meer *kare-sansui*, was kein konventionelles Element eines formellen Teegartens darstellt. Außerdem diente das Teehaus Bashō-an als Rückzugsort mit der Atmosphäre einer mönchischen Einsiedelei, in welche man zum isolierten Schreiben und Lesen aus der Stadt flüchten und diese betrachten konnte. In der Analyse des Teeraums werden die Merkmale für diese Annahme noch ausführlicher behandelt. Für die Zeremonie selbst ist der Ausblick jedenfalls irrelevant. Selbst die Veranda im Bashō-an, welche ebenso als Wartebank für die Ruhepause zwischen den einzelnen Teilen der Zeremonie fungieren könnte, orientiert sich nicht hin zur geborgten Landschaft. Die Aussicht wird bewusst nicht offenbart. Erst nachdem die Gäste nach der Zeremonie aus dem Haus her austreten und sich auf den Rückweg Richtung Gartenausgang begeben, erblicken sie zum ersten Mal die zu ihren Füßen liegende Stadt und den dahinter aufsteigenden Berg Atago. Das Gefühl einer Transformation, welches durch die Teezeremonie erzeugt worden ist, wird durch die Wahrnehmung der kontrastierenden Ausblicke während des Hin- und Rückwegs verstärkt. Deswegen kann der Einsatz der geborgten Landschaft in diesem Beispiel als im Sinne der Teezeremonie passend und unterstützend gesehen werden.

Vergleich: An dieser Stelle soll noch ein weiteres Beispiel eines Teegartens genannt werden, bei dessen Durchschreiten der Maßstab des Selbst verändert wird: Im Teegarten des Fushimi Inari-Taisha ochaya sind es die Elemente des Gartens, welche unterschiedliche Größen aufweisen. Die Steinlaternen und Waschbecken in der Nähe des Eingangstors sind nicht höher als ca. 30cm, doch je tiefer man in den Teegarten hineinschreitet, desto größere findet man vor. Am Ende des Gartenwegs beträgt die Höhe der Steinlaternen um die 3 Meter, und sie wirken sehr massiv. Fühlt man sich am Anfang des Weges noch relativ groß, wird die Wahrnehmung durch die Skalierung der Elemente am Rande des Wegs beeinflusst, und der Besucher erreicht das Teehaus mit dem Gefühl, kleiner zu sein als am Beginn des Weges. Der Raum spielt mit der menschlichen Wahrnehmung und das Individuum erlebt eine Transformation des Bewusstseins durch Veränderung der Größenverhältnisse zwischen dem Selbst und den Objekten.



232 Die Veranda des Bashō-an könnte als Wartebank für die Pause zwischen den Teilen der Zeremonie dienen.



233 Der Maßstab der Elemente ändert sich während des Wegs zum Teehaus, wodurch auch das wahrgenommene Gefühl der eigenen Größe verändert wird.



234 Das Dach der Steinlaterne ragt hinter der Hecke hervor und nimmt in seiner Form Bezug auf das Teehaus.

Reflexion

Fraktale Struktur

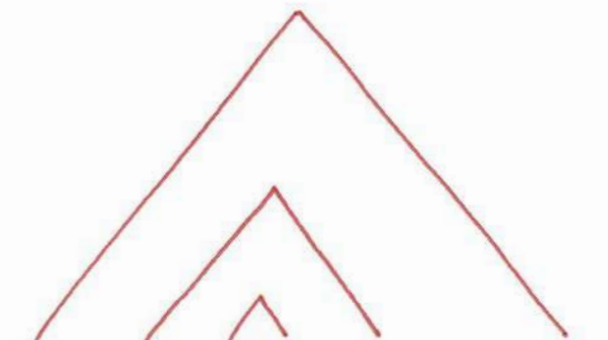
In Teegärten finden sich oft die gleichen Strukturen in verschiedenen Maßstäben. Die Elemente bilden eine aufeinander bezogene harmonisierende Gesamtstruktur in derselben formalen Sprache. Beim Beispiel des Teegartens vom Bashō-an lässt sich das am besten in der Dachform verdeutlichen. Die Dachform des Teehauses Bashō-an nimmt Bezug auf die Ausformungen der umliegenden Berge. Die Dächer der Laternen beziehen sich wiederum auf die Dachform des Teehauses. Die künstlichen Elemente betonen also die natürlich vorhandenen Elemente, greifen deren Formen auf und variieren sie.

Unter der sogenannten *shukkei*-Technik ist die verkleinerte Wiedergabe realer Objekte zu verstehen.⁴²³

Beim Betreten des oberen inneren Gartens erblickt man das Teehaus und davor eine gerade geschnittene Hecke, aus der lediglich das Dach der Steinlaterne hervorragt; die unteren Teile der Steinlaterne bleiben verdeckt. Erst nach dem Umkreisen der Hecke wird ein eingeschnittener Weg zu einem Waschbecken sichtbar, welches sich vor der Steinlaterne befindet. Der Besucher wird also durch die Präsentation des Laternendaches darauf aufmerksam gemacht, dass die Hecke etwas Wesentliches verbirgt, was erst im Laufe des Weges offenbar wird. So wie vom unteren Garten nur das Dach des Teehauses sichtbar ist, so wird auch bei der Lampe zuerst nur der oberste Teil in ähnlicher Formensprache gezeigt. In der Variation von Formen in den verschiedensten Maßstäben lässt sich eine konstante, fraktale Struktur erkennen, die im Gesamtbild harmonisch wirkt.



235 Die Steinlaterne *ishi-dōrō* und das Steinwaschbecken *tsukubai* auf der oberen Ebene vor dem Teehaus.



236 Elemente verschiedenen Maßstabs weisen dieselbe Formensprache auf.



237 Das mittlere Tor *chūmon* rahmt den Blick in den inneren Garten; allerdings wird nur ein kleiner Teil von dem gezeigt, was sich dahinter verbirgt.

Blicklenkung

Rahmung

Die Teegärten sind insgesamt vollends durchgestaltet – jeder einzelne Stein, jede Pflanze und jeder Aussichtspunkt. Es handelt sich um eine sensible Gesamtkomposition, in der kein Platz für Zufälligkeiten bleiben soll. So sind auch die Ausblicke sehr sorgfältig gestaltet und wichtig für das Erlebnis auf dem Weg zum Teehaus.

Der Blick wird oft sowohl von architektonischen als auch von natürlichen Elementen gerahmt. Rahmende architektonische Elemente können zum Beispiel Tore, Wände oder Zäune sein. Als natürliche rahmende Elemente kommen Bäume, Sträucher, Steine und auch Hügel zum Einsatz. Bei einer Rahmung handelt es sich um eine Hervorhebung und Betonung besonderer Ausblicke oder visueller Bezüge, die den Blick in eine bestimmte Richtung lenken sollen. Die Betonung kann auch als Vorschau auf die darauffolgende Szene eingesetzt werden und stellt bereits eine Beziehung zu dem gerahmten Ort her.

Beim Beispiel Bashō-an lässt sich die Methode der Einrahmung am besten am mittleren Tor (*chūmon*) erläutern. Die Öffnung zeigt nur einen kleinen Ausblick auf den weiteren Weg: Man sieht das Ende des Pflasterweges und die ersten Trittsteine. Am Ende der Kurve erblickt man eine kleine Steinlaterne (*ishi-dōrō*) und die angrenzende Bepflanzung. Doch das Steinwaschbecken (*tsukubai*) gleich rechts hinter dem Tor, der Trockenlandschaftsgarten mit seiner Azaleenlandschaft rundherum, sowie der Hügel inklusive Teehaus bleiben bis zum letzten Moment verborgen. Der Besucher geht also mit einer gewissen Erwartung auf das Tor zu und erst spät offenbart sich eine unerwartete Szenerie und sorgt für einen Überraschungseffekt.



238 Erst nach dem Durchschreiten werden weitere Bereiche und Elemente sichtbar.



239 Der Blick durch das äußere Tor *sotomon* offenbart den ersten Eindruck des Gartens; die weitere Wegführung bleibt versteckt; Kōtō-in (Daitoku-ji-Subtempel), Kyōto.

Vergleich: Bei der Annäherung an das Teehaus im Murin-an in Kyōto sind am Anfang des leicht geschwungenen Weges zwei große Bäume auf jeweils einer Seite des Weges gepflanzt, die in ihrer Mitte einen ersten, gerahmten Blick aufs Teehaus zulassen. Auf diese Weise wird ein psychologisches Tor geschaffen, welches man auch physisch passieren muss. Es erregt nicht nur Aufmerksamkeit, sondern definiert auch eine Schwellenerfahrung bei der Annäherung.



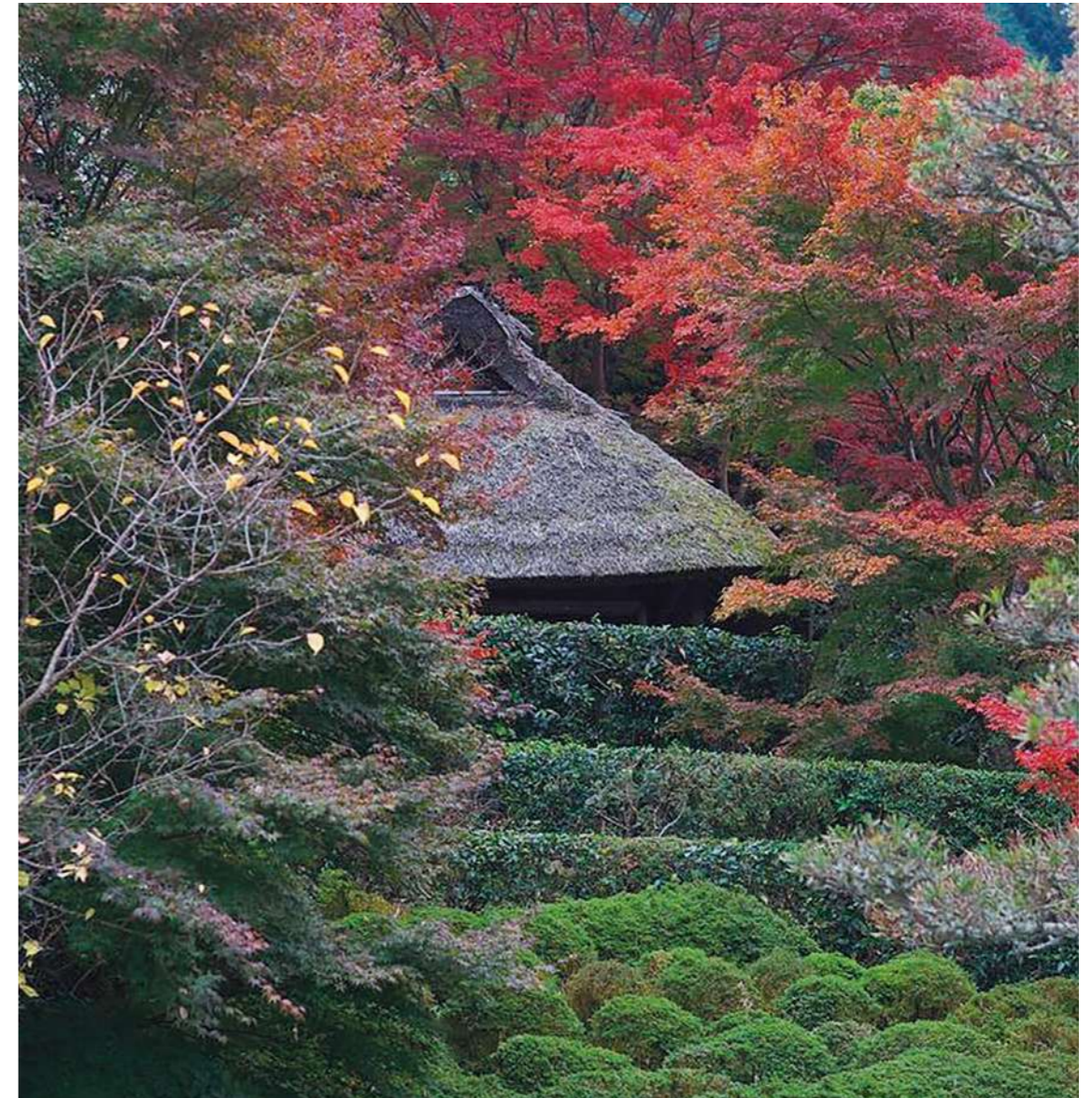
240 Die Bäume fungieren nicht nur als Rahmung, sie bilden gleichzeitig ein natürliches Tor, welches am Weg zu durchschreiten ist, Murin-an; Kyōto.

Fragmentarische Offenbarung

Meist offenbart ein Teegarten nicht vom ersten Moment an alle Ausblicke auf das Teehaus – er ist zum Durchwandeln gedacht. Man nähert sich auf indirektem Weg und erst durch die Annäherung ans Ziel, dem Teehaus, wird der Garten Schritt für Schritt, Abschnitt für Abschnitt entdeckt. Der Zugang erfolgt meist diagonal (*sumichigai*) und vom Eingang aus gibt es keine frontalen Ansichten oder direkten Präsentationen.⁴²⁴

Im Falle des Bashō-an handelt es sich nicht um eine streng diagonale, sondern vielmehr um eine geschwungene Annäherung. Der Anstieg zur oberen Ebene, wo sich das Teehaus befindet, verläuft nie auf einem geraden Weg. Auch auf der flachen, oberen Ebene führt der Weg nicht direkt zum Eingang, sondern lenkt den Besucher wieder in einem Bogen um die Hecke herum, ehe man zum Ziel, also dem Eingang, gelangt. Die Situierung des Teehauses am Hügel trägt ebenso zum verlangsamten Enthüllungsprozess bei. Beim Betreten des inneren Gartens bleibt das Gebäude vorerst komplett verborgen. Erst bei Erreichen des Trockenlandschaftsgartens wird das große Dach hinter den Hecken sichtbar. Bis kurz vor Erreichen der obersten Ebene bleibt das Teehaus bis auf sein Dach von Hecken verdeckt. Der erste Blick auf das gesamte Teehaus erfolgt schließlich über die Eckperspektive auf gleicher, finaler Höhe.

Die Gartenlandschaft soll den Gast nicht zu sehr ablenken, da die Aufmerksamkeit auf dem Akt des Durchschreitens liegen soll. Die Trittsteine lenken zwar den Blick auf den Weg direkt vor den Füßen, es werden jedoch auch „Atempausen“ eingeplant, die durch bestimmte, große Steine gekennzeichnet sind. Diese großen Steine sind an besonderen Stellen positioniert und laden den Gast dazu ein, kurz stehen zu bleiben und bewusst aufzublicken. Die Annäherung an das Teehaus ist, um es in mit moderner Sprache auszudrücken, mit einem Flug mit Zwischenlandungen vergleichbar: jeder Zwischenstopp offenbart den Reisenden neue und häufig überraschende Impressionen.⁴²⁵ Der prominenteste Stein, der zur Pause im Garten des Bashō-an anregt, befindet sich vor dem Trockenlandschaftsgarten, von wo aus man das Dach des Teehauses oben am Hügel erblickt.



241 Das Teehaus bleibt bis zum Erreichen der oberen Ebene größtenteils verborgen; es wird von Bäumen und mehreren Heckenschichten verdeckt; lediglich sein Dach ragt hinter der Bepflanzung hervor.

Vergleich: Beim Murin-an betritt man nach dem Durchschreiten des mittleren Tores zum inneren Garten einen hölzernen Laubengang, der den Weg zum Teehaus vorgibt, in dem die traditionellen Teezeremonien stattfinden.⁴²⁶ Beim Betreten schränkt das tief gezogene Dach des Laubgangs gezielt die Sicht auf den Garten ein, sodass man vorerst nur die Bepflanzung, das Gewässer und einzelne Elemente im Garten wahrnimmt; die Gestalt des Teehauses kann nur hinter der Bepflanzung erahnt werden. Der Himmel sowie die im Hintergrund aufsteigenden Berge werden noch nicht dargeboten; der Fokus liegt einzig und allein auf dem gestalteten Garten, der wie ein erfülltes Bild ohne Grenzen wirkt. Es wird also nicht gleich der ganze Ausblick geboten, sondern der Garten soll bewusst Schritt für Schritt enthüllt und erst im gelenkten Fortschreiten entlang des Weges umfassend erfahren werden.

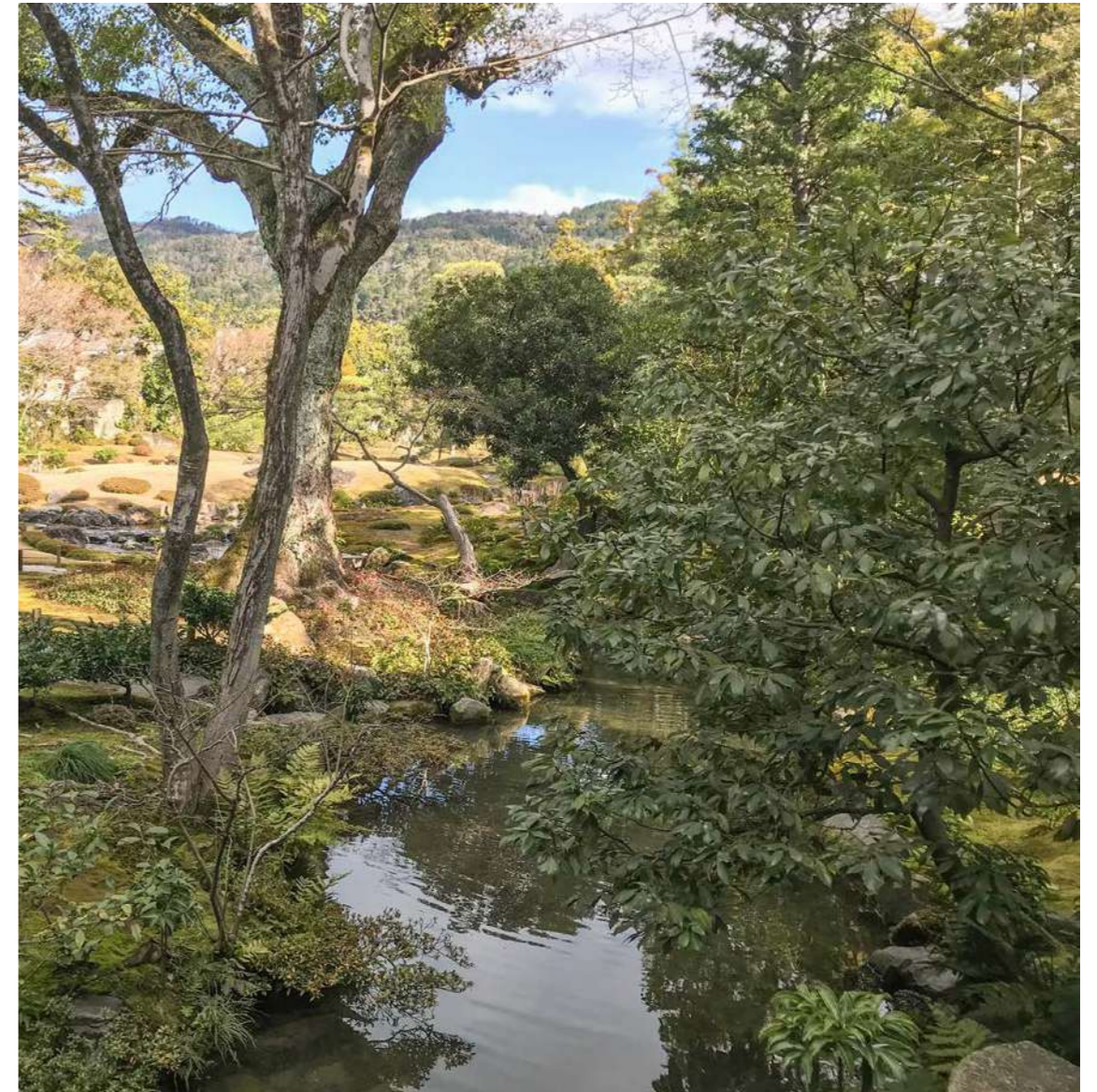
Die Abfolge der Raumerfahrung vom Eingang in den Garten bis zur Ankunft beim Teehaus und die damit verbundenen emotionalen Reaktionen auf Landschaft und Struktur des Weges werden sorgfältig ausgewählt.⁴²⁷



242 Das mittlere Tor *chūmon* führt in einen hölzernen Korridor, Murin-an; Kyōto.



243 Der erste Blick wird auf die Elemente des Gartens gerichtet; auf der rechten Seite ist ein kleines Stück Dach vom Teehaus sichtbar, Murin-an.



244 Nach Verlassen des Korridors werden die Berge im Hintergrund sowie der Himmel sichtbar; das Teehaus ist von diesem Standort aus nicht sichtbar, da es von einem dichten Busch verdeckt ist, Murin-an.

Rhythmisierung

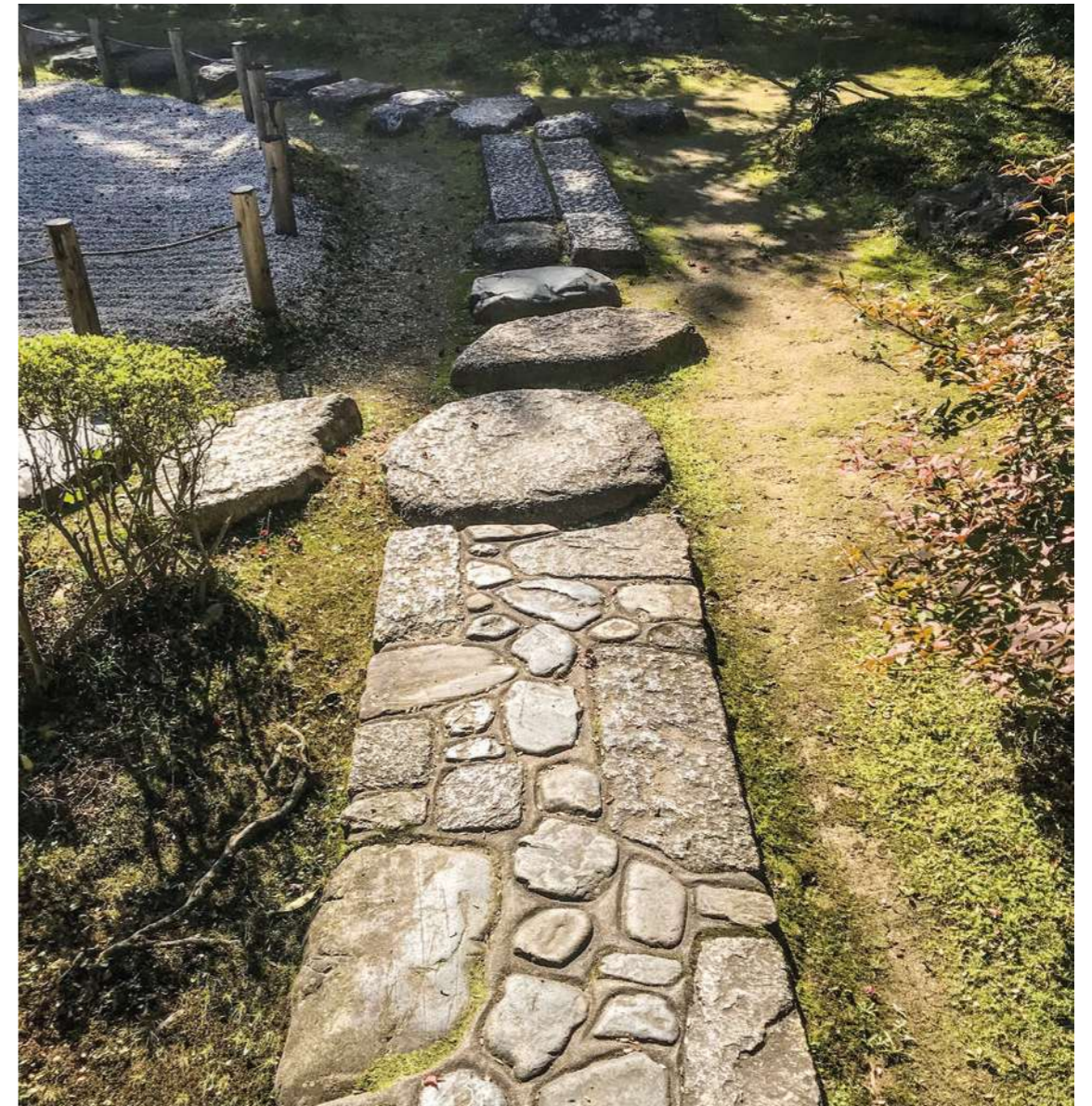
Gepflasterte Wege und Trittsteine

Neben der ästhetischen besitzen die Trittsteine in japanischen Teegärten noch eine andere, wesentliche Funktion: Üblicherweise sind die Trittsteine im äußeren Garten größer und mit weiterem Abstand verlegt. Im inneren Garten kommen kleinere Steine mit weniger Abstand zum Einsatz, die Schrittgeschwindigkeit wird verlangsamt. Kurz vor dem Teehaus rücken diese Trittsteine noch enger zusammen, wodurch das Tempo der Annäherung abermals deutlich verlangsamt wird.⁴²⁸

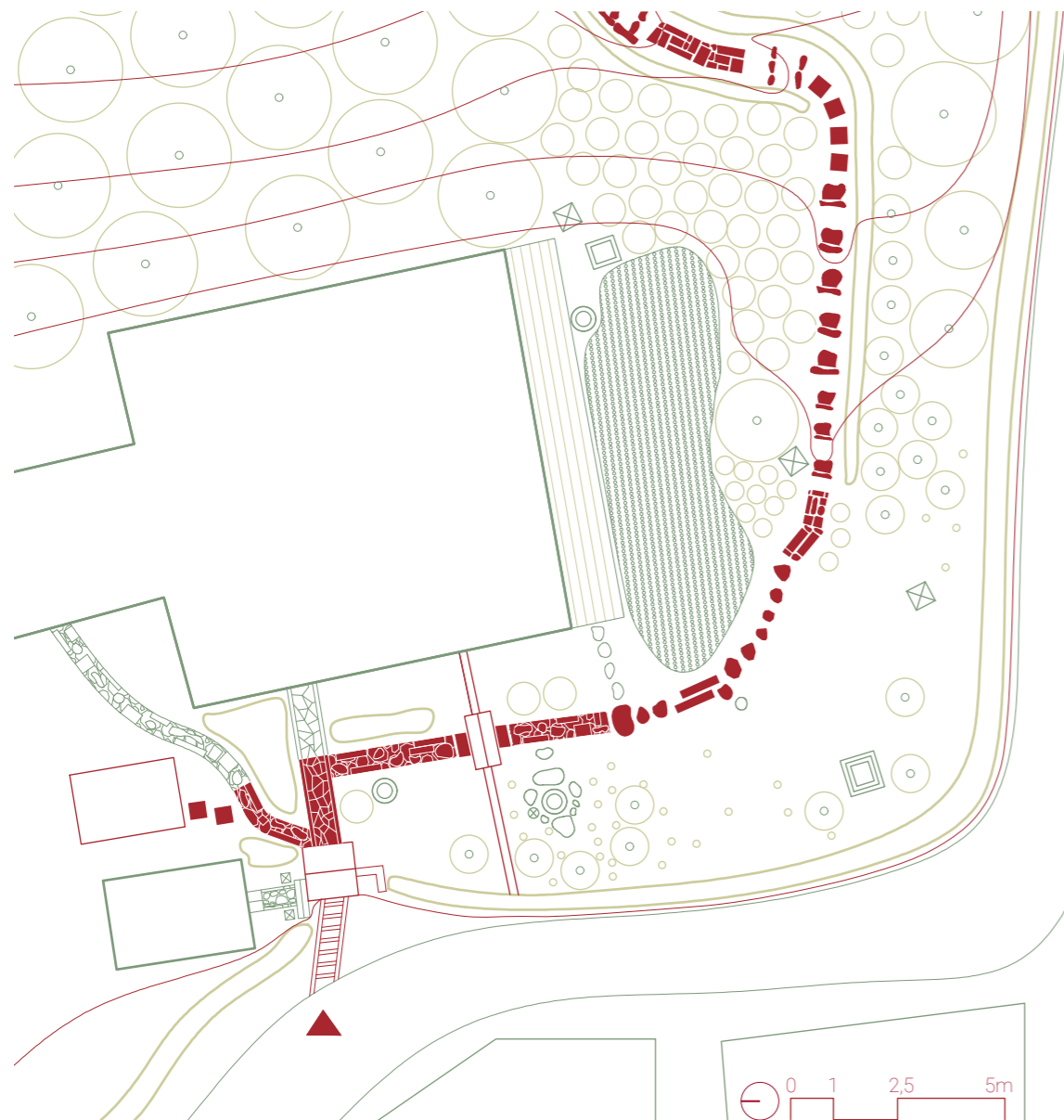
Im Areal des Bashō-an wechselt die Gestaltung des gepflasterten Weges (*nobedan*) hinter dem Eingangstor vom streng formellen *shin*-Stil, bei dem nur geschnittene bzw. behauene Steine verwendet werden, zum semiformellen *gyō*-Stil, bei dem sowohl geschnittene als auch naturbelassene Steine zum Einsatz kommen. Der letzte Abschnitt vor dem mittleren Tor ist als informell gepflasterter Weg (*sō*) mit ausschließlich natürlich geformten Steinen ausgeführt. Hier werden die Gäste vom Gastgeber begrüßt. In der Regel sind in der Nähe des Eingangstors immer die formellsten gepflasterten Wege zu finden, welche, je tiefer man sich im Garten befindet, in einen zunehmend informelleren Stil übergehen.⁴²⁹ Dies geht auch aus dem Beispiel Bashō-an deutlich hervor.

Der informell gepflasterte Weg vor dem mittleren Tor zieht sich auch noch wenige Meter in den inneren Garten hinein. Es findet somit kein scharfer Stilwechsel des Wegbelags zwischen äußerem und innerem Garten statt. Der Gastgeberstein auf der inneren Seite des Tores unterscheidet nicht vom Gästestein auf der äußeren Seite. Der Stilwechsel erfolgt erst wenige Meter weiter: Der gepflasterte Weg geht in hohe, große Trittsteine über. Die Position des Wechsels vom Steinpflasterweg zu Trittsteinen ist nicht zufällig. Die gepflasterten Wege ermöglichen einen sicheren Tritt trotz Betrachtung der Umgebung; durch die Trittsteine wird der Blick jedoch auf den Boden gelenkt. Die Besucher konzentrieren sich überwiegend darauf, die Trittsteine nicht zu verfehlen. Erst bestimmte lange, schmale besondere Trittsteine (*ita-ishi*), die eine längere ebene Fläche bilden, erlauben, während des Gehens kurz aufzublicken. Von hier aus kann der Besucher das Dach des Teehauses genau in der Achse des trockenen Gartens oben am Hügel sehen. Das Teehaus wird also dank der besonderen Trittsteine erstmals sichtbar.

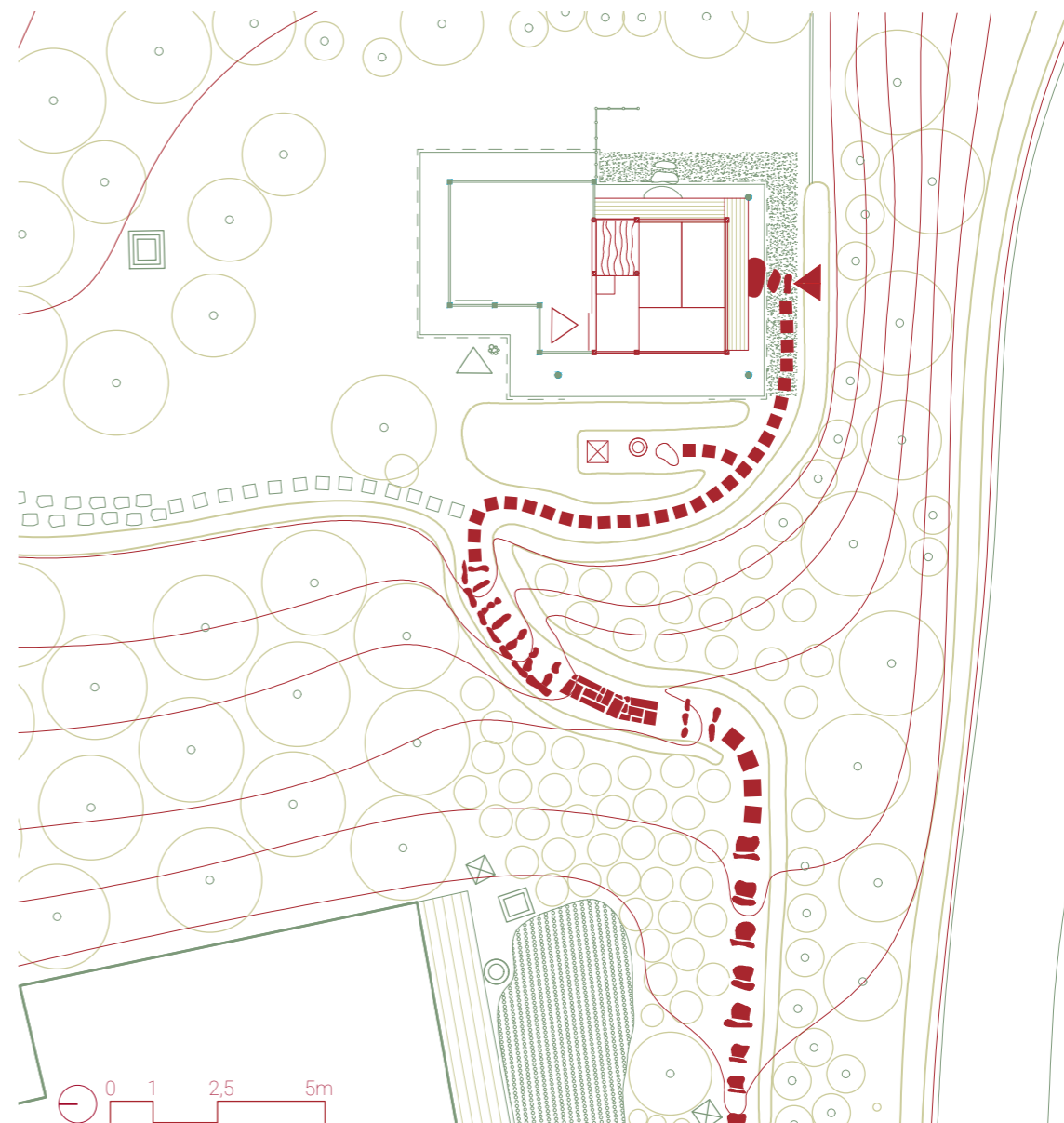
Nach wenigen weiteren Trittsteinen geht der Weg nochmals in einen informell gepflasterten Weg über. Die Steine weisen keine Erhöhung auf, sondern sind zu ihrer Umgebung bodengleich.



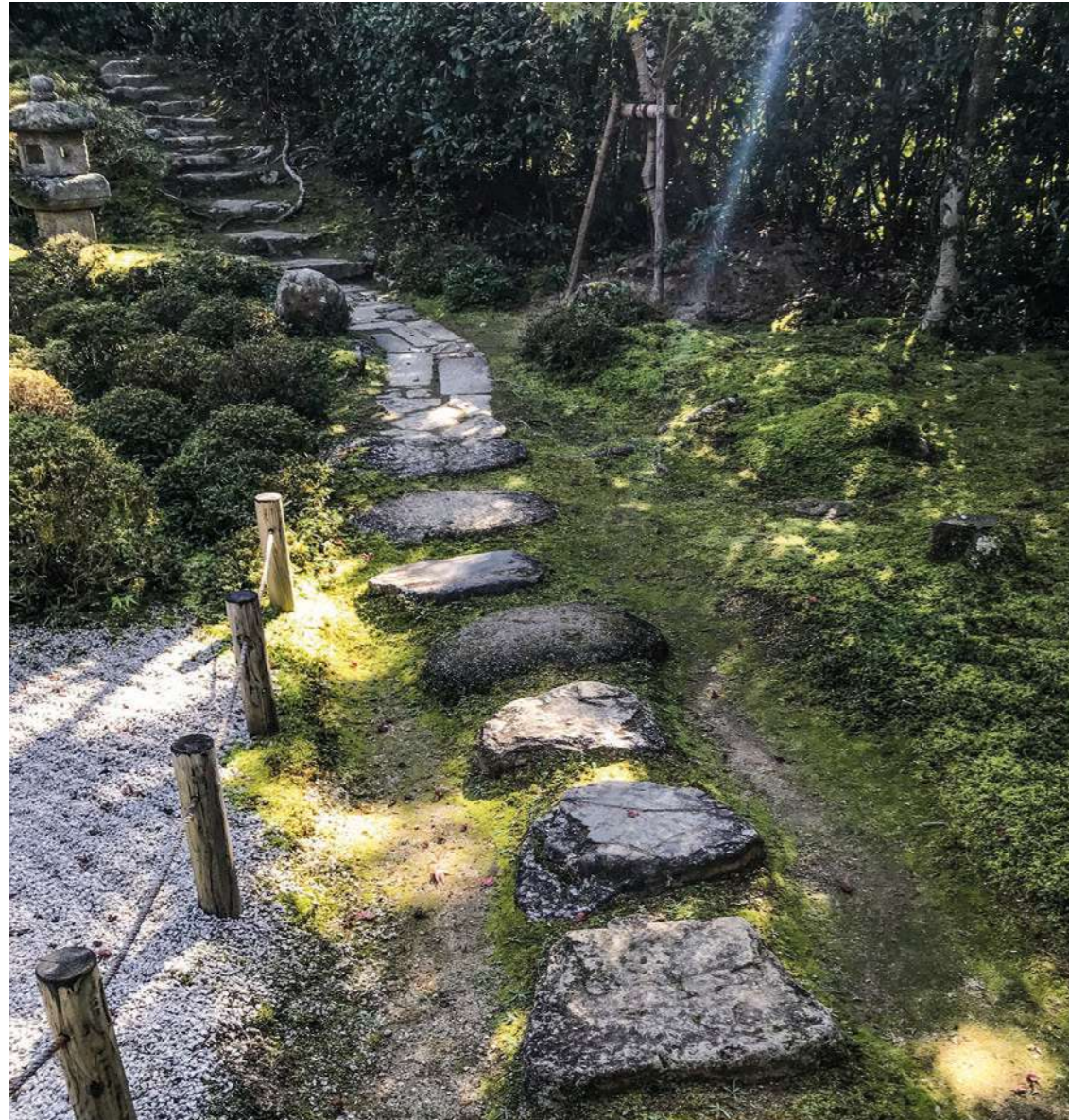
245 Der gepflasterte Weg geht in große Trittsteine über; die langen, schmalen Trittsteine *ita-ishi* kennzeichnen eine besondere Aussicht; in diesem Fall sind sie genau in der Achse des Trockenlandscapgartens und des Teehauses positioniert.



246 Wechselnder Bodenbelag am Weg zum Teehaus beeinflusst die Gehgeschwindigkeit und rhythmisiert den Gast auf seinem Weg; untere Ebene des Gartens.



247 Wechselnder Bodenbelag am Weg zu und auf der oberen Ebene.



248 Ein kurzes Stück gepflasterten Wegs schließt an Trittsteine an, ehe der Weg in steinere Stufen für den Anstieg übergeht.

Danach betreten die Gäste Trittsteine, die einzelne steinerne Stufen bilden. Die Überwindung des Höhenunterschieds verlangsamt den Schritt der Besucher nochmals beträchtlich. Alle wenige Meter ändert sich die Bodenbeschaffenheit: zuerst gibt es schmale Trittsteine als Stufen zwischen großen Trittsteinen, gefolgt von einem kurzen Stück gepflasterten Wegs, zuletzt schmalere, wegbreitere Trittsteine, dazwischen kleinflächig und unregelmäßig angelegte Ebenen, bis schließlich die obere Ebene erreicht wird.

Es werden dem Besucher zwischen den hohen Phasen der Konzentration immer wieder Möglichkeiten gegeben, während des Gehens aufzublicken und die veränderte Szenerie zu betrachten. Die „Blicksteine“ sind im Weg ablesbar. Auf der oberen Ebene lenken quadratische, kleine Trittsteine⁴³⁰ mit geringem Abstand zueinander den Besucher um die Hecke zum Steinwaschbecken, wo die rituelle Reinigung durchgeführt wird, bevor der Trittsteinweg schließlich bis zum Eingang des Teehauses führt.

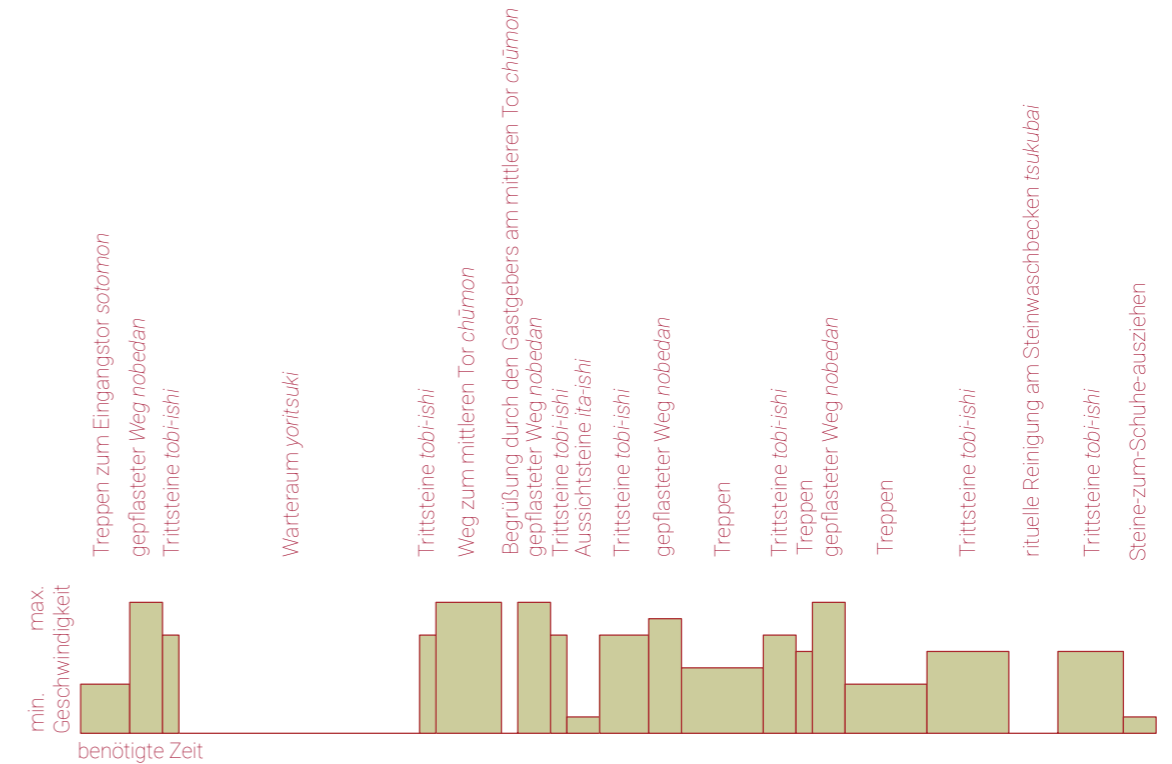
Durch eine gezielte Platzierung der Trittsteine können unsere Fußbewegungen verlangsamt, beschleunigt, gestoppt oder in andere Richtungen gelenkt werden. Die visuelle Erfahrung des Wegs wird mit Zeit verknüpft.⁴³¹

Separation – Pufferzone

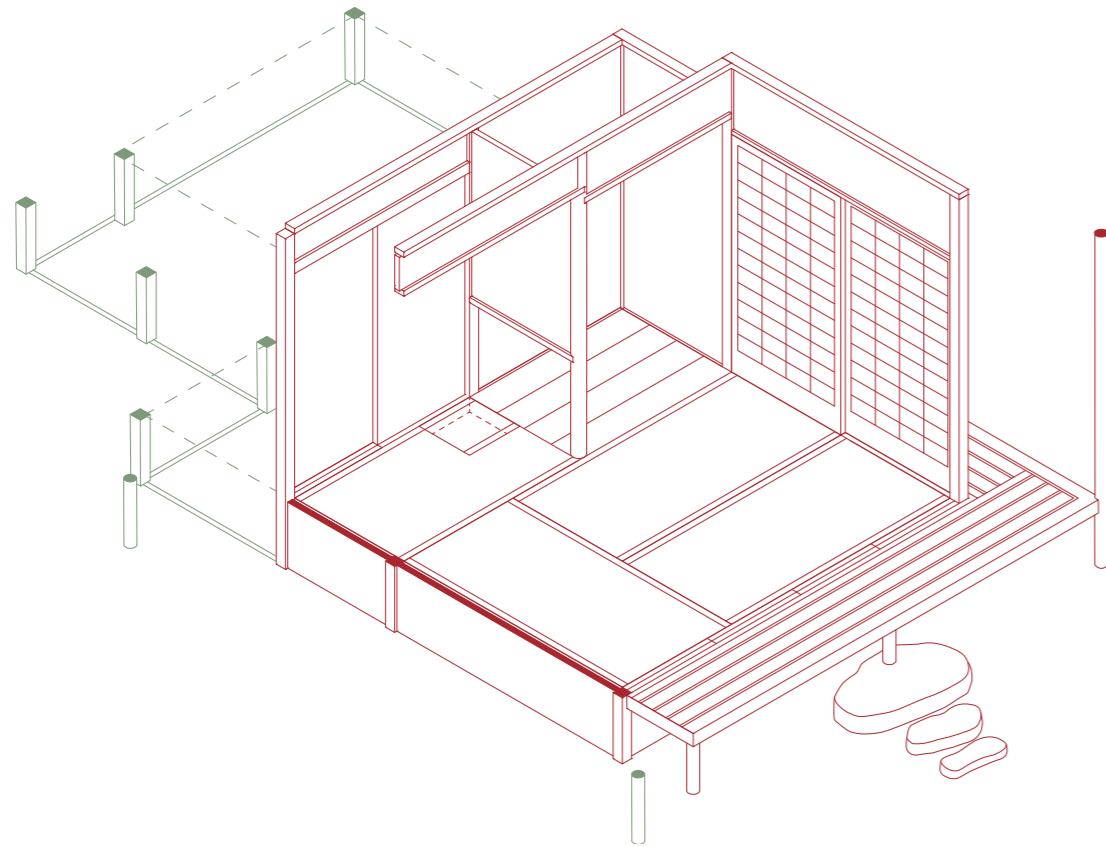
Je mehr Pausen man auf einem Weg einlegt, desto länger scheint dieser zu sein.⁴³² Die Annäherung ans Teehaus durch den Teegarten erfolgt in Etappen, die durch bewusst eingesetzte Schwellen getrennt und inszeniert werden. Die Teezeremonie lehnt fast immer jede Art von Bezug zur Außenwelt ab und versucht sich bestmöglich von der profanen Welt zu entkoppeln. Der Garten fungiert dabei als Pufferzone zwischen dem alltäglichen Leben und der Isolation des Teeraums.

Im Bashō-an nehmen die Gäste – wie in fast allen Teegärten üblich – nach Durchschreiten des äußeren Tors (*chūmon*) zuerst im Wartehäuschen Platz, wo sie in sich kehren, bevor der Gastgeber zur Begrüßung erscheint. Dieses Gebäude befindet sich nur wenige Schritte vom Eingangstor entfernt. Die erste Pause erfolgt also quasi gleich nach Betreten des Gartens. Noch bevor sie sich auf den Weg in den inneren Garten machen, wird ihnen hier ein Moment der Ruhe gegeben. Der Wechsel der Schuhe und Socken unterstützt das Gefühl, den Alltag hinter sich zu lassen, ehe sie zum mittleren Tor aufbrechen. Das mittlere Tor ist eher als Markierung denn als physische Schwelle anzusehen. Der untere Rahmen der Holzkonstruktion läuft durch, weshalb die Besucher die Beine bewusst heben müssen, um in den inneren Garten zu gelangen. Es ist jedoch nicht notwendig, den ganzen Körper zu beugen, wie es ein Krabbeleingang verlangt. Es handelt sich lediglich um eine Kennzeichnung hin zu einem tieferen Bewusstseinszustand.⁴³³ Der Anstieg zum Teehaus erinnert an den zu einer Einsiedelei; hoch am Berg und tief im Wald verborgen. Kurz vorm Erreichen des Teehauses findet die spirituelle Reinigung beim steinernen Waschbecken (*tsukubai*) statt, wo Hände und Mund gewaschen werden. Die letzte zu überwindende Schwelle ist der Gästeeingang, vor welchem als Akt der Ablösung vom Alltag die Sandalen ausgezogen sowie Waffen abgelegt werden, ehe man die Welt des Tees betritt.

Das Ablegen der Überkleider, das Tauschen der Schuhe, das rhythmisierte Begehen der Wege, das Durchschreiten der Schwellen sowie die symbolische Reinigung, all diese Tätigkeiten dienen dazu, die Gäste in ihrem Denken, Handeln und ihrer Wahrnehmung zu transformieren und richtig auf die Teezeremonie vorzubereiten.⁴³⁴



249 Subjektive Visualisierung des Raum-Zeit-Erlebnisses beim Durchschreiten des Gartens im Rahmen einer Zeremonie.



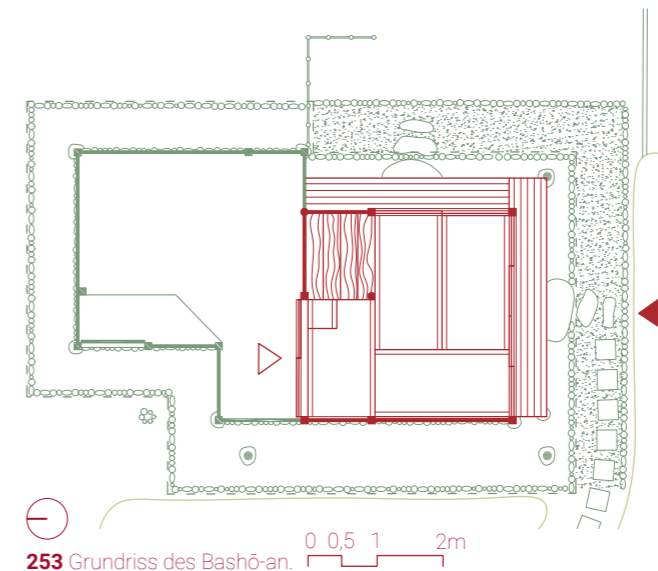
252 Axonometrie des Bashō-an von Süd-Osten.

3. TEERAUM

Struktur

Im Teehaus befindet sich ein Teeraum, der inklusive der dekorativen Nische eine Größe von $4\frac{1}{2}$ *tatami*-Matten aufweist. Angrenzend daran im Norden ist der etwas größere Vorbereitungs- und Aufbewahrungsbereich der Teeutensilien (*mizuya*), der ausschließlich vom Gastgeber betreten wird, sowie die Veranda.

Der Gästebereich im Teeraum umfasst drei *tatami*-Matten, während die Gastgebermatte mit der eingeschnittenen Feuerstelle und der *tokonoma*-Nische insgesamt einen Platz von $1\frac{1}{2}$ *tatami*-Matten einnehmen. Hier ist auffallend, dass es sich bei der Größe der Gastgebermatte um eine ungewöhnliche Länge handelt. Sie ist weder eine ganze *tatami*-Matte lang, noch handelt es sich um eine $\frac{3}{4}$ -Matte (*daime*). Stattdessen beträgt das Verhältnis von Gastgebermatte zu *tokonoma* ca. 1,2:1. Eine mögliche Erklärung für dieses recht ungewöhnlich Maß könnte sein, dass Symmetrie vermieden werden sollte, welche die Konsequenz von zwei gleich langen $\frac{3}{4}$ -Matten gewesen wäre. Eine Gastgebermatte mit voller Länge hätte eine quadratische *tokonoma* zur Folge gehabt, was ebenfalls dem Prinzip der Asymmetrie widersprochen hätte, welches allgemein in den Teeräumen einzuhalten ist. Es ist also zu vermuten, dass diesem ungewöhnlichen Verhältnis der Gestaltungswille zugrunde liegt, Asymmetrie und Ästhetik in Einklang zu bringen.



253 Grundriss des Bashō-an.

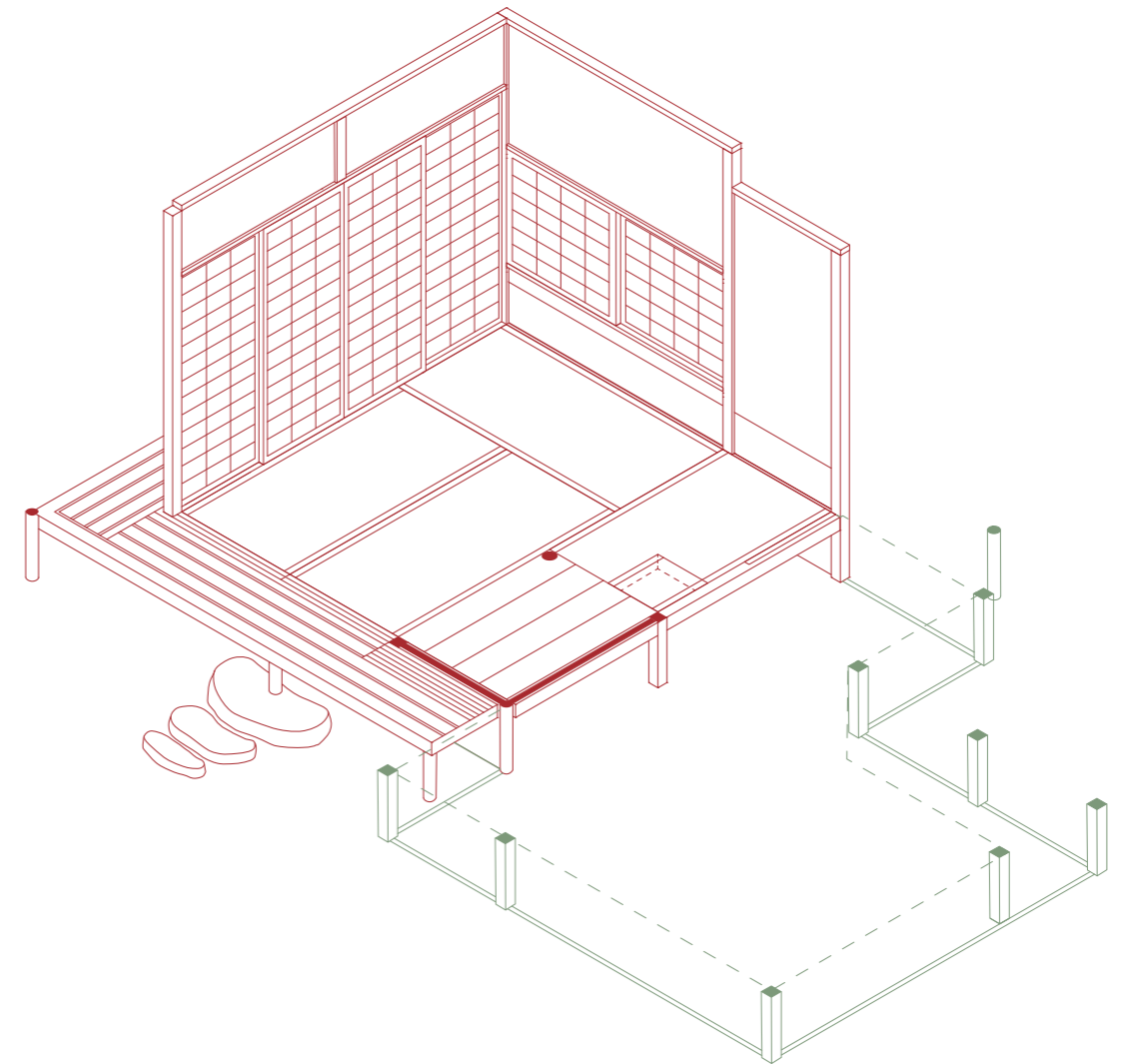


Boden

Wie in fast allen traditionellen japanischen Gebäuden üblich, ist das Fußbodenniveau des Teehauses etwas vom Erdreich angehoben. Die Bereiche für Gäste und Gastgeber sind im Teeraum mit *tatami*-Matten ausgelegt. Nur der Boden der dekorativen Nische (*tokonoma*) unterscheidet sich in Material und Farbe: er besteht aus dunklem Holz und bildet das visuell dunkle Zentrum des Raums. Ungewöhnlich ist, dass sich der Boden der *tokonoma* jedoch nur in der Materialität unterscheidet und keine Erhöhung aufweist.

Der Vorraum des Gastgebers ist mit einfachen Holzdielen ausgelegt. Vor dem südlichen Gästeingang befindet sich eine Veranda, deren Boden aus im Wechsel verlegten hölzernen Brettern und Bambusstäben besteht. Diese Veranda verläuft um die Ecke, grenzt somit an zwei Seiten des Teeraums und weist wie der Innenraum ein erhöhtes Fußbodenniveau auf.

Die gesamte Bodenfläche, die vom Dach überdeckt wird, besteht aus gestampftem Lehm. Nach außen schließt ein Kiesstreifen an, der genau unter der Dachtraufe liegt und das abtropfende Regenwasser versickern lässt. Er wird beidseitig von etwa faustgroßen Steinen eingefasst, die eine klare Grenze sowohl nah innen zum Lehm Boden als auch nach außen zum gewachsenen Erdreich definieren. Innerhalb der Lehmfläche befinden sich die Fundamentsteine für die Stützen, auf denen das Dach ruht.



254 Axonometrie des Bashō-an von Nord-Westen.

Eingänge

Der Gästeeingang befindet sich südlich des Teerraums. Die drei „Steine für besondere Zwecke“ (*yaku-ishi*) führen zur vom Dache geschützten und abgehobenen Veranda, von welcher aus man den Teeraum mittig durch eine mit Reispapier bespannte Schiebetür (*shōji*) betritt. Der Gast steigt also zuerst auf die Veranda hinauf und betritt den Teeraum dann in aufrechter Haltung. Das Vorhandensein der Veranda und das fehlende Element des Krabbeleingangs (*nijiriguchi*) deuten darauf hin, dass der Teeraum nicht unter dem direkten Einfluss von Sen no Rikyū erbaut wurde, der die Veranda zu Gunsten schärferer Abgrenzung des Raums abschaffte und den Krabbelengang einführte.⁴³⁶ Vielmehr ist diese Eingangssituation mit dem oft zusätzlich existierenden Ehrengasteingang (*kiniguchi*) zu vergleichen, bei dessen Betreten sich die eintretende Person nicht bücken muss und in der Regel nur für hochrangige Ehrengäste vorgesehen ist.⁴³⁷

An der östlichen Seite, wo sich die Veranda um die Ecke weiterzieht, sind ebenfalls drei Trittsteine zu finden, welche darauf hindeuten, dass der Raum auch von dieser Seite betretbar wäre. Da man von diesem Eingang jedoch an der Stelle des Platzes für den Hauptgast, also direkt vor der *tokonoma*, eintreten würde, ist anzunehmen, dass dieser Eingang für die Teezeremonie keine Rolle spielt, da der Hauptgast immer zuerst den Raum betritt und die weiteren Gäste ihm folgen. Es gibt mehrere Anzeichen dafür, dass das Teehaus auch als Einsiedlerhaus (*iori*) benutzt und nicht ausschließlich für den Zweck der Teezeremonie errichtet wurde, was bei der Analyse der weiteren Elemente ersichtlich wird.

Der Eingang des Gastgebers zum Vorbereitungsraum befindet sich auf der westlichen, zum Garten hin angrenzenden Seite und ist als einfache, dunkle Holztüre ausgeführt. Die Erhöhung des Bodenniveaus im Inneren ist von außen nicht ersichtlich, da sich direkt hinter der Türe noch ein zusätzlicher, kleiner, mit dem Außenraum gleich hoher Eingangsbereich befindet.

Beim Gastgebereingang zum eigentlichen Teeraum handelt es sich um eine zweiteilige von Sen no Rikyū entwickelte *taiko-busuma*, bei welcher beide Seiten der Schiebetüre inklusive Rahmen mit Papier bespannt sind. Die große, weiße Fläche steht im starken Kontrast zur angrenzenden, durch eine Stummelwand abgetrennten, dunklen *tokonoma* und wirkt extrem leicht. Beim Eintreten erblickt der Gast die beiden kontrastierenden Bereiche nebeneinander – die dunkle *tokonoma* auf der rechten Seite, daneben die helle, weiße Fläche des Gastgebereingangs. Es lässt sich vermuten, dass der Eingang für diesen Effekt mittig und nicht, wie sonst üblich seitlich, angelegt wurde.



255 Die Trittsteine auf der linken Seite führen die Gäste über die Veranda in den Teeraum.



256 Der Gastgeber betritt das Gebäude durch die dunkle Holztüre, die in den Servicebereich *mizuya* führt.



257 Den Teeraum betritt der Teemeister durch die gänzlich mit weißem Papier überzogenen Doppeltüre *taiko-busuma*.

Wände und Stützen

Das Bashō-an wurde als Holzskelettbau konstruiert, und die nicht tragenden, dünnen Wände sind außen und innen mit Lehm verkleidet. Die Wände sind dünner gehalten als die Querschnitte der Stützen und Balken. Daher bleiben diese sichtbar. Der eher helle Farbton der Lehmwand zieht sich kontinuierlich und homogen vom Außen- bis hin zum Innenraum des Hauses und ist auf den Farbton der *tatami*-Matten abgestimmt.⁴³⁸ Allein der Bereich der *tokonoma* wird anders behandelt. Hier weist die Wand einen viel dunkleren Farbton auf, wodurch ein höhlenartiger Charakter entsteht. Als *tokonoma*-Pfosten (*toko-bashira*), der in diesem Fall gleichzeitig auch Pfosten einer Ärmelwand (*naka-bashira*) ist, wird hier ein runder, mit Rinde belassener Baumstamm verwendet, der sich aufgrund seiner hellen Farbigkeit visuell deutlich von der dunkel gehaltenen Nische und den sonst verwendeten, dunklen Holzpfeuern abhebt. Obwohl es sich um einen natürlich gewachsenen Baumstamm handelt, ist er im Vergleich zu *naka-bashira*-Pfosten anderer Teehäuser sehr gerade, wodurch sein skulpturaler Charakter nicht besonders stark in den Vordergrund tritt. Vom *toko-bashira* bzw. dem *naka-bashira* verläuft die Stummelwand in den oberen zwei Dritteln des Raums zwischen der Gastgebermatte und der Nische und grenzt die beiden Bereiche voneinander ab. Beim Eintreten ist diese dünne Wand jedoch beinahe unsichtbar, weil sie aus der Perspektive des Eingangs fast gänzlich vom Pfosten verdeckt wird. Erst durch Ortsveränderung im Raum wird sie offenkundig.

Aufgrund desselben Fußbodenniveaus der *tokonoma*-Nische entfällt in diesem Teeraum der untere *tokonoma*-Rahmen (*toko-gamachi*). Der obere *tokonoma*-Rahmen (*otoshi-gake*) wird ebenfalls besonders behandelt. Er ist im Vergleich zum Rahmen über der Gastgebermatte etwas nach unten versetzt und hebt sich durch seine rötliche Farbe von seiner Umgebung ab. Auch der Eckpfosten, sowie die oberen und unteren Balken der *tokonoma* unterscheiden sich durch ihre runde Form deutlich von den anderen eckigen hölzernen Konstruktionselementen. Die Nische wird dadurch visuell etwas abgesetzt und ihre Bedeutung im Raum hervorgehoben.

Außerhalb der *tokonoma* sind die untersten ca. 30cm der Wand mit einer dunkelgrauen Tapete beklebt, wie es in den meisten Teehäusern üblich ist, um die Kleidung der Gäste vor der rauen Struktur der Lehmwand zu schützen.⁴³⁹ Auf der gesamten Länge der Seiten zur Veranda hin befinden sich von außen mit Reispapier beklebte *shōji*-Schiebetüren, weshalb hier der dunkle Tapetenstreifen entfällt. Von außen werden die Schiebetüren, die als Gastgeberzugang funktionieren, als große, einheitliche weiße Flächen wahrgenommen; nur vom Innenraum ist die

Struktur der Holzsprossen ersichtlich. Bei den ebenfalls offenen *shōji*-Schiebetüren auf der östlichen Seite ist der untere Rahmen ca. 20cm hochgezogen, wodurch eine ähnliche Sockelsituation wie durch das dunkle Papier auf den Lehmwänden entsteht.

Die Stützen im Außenbereich, die zur Lastabtragung des Daches dienen, weisen im Gegensatz zu den innen liegenden quadratischen Pfosten eine runde Form auf und wirken aufgrund ihres Aussehens wie natürlich gewachsen.



258 Der Blick vom Gästeeingang; auf der linken Seite bildet die helle Fläche der Gastgebertüre einen visuellen Kontrast zur dunkel gehaltenen *tokonoma*-Nische; die Ärmelwand *sode-kabe* bleibt aus dieser Position fast gänzlich verborgen.

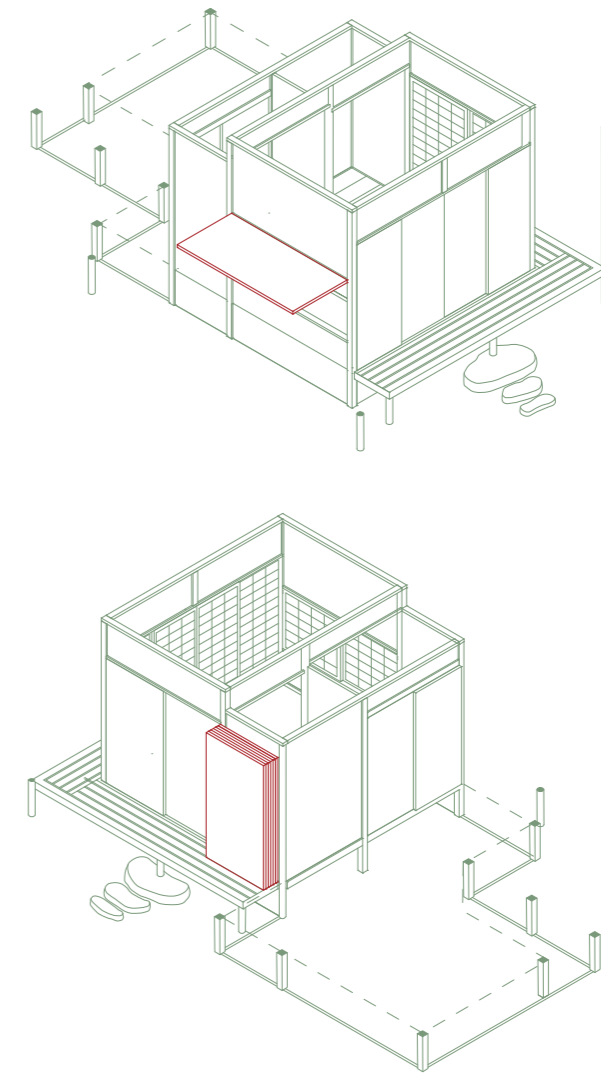
Öffnungen und Lichtregulierung

Die beiden *shōji*-Schiebewände sind zur Veranda hin komplett öffnenbar. Zusätzlich zur *shōji*-Schiene ist eine zweite Schiene vorhanden, auf welcher bei Bedarf hölzerne, opake Fensterläden (*amado*) vor die *shōji*-Türen geschoben werden können. Einerseits ist dadurch die Belichtung im Innenraum steuerbar, andererseits schützen sie die empfindlichen *shōji*-Elemente vor der Witterung. Werden die Elemente nicht benötigt, werden sie entlang der Schiene vor die angrenzende *tokonoma* geschoben und dort geparkt. Die *amado*-Schiebeelemente im Süden sind mit Hilfe einer gut überlegten Technik teilweise aushängbar und somit ums Eck beförderbar. Gegebenenfalls werden sie neben den anderen Holzelementen positioniert. So ist es möglich, falls erwünscht, die massiven *amado*-Elemente gänzlich von der Seite des Gästeeingangs zu entfernen.

Auf der östlichen Seite des Teehauses befindet sich ein Fenster mit niedriger Brüstung (*hijikage-mado*), welches bei geöffnetem Zustand einen herausragenden Blick auf die Stadt bietet. Es handelt sich um ein ebenfalls öffnenbares *shōji*-Fenster, hier ohne vorgesetzten Bambusgitter. Durch die freie Sicht wird ein sonst unüblicher Bezug zur Außenwelt erlebbar. Der Ausblick auf die Stadt wirkt aus sitzender Position wie ein gerahmtes Gemälde und fast unreal. Für eine traditionelle Teezeremonie, die sich nur auf den Innenraum konzentriert, hat der Ausblick jedoch keine große Bedeutung. Er ist somit das wichtigste Indiz dafür, dass das Teehaus ebenfalls die Funktion einer *iori*-Hütte besaß. Zur kompletten Verdunkelung dieses *shōji*-Fensters kann ein hölzerner Fensterladen heruntergeklappt werden. Die Oberfläche seiner Innenseite ist mit Baumrinde bekleidet, welche mit Hilfe von kleinen Nägeln und dünnen Bambusstäben auf dem Rahmen fixiert ist und den rustikalen Charakter einer Einsiedlerhütte betont.

Es ist kein Oberlicht im Raum vorhanden und die Lichtstimmung ist ausschließlich durch die transluzenten *shōji*-Schiebetüren zur Veranda hin, das *shōji*-Fenster, die lichtundurchlässigen Holzschiebeelemente und eventuell zusätzlich aufgehängte Bambusrollos (*sudare*) regulierbar.

Der Vorraum (*mizuya*) besitzt zwei Bambus-Gitterfenster (*shitaji-mado*) und ein Fenster mit vorgesetzter Bambuslattung (*renji-mado*).



259 Lichtundurchlässige Elemente zur Lichtregulierung im Inneren: ein heruntergeklappter Fensterladen vorm *shōji*-Fenster auf der Ostseite (o.); *amado*-Schiebeelemente zur Verdunkelung der *shōji*-Türen entlang der Veranda (u.).

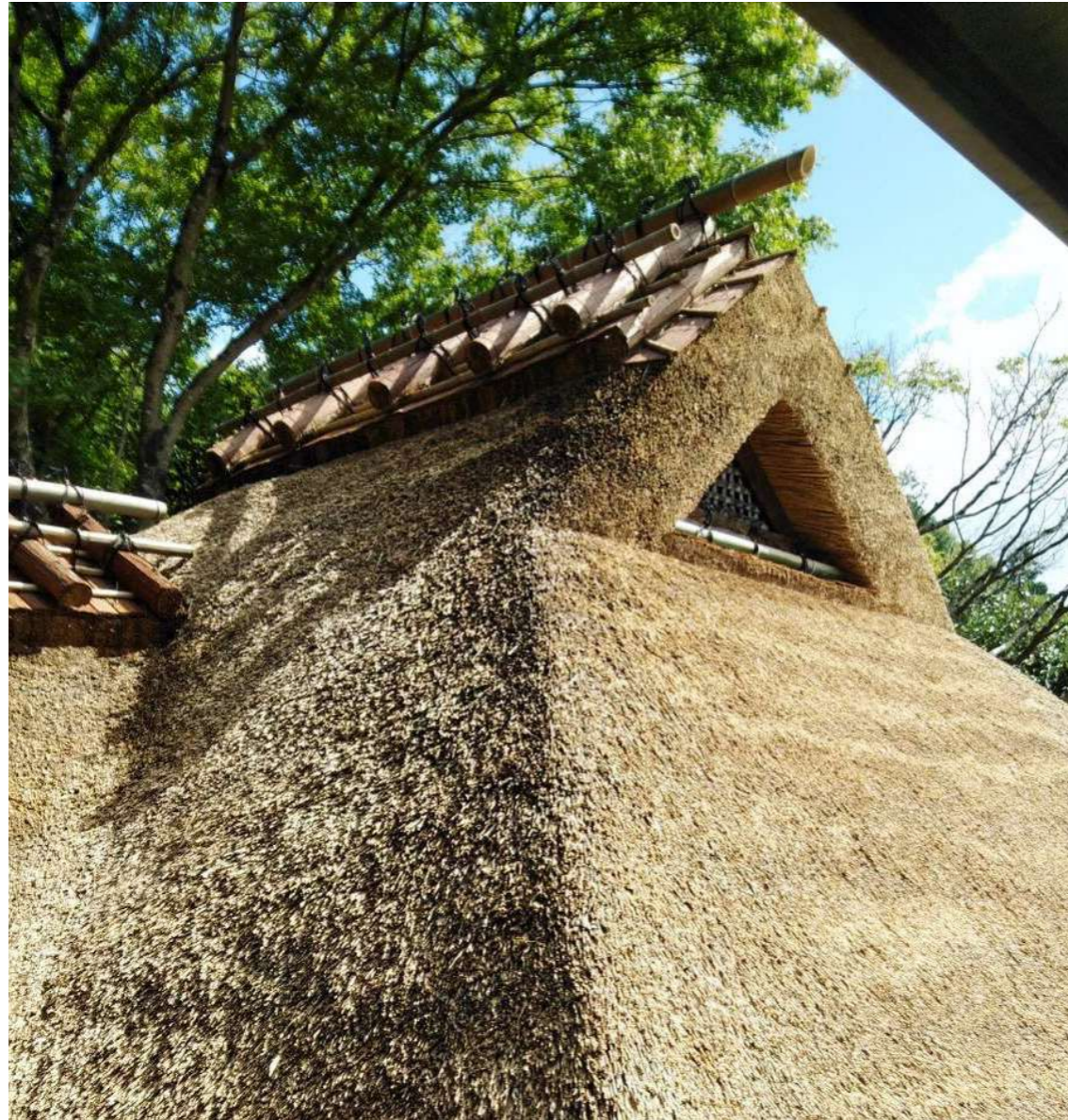


260 Innerhalb dieses Teerraums befinden sich nur horizontale, flache Decken; trotzdem ist jeder Bereich individuell ausformuliert.

Decke

Im Innenraum des Teerraums sind ausschließlich horizontale Decken in unterschiedlicher und scheinbar unterschiedlicher Höhe vorzufinden. Das tiefgezogene Dach über der Veranda unterstützt beim Eintreten mit seiner ansteigenden Höhe in Richtung Teeraum jedoch den Effekt der visuellen Erweiterung des Raums. Das Deckenniveau ist hoch genug, um im Inneren aufrecht stehen zu können, wobei der Bereich der Gastgebermatte und der *tokonoma* eine deutlich niedrigere Raumhöhe als der Gästebereich hat. Die flache Decke des Gästebereichs wird durch einen dicken Holzträger in der Mitte optisch geteilt und parallel dazu befinden sich jeweils zwei weitere Träger aus dicken Bambusstämmen. Darüber liegen dünne Bambusstangen, welche die Untersicht der Decke bilden. Bei der Decke der *tokonoma* und des Gastgebers, welche sich auf gleicher Höhe befinden, kommen ca. 10cm breite Holzbretter zum Einsatz, aufgelagert auf Bambusträgern. Obwohl es sich um die gleiche Raumhöhe in beiden Bereichen und dieselbe Art der Konstruktion handelt, wird dennoch ein feiner Unterschied gemacht: die Bambusträger über der *tokonoma* weisen einen dünneren Querschnitt auf, wodurch die Nische deutlich zarter und feiner wirkt. Wegen der unterschiedlichen Höhen der oberen Rahmen als Abgrenzung zum Gästebereich wirken sie auf den ersten Blick verschieden hoch, was sich bei genauerer Betrachtung jedoch als optische Täuschung erweist.

Im Vorbereitungsraum, der zwar den Gastgeber vorbehalten ist, ist keine zusätzliche Decke eingezogen; hier bildet die Dachuntersicht die Sichtebene.



261 Die Dachform *irimoya* und dessen Konstruktion wurde von alten Bauernhäusern *minka* übernommen.

Dach

Das rustikale, strohgedeckte Dach ist das einzige Element, welches vom unteren Garten aus sichtbar ist. Bei der Dachform handelt es sich um ein Fußwalmdach, also einer sogenannten *irimoya*-Form, welche sich über dem unregelmäßigen Grundriss erstreckt. Die etwa 35cm dicke Strohdeckung erscheint besonders massiv. Im Vergleich zum restlichen Gebäude wirkt das Dach sehr monumental mit fast skulpturalem Charakter.

Die Traufe ist weit heruntergezogen und der unverhältnismäßig große „Schirm“ schützt das Innere sowohl vor Sonne als auch vor Niederschlägen. Im Vorraum sind die Sparren und die Konstruktion anderen konstruktiven Elemente des Dachs ebenso zur Gänze sichtbar wie über der Veranda und über dem Außenbereich. Allein im Teeraum wird die Konstruktion des Dachs durch zusätzliche Elemente verborgen, wodurch in diesem Gebäudeteil ein ruhigerer Raum geschaffen wird.



262 Das Dach zieht sich um das Teehaus herum und schützt auch den Bereich der Veranda vor Witterung; die Konstruktion bleibt in dem Bereich sichtbar.



263 Detail der Veranda: Bambusstäbe befinden sich zwischen einzelnen Holzbrettern; entspricht der *wabi*-Ästhetik.

Materialität und Farblichkeit

Das Aussehen des Bashō-an ist unscheinbar. Es präsentiert sich in seiner *wabi*-Ästhetik von Einfachheit und Natürlichkeit und fügt sich mit seinen ausschließlich aus der Natur entstammenden Materialien harmonisch und unaufdringlich in seine Umgebung ein. Holz, Bambus, Lehm, Reispapier, Steine und Rinde sind auf unterschiedlichste Art eingesetzt. Die Farbpalette reicht von Weiß über sandige oder erdige Brauntöne bis hin zu verschiedensten Abstufungen von Grau.

Mit sorgfältig überlegten, feinen Unterschieden in Form und Farbe der immergleichen eingesetzten Materialien entstehen innerhalb des räumlich sehr begrenzten Teerraums verschiedene Bereiche mit völlig unterschiedlichen Wahrnehmungsqualitäten. Aber jedes noch so kleinste Detail ist auf seine Umgebung bewusst abgestimmt, wodurch ein besonders stimmiges Gesamtbild entsteht.

Klassifizierung

Das Bashō-an weist viele Elemente eines *sōan*-Teehauses („Grashüttenstil“) auf, besitzt jedoch neben seiner Funktion als Teehaus auch die einer Einsiedlerhütte (*iori*) und dient, positioniert am Fuße eines Berges am Stadtrand, somit auch als Rückzugsort vom alltäglichen Leben. In seiner Isolierung bietet es neue Perspektiven auf die Stadt und die Möglichkeit um allein zu lesen, zu schreiben und Tee zu trinken.

Eines der wichtigsten Elemente der *sōan*-Teehäuser, der Krabbeleingang *nijiriguchi*, ist heute nicht vorhanden. Ob es im früheren Zustand auch keinen Krabbeleingang gab, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, jedoch lässt das Vorhandensein der Veranda vermuten, dass ein solcher Eingang nie vorgesehen war. Die Möglichkeit, das Teehaus in aufrechter Haltung zu betreten, ist charakteristisch für Furuta Oribe Teehäuser, welche eng mit dem *daimyō*-Tee verbunden waren, und in denen sich die hochrangigen Adligen beim Betreten nicht bücken mussten. Hier handelt es sich allerdings nicht um einen zusätzlichen, sondern um den einzigen Eingang, der für die Gäste vorgesehen ist.

Bis auf den Krabbeleingang weist das Bashō-an jedoch alle relevanten Charakteristika eines traditionellen Teehauses wie etwa die *wabi*-Ästhetik auf. Es kann deswegen zweifellos als *sōan*-Teehaus klassifiziert werden.



264 Die Aussicht auf die Stadt bleibt während der Teezeremonie verborgen.



265 Das Teehaus schottet sich von der Außenwelt ab.

VERWEISE UND ANMERKUNGEN Kapitel III

410 Da die zum Teehaus führenden Trittsteine wesentlich für den Ablauf einer Teezeremonie sind, werden sie vollständigkeitshalber in ihrer Form nach Beendigung ihrer Restaurierung in den Plänen dargestellt.

411 Matsuo Bashō: Hundertundelf Haiku, 2019, S. 25.

412 Rinzai ist eine Lehrtradition des Zen-Buddhismus, welche 1191 vom Mönch Eisai (1141–1215) in Japan eingeführt wurde. Der Rinzaï-Tempel gilt auch als Heimat der japanischen Gartenkunst.

413 Englischer Flyer (Eintrittskarte) des Konpukuji-Tempels.

414 ebda.

415 Vgl. https://www.univie.ac.at/reL_jap/an/lkonographie/Gluecksgoetter/Benzaiten [Zugriff: 15.10.2021].

416 Vgl. JAANUS: *hondou*.

417 Vgl. Japanese Garden dictionary: *karesansui*.

418 Vgl. Mizuno 2013, S. 54.

419 Mittlerweile befinden sich wieder, nach abgeschlossener Restaurierung, Trittsteine auf der oberen, flachen Ebene des Teehauses, welche den Besucher zum Eingang lenken.

420 Vgl. Nitschke 1993, S. 33.

421 Vgl. ebda, S. 35.

422 Vgl. Itoh 1973, S. 29–30.

423 Vgl. ebda.

424 Vgl. Itoh 1969, S. 110.

425 Vgl. ebda, S. 86.

426 Am Areal des Murin-an befindet sich noch ein weiterer Teeraum, welche allerdings nicht dem Nutzen der Teezeremonie nachgeht, sondern in welchem der Besucher während dem Tee trinken die Aussicht des Gartens genießt.

427 Vgl. Itoh 1969, S. 110.

428 Vgl. Itoh 1999, S. 181.

429 Vgl. Japanese garden paths – Part 2, S. 2.

430 Die quadratischen Trittsteine wurden im Zuge der Restaurierung 2020 neu verlegt.

431 Vgl. Nitschke 1993, S. 55.

432 Vgl. ebda, S. 39.

433 Vgl. Mach 2010, S. 112.

434 Vgl. Mach 2010, S. 114.

435 Vgl. Nitschke 1993, S. 37.

436 Vgl. Kawaguchi, S. 165.

437 Vgl. JAANUS: *kiniguchi*.

438 Nach der Restaurierung geht der Farbton der Wände eher in den gräulichen Bereich.

439 Vgl. Goto 2003, S. 124.

FAZIT

Nach Untersuchung der geschichtlichen Entwicklung des Konzeptes von japanischen Teehäusern und der genaueren Betrachtung des Fallbeispiels Bashō-an lässt sich erkennen, dass die Teehausarchitektur mit Hilfe verschiedener Prinzipien die Wahrnehmung der Besucher beeinflusst und deren Verhalten dadurch gesteuert wird. Störende äußere Reize werden zugunsten der Konzentration auf die Teezeremonie minimiert. Die normalsten, alltäglichsten Tätigkeiten – gehen, essen, trinken, sitzen – werden bewusst ohne Ablenkung ausgeführt. Alles, was man sinnlich wahrnimmt, also sieht, hört, riecht, schmeckt und fühlt, wird gezielt erlebt.

Die **visuellen Aspekte** der Architektur spielt dabei eine wesentliche Rolle. Während der sorgfältig choreografierten Annäherung an das Teehaus werden die Blicke mit Hilfe von unterschiedlichen Bodenbeschaffenheiten und Einrahmungen gelenkt; erst nacheinander enthüllen sich Schritt für Schritt verschiedene Szenerien. Es wird nur das gezeigt, was zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen werden soll. Ein visueller Bezug vom Innenraum zum Außenraum, also auch zum Teegarten, ist in der Regel nicht erwünscht. Das Licht wird im Innenraum bewusst und sparsam eingesetzt und beleuchtet nur die Handbewegungen des Teemeisters. Diese Wirkung wird durch Lenkung des einfallenden Lichts mit Hilfe exakt positionierter, transluzenter *shōji*-Fenster erzeugt.

Die **Geräusche** werden ebenso bewusst und reduziert eingesetzt. Beim Weg durch den Teegarten ist lediglich das Rascheln der Blätter im Wind, das rhythmische Klappern der Holzsandalen der Gäste, die über die Trittsteine schreiten, und gegebenenfalls das Plätschern des Wassers zu hören. Das leise Klicken beim Schließen der Türe des Krabbeleingangs signalisiert dem Teemeister die vollständige Anwesenheit seiner Gäste. Im Teeraum selbst hört man das Feuer im Herd knistern und das kochende Wasser im Kessel brodeln. Die Unterhaltungen sind bedächtig und leise und werden vom Gastgeber und Hauptgast geleitet. Das Aufschlagen des Teepulvers und das Schlürfen beim Trinken des letzten Schlucks repräsentieren auditiv die Höhepunkte der Teezeremonie.

Auch die **Gerüche** haben eine wichtige Bedeutung. Das Benetzen des Gartens sorgt für einen kühlen, frischen, erdig-moosigen Duft am Weg zum Teehaus. Auch die Erfahrung der Geruchlosigkeit bei symbolischen Abfallgruben oder dekorativen Toiletten ist eine Dimension sowohl des Riechens als auch der gewollten Leere. Die Geruchsempfindung bestimmenden Umstände der

Teezeremonie werden einzig und allein vom Teemeister gelenkt. In der *tokonoma*-Nische positioniert er verschiedenste Holzplättchen oder setzt Räucherwerke ein, die den Raum mit ihrem Aroma füllen. Da es sich hier in der Regel um einen dezenten, unaufdringlichen Duft handelt, dürfen die Gäste kein Parfum oder Deodorant tragen, um die Stimmung nicht zu beeinflussen und gar zu stören. Schlussendlich dominiert der Duft des Tees den Raum im sonst fast geruchsneutralen Teeraum.

Der **Geschmack** wird im Rahmen der Begehung vorerst in seiner Intensität ansteigend eingesetzt, um sich im Höhepunkt der Zeremonie in einer Symbiose zu entfalten; nach Verzehren einer Süßigkeit wird die Geschmackserfahrung durch den Tee vollendet.

Beim Wartehäuschen wird den Gästen heißes Wasser serviert, anschließend erfolgt die symbolische Reinigung von Mund und Händen mit klarem Wasser aus dem Steinwaschbecken (*tsukubai*). Nach Betreten des Teehauses wird im Rahmen einer traditionellen, ungekürzten Teezeremonie ein abgestimmtes, mehrgängiges Essen in Begleitung von Sake verzehrt. Vor dem Trinken von dickem und dünnem Grüntee werden Süßigkeiten gegessen, welche mit der Bitterkeit des Tees harmonieren, damit sich der Teegeschmack anschließend perfekt im Mund entfalten kann.

Schlussendlich spielt ebenfalls das **Fühlen** eine wesentliche Rolle. Die Türe des Krabbeleingangs wird vor der Zeremonie feucht abgewischt und somit ist die Frische beim Aufschieben für den Hauptgast noch immer erlebbar. Im Teeraum ist die Wärme des Feuers zu spüren. In den Wintermonaten fungiert der versenkte Herd auch als Heizung und wärmt die Gäste, im heißen Sommer wird das mobile Aschegefäß möglichst weit von diesen weg positioniert. Durch die Form der henkellosen Teeschalen ist die Wärme des Tees beim Halten der Schale in den Händen spürbar. Gewollte Leere auch in Bezug auf das Fühlen wird erreicht, indem alle Utensilien der Teezeremonie noch während der Anwesenheit der Gäste aus dem Teeraum entfernt werden.

Durch die Konzentration auf das Wesentliche werden die Sinne geschärft und die Wahrnehmung zugleich eingeschränkt und intensiviert. Alle Bewegungen bei der rituellen Teezubereitung – auch scheinbar nebensächliche – werden aufmerksam wahrgenommen. Die Teekunst ist ein Lernprozess, der Selbsterfahrung und Selbstdisziplin fördert – dies zur bewussten Wahrnehmung des eigenen Körpers, die mit Selbstkontrolle und Selbstbeherrschung einhergeht. Ein geübter Teilnehmer wird keine unnötigen Bewegungen wie das Kratzen an der Nase mehr für nötig erachten.

Das Erlernen der korrekten Ausführung und der damit verbundenen inneren Einstellung setzt die Bereitschaft voraus, einen Ritus in Langsamkeit gemeinsam zu begehen, zu entschleunigen und sich auf das Hier und Jetzt einzulassen. Entscheidend ist nicht der alleinige Akt einer Zeremonie. Durch den sorgsam vorbereiteten Weg der Hinführung zum Teehaus werden alle Sinne beeinflusst, unterstützt durch Elemente von Natur und Architektur sowie die zum Einsatz kommenden Tee-Utensilien. Es handelt sich um ein Ritual unverwechselbarer Einzigartigkeit.

Die Handlungen des Teemeister, die alle Elemente in Einklang bringen sollen, sind mehr als nur Tätigkeit eines Zeremonienmeister. Das ist eine Kunstform, basierend auf einer langen Tradition.

Die Entschleunigung und Rhythmisierung der Schritte bei der Annäherung, das Verbannen von Uhren, die Entkoppelung von der Außenwelt und das Eintreten in einen eigenen besonderen Kosmos führen zu einer Veränderung der subjektiven Zeitwahrnehmung. Der persönlich erlebte Raum wird mit Hilfe subtiler Mittel beim Durchschreiten des Gartens gedehnt; der Teeraum durch die Art des Betretens und die unterschiedlich ausformulierten, oftmals schräg ansteigenden Decken vergrößert. Die symbolische Reinigung; die Isolation und der willentliche Ausstieg aus dem Alltag resultieren in einer Transformation des Individuums. Der rituelle Akt der Teezeremonie steht mit Raum, Zeit und dem Selbst in einer Wechselbeziehung.

Der manipulative Charakter der Wahrnehmungsbeeinflussung am Weg zum Teehaus und im Teehaus selbst ist nicht Selbstzweck und schon gar nicht Ablenkung vom Wesentlichen, sondern ermöglicht eine Besinnung auf die gemeinsame Handlung der Teezeremonie. Der richtige Akt beeinflusst die Wahrnehmung des Raums, der Zeit und des Selbst, so wie auch der Raum des Teehauses und der gestaltete Raum des Teegartens die Wahrnehmung des Geschehens beeinflusst. Erkenntnisse aus der Teezeremonie sollen auch außerhalb des Teegartens zur persönlichen Entschleunigung im Alltag eingesetzt werden, um in innerer Ruhe, mit klarem Kopf und emotional entspannter Stimmung Schwierigkeiten zu begegnen und sich auf das Wesentliche zu konzentrieren.

Die in der japanischen Teekunst geübte Entschleunigung könnte ein Denkanstoß auch für die westliche Welt sein. Dann darf die ostasiatische Tradition nicht bloß imitiert werden, sondern muss mit unserer eigenen – auch architektonischen – Sprache und mit persönlichen Lösungsansätzen verwirklicht werden.

ANHANG

EPOCHEN DER JAPANISCHEN GESCHICHTE

<i>Asuka-Periode</i>	593–710
<i>Nara-Periode</i>	710–794
<i>Heian-Periode</i>	794–1185
<i>Kamakura-Periode</i>	1192–1333
<i>Muromachi-Periode</i>	1338–1573
<i>Azuchi-Momoyama-Periode</i>	1573–1600
<i>Tokugawa-Periode</i> (auch <i>Edo-Periode</i>)	1600–1868
<i>Meiji-Periode</i>	1868–1912
<i>Taishō-Periode</i>	1912–1926
<i>Shōwa-Periode</i>	1926–1989
<i>Heisei-Periode</i>	1989–2019
<i>Reiwa-Periode</i>	seit 2019

GLOSSAR

<i>amado</i>	hölzerne Schiebetüren, welche die <i>shōji</i> -Elemente vor Witterungseinflüssen schützen	<i>fumi-ishi</i>	hoher Stein vor dem <i>nijiriguchi</i>
<i>bashira</i>	Pfosten/ Säule	<i>furo</i>	beweglicher Behälter für Holzkohle, welche in den Sommermonaten statt des versenkten Herdes <i>rō</i> verwendet wird
<i>cha</i>	Tee	<i>fusuma</i>	lichtundurchlässige Schiebetüren mit Stoff- oder Papierbespannung; üblicherweise Trennelement zwischen einzelnen Räumen; können auch bemalt sein; vgl. <i>shōji</i>
<i>chadō</i>	Teeweg	<i>hondō</i>	Haupthalle eines buddhistischen Tempels mit dem wichtigsten Buddha-Altar
<i>chanoyu</i>	Teezeremonie	<i>ichigo ichie</i>	wörtl.: „eine Zeit, ein Treffen“; formuliert die Unwiederholbarkeit/ Einzigartigkeit jeder Teezusammenkunft in ihrer spezifischen Ausformung
<i>chaseki/ chashitsu</i>	Teeraum/ Teehaus, speziell für die Teezeremonie entworfen	<i>iori</i>	Einsiedlerhaus
<i>chiri-ana</i>	kleine Abfallgrube in der Nähe des Teehauses	<i>irimoya</i>	Kombination aus Sattel- und Walmdach
<i>chūmon</i>	Mitteltor zwischen äußerem und innerem Garten	<i>ishi-dōrō</i>	Steinlaterne
<i>daimē</i>	¾- <i>tatami</i> -Matte, die ausschließlich in Teeräumen zum Einsatz kommt; kennzeichnet die Gastgebermatte, die mittels <i>sode-kabe</i> und <i>naka-bashira</i> vom restlichen Teeraum abgetrennt ist	<i>ita-ishi</i>	lange, schmale Trittsteine (<i>tobi-ishi</i>), die zu einer kurzen Pause des Gartendurchschreitens anregen und meist auf eine besondere Aussicht hinweisen
<i>daimyō</i>	regionaler Feudalherr/ Fürst/ Gouverneur einer bestimmten Region	<i>jodan-no-ma</i>	erhöhter Bereich eines Raums
<i>daisu</i>	mobiler Teeutensilienstand, der in der formellsten Art der Teezeremonie verwendet wird		

<i>kaiseki</i>	leichtes Mahl, welches bei einer Teezeremonie vor dem dicken Tee (<i>koicha</i>) serviert wird	<i>minka</i>	japanisches Bauernhaus
<i>kaisho</i>	Versamlungsraum/ Gebäude, welches die <i>samurai</i> für Feste nutzten	<i>mizuya</i>	Serviceraum, in dem Teeutensilien gewaschen und arrangiert werden
<i>kakemono</i>	Hängerolle mit einem Gemälde oder einer Kalligrafie	<i>naka-bashira</i>	Mittelpfosten; häufig beim <i>daimē</i> -Arrangement in Verbindung mit einer <i>sode-kabe</i>
<i>kare-sansui</i>	Trockenlandschaftsgarten mit einer gerechten Kiesfläche, welche fließendes Wasser symbolisiert	<i>nijiriguchi</i>	„Krabbeingang“; niedriger Gästeingang, der nicht aufrecht betreten werden kann; vgl. <i>kiniguchi</i>
<i>kiniguchi</i>	Eingang, den Gäste in aufrechter Haltung durchschreiten; vgl. <i>nijiriguchi</i>	<i>nobedan</i>	gepflasterter Weg im Teegarten
<i>kissa-no-tei</i>	Teepavillon aus der Frühzeit der japanischen Teekultur	<i>oku</i>	verborgenes Zentrum/ Kern
<i>koicha</i>	dicker Tee, aus jungen Blättern von 20–70 Jahre alten Teesträuchern	<i>oshiita</i>	transportables Holzbrett für Kerzenständer, Blumenvase und Halter für Räucherstäbchen in der Kamakura-Periode und frühen Muromachi-Periode; Vorläufer der <i>tokonoma</i>
<i>koshi-bari</i>	ca. 30–45cm breiter Papierstreifen im unteren Bereich der Lehmwand im Teeinnenraum	<i>rō</i>	versenkter Herd
<i>kukan</i>	japanisches Wort für Raum, wörtl.: „leerer Raum“	<i>roji</i>	„Taupfad“; bezeichnet den Teegarten, der am Weg zum Teehaus durchwandert wird; essentieller Bestandteil der Teezeremonie
<i>ma</i>	Intervall, sowohl räumlich als auch zeitlich zu verstehen	<i>ryurei</i>	Teezeremonie, bei welcher Tische und Stühle verwendet werden
<i>miegakure</i>	Gartentechnik, bei der immer nur ein Teil des Gartens gezeigt wird (wörtl. „verstecken und enthüllen“)	<i>sadō</i>	Teemeister
		<i>sadō-guchi</i>	Gastgebereingang

<i>samurai</i>	Angehöriger der Kriegerklasse im vorindustriellen Japan	<i>shoin</i>	bezeichnet das Arbeits- und Empfangszimmer und außerdem ein Gebäude mit Räumen nach Art des <i>shoin</i> -Stils
<i>sekimori-ishi</i>	einzelner, mit Hanfseil umwickelter Stein, um einen Weg zu kennzeichnen, der nicht betreten werden darf	<i>shoin-Stil</i>	Baustil der Kamakura- und Muromachi-Periode, der vorwiegend bei Samuraihäusern zur Anwendung kam; architektonische Neuerungen waren die <i>tokonoma</i> -Nische, der Leseerker <i>tsuke-shoin</i> und die vollständig mit <i>tatami</i> -Matten ausgelegte Bodenfläche
<i>sencha</i>	Grüner Tee, bei dem man die Teeblätter ziehen lässt und anschließend abgießt	<i>shōji</i>	transluzente Schiebeelemente mit einer Lage aus weißem Papier bedeckt; vgl. <i>fusuma</i>
<i>shakkei</i>	„geborgte Landschaft“; Technik, die Hintergrundlandschaft in die Gartenkomposition mit einzubeziehen	<i>shukkei</i>	eine verkleinerte Wiedergabe realer Objekte, Schaffung einer Miniaturlandschaft
<i>shin - gyō - sō</i>	„formell - semiformell - informell“; formell (<i>shin</i>) werden vom Menschen stark bearbeitete Formen bezeichnet, informell (<i>sō</i>) bezeichnet naturtreue, unbearbeitete Elemente und semiformell (<i>gyō</i>) bezeichnet eine Verschmelzung der beiden kontrastierenden Stile	<i>sōan</i>	„Grashüttenstil“; Teehaus aus natürlichen Materialien, das eine abgelegene Einsiedlerhütte imitiert
<i>shinden-Stil</i>	aristokratischer Baustil der Heian-Periode; <i>shinden</i> bezeichnet die Haupthalle in einem Komplex diverser, durch Korridore miteinander verbundener Gebäude	<i>sode-kabe</i>	wörtl.: „Ärmelwand“; trennt die Nische des Gastgebers beim <i>daijme</i> -Arrangement vom restlichen Teeraum
<i>shintō</i>	auch Shintoismus genannt; durch Naturverehrung und Ahnenkult gekennzeichnete Religion Japans	<i>sotomon</i>	äußeres Tor
<i>shōgun</i>	General bzw. Militärkommandant/der Samuraiklasse angehörender Feldherr; tatsächlicher politischer Machthaber während der Kamakura- und Muromachi-Periode	<i>sukiya</i>	bezeichnete ursprünglich ein freistehendes Teehaus; diente später als Bezeichnung des <i>sukiya</i> -Baustils, der sich in der Momoyama-Periode von den Prinzipien der Teehausarchitektur ableitete

<i>tabi</i>	japanische Socken mit separater großer Zehe	<i>wabi</i>	Verehrung des Schlichten/ Bescheidenen/ Unvollkommenen; beim Teestil <i>wabi-cha</i> wird die Zeremonie in rustikal gehaltener Umgebung abgehalten, um die Empfänglichkeit des <i>wabi</i> zu steigern; „verinnerlichtes und schlichtes Tee-Ritual“
<i>taiko-busuma</i>	„Trommel“-fusuma; <i>fusuma</i> , bei der das Papier auch über den Rahmen gespannt ist, sodass es eine einzige weiße Fläche bildet	<i>yaku-ishi</i>	Trittsteine mit besonderer Funktion
<i>tatami</i>	japanische Bodenmatte aus Reisstroh mit einer Binsenaufgabe; ihre Standardgröße für den Teeraum ist ca. 98,5 x 197cm; die Raumgröße wird in der Regel mit der Anzahl der zum Auslegen nötigen <i>tatami</i> -Matten angegeben	<i>yoji-bashira</i>	„Zahnstocherpfosten“; ein im unteren Teil mit Lehm bedeckter Eckpfosten; das Holz ist erst ab ca. Augenhöhe stehender Personen sichtbar
<i>tobi-ishi</i>	Trittsteine als Wegführung im Teegarten	<i>yoritsuki</i>	Raum, in dem sich die Gäste vor der Teezeremonie treffen und ihre Überkleider ablegen
<i>tokonoma</i>	dekorative Nische, die mit einer Hängrolle oder Blumen geschmückt wird; bezeichnet die wichtigste Stelle im Teeraum	<i>zen</i>	auch in Japan ausgeprägte Richtung des Buddhismus, die durch Meditation die Erfahrung der Einheit allen Seins und damit tätige Lebenskraft und größte Selbstbeherrschung zu erreichen sucht
<i>tsuke-shoin</i>	Schreibplatz vor einem Fenster in einer Priesterresidenz		
<i>tsukiage-mado</i>	Oberlicht/ Dachflächenfenster		
<i>tsukubai</i>	„Ort, wo man sich niederknien muss“; Steinarrangement mit Wassers schöpfbecken, an dem sich der Besucher des Teegartens körperlich und rituell reinigen soll		

ABBILDUNGSNACHWEIS

- | | | |
|---|---|--|
| Vorwort | | |
| 1 Eigene Abbildung. | 19 Met Museum, Inventarnummer 2020.396.20, URL: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/845141 > [Zugriff: 13.08.2021]. | 36 Fehrer 2005, S. 158 (gefärbt). |
| 2 Eigene Abbildung. | 20 Eigene Abbildung. | 37 Kumakura 1991, S. 100 (gefärbt). |
| Japanische Teekultur | 21 Kumakura 1991, S. 132 (gefärbt). | 38 Kumakura 1991, S. 70–71. |
| 3 Eigene Abbildung. | 22 Fehrer 2005, S. 134 (gefärbt). | 39 Kumakura 1991, S. 65. |
| 4 Wikimedia Commons, URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pu-erh_tea_2.jpg > [Zugriff: 12.08.2021]. | 23 Fehrer 2005, S. 141 (gefärbt). | 40 Kumakura 1991, S. 65. |
| 5 Fusion teas, URL: < https://www.fusionteas.com/matcha-green-tea > [Zugriff: 12.08.2021]. | 24 MOA Museum of Art, the golden Tea Room, URL: < http://www.moaart.or.jp/wp-content/uploads/2017/01/05kincha2-1024x683.jpg > [Zugriff: 18.03.2021]. | 41 Kumakura 1991, S. 71. |
| 6 Teehaus Artee, URL: < https://www.artee.at/tee-kaufen/tee/sencha-midori/ > [Zugriff: 12.08.2021]. | 25 Kumakura 1991, S. 10. | 42 Fujimori 2007, S. 17. |
| 7 Akai 1992, S. 278. | 26 Münchner Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, Identifikator des digitalen Objekts bsb11191594, S. 16, URL: < https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb11191594 > [Zugriff: 16.09.2021] (gefärbt). | 43 Fehrer 2005, S. 162 (gefärbt). |
| 8 Fehrer 2005, S. 122. | 27 Fehrer 2005, S. 152 (gefärbt). | 44 Hozumi/Nishi 2012, S. 116 (gefärbt). |
| 9 Akai 1992, S. 98. | 28 Eintrittsflyer Myōki-an Tempel [24.01.2020] (gefärbt). | 45 Kumakura 1991, S. 135 (gefärbt). |
| 10 Eigene Abbildung. | 29 Kumakura 1991, S. 50. | 46 Fehrer 2005, S. 165 (gefärbt). |
| 11 Fehrer 2005, S. 144. | 30 Kumakura 1991, S. 6. | 47 Fehrer 2005, S. 165 (gefärbt). |
| 12 Eigene Abbildung. | 31 Kumakura 1991, S. 7. | 48 Fehrer 2005, S. 165 (gefärbt). |
| 13 Akai 1992, S. 12–13. | 32 Kumakura 1991, S. 11. | 49 Kumakura 1991, S. 106 (gefärbt). |
| 14 Akai 1992, S. 12–13. | 33 Met Museum, Identifikationsnummer 17.118.74., URL: < https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/62898/184176/main-image > [Zugriff: 13.08.2021]. | 50 Kumakura 1991, S. 135 (gefärbt). |
| 15 Akai 1992, S. 64–65. | 34 Akai 1992, S. 76. | 51 Kumakura 1991, S. 81. |
| 16 Akai 1992, S. 73. | 35 Fehrer 2005, S. 156 (gefärbt). | 52 Kumakura 1991, S. 80. |
| 17 Wikimedia Commons, URL: < https://en.wikipedia.org/wiki/Murata_Juk%C5%8D#/media/File:Murata_Juko.PNG > [Zugriff: 14.09.2021]. | | 53 Kumakura 1991, S. 131 (gefärbt). |
| 18 Antique shop Chano-yu, URL: < https://chano-yu.com/key-person-of-chanoyu/#takeno-joo > [Zugriff: 14.09.2021]. | | 54 Fehrer 2005, S. 171 (gefärbt). |
| | | 55 Kumakura 1991, S. 112 (gefärbt). |
| | | 56 Kumakura 1991, S. 85. |
| | | 57 Kumakura 1991, S. 82. |
| | | 58 Itoh 1969, S. 46–47. |
| | | 59 Fehrer 2005, S. 184 (gefärbt). |
| | | 60 Eigene Abbildung. |
| | | 61 Dinastía Hachijo, URL: < https://www.metalocus.es/sites/default/files/files/metalocus_gonzalocandel-launidaddelodual_05_700.png > [Zugriff: 22.09.2021] (gefärbt). |
| | | 62 Eigene Abbildung. |
| | | 63 Itoh 1969, S. 162–163 (gefärbt). |
| | | 64 Fehrer 2005, S. 176 (gefärbt). |
| | | 65 Eigene Abbildung. |
| | | 66 Eigene Abbildung. |
| | | 67 Eigene Abbildung. |
| | | 68 Nitschke 1999, S. 138. |
| | | 69 Fehrer 2005, S. 182 (gefärbt). |
| | | 70 Hozumi/Nishi 2012, S. 117 (gefärbt). |
| | | 71 Mizuno 2013, S. 34. |
| | | 72 Mizuno 2013, S. 35. |
| | | 73 Kumakura 1991, S. 53 (gefärbt). |
| | | 74 Hozumi/Nishi 2012, S. 116 (gefärbt). |
| | | 75 Mizuno 2013, S. 17. |
| | | 76 Fehrer 2013, S. 190. |
| | | 77 Fujimori 2007, S. 19 (gefärbt). |
| | | 78 Omotesenke Fushin'an foundation 2005, S. 60, URL: < http://www.omotesenke.jp/english/img/4_3_3_2.jpg > [Zugriff: 21.09.2021] (gefärbt). |
| | | 79 Akai 1992, S. 167. |
| | | 80 Fukukita 1995, S. 29. |
| | | 81 Kumakura 1991, S. 135 (gefärbt). |
| | | 82 Mizuno 2013, S. 42. |
| | | 83 Fehrer 2005, S. 204–205. |
| | | 84 Fehrer 2005, S. 200. |
| | | 85 Akai 1992, S. 207. |
| | | 86 Akai 1992, S. 223. |
| | | 87 Akai 1992, S. 223. |
| | | 88 Akai 1992, S. 222. |
| | | 89 Met Museum, Inventarnummer JP3539.1, URL: < https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/55840/147839/main-image > [Zugriff: 24.09.2021]. |
| | | 90 Fukukita 1995, S. 71. |

91 Fukukita 1995, S. 72.
92 Fukukita 1995, S. 74.
93 Fukukita 1995, S. 31.
94 Fukukita 1995, S. 31.
95 Fukukita 1995, S. 32.
96 Fukukita 1995, S. 32.
97 Fukukita 1995, S. 33.
98 Fukukita 1995, S. 33.
99 Fukukita 1995, S. 79.
100 Fukukita 1995, S. 80.
101 Fukukita 1995, S. 80.
102 Fukukita 1995, S. 51.
103 Fukukita 1995, S. 34.
104 Fukukita 1995, S. 34.
105 Fukukita 1995, S. 36.
106 Fukukita 1995, S. 39.
107 Fukukita 1995, S. 41.
108 Fukukita 1995, S. 43.
109 Fukukita 1995, S. 43.
110 Fukukita 1995, S. 44.
111 Fujimori 2007, S. 101.
112 Fujimori 2007, S. 100.
113 Fujimori 2007, S. 100 (gefärbt).
114 Fujimori 2007, S. 99.
115 Kuma 2007, S. 123.
116 Kuma 2007, S. 122.
117 Ando 2007, S. 66 (gefärbt).
118 Ando 2007, S. 66 (gefärbt).
119 Ando 2007, S. 67.
120 Ando 2007, S. 62 (gefärbt).
121 Ando 2007, S. 64.
122 Ando 2007, S. 63.

123 Ando 2007, S. 71 (gefärbt).
124 Ando 2007, S. 67.
125 Ando 2007, S. 69.
126 Ando 2007, S. 68 (gefärbt).
127 Ando 2007, S. 69 (gefärbt).
128 Ando 2007, S. 69 (gefärbt).
129 Ando 2007, S. 68.

Architektur des Teehauses

130 Engel 2020, S. 75 (gefärbt).
131 Engel 2020, S. 76 (gefärbt).
132 Itoh 1969, S. 192.
133 Engel 2020, S. 45 (gefärbt).
134 Engel 2020, S. 30 (gefärbt).
135 Eigene Grafik nach Holl 2020, S. 63.
136 Morse 2016, S. 124 (gefärbt).
137 Eigene Grafik nach Fehrer 2005, S. 73.
138 Sen 1993, S. 24 (gefärbt).
139 Akiyama 2016, S. 40, 42 (gefärbt).
140 Itoh 1969, S. 193.
141 Eigene Grafik.
142 Eigene Grafik nach Sadler 2019, S. 12 (gefärbt).
143 Akiyama 2016, S. 33 (gefärbt).
144 Akiyama 2016, S. 33 (gefärbt).
145 Akai 1992, S. 23.
146 Kumakura 1991, S. 13.
147 Engel 2020, S. 140 (gespiegelt und gefärbt).
148 Hozumi/Nishi 2012, S. 107 (gefärbt).
149 Akiyama 2016, S. 49–52.
150 Takenaka Carpentry Tools Museum, URL: <<https://www.dougukan.jp/wp-content/>

uploads/2014/08/img_%E8%8C%B6%E5%AE%A4%E6%A8%A1%E5%9E%8B2.jpg> [Zugriff: 02.08.2021].
151 Kumakura 1991, S. 12.
152 Blaser 1988, S. 64 (gefärbt).
153 Eigene Abbildung.
154 Eigene Abbildung.
155 Eigene Abbildung.
156 Fujimori 2007, S. 17.
157 Eigene Grafik nach Mach 2010, S. 114.
158 Eigene Abbildung.
159 Sen 1993, S. 77.
160 Sen 1993, S. 78.
161 Eigene Abbildung.
162 Sen 2002, S. 109.
163 Eigene Abbildung.
164 Mizuno 2013, S. 67.
165 Eigene Grafik nach Fehrer 2005, S. 103.
166 Eigene Abbildung.
167 Sen 2002, S. 71.
168 Münchner Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, Identifikator des digitalen Objekts bsb11191594, S. 84–85, URL: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb11191594>> [Zugriff: 27.11.2021] (gefärbt).
169 Sen 2002, S. 21.
170 Fehrer 2005, S. 16 (gefärbt).
171 Nitschke 1993, S. 48 (gefärbt).
172 Eigene Darstellung nach Maki 2008, S. 156.
173 Wien Museum, Online-Sammlung, Inventarnummer 231270, URL: <<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/616776/>> [Zugriff: 27.11.2021] (gefärbt).

174 Fehrer 2005, S. 62 (gefärbt).
175 Mizuno 2013, S. 10.
176 Kawaguchi 2014, S. 170.
177 Sen 2002, S. 101.
178 Sen 2002, S. 105.
179 Sen 2002, S. 65.
180 Sen 2002, S. 56.
181 Eigene Abbildung.
182 Münchner Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, Identifikator des digitalen Objekts bsb11191594, S. 146–147, URL: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb11191594>> [Zugriff: 27.11.2021] (gefärbt).
183 Mizuno 2013, S. 12.
184 Eigene Abbildung.
185 Mizuno 2013, S. 8.
186 Fehrer 2005, S. 23 (gefärbt).
187 Eigene Grafik nach Fehrer 2005, S. 23 (gefärbt).
188 Kawaguchi 2014, S. 173.
189 Mizuno 2013, S. 9.
190 Fehrer 2005, S. 6.
191 Fukukita 1995, S. 24 (gefärbt).
192 Mizuno 2014, S. 7.
193 Mizuno 2014, S. 106.
194 Mizuno 2014, S. 93.
195 Eigene Grafik.
196 Eigene Abbildung.
197 Eigene Abbildung.
198 Itoh 1999, S. 180.
199 Eigene Grafik.
200 Mizuno 2013, S. 37.
201 Eigene Abbildung.
202 Eigene Grafik.

- 203 Eigene Abbildung.
- 204 Eigene Abbildung.
- 205 Mizuno 2013, S. 20.
- 206 Mizuno 2013, S. 40.
- 207 Itoh 1999, S. 183 (gefärbt).
- 208 Eigene Grafik nach Mach 2010, S. 114.
- 209 Eigene Abbildung.
- 210 Sen 2002, S. 106.
- 211 Eigene Abbildung.
- 212 Eigene Abbildung.

Bashō-an

- 213 Eigene Grafik.
- 214 Google Earth: Konpuku-ji Tempel, Kyōto [Zugriff: 28.11.2021].
- 215 Eigene Grafik.
- 216 Instagram, © Konpuku-ji Temple (konpuku), URL: <https://www.instagram.com/p/CGou0gpHI3E/> [Zugriff: 29.11.2021].
- 217 Wikimedia Commons, URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/Basho_by_Hokusai-small.jpg/620px-Basho_by_Hokusai-small.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].
- 218 WikiArt, URL: <https://www.wikiart.org/de/yosa-buson/enjoyment-of-summer-scenery-1771> [Zugriff: 29.11.2021].
- 219 © Yasuhiro Imamiya, URL: <http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/konpuku28.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].

- 220 © Yasuhiro Imamiya, URL: <http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/konpuku06.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].
- 221 Eigene Grafik.
- 222 © Yasuhiro Imamiya, URL: <http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/konpuku25.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].
- 223 © Yasuhiro Imamiya, URL: <http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/konpuku24.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].
- 224 Eigene Grafik.
- 225 © Yasuhiro Imamiya, URL: <http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/konpuku30.jpg> [Zugriff: 28.11.2021].
- 226 Eigene Grafik.
- 227 Sen 2002, S. 111.
- 228 Instagram © takabo2014, URL: <https://www.instagram.com/p/BcXyVRcFdiG/> [Zugriff: 22.11.2021].
- 229 Eigene Grafik.
- 230 Eigene Grafik.
- 231 Eigene Abbildung.
- 232 Google Earth, Street View, 34°02'31.00"N 130°47'43.50"O, Bildaufnahme 12/2012.
- 233 Eigene Grafik.
- 234 Instagram, © weitingkang, URL: <https://www.instagram.com/p/BcMXM-Zg6vS/> [Zugriff: 25.11.2021].
- 235 Eigene Abbildung.
- 236 Eigene Grafik.
- 237 Eigene Abbildung.
- 238 Eigene Abbildung.

- 239 Eigene Abbildung.
- 240 Eigene Abbildung.
- 241 Instagram, © artisan_taka, URL: <https://www.instagram.com/p/B5QFDMbAihf/> [Zugriff: 23.11.2021].
- 242 Eigene Abbildung.
- 243 Eigene Abbildung.
- 244 Eigene Abbildung.
- 245 Eigene Abbildung.
- 246 Eigene Grafik.
- 247 Eigene Grafik.
- 248 Eigene Abbildung.
- 249 Eigene Grafik.
- 250 Eigene Abbildung.
- 251 Eigene Grafik.
- 252 Eigene Grafik.
- 253 Eigene Grafik.
- 254 Eigene Grafik.
- 255 Instagram, © takabo2014, URL: <https://www.instagram.com/p/BcZHC6INfG/> [Zugriff: 22.11.2021].
- 256 Eigene Abbildung.
- 257 Eigene Abbildung.
- 258 Eigene Abbildung.
- 259 Eigene Grafik.
- 260 Eigene Abbildung.
- 261 Instagram, © Konpuku-ji Temple (konpuku), URL: <https://www.instagram.com/p/CFoRrg0nIP8/> [Zugriff: 21.11.2021].
- 262 Eigene Abbildung.
- 263 Instagram, © mochigreen_y, URL: <https://

www.instagram.com/p/B5u-Kq3gZnh/> [Zugriff: 26.11.2021].

- 264 Eigene Abbildung.
- 265 Instagram, © hirokopeacehiroko, URL: <https://www.instagram.com/p/CWvF6BNvNEx/> [Zugriff: 21.11.2021].

BIBLIOGRAPHIE

Akai, Tatsurō (Hg.): Chanoyu kaiga shiryō shūsei, Tōkyō: Heibonsha 1992.

Akiyama, Kazuki (Hg.): English for use in "Chanoyu", 2Tōkyō: Sekaibunka 2016.

Ando, Tadao: The conflict between abstraction and representation, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, Tōkyō: Kodansha International 2007, S. 58–77.

Bashō, Matsuo: Hundertundelf Haiku, Frankfurt am Main: S. Fischer 2019.

Blaser, Werner: Tempel und Teehaus in Japan, Basel u.a.: Birkhäuser 21988.

Boger, H. Batterson: Traditional Arts of Japan. A complete illustrated guide, New York: Doubleday 1964.

Engel, Heino: Measure and Construction of the Japanese House, Tōkyō u.a.: Tuttle 2020.

Fehrer, Wolfgang: Das japanische Teehaus, Sulgen: Niggli 2005.

Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 (zuerst französisch als CD: Utopies et hétérotopies, Paris: INA 2004).

Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1992.

Fujimori, Terunobu: The development of the tea room and its meaning in architecture, in: Ando, Tadao/ Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, Tōkyō: Kodansha International 2007, S. 7–25.

Fujimori, Terunobu: The tea room: architecture writ small, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, Tōkyō: Kodansha International 2007, S. 78–105.

Fukukita, Yasunosuke: Tea Cult of Japan, Tōkyō: Japan Travel Bureau, 51995.

Goto, Seiko: The Japanese Garden. Gateway to the Human Spirit, New York: Lang 2003.

Hammitzsch, Horst: Zen in der Kunst des Tee-Weges, Bern/München/Wien: 3Barth 2000.

Holl, Maximilian: Architectural principles of traditional Japanese teahouses, Diplomarbeit Technische Universität, Wien 2020.

Hozumi, Kazou/Nishi, Kazuo: What is Japanese architecture? A survey of traditional Japanese architecture, New York: Kodansha USA 2012 (zuerst japanisch: Nihon kenchiku no katachi: seikatsu to kenchiku-zōkei no reikishi, Japan: Shōkokusha 1983).

Itoh, Teiji: Die Gärten Japans, Köln: DuMont 21999.

Itoh, Teiji: Space & Illusion in the Japanese garden, New York/Tōkyō: Weatherhill 51973 (zuerst in japanisch: Shakkei to Tsuboniwa, Kyōto: Tankosha 1965).

Itoh, Teiji: The elegant Japanese house. Traditional Sukiya architecture, New York u.a.: Weatherhill 1969.

Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.

Kawaguchi, Yoko: Japanische Zen-Gärten, Wege zur Kontemplation, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2014 (zuerst englisch: Japanese Zen Gardens, London: Frances Lincoln Limited 2013).

Kawaguchi, Yoko: Japanische Gärten: Inspiration und Gestaltung, Köln: DuMont 2000.

Kuma, Kengo: Tea room building as a critical act, in: Ando, Tadao/Fujimori, Terunobu/Isozaki, Arata: The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition, Tōkyō: Kodansha International 2007, S. 108–123.

Kumakura, Isao: Rikyū, Oribe, Enshū, Tōkyō: Shōgakukan 1991.

Mach, Iris: Vom Teehaus zum Themenpark. Rauminszenierung in der Japanischen Architektur, Dissertation Technische Universität, Wien 2010.

Maki, Fumihiko: The Japanese city and inner space, in: Maki, Fumihiko: Nurturing Dreams. Collected essays on architecture and the city, Cambridge: MIT Press 2008.

Mizuno, Katsuhiko: Invitation to Tea Gardens in Kyoto, Kyōto: Suiko 2013.

Morse, Edward S.: Japanese Homes and their surroundings, Ebook (Projekt Gutenberg) 2016 (urspr.: New York: Harper & Brothers 1889).

Nitschke, Günter: Japanische Gärten. Rechter Winkel und natürliche Form, Köln: Taschen 1999.

Nitschke, Günter: Ma-Place, Space, Void, in: Nitschke, Günter: From Shinto to Ando. Studies in architectural anthropology in Japan, Berlin/London: Ernst/Academy Group 1993, S. 32–47.

Nitschke, Günter: Time is Money – Space is Money. Rites of passages to places of stillness, in: Nitschke Günter: From Shinto to Ando. Studies in architectural anthropology in Japan, Berlin/London: Ernst/Academy Group 1993, S. 48–61.

Novotný, Miroslav: Der Tee und die Architektur, in: Stadtbauamt Wien (Hg.): Der Aufbau, Heft 1/9, Wien: Jugend & Volk 1964, S. 23–26.

Okakura, Kakuzō: Das Buch vom Tee, Köln: Anaconda 2011 (zuerst englisch: The Book of Tea, New York: Fox Duffield & CO 1906).

Okakura, Kakuzō/Sen, Hōunsai Genshitsu: Ritual der Stille. Die Tee-Zeremonie, Freiburg im Breisgau: Herder 2009 (zuerst englisch: The Book of Tea, London/New York/Tōkyō: Kodansha International 1989).

Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge, Paderborn: Fink 2007.

Sadler, Arthur Lindsay: The Japanese Tea Ceremony. Cha-no-yu and the Zen Art of Mindfulness, North Clarendon/ Singapur/Tōkyō: Tuttle 2019.

Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: Japanische Gartenkunst, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2008.

Sen, Sōshitsu XV: The spirit of tea, Kyōto: Tankōsha 2002.

Sen, Sōshitsu XV: Urasenke Chanoyu. Handbook One, Kyōto: Urasenke Foundation 41993.

Sen, Sōshitsu XV: Ein Leben auf dem Teeweg, Zürich/München: Theseus Verlag 1991 (zuerst englisch: Tea life, tea mind, New York: Weatherhill 1979).

Swann, Peter C.: Japan: von der Jōmon- bis zur Tokugawa-Zeit, Baden-Baden: Holle, 1974.

Tanazaki, Jun'ichirō: Lob des Schattens, Zürich: Manesse 52010 (zuerst japanisch: In'ei-raisan, Japan: Chuokoronsha 1939).

Online

Edwards, Walter/Kenkichi, Ono (Hg.): **Japanese Garden Dictionary**: A Glossary for Japanese Gardens and Their History, 2010, URL: <<https://www.nabunken.go.jp/org/bunka/jgd/index.html>> [Zugriff: 28.09.2021].

Omotesenke Fushin'an foundation (Hg.): **Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition**, (Ebook), 2005, URL: <<http://www.omotesenke.jp/english/tobira.html>> [Zugriff: 03.05.2021].

Parent, Neighbour Mary (u.a): **JAANUS** (Japanese Architecture and Art Net Users): Online dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology, 2001, URL: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>> [Zugriff: 30.11.2021].

Real Japanese Gardens (Hg.): **Japanese garden paths - Part 1**, (Ebook), URL: <<https://japanesegardens.jp/elements-explanations/japanese-garden-paths-part-1/>> [Zugriff: 19.11.2019].

Real Japanese Gardens (Hg.): **Japanese garden paths - Part 2**, (Ebook), URL: <<https://japanesegardens.jp/elements-explanations/japanese-garden-paths-part-2/>> [Zugriff: 09.01.2020].

Staufenbiel, G.: **Chado – der Teeweg**, URL: <<http://teeweg.de/>> [Zugriff: 06.06.2021].

Urasenke Konnichian (Hg.): **The Urasenke Chado Tradition**, URL: <<http://www.urasenke.or.jp/>> [Zugriff: 15.09.2021].

Broschüren

Katsura Rikyū Imperial Villa, Broschüre [vor Ort am 27.11.2019].

Konpuku-ji Tempel, Broschüre [vor Ort am 08.11.2019].

Myōki-an Tempel, Broschüre [vor Ort am 24.01.2020].

DANKE

An dieser Stelle möchte ich mich bei Personen bedanken, die zum Verfassen dieser Arbeit besonders beigetragen haben.

Danke, **Karin**, für die Betreuung dieser Diplomarbeit und deine hilfreiche Unterstützung!

Danke, **Akira Yoneda sensei** und **Kiyoshi Nakamura sensei** für die Betreuung während meines Research-Semesters am *Kyōto Institute of Technology* samt dem Hinweis und Zeigen des Bashō-an Teehauses!

Danke an das **JASEC Institut** der TU Wien für die Koordination meines Auslandsemesters, besonders an **Iris Mach** und **Thomas Rief!** Danke an die Mitglieder des **Tea Ceremony Club** des *Kyōto Institute of Technology* für die Aufnahme in euren Kreis und die Geduld!

Danke, **Yuko sensei**, für die Mitnahme zu Teezeremonien in verschiedenen Teehäusern!

Danke an die Mitarbeiter des **Kunstgeschichte Instituts** der TU Wien für die Vermittlung wissenschaftlichen Arbeitens!

Danke an alle meine **Freunde** in Japan und Österreich, dass ihr immer für mich da wart!

Danke, meiner Schwester **Agnes** und meiner **Mama** für eure Unterstützung und Hilfe während dieser besonders herausfordernden Zeit!

Und einen besonderen Dank an meinen **Papa** für deine wertvollen Anregungen! Du wirst für immer ein Vorbild sein!!!

ありがとうございます。