

Tee-Weg und Tourismus. Zu einer Bewegungs-Ästhetik in der Verlängerung von Goethes Symbolischem

Klaus Vogel

Abstract:

Östlicher Tee-Weg und westlicher Tourismus, der vor allem in Japan verbreitete rituelle Genuss des Tees (Cha do, oder auch: Chanoyu) und die im Rahmen europäischer Industriekultur sich herausbildenden Formen der Vergnügungsreise, stehen in einem beziehungsreichen Verhältnis zueinander und zugleich - in einem aufschlussreichen im Hinblick auf Goethes Begriff des Symbolischen. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Übereinstimmung der beiden Symbolismen kenntlich zu machen, um in ihnen die Eigenart des Goetheschen Symbolbegriffs zu konturieren und in seiner – von der Forschung unterschätzten - Reichweite kenntlich zu machen.

“Hier am Anfang,
hier am Ende
Östlich, westlich,
A und Ω.” Goethe

1. Westlicher Tourismus

Technologisch einer Kultur der Entzauberung entstammend, grenzen die Effekte industrieller Mobilität – die Wahrnehmungsbilder in Eisenbahnen, Automobilen, Aeroplanen - auf der Gegenseite schon wieder an Zauberei. Dies führen Paul Virilios automobilistische Bewegungsbilder deutlich vor Augen:

...am Horizont regen sich unbelebte Gegenstände,
erscheinen nacheinander vor dem Firnis der

Windschutzscheibe, die Perspektive kommt in Bewegung... (Virilio 1995: 133).

Virilio erklärt sich diese Scheingebilde als Dromoskopien, als Produkte extremer Beschleunigung und führt sie ursächlich auf diese zurück:

Die Bewegung steuert das Ereignis, die Geschwindigkeit verwandelt die Erscheinungen, indem sie Transparenz erzeugt; auf der abenteuerlich beschleunigten Reise entsteht wie beim trompe-l'œil ein Scheinbild.... (ebd.)

Die Beteiligung von Beschleunigung am Geschehen ist evident und wohl nicht von der Hand zu weisen. Aber sie reicht zur Erklärung des Phänomens dennoch nicht hin. Und wenn Beschleunigung auf der einen Seite einen bis dahin wenig zur Kenntnis genommenen Sachverhalt zur Erscheinung brachte - dass nämlich Bewegung Bilder erzeugt (und mithin als eine eigenständige symbolische Form aufzufassen sei) -, so deckt sie mit derselben schlagenden Evidenz auf der anderen wiederum zu, dass derartige 'Objekte' zu ihrer Erklärung einer subjektiven Komponente auf der Gegenseite bedürfen, eines wohl anthropologisch gegründeten und mental verankerten Mechanismus menschlicher Orientierung, eines 'human factor', der beschleunigend-beschleunigt diese Bilder hervorbringt - und goutiert¹.

Eine in dieser Hinsicht aufschlussreiche Episode erzählt Gregory Bateson in *Mind and Nature* (1979). Nachdem er sich in der New Yorker Wohnung des Optikers Adalbert Ames Jr. einer Reihe von Versuchen unterzogen hatte, die darauf hinausliefen, verdeckte Aspekte der Tiefenwahrnehmung – wie Perspektive und Parallaxe – ins Bewusstsein zu heben und erfahrbar zu machen, musste er zu seiner Verwunderung bemerken, dass diese Erfahrungen auch über die experimentelle Situation hinaus wirkten und unwillkürlich auf seine akute Wahrnehmung einwirkten. Als er mit Ames das Apartment wieder verließ, sah er sich echten Orientierungsproblemen gegenüber:

Ames and I then went down to find a restaurant. My faith in my own image formation was so shaken that I could scarcely cross the street. I was not sure that the oncoming cars were really where

they seemed to be from moment to moment
(Bateson 1979: 37).

Die Verstörungen gehen offenkundig auf durch die experimentelle Erfahrung veränderte Erwartungen zurück. Der Satz 'Seing is believing' scheint umkehrbar und Bateson zog daraus den Schluss, dass ein Großteil der Prozesse der Bildformation noch im Dunkeln liegen müsse:

In spite of this beautiful experimentation the fact
of image formation remains totally mysterious
(ebd.).

Batesons Anekdote verweist auf die Denknötwendigkeit einer den Aspekten der visuellen Tiefenwahrnehmung komplementären Denkform, einer Urteilsform jenseits von Willen und Wissen und unbewusst wie Perspektive und Parallaxe: auf Formen imaginärer Synthesis².

Michel de Certeau näherte sich den imaginären Scheinbildern der Bewegung aus der Gegenrichtung. Er stellte sie nicht, wie Bateson, epistemologisch ein, sondern psychologisch, und er thematisierte sie nicht als passiv erlittene Irritationen, sondern aktiv hervorgerufene 'Halluzinationen'. Der dem Bewusstsein verborgene imaginäre Faktor erscheint allerdings im Rahmen seiner 'Kunst des Handelns' als handlungsorientierend im weitesten Sinne. Unter Kunst des Handelns versteht er subtile Strategien, die das gesamte alltägliche Verhalten bestimmen und in den unterschiedlichen Handlungsformen, in Sprechen, Lesen, Einkaufen und Unterwegssein durchweg auf die Produktion ästhetisierter Bilder von Realität ausgehen – um sie im Anschluss zu verzehren. De Certeaus Theorie war von Anfang an als eine des Konsumismus gedacht.

Wie bei Bateson – und das mag Zufall sein - geht auch er bei der Analyse seiner Handlungskünste von der urbanen Erfahrung der Metropole aus. Um Manhattan im Sinne seiner 'Kunst des Handelns' sehen zu können, bedarf es eines erhöhten Standpunkts, des entrückten Blicks von der 110. Etage des World Trade Centers:

Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt
die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres
erhebt sich in der Wall Street zu Wolkenkratzern

und vertieft sich dann bei Greenwich; bei Midtown ragen die Wellenkämme wieder empor, am Central Park glätten sie sich und jenseits von Harlem wogen sie leicht dahin. Eine Dünung aus Vertikalen. Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen unbeweglich. Sie verwandelt sich in ein Textgewebe, in der die Extreme des Aufwärtstrebens und des Verfalls zusammenfallen, die brutalen Gegensätze von Gebäudegenerationen und Stilen, die Kontraste zwischen gestern geschaffenen buildings, die bereits zu Mülleimern geworden sind, und den heutigen urbanen Irruptionen, die den Raum versperren (Certeau 1988: 179).

Analog zu dieser Kunst des Sehens konzipiert de Certeau - als "Gehen in der Stadt" - auch eine des Gehens, die prinzipiell an das Umfeld der Metropole gebunden bleibt und als Protagonisten den Passanten hat. Der Art des französischen Poststrukturalismus entsprechend konzipiert er sie in Analogie zur Sprache oder genauer: zur Rhetorik:

Das Verhalten des Passanten, der sich durch eine Reihe von Drehungen und Wendungen seinen Weg bahnt, kann mit den 'Redewendungen' oder 'Stilfiguren' verglichen werden. Es gibt eine Rhetorik des Gehens. Die Kunst, Sätze zu drehen und zu wenden, hat als Äquivalent eine Kunst des 'Rundendrehens' (Certeau 1988: 192).

Dieser Universalisierung der Rhetorik gemäß verlängert er die Symbolik des Gehens auf der anderen Seite konsequent ins Unbewusste der menschlichen Psyche hinein und begreift das "Sprechen der verhallenden Schritte" in Analogie zur Traumsprache:

Die Figuren dieser Bewegungen (Synekdoten, Ellipsen etc.) charakterisieren gleichzeitig eine 'Symbolik des Unbewussten' und 'bestimmte typische Prozesse der im Diskurs manifestierten Subjektivität'. Die Ähnlichkeit zwischen 'Diskurs' und Traum beruht auf dem Gebrauch derselben 'stilistischen Verfahren'; sie schließt also auch die Praxis des Gehens ein. Der 'alte Katalog der

Tropen', der von Freud bis Benveniste ein brauchbares Inventar für die Rhetorik der ersten beiden Ausdrucksregister lieferte, taugt auch für das dritte. Wenn es hier eine Parallelität gibt, so nicht nur deshalb, weil in diesen drei Bereichen die Äußerung vorherrschend ist, sondern auch deshalb, weil ihr diskursiver (verbalisierter, geträumter oder gegangener) Ablauf sich als ein Verhältnis zwischen dem *Ort*, von dem er ausgeht (ein Ursprung), und dem *Nicht-Ort*, den er erzeugt (eine Art des 'Vorübergehens'), organisiert (Certeau 1988: 197).

Der Weg zu einer Psychologie touristischer Welterfahrung scheint gebahnt: der Tourismus als Wachtraum, ein Gleiten zwischen Ort und Nicht-Ort, eine Form von Abwesenheit in der Anwesenheit:

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozess, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes. [...] Und die Identität, die dieser Ort verschafft, ist um so symbolischer (auf den Namen bezogen), als es, trotz der Ungleichheit der Positionen und Einkünfte der Einwohner, nur ein einziges Gewimmel von Passanten gibt, ein Netz von flüchtigen, der Zirkulation entkommenen Unterkünften, eine Durchquerung von scheinbar eigenen Orten und ein Universum von gemieteten Orten, die von einem Nicht-Ort oder von geträumten Orten bedrängt werden (Certeau 1988: 197f.).

Aber de Certeau spricht, wie man sieht, vom Passanten, nicht vom Touristen. Seine 'Kunst des Gehens' wird der urbanen Lebensform und der ihr entsprechenden Identität assoziiert. Dabei ist sein Passant unverkennbar dem Flaneur nachgebildet. Wie dieser steht er als Figur ein für Alltagserfahrung, nicht wie der Tourist für einen Ausnahmezustand. Aber Baudelaire war – wie wir von Benjamin wissen - ein heroischer Heuchler, der seine Entfremdungserfahrung zum Genuss umstilisierte, um sie dann polemisch gegen die Moderne zu wenden. In seinem geheuchelten Glück liegt das Motiv seines Leids (und der wahre Grund für die Schwärze seines Anzugs). Dieses Leid einer zerstückten Identität verträgt sich aber nicht mit dem

konsumistischen Rahmen, den de Certeau seiner 'Kunst des Handelns' steckte. Ihm entspräche eigentlich der Tourist viel besser, eine Glücksfigur per definitionem und ein Inbegriff von Genuss. Den Tourismus als eine 'Kunst des Handelns' zu beschreiben, läge somit nahe. Aber er fügt sich wiederum nicht der Allgemeinheit ihres Begriffs (und von daher erklärt sich wohl dass er bei de Certeau nicht vorkommt). Der Tourismus gehört nicht dem Alltag an; er bildet auch nicht die Grundlage von Handeln schlechthin, sondern eines ganz bestimmten Handelns, das in Verbindung mit ganz bestimmten Objekten erfolgt (und nicht jedem beliebigen). Auch gehört er eigentlich nicht ins Umfeld der Stadt, sondern operiert in der Regel mit exotischen Landschaftsbildern, die - seien sie natürlicher oder historischer Provenienz, Bilder von Natur oder Geschichte – prinzipiell dem städtischen Alltag entrückt, ja entgegengesetzt sind. Der Tourismus hat seine ganz eigenen, und vom gewöhnlichen Handeln grundlegend abweichenden Regeln; sein Symbolismus basiert auf einem Gegenstandstypus, der in seiner Verfasstheit erst noch zu bestimmen, jedenfalls aber nicht die von Welt überhaupt ist.

Als Vordenker des Tourismus kaum zur Kenntnis genommen, stieß Goethe, in Italien reisend, auf einen entsprechenden Gegenstandstypus, den er - zunächst noch provisorisch, aber bereits seine Eigenart betonend – als 'ersten Eindruck' bezeichnete: "Es ist ein sonderbares Ding um den ersten Eindruck", so sein tastender Kommentar, "er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade. Ich kann noch nicht rauskriegen, wie es damit ist" (Goethe 1976, 86). Es wird ihm später im Begriff des Symbolischen gelingen. Und die Ähnlichkeit der Prägung 'Wahrheit und Lüge' zu 'Dichtung und Wahrheit', dem Titel seiner Autobiographie, ist von daher wohl mehr als ein Zufall. Das 'sonderbare Ding', von dem hier im Tagebuch der Italienischen Reise erstmals die Rede ist, wird als Begriff des Symbolischen in der Folge zum zentralen Gegenstand seines Denkens avancieren und – als solcher – im Titel der Lebensbeschreibung eine seiner vielen verdeckten Formulierungen finden³. Die wenig beachteten Überlegungen zur Reiseerfahrung im Tagebuch, sein rudimentäres Konzept vom 'ersten Eindruck', können wohl als einer der Ursprünge dieses Begriffs angesehen werden.

Für sein Verständnis zentrale Äußerungen finden sich bekanntlich in einer Folge von Briefen, die Goethe – wiederum

reisend – 1797 aus Frankfurt an Schiller richtete. Das auf der ersten Italienreise entdeckte Prinzip sollte nun, auch dies ein wenig bekannter Sachverhalt, im Rahmen einer zweiten italienischen Reise (die dann allerdings bereits in der Schweiz endete) als Konzept ‚Sentimentalischen Reisens‘ systematisch – d.h. anhand einer an diesen Begriff angelehnten Strategie – praktisch umgesetzt werden. Im Sinne einer solchen Vorbildlichkeit schreibt er an Schiller vom Symbolischen als einem Leitbegriff der Reise:

Ich bin auf den Gedanken gekommen, den ich Ihnen, weil er für meine übrige Reise bedeutend werden kann, sogleich mitteilen will, um Ihre Meinung zu vernehmen, inwiefern er richtig sein möchte? und inwiefern ich wohl tue, mich seiner Leitung zu überlassen? (Goethe 1982/II: 279).

Was konkret die Art der Gegenständlichkeit betrifft, aus der er seine sentimentalische Reise zu komponieren gedenkt, findet sich in diesem Zusammenhang die einschlägige und hinlänglich bekannte Definition seines Symbolischen:

Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, dass sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. Sie sind also, was ein glückliches Sujet dem Dichter ist, glückliche Gegenstände für den Menschen, und weil man, indem man sie mit sich selbst rekapituliert, ihnen keine poetische Form geben kann, so muß man ihnen doch eine ideale geben, eine menschliche im höheren Sinne... (Goethe 1982/II: 297f.).

Im Titel der Autobiographie verdichtet Goethe diesen Begriff dann zu einer verbalen FORMEL, die zwei Aspekte als wesentlich für seine Konstitution herausstellt, einen logischen und einen ontologischen, einen dem Gegenstand immanenten Widerspruch sowie seine

prinzipielle Zugehörigkeit zum Leben: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Goethes Symbolisches wäre demnach als 'Lebens-Ausschnitt' gedacht, den ein interner Widerspruch bestimmt und unterscheidet, das heißt als solchen aus dem Erfahrungsfluss des Lebens heraushebt: jenes Gemisch aus Wahrheit und Lüge, das schon das Tagebuch der ersten Italienischen Reise als konstitutives Moment bestimmt hatte und nun von 'Wahrheit und Lüge' zu 'Dichtung und Wahrheit' hin korrigiert wird. Eminente Fälle, wenn man nun die Definition im Brief an Schiller hinzuzieht, die den Geist aufregen; zeichenähnlich – da verweisend, da verbindend –, aber doch prinzipiell verschieden vom Zeichen, da semantisch leer. Darin, dass sie keine Botschaft enthalten, unterscheiden sich diese Lebenssegmente prinzipiell von den dichterischen Sujets. Und bestimmt wären sie letztlich nur durch die Lust, die sie dem Menschen bereiten. 'Glückliche Gegenstände für den Menschen' nennt sie Goethe. Gibt es eine treffendere Beschreibung der Gegenständlichkeit in der touristischen Kunst des Handelns?

'Kunst des Handelns' könnte eventuell auch einen geeigneten Oberbegriff abgeben, um die vor allem in Japan verbreitete ritualisierte Form des Teetrinkens, um östlichen Tee-Weg und westlichen Tourismus zusammenzufassen. Hier wie dort Praktiken, die auf den Prozess und nicht auf ein Produkt ausgehen, Handlungsdispositive, die sich in ihrem Verlauf erfüllen. Eine neuere Abhandlung bezeichnet den Tee-Weg dann auch ausdrücklich als 'Kunst des Handelns':

Die Tee-Kunst wird manchmal als Bühnen- oder Darstellungskunst, gelegentlich auch als Tanz bezeichnet. All diese Begriffe erfassen diesen Aspekt des Tee-Wegs jedoch nicht in seiner Gesamtheit. Entscheidend ist vielmehr, dass der Mensch als unmittelbar Handelnder teilnimmt, der Tee-Weg zur 'Kunst des Handelns' wird (Ehmcke 1990: 163).

Als solche vergleicht die Autorin den Tee-Weg dann der avantgardistischen Aktionskunst der europäischen Moderne. Ein Vergleich, der nahe liegt und in mancher Hinsicht sicherlich auch seine Berechtigung hat, aber dennoch hinkt. Und zwar nicht so sehr wegen

des historischen oder kulturellen Abstands der verglichenen Phänomene, nicht erst als Vergleich einer jahrhundertealten, östlichen Kunst mit modernistischen, europäisch-amerikanischen Happenings, Events, Performances und Aktionen. Er hinkt schon als Vergleich mit der Kunst an und für sich⁴. Die Autorin begründet ihn zunächst negativ, mit der Unangemessenheit des bislang geläufigen der 'Zeremonie':

In westlichen Ländern wird der Tee-Weg manchmal als 'Tee-Zeremonie' angesprochen. Dieser Ausdruck ist höchst missverständlich, denn weder ist die Tee-Kunst ein religiöses Ritual oder gesellschaftliches Zeremoniell noch ist sie auf den bloßen Aspekt der Aktion beschränkt. Daher werden im vorliegenden Buch die Begriffe 'Tee-Weg' und 'Tee-Kunst' verwendet (Ehmcke 1991: 7).

Aber der Begriff der 'Kunst' ist genau besehen nicht weniger missverständlich als der der 'Zeremonie'⁵. Selbst dann noch, wenn man ihn zu einer Kunst des Handelns – im Sinne de Certeaus etwa – erweitern würde. Das Geschehen des Tee-Weg geht weder im zu eng gefassten Begriff der Kunst auf, noch in den zu weit gefassten des Handelns ein. Als Veranstaltung ist er vom Alltag abgehoben; von den Veranstaltungen der europäischen Kunst trennt die seine aber der ihr eigene 'Pragmatismus', ihre Zweckmäßigkeit (denn schließlich dient sie auch dem Zweck Tee zu bereiten und zu trinken). Mit avantgardistischer Aktionskunst verbindet den 'Tee-Weg' die Abwesenheit des Werks, denn die in ihm eingebundenen Kunstobjekte – Kannen, Tassen, Wasserbehälter – sind, wie kunstvoll auch immer gestaltet, keine Werke im Sinne klassischer europäischer Kunst. Sie sind echte Utensilien. Darüber hinaus geht seine Veranstaltung auch nicht in der Kontemplation von 'Werken' auf, auch nicht – im Sinne von Anti-Kunst - in der ihrer Abwesenheit. Im Unterschied zu den avantgardistischen Handlungskünsten 'verbrennt' der Tee-Weg seine Produkte nicht in der Produktion. Sein Geschehen ist nicht (oder nicht im selben Maße) gerahmt vom Bewusstsein der ästhetischen Illusion wie in Falle der traditionellen Kunst; es besteht aber auch nicht – wie in der avantgardistischen - in dessen Negation. Sein Prinzip ist nicht das der Entgrenzung⁶.

Die Unterschiede häufen sich, und sie lassen sich nicht ohne gravierende Konsequenzen zugunsten der Ähnlichkeiten ignorieren. Sie haben System. Der Kunstbegriff verfehlt das Geschehen im 'Tee-Weg' genauso wie er es im Falle des Tourismus verfehlen würde; etwas weniger offensichtlich nur. Im prinzipiellen Unterschied zur Kunst gründet die Eigenart der beiden Veranstaltungen von 'Tee-Weg' und Tourismus und zugleich ihre prinzipielle Verwandtschaft als Symbolismen. Beide Veranstaltungen kreisen um ein und denselben (und vom Kunstobjekt verschiedenen) Gegenstandstypus, den Goethe im Hinblick auf die Reise als 'ersten Eindruck' bezeichnete⁷. Im Unterschied zum absolut impliziten des Tourismus handelt es sich beim 'Tee-Weg' nun aber explizit um einen Symbolismus, was seinen Formen Solidität verleiht und der Beschreibung seiner Formprinzipien außerordentlich entgegenkommt. Im Tee-Haus erstarren und materialisieren sich gleichsam die flüchtigen Formen der Reise. Und so gesehen erscheint das Tee-Haus auch als eine Art Prototyp des Goetheschen Symbolischen, der sich wie kaum ein anderer Gegenstand dazu eignet, dessen Eigenarten zu veranschaulichen. Der japanische 'Tee-Weg' bietet darüber hinaus eine seltene Gelegenheit, Goethes Begriff auch außerhalb seines Werks zu beobachten, um dessen Anspruch auf objektive und universelle Geltung zu bestätigen (oder zu widerlegen).

2. Östlicher Tee-Weg (*chado*)

Der Symbolismus des östlichen 'Tee-Weg' hat – im Unterschied zum westlichen Tourismus - eine lange Geschichte. Eine so lange, dass Kakuzo Okakura – 'Theoretiker' und Propagandist des Tee-Wegs – ihn als eine Art Inbegriff des Japanischen schlechthin auffassen konnte und ihn von daher Ende des 19. Jahrhunderts als Alternative zur zunehmenden Verwestlichung Japans empfahl:

Heute macht die Industrialisierung wirklich vornehme Lebensarten auf der ganzen Welt immer schwerer. Brauchen wir den Teeraum nicht mehr denn je? (Okakura 1979: 7).

Die auch im heutigen Japan noch praktizierte zeremoniöse Form des Teetrinkens kam – vermittelt über den südchinesischen Zen-Buddhismus – vermutlich schon im 8. Jahrhundert ins Land, hat sich dort in der heute bekannten Form des chanoyu etwa im 15. Jahrhundert etabliert und seither kaum noch verändert. Vergrößert dargestellt geschieht etwa folgendes: Eine Gesellschaft – bestehend aus 3-5 Personen – kommt in einem eigens dafür eingerichteten (und sogar hergestellten) Pavillon (chashitsu) zusammen, um dort nach minutiös festgelegten Regeln Tee zu trinken. Die Gesellschaft trifft sich am Tor des den Pavillon umgebenden Gartens (roji), begibt sich dann zu einem überdachten Unterstand (koshikake machi'ai), wo der Gastgeber – meist schweigend – seine Gäste begrüßt und zum Hauptschauplatz des Geschehens führt, dem Teehaus. Auf dem Weg dorthin wäscht man sich in einem eigens dafür hergerichteten Wasserbecken (oft ein naturbelassener und mit Moos bewachsener Stein, tsukubai) die Hände und spült den Mund, um sich, wie es heißt, 'vom Staub der Welt zu reinigen'. Durch einen kleinen Korridor gelangt man in den Tee-Raum, der - abgesehen von einigen tatami (Matten), den Gerätschaften zur Zeremonie, einem Blumengesteck (chabana) und einer Kalligraphie (bokuseki) in einer eigens dafür vorgesehenen Bildnische (tokonama) – weitgehend leer ist.

Auf die prinzipielle Verwandtschaft des Symbolismus mit dem touristischen deutet zunächst schon der durchgängige Bezug seiner Symbolik auf das Geschehen der Reise, den auch der Name der Veranstaltung - CHA-DO, Tee-Weg – herausstellt⁸. Garten- und Gebäudearchitektur spielen durchweg auf die Situation unbehausten Daseins an. Der Garten wiederholt in seinem Erscheinungsbild die Szenerie einer Wanderschaft in verlassener Berglandschaft – vermittelt des Pfads aus groben und unebenen Steinen (tomeishi), der Wegmarkierungen gleichenden Steintürmchen entlang des Pfades (sekimoriishi), eines einer Quelle nachgebildeten Wasserbeckens (tsukubai). Die meist in den Fußboden des Teeraums eingelassene Herdstelle (irori) erinnert an offenes Feuer; der niedrige Eingang (nijiriguchi), durch den man mehr ins Haus kriecht als geht, an den eines Zeltens oder einer improvisierten Unterkunft; der überdachte Unterstand am Eingang des Gartens (koshikake machi'ai) an eine Ruhebänk, einen Unterstand für den Wanderer. Die mit Sand oder einer Lehnschicht verputzten Außenwände des Hauses suggerieren – wie dessen Einrichtung - ländliche Schlichtheit. Der kärglich

ausgestattete Innenraum trennt (in der Art einer improvisierten Unterkunft) nur schwach zur Außenwelt hin, die gelegentlich auch durch geöffnete Fenster direkt ins Geschehen im Tee-Raum einbezogen wird. Wo dies nicht der Fall ist, erreicht der rituelle Gang zur 'Quelle', der die Gäste absichtsvoll Wind und Wetter aussetzt, denselben Zweck. (Bei Regen dient nur ein flacher, aus Bambus geflochtener Hut (*roji gasa*) als Schirm).

Die Terminologie des Tee-Weg akzentuiert diesen ikonischen Bezug auf den Vorstellungsbereich der Reise. Der Name des Teehäuschens (*sôan*) bedeutete ursprünglich 'Einsiedlerklausen' oder – wörtlicher noch – 'strohgedeckte Hütte'. Er entdeckt damit gleichsam etymologisch das Graszelt des Nomaden als sein architektonisches Vorbild:

Der Ausdruck *sôan* bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen temporären Zufluchtsort eines Reisenden, der in allen Zeiten gewöhnlich eine weite, ungebändigte Wildnis zu durchqueren hatte. Hohe Binsen, die überall üppig wucherten, wurden einfach so wie sie auf dem Feld standen, gebündelt und oben verknotet; auf der Stelle entstand so ein Graszelt, ein Schutz für die Nacht. Am nächsten Morgen löste sich das Zelt durch das Aufbinden des Knotens von selbst auf und verschwand wieder spurlos in der ursprünglichen Wildnis der Natur (Isutzu 1988: 85).

Aber der Symbolismus des Tee-Weg nähert sich dem des Tourismus nicht nur 'thematisch' im Motiv der Reise an. Ihre Verwandtschaft reicht – als analoge Konstruktion ihrer Gegenständlichkeit - tiefer in die ästhetische Substanz hinein. Tee-Weg und Tourismus stimmen ikonisch und logisch überein. Und die logische Übereinstimmung besteht in eben jenem von Goethe im 'ersten Eindruck' der Reise bestimmten Widerspruch eines 'seltsamen Gemischs aus Wahrheit und Lüge', den sie beide aufgreifen. Dieser Widerspruch ist im Tee-Weg, als konstitutiver, omnipräsent und bildet die Grundlage für eine durchgängig 'andere' Ordnung der Dinge im Tee-Raum. Die Eigenart dieses Widerspruchs – und darin unterscheidet er sich als ikonologischer von einem rein logischen – liegt nun aber darin, dass er, durch zwei Erfahrungsebenen – das Sichtbare und das Unsichtbare – gebrochen, sich verdoppelt und so als unauflöslicher perpetuiert⁹. Er

lässt sich weder im Sinne einer Synthesis, noch in dem einer Klärung aufheben. Auf einer Ebene (etwa auf der des Sichtbaren) erkannt, verweist er auf die nächste (die des Unsichtbaren), wo er sich in dieser Form widerspricht und von daher in anderer analog wiederkehrt¹⁰.

Im Tee-Haus nimmt dieser eigene Widerspruch zunächst – sichtbar – die Form systematischer Unordnung an. Die wenigen Gegenstände, die der Raum enthält (und über die Verknappung in der Erfahrung hervorhebt), vermeiden entschieden – und ostentativ – Regelmäßigkeit: die Schiebefenster sind schief angebracht; die Stützpfeiler und Balken krumm (naturbelassene Stämme, die nicht qua Hobel >geometrisiert< wurden); die Decke besteht aus verschiedenen großen Teilstücken unterschiedlichen Materials, die in ungleichen Winkeln zueinander stehen und uneben montiert sind. Okakura sah eine regelrechte ‘Ästhetik der Asymmetrie’ am Werk:

Die verschiedenen Gegenstände der Raumausschmückung müssen so gewählt werden, dass sich keine Farbe und kein Muster wiederholt. Wenn eine lebende Blume darin steht, ist ein Blumenbild nicht zulässig. Benutzt man einen runden Kessel, dann muss die Schöpfkelle eckig sein. Eine Tasse mit schwarzer Glasur darf nicht zusammen mit einer Teebüchse aus schwarzem Lack verwendet werden (Okakura 1979: 71).

Aber genau besehen behauptet Okakura damit – in seinem Insistieren auf der Durchgängigkeit der Unordnung – auch schon das Gegenteil. In der Konsequenz dieser Ästhetik der Asymmetrie kann nicht allein “Furcht vor dem Sichwiederholen” (ebd.) am Werk sein, wie Okakura meint; es geht auch nicht einfach um Mannigfaltigkeit oder Vielfalt, wie man meinen könnte. Denn Wiederholung wird hier derart rigoros vermieden, dass sie – als Wiederholung der Vermeidung – selbst schon wieder ‘wiederholt’ und dergestalt die Unordnung in eine andere Form der Ordnung umkippen lässt.

Auf anderer Ebene – d.h. unsichtbar – kehrt derselbe Widerspruch dann – lediglich spiegelverkehrt – wieder. Der sichtbaren Tendenz zur Unordnung entspricht – weniger offensichtlich, aber deshalb nicht weniger entschieden – eine Tendenz zu strengster Gesetzmäßigkeit hinsichtlich der Proportionen des Raumes. Der Asymmetrie der Formen und Dinge im Tee-Raum antwortet eine exakt festgelegte

Symmetrie in ihrer Anordnung. Diese Ordnung – weniger manifest, aber dennoch präsent und von daher (wenn auch in der Regel nur unbewusst) registrierbar – drückt sich etwa in den streng normierten Raummaßen aus, bemessen nach *tatami* (Matten). Der absolut bestimmten Unordnung der Formen entspricht absolute Abgemessenheit der Dinge und ihrer Konstellation. Eine Abgemessenheit, die allerdings wiederum systematisch vom Gewohnten abweicht und sich dergestalt als Ordnung verwischt. Abstände und Winkel der Dingkonstellationen sind zwar exakt festgelegt; ihre Maß entsprechen aber nicht den gewöhnlichen Vorstellungen von Ebenmaß und ihr Winkel ist in jedem Fall kein rechter:

Die wenigen, erlesenen Stücke, eines von jeder Art, werden asymmetrisch auf dem speziellen Platz vor dem Sitz des Gastgebers aufgestellt, der >Matte für die Tee-Utensilien< heißt, wobei jedes einzelne in seiner richtigen Position mit den anderen einen angemessenen Winkel zu bilden hat, in Übereinstimmung mit den strengen Regeln, die genaueste Präzision und Exaktheit, messbar in Zentimetern oder Anzahl der Schlingen in der *tatami*-Matte, verlangen (Isutzu 1988: 87)¹¹.

Dergestalt wird der Widerspruch – entlang kategorialer Schnittstellen - durch den gesamten Tee-Raum hin verschoben. Er verwandelt sich faktisch, bleibt sich aber logisch (in seiner Verfasstheit als doppelt-gebrochener) stets identisch. Der Asymmetrie der Kunstformen korrespondieren Symmetrien in den Naturformen und die Strategie der Konstruktion hier eine der Selektion. Die Naturmaterialien von Decken, Pfeilern, Gerätschaften werden danach ausgewählt, dass sie - in der Maserung des Holzes etwa oder der Anordnung Wachstumsknoten - unerwartet strenge Geometrien aufweisen. Widerspricht im Fall der Kunstformen der einen direkt eine gegenläufige Tendenz auf derselben Ebene, so im Hinblick auf die Naturmaterialien die an sie geknüpften Erwartungen. Als Muster dafür kann die Bambusvase des legendären – und als Vollender des *Tee-Weg* geltenden - Sen no Rikyû (1521-91) gelten. In der Töpferware des Tee-Geschirrs kehrt der nämliche Widerspruch dann – vom Produkt auf die Produktion verschoben - als Perfektion der Imperfektion wieder, als kunstvolle Herstellung von Fehlerhaftem¹². Als Beispiel könnte auch hier ein von Sen no Rikyû bevorzugtes Objekt gelten, nämlich die

dickwandige *raku*-Teeschale, die nicht auf der Scheibe getöpft, sondern von Hand bzw. mit dem Spatel geformt und bewusst uneben gestaltet wird. Es handelt sich um stilisierte Unebenheit, die hohe Kunstfertigkeit in der Herstellung verlangt. Ein Tatbestand der an sich unsichtbar bleibt, den man an und für sich nicht sieht, von dem der Kenner aber weiß und entsprechend zu schätzen weiß: der ästhetische Wert der Tasse, ihre Schönheit, gründet in diesem Fall im Wissen um die Absichtlichkeit des Fehlerhaften.

Und vielleicht noch ein Beispiel: Der strengen Abgemessenheit in der Anordnung der Ding im Tee-Raum entspricht eine nicht minder strenge Abgemessenheit der Bewegungen im Habitus des Tee-Meisters. Man hat dessen Bewegungsform wiederholt einem Tanz verglichen. Aber auch dieser Vergleich hinkt. Und er ist nur mit der Einschränkung des "sehr reduzierten, abstrahierten" Tanzes (Schaarschmidt-Richter 1979: 115) haltbar. In der Tat sind die Bewegungen bis ins Detail einstudiert: wie man den Mund am Handwaschbecken ausspült, wie man den Tee-Raum betritt und seine Schuhe davor abstellt, wie man im Tee-Raum geht, sich verbeugt, wie man die Tee-Schale beim Servieren (und Trinken) zu drehen hat. Aber die Choreographie bleibt in diesem Fall offen und der formalisierte Tanz' des Tee-Meisters von daher virtuell. In den Handlung bleibt stets (und notwendig) Raum zur Improvisation, die Handlungen des Tee-Meisters sind niemals dieselben und in deren faktischen Übereinstimmung mit den alltäglichen und zweckmäßigen, die stets und durchweg gewahrt bleibt, verschwindet der 'Tanz' in Unsichtbarkeit:

Die verschiedenen Handlungsabläufe einer Tee-Zusammenkunft gehen zurück auf alltägliche Bewegungen und Verrichtungen. Erst nach jahrelanger Praxis, bis jede dieser Handlungen als Teil des 'Kunstwerks Tee' so beherrscht wird, dass sie verinnerlicht ist und nun normalem Tun gleich, 'wie von selbst geschieht' (Ehmcke 1991: 175).

Freie Stilisierung versus Zweckmäßigkeit bzw. Ritualisierung versus Spontaneität so lautet in diesem Fall der Widerspruch und es genügt sicherlich nicht, 'Kunstwerk' in Klammern zu setzen, um der Eigenart dieses unsichtbaren "Tanzes" des Tee-Meisters, seines ganz spezifischen Gemischs aus Fiktion und Realität gerecht zu werden.

Man sieht, wie der Tee-Raum den für ihn konstitutiven (doppelten) Widerspruch konsequent durch seine Gegenständlichkeit führt und dieses Gemisch aus 'Dichtung und Wahrheit' auf verschiedenen Ebenen wiederkehren lässt: im Inventar, im Ritual, im Habitus des Tee-Meisters, in der Kommunikation der Gäste. Auf Paradoxie als sein Gestaltungsprinzip verweisen nicht zuletzt auch die unzähligen Zen-Anekdoten zum 'Tee-Menschen'¹³. Seine kurioseste Gestalt nimmt diese Paradoxie allerdings – fast unbemerkt – im Geschmack des Tee selbst an: in dessen Unentschiedenheit zwischen Geschmack und Nicht-Geschmack, in welcher sich das Gestaltungsprinzip des Tee-Weg gleichsam materialisiert. Nicht zufällig steht er im Zentrum des Geschehens und es versteht sich wohl auch von daher, dass er im Rahmen des Tee-Wegs selbstredend ohne 'verfeinernde' Zusätze getrunken wird bzw. dieser Brauch, ihn pur zu trinken, sich im selben Moment durchsetzt, da der Symbolismus sich als solcher herauszukristallisieren beginnt. Der Tatbestand ist einigermaßen kurios: Im Hinblick auf den Tee fallen die beiden Bedeutungen des Wortes 'Geschmack' – d.h. ästhetischer und kulinarischer Sinn – zusammen und werden synonym und die Begriffe von realem und idealem Geschmack, von Aisthesis und Ästhetik erscheinen in seinem Fall vollkommen koextensiv. Die Geschmacksneutralität des Tee bzw. seine vielbeschworene 'leichte Bitterkeit' verleihen seinem Genuss etwas diffus Symbolisches (ersteres als es den Geschmack der Bestimmung entzieht, letzteres als es seinem Genuss das Motiv bestreitet)¹⁴. Ein Aspekt, der in Ost und West bemerkt, aber nur dort herausgestellt wurde. Die Sprachlichkeit seiner Erfahrung akzentuierend vergleicht der chinesische Teemeister Wang Yu-Cheng, einer der Begründer des Teeismus in der Sung-Zeit, seine "zarte Bitterkeit" dem "Nachgeschmack eines guten Rates" vergleicht¹⁵.

Semiotisch lässt sich die Eigenart dieser Symbolik wohl am besten anhand des Gehens im Tee-Garten rekonstruieren¹⁶. Das Gehen auf den unebenen und in unregelmäßigen Abständen ausgelegten Trittsteinen (tobi-ishi) des Tee-Pfads (roji) erfordert gesteigerte Aufmerksamkeit und hebt damit – qua Konzentration – den Gegenstand in der Erfahrung heraus. Das Klappern der Holzsandalen (geta) bestätigt seine Wahrnehmung durch Wiederholung auf der Ebene eines anderen, nämlich des Gehörsinnes, indem es der visuellen Bildfolge der Trittsteine ein analoges Klangbild überlagert. Lässt die Synästhesie dergestalt einen eminenten

Gegenstand in der Wahrnehmung entstehen, so suggeriert die natürliche Rhythmik des Gehens, die Regelmäßigkeit der Schritte - über Zeichenähnlichkeit - Bedeutsamkeit. Es entsteht eine hypothetische Aussage, die jedoch zu keinem Zeitpunkt bestätigt wird. Das Gehen auf dem Tee-Pfad erhält die Relevanz einer Äußerung, ohne sich jemals effektiv zu einer solchen zu verdichten und der Pfad das Aussehen einer Spur, die – um als Schrift gefasst werden zu können – einen Referenten haben müsste, der aber konsequent ausbleibt. Dem Tee-Weg eignet eine Symbolik, die semantisch leer bleibt. Die Differenz, die sie inszeniert, ist eine reine Differenz, seine 'Botschaft' die reiner Alterität, unbestimmter und nicht weiter bestimmbarer Andersheit.

Zum Nonsemantischen dieser Symbolik gesellt sich aber noch eine weitere Eigenschaft, die nicht zu vergessen ist. Deren Symbolisches geht nicht in der Objektform auf, sondern bedarf in seiner Gegebenheit grundsätzlich und unbedingt der Bewegung. Toshihiko Izutsu, hervorragender Kenner und kompetenter 'Theoretiker' des Tee-Raums, definierte den Tee-Weg in diesem Sinne als eine "besondere Form räumlicher Kunst", die auf einer "völlig anderen Konfiguration von Wirklichkeit" beruhe, einer Alterierung des "Raumbewusstseins", und eine Aufhebung der Zeit im Sinne ihrer Verräumlichung betreibt. Darauf bestehend, dass das für seine Erfahrung so charakteristische "Pulsieren des Feldes" erst aus der Verbindung mit der Aktion hervorgehe. Oder ganz konkret: mit Bewegung, und es ist von daher "dem Prozess der Aktivität des Teezubereitens und Tee Trinkens" untrennbar verbunden:

Jede zarte Bewegung der Finger und Hände, der kleinste Wechsel der Stellung eines jeden Tee-Utensils auf dem Boden oder irgendeine subtile Verschiebung des Brennpunktes innerhalb des Gesamt-Arrangements der Dinge webt Augenblick für Augenblick ganz frisch ein neues räumliches Feld (Izutsu 1988: 87)¹⁷.

Ein Unterschied, der dem westlichen Denken, der europäischen Ästhetik von jeher einige Schwierigkeiten bereitete, gehört im östlichen eher zu den Gemeinplätzen: der Unterschied von lebendigen und toten Sätzen¹⁸. Dass es zweierlei Zeichen geben soll, "zwei Arten von

Sätzen”, denen jeweils ein unterschiedlicher ontologischer Status zukommt, versteht sich im Rahmen der Zen-Philosophie nicht nur von selbst, er ist von fundamentaler Bedeutung für deren Praktiken der Meditation. “Als tot”, so erläutert Watts den Unterschied,

galten die, die der logischen Zergliederung und Auflösung zugänglich waren, als lebendig jene, die sich niemals auf ein festes Deutungsverfahren zurückführen ließen (Watts 1986: 65).

Die *koan* des Zen gehören zu den lebendigen: sie sprechen in Rätseln, deren Botschaft im wesentlichen aus ihrer Wirkung besteht.

Auch der *Tee-Weg* gehört in diesem Sinn zu den lebendigen Sätzen (und stimmt auch in dieser Hinsicht mit der ontologischen Definition des Goetheschen Symbolischen als ‘Lebensauschnitt’ zusammen). Leben ist er nicht nur als Opposition zur Kunst, als Gesamtkunstwerk, das die konventionellen Kunstformen – Dichtung und Malerei - mischt, sie durch andere, ‘lebensnähere’ – wie das Blumenstecken und Kochen - erweitert, und in seine Gestaltungen auch situative Aspekte einbezieht wie das Wetter, die Tages- und Jahreszeiten, die Lichtverhältnisse und Temperaturen, ja sogar die Stimmung des Gastgebers (der danach etwa das Rollbild der Bildnische auswählt). Leben ist der *Tee-Weg* vor allem in seiner emphatisch hervorgekehrten Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, seiner entschiedenen Bindung an den Augenblick:

Dass jede Tee-Zusammenkunft einmalig ist, betonte Jôô durch den zweiten Ausdruck, *ichigo ichido no san'e*, was man mit ‘eine einmalige Zusammenkunft einmal im Leben’ übersetzen könnte. Ebenso wie die *renga*-Sitzung ist auch jede Tee-Zusammenkunft einmalig und unwiederholbar (Ehmcke 1990: 48).

Mit dem Status des Lebensereignisses gehen notwendig zwei Eigenschaften einher: Prominenz in der Erfahrung (die sie als solche überhaupt erst unterscheidet) und Transparenz in seiner Gegenständlichkeit. Zur Eigenschaft der lebendigen Sätze gehört ihr, sagen wir, mimetischer Extremismus, ein absoluter Realismus, der den Abstand zwischen Darstellung und Dargestellten *fast* aufhebt, den Abstand zwischen Repräsentiertem und Repräsentierendem gegen

Null gehen und Repräsentation zu Präsenz werden lässt: Zeichen und Bezeichnetes, Gegenstand und Aussage gleichen sich äußerlich soweit an, dass sie – zumindest in der Erscheinung (nicht im Begriff) - zusammenfallen. Kennzeichen der Lebenskünste ist von daher die Abwesenheit ihrer ‘Werke’ in der Erfahrung, oder genauer gesagt: deren empirische Ungreifbarkeit, deren Transparenz.

Die Ästhetik der Transparenz des *Tee-Weg* tritt wohl am deutlichsten angesichts des Tee-Gartens hervor. Dessen besonderes Raffinement liegt darin, eine Landschaft mit einer Landschaft zu repräsentieren, d.h. “reale Landschaft eines einsamen Bergpfades” zu *sein*. Er ist nämlich gerade nicht – wie andere berühmte Gärten Japans – “bildhaft gestalteter Betrachtungsgarten” (Schaarschmidt-Richter 1979: 118) und unterscheidet sich weder – wie die Steingärten – qua Material, noch – wie die Miniaturgärten – in seinen Dimensionen von einer gewöhnlichen Landschaft. Und dennoch ‘repräsentiert’ er – im Unterschied zum englischen Garten etwa – durchweg. Er ist weder Kunstwerk noch Naturding, vielmehr eine Welttablette bzw. eine vergrößerte Miniatur (wenn der Ausdruck erlaubt ist): als Werk unsichtbar, als Welt durchsichtig. Kunst wird der Tee-Garten nur noch über das Wissen um seine Künstlichkeit: “Wir lauschen dem Unausgesprochenen, wir schauen das Unsichtbare”, so brachte Okakura den Tatbestand auf den Begriff.

Auch dieser absolute oder Hyperrealismus kehrt auf sämtlichen Ebenen des *Tee-Weg* analog wieder. So repräsentiert – wie schon gesehen - der ‘Tanz’ des Meisters eine Handlung mit einer Handlung, wobei Virtuosität die tatsächliche Künstlichkeit seiner Gestik in einer Natürlichkeit zweiten Grades verschwinden lässt und die Zweckmäßigkeit der Handlungen das übrige tut, um das ‘Werk’ durchzustreichen. Und wie die stummen Gebärden des Tee-Meisters kennzeichnet Transparenz auch die verbale Konversation der Gäste im Tee-Raum. Das thematisch auf die Veranstaltung selbst reduzierte Gespräch gleicht nicht nur absolut einer spontanen Konversation, es *ist* auch eine spontane Konversation. Wenn auch nur *auch*, denn insgeheim sind nicht nur die Rollen der Akteure festgelegt – und zwar nicht nur die des Meisters als des *Gastgebers*, sondern auch die eines *Hauptgasts*, eines *Nebengasts*, eines *Letzten Gasts*. Und wie die Rollen auch die Themen. Allzu welthaltige Gesprächsstoffe sind ebenso zu vermeiden wie allzu selbstbezogene Diskurse und Themen wie Politik oder Beruf von daher ebenso tabu wie Klatsch, Klage und Selbstlob. Man spricht bevorzugt von den Accessoires der Zeremonie, der

Geschichte der Teekanne, dem Stil der Keramik, der Herkunft des Tees usw. Dennoch ist das Geschehen kein 'Theater'. Die Rollen sind von Mal zu Mal austauschbar und – in Form von Vermeidungsregeln – nur negativ gefasst bzw. implizit gegeben. Ihre Ausfüllung bleibt dem Taktgefühl des einzelnen anheim gestellt. Zwischen dem dergestalt formalisierten Gespräch der Gäste und einem authentischen ist nach außen hin kein Unterschied mehr kenntlich, obwohl man von ihm weiß. Von daher, vom Eindruck einer subjektlosen Rede, die sich selbst spricht, rührt wohl die Faszination dieses Gesprächs. Einen Eindruck der Befremdlichkeit vermag vielleicht andeutungsweise die Schilderung eines Gesprächsverlaufs in einer Werbebroschüre der 'Ura Senke School' in Kyoto geben. Es heißt dort:

The guest would say 'we had plenty, so please set them away' while the host washes the tea-bowl. Placing the tea-bowl down with the right hand, the host will say, 'would you like to have a bowl of plain water' When the guest says 'No thank you' the host says 'I will finish the tea ceremony'... (Sen 1948: o.S.).

In den Aussagen über den Sinn der Veranstaltung manifestiert sich diese Transparenz schließlich als Tautologie. Nach Schaarschmidt-Richter geht es im *Tee-Weg* darum, "den Tee in vollendeter Form zu bereiten und darzureichen" (Schaarschmidt-Richter 1979: 115), laut Ehmcke darum, "Gäste einzuladen, Wasser zu kochen, Tee zuzubereiten und ihn gemeinsam mit den Gästen zu trinken" (Ehmcke 1990: 7). Die Leere solcher Nullaussagen wäre nicht weiter bedenklich, wiederholt sie doch nur die der Selbstaussagen der Tee-Meister. Im einen Fall aber handelt es sich um lebendige, im anderen um tote Sätze, und der Unterschied wird hier entscheidend. Denn er trennt weise Entsagung von Nonsens. Innerhalb eines 'toten Satzes' des europäisch-wissenschaftlichen Diskurses ließe sich vom Sinn des *Tee-Wegs* wohl nur unter Hinweis auf das Glück sprechen, das er bereitet. In der Euphorie, die er angeblich stets bereitet, haben wir das einzige objektive Datum seines 'Werks' und rational fassbare Motiv seiner Veranstaltung. Das Resultat einer gelungenen 'Tee-Zeremonie' sei stets dasselbe: "...eine gelöste heitere Stimmung breitet sich aus" (Schaarschmidt-Richter 1979: 120). Damit stellt sich aber mit Nachdruck die Frage nach der Ursache dieser Wirkung. Und man wird die "eigenartige, leichte Euphorie" (Aleijos 1987: 106) kaum auf den

Wirkstoff der ‘grünen Wunderdroge’ Tee allein zurückführen können. Das Teein ist kein Halluzinogen. Die Wirkung des *Tee-Weg* bleibt als gewöhnlich so rätselhaft wie der Geschmack des Tees, von dem Blofeld sagt:

Er ist einfach, was er ist – mehr kann man von ihm nicht sagen (Blofeld 1986, 143f.).

Vielleicht wäre es an der Zeit, statt die Tautologie der Aussagen zu monieren, sie zur Grundlage Erklärung machen. Es hieße den Begründungszusammenhang umkehren und die Wirkungen des *Tee-Wegs* seiner Symbolik zuzuschreiben. Das Wohlgefallen am Tee (wie das an der Zeremonie) wäre demnach als ein reines Interesse aufzufassen und der Tee dementsprechend – was Goethe umgekehrt auch von der Reise verlangte – als “reiner Genuss” (Goethe 1976, 89). So klar wie das Wasser, mit dem er gekocht wird, und so paradox wie die Worte des Meisters Sen no Rikyû:

Die Kunst des Tees,
muss man wissen,
ist nichts anderes
als Wasser kochen,
Tee zubereiten und trinken.

Chanoyu, die andere Bezeichnung für den *Tee-Weg*, heißt schließlich – wörtlich übersetzt – nichts anderes als: ‘heißes Wasser für den Tee’.

3. *Das Symbolische Westöstlich*

Wäre Okakuras Auffassung vom *Tee-weg* als einer ‘typisch japanischen’ Veranstaltung tatsächlich nicht nur historisch, sondern auch kulturtheoretisch motiviert und träfen sich östlicher Tee-Weg und westlicher Tourismus tatsächlich im Begriff des Symbolischen, so wäre diese Begegnung nicht nur aufschlussreich für Goethes Symbolbegriff, sondern auch im Hinblick auf den kultureller Differenz überhaupt. Ein Sachverhalt, dem Goethe – wie der Titel ankündigt – in seinem *West-östlichen Divan* nachging, seinem – trotz der umfangreichen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des*

Westöstlichen Divans – wohl am gründlichsten missverstandenen seiner Werke. “Alles hat seine Zeit! –”, rechtfertigt er diese seine unmäßigen Selbsterklärungen:

Ein Spruch, dessen Bedeutung man bei längerem Leben immer mehr anerkennen lernt; diesem nach gibt es eine Zeit zu schweigen, eine andere zu sprechen, und zum letzten entschließt sich diesmal der Dichter. Denn wenn dem früheren Alter Tun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mitteilung. / Ich habe die Schriften meiner ersten Jahre ohne Vorwort in die Welt gesandt, ohne auch nur im geringsten anzudeuten, wie es damit gemeint sei [...]. Nun wünscht' ich aber, dass nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Büchleins hindern möge. Ich entschieße mich daher zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen... (Goethe 1988/II: 188f.).

Vergeblich, wie man inzwischen weiß. Denn den kulturtheoretischen *Noten und Abhandlungen* zum Trotz wurde der *Divan* dennoch in biographischer Perspektive gelesen. Der vermeintliche Exotismus dieses Alterswerkes gründet wohl nicht – oder jedenfalls nicht nur - im Eskapismus des Autors angesichts einer politisch wenig erfreulichen Gegenwart, wie sein Anfang im Verweis auf die ‘berstenden Reichen’ zu suggerieren schien. Nicht nur auf die auch Weimar betreffende aktuelle historische Situation, die allerorten herrschenden kriegerischen Zustände, könnte die Wendung gemünzt sein, sondern allenthalben auch auf den rätselhaften Tatbestand des kulturellen Unterschieds an sich, der sich im Wandel der eigenen wie in der Konfrontation mit der fremden Kultur kundtut (was dann auch der kulturtheoretische Einschlag der *Noten* nur bestätigen würde).

Wenn sämtliche größeren Werkkomplexe im nachitalienischen Schaffen Goethes den in Italien gefassten Begriff des Symbolischen im Hinblick auf einen besonderen Lebensbereich hin ausarbeiten, so hätte der *Divan* die Aufgabe, im Hinblick auf den kulturellen Unterschied die Stellung seines Begriffs zwischen anthropologischem Universalismus und kulturellem bzw. historischem Relativismus auszuloten. Eine entsprechende Intention bringt Goethes eigenhändige Ankündigung des *Divan* im *Morgenblatt* von 1816 zum Ausdruck. Dort heißt es:

Auf diesem Wege [d.h. vermittelt einer "Sammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient", K.V] gelangt man zu schönen Ansichten sowohl der Dichtarten als des Charakters der Nationen und ihres Geschmacks in einer Zeitfolge. Und obgleich diese Verfahrensart mehr zu eigener Belehrung, Unterhaltung und Maßregel als zum Unterricht anderer geeignet sein mag, so wäre doch vielleicht ein Schema aufzustellen, welches zugleich die äußeren zufälligen Formen und diese inneren notwendigen Uranfänge in fasslicher Ordnung darbrächte. Der Versuch jedoch wird immer so schwierig sein als in der Naturkunde das Bestreben, den Bezug auszufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandteilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen (Goethe 1988/II: 188f.).

Deutet die ausdrückliche Rede im *Divan* von den Gattungen als "Naturformen der Dichtung" auf einen universalistischen Goethe (und wurde entsprechend als Indiz für dessen mutmaßlichen Klassizismus ausgelegt¹⁹), so der unmittelbar anschließende, und das Gegenteil behauptende sogenannte *Nachtrag* auf da Gegenteil, auf Relativismus: "Höchst merkwürdig ist, dass die persische Poesie kein Drama hat." (ebd.) Dass Goethe so wenig eindeutig Universalist war wie Relativist, sondern an deren Vermittlung dachte, führt die Konzeption von Jean Pauls "Orientalität" vor Augen, die zugleich "Übereinstimmung und Differenz" vorsieht:

Ein so begabter Geist blickt, nach eigentlichst orientalischer Weise, munter und kühn in seiner Welt umher, erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche, jedoch dergestalt, dass ein geheimer ethischer Faden sich mitschlinge, wodurch das Ganze zu einer gewissen Einheit geleitet wird (Goethe 1988/II: 184).

Die orientalische Weise bleibt also nicht dem Orientalen vorbehalten. Sie wird damit aber nicht nur als transferierbar beschrieben, sondern zugleich auch in ihrer Eigenart bestätigt: "so dürfen wir kühnlich einen ähnlichen Geist für berechtigt halten, dieselbe Verfahrensart auf einer völlig unterschiedlichen Grundlage walten zu lassen" (ebd., 184). Die

unterschiedliche Grundlage, die Jean Paul dazu führt, seine Orientalität – im Gegensatz zu den orientalischen “Poeten” - als “Prosaist” zu leben, bedingt

dass, wenn jene in einer frischen, einfachen Region gewirkt, dieser Freund hingegen in einer ausgebildeten, überbildeten, vertrackten Welt leben und wirken und eben daher sich anschicken muss, die seltsamsten Elemente zu beherrschen. Um nun den Gegensatz zwischen der Umgebung eines Beduinen und unseres Autors mit wenigem anschaulich zu machen, ziehen wir aus einigen Blättern die bedeutendsten Ausdrücke: /
 Barrierentraktat, Extrablatt, Kardinäle,
 Nebenrecess, Billard, Bierkrüge,
 Reichsbänke...(Goethe 1988/II: 184).

Dass Goethe sein Symbolisches zugleich anthropologisch fundiert und kulturell (bzw. historisch) relativiert denken konnte, hat wohl nicht zuletzt seinen Grund in dessen besonderer Stellung zur Sprache, seiner semantische Leere. Nur so erscheint es möglich (und erforderlich) die unterschiedlichen Perspektiven von Ethologie und Ethnologie zu verbinden und den Gegenstand sowohl in Abhängigkeit von der Kultur als auch von ihr unabhängig zu denken, als anthropologisch fundiert und historisch bedingt zu begreifen. Als ikonologischer Gegenstand – wie *Tee-weg* und *Tourismus* sie darstellen - ist Goethes Symbolisches unabhängig von sprachlich bzw. kulturell geprägten Formen. Seine Logik lässt sich – ein Chamäleon - einer jeden überschreiben.

Bezeichnenderweise knüpft auch die Dichtung des *Divan* – als konsequente Umsetzung des Symbolischen (was nicht für jede Dichtung gleichermaßen gilt, für die Goethesche aber generell) – am touristischen Symbolismus des Reisens an, dem sie sich assoziiert wissen möchte: “Am liebsten aber”, so heißt es in den *Noten und Abhandlungen*,

wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden, dem es zum Lobe gereicht, wenn er sich der fremden Landesart mit Neigung bequemt, deren Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu teilen, Sitten aufzunehmen versteht (Goethe 1988/II: 127).

Die *Ankündigung* des *Divan* im Morgenblatte greift denselben Gedanken noch einmal auf, unterstreicht jedoch mit noch größerem Nachdruck die Gleichartigkeit der Symbolismen in der von Dichter und Reisendem:

Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. Schon ist er im Orient angelangt. Er freut sich an Sitten, Gebräuchen, an Gegenständen, religiösen Gesinnungen und Meinungen, ja, er lehnt den Verdacht nicht ab, dass er selbst ein Muselmann sei. In solchen allgemeinen Verhältnissen ist sein eigenes Poetisches verwebt...(Goethe 1988/II: 268).

“Orientalität” wäre demnach nicht nur Jean Paul, sondern auch dem Dichter des *Divan* zuzusprechen. Vor die Alternative von *Tee-Weg* und Tourismus, buddhistischer Kontemplation und faustischem Aktivismus gestellt, hätte der alte Goethe wohl (und dahin deutet auch die Einladung an Faust in seinen Garten) dem *Tee-Weg* eindeutig den Vorzug gegeben, auch wenn er dem Tee an sich bekanntlich nicht viel abgewinnen konnte und stattdessen – nicht zuletzt auch im *Divan* – dem Wein den Vorzug gab. Vielleicht handelt es sich aber auch hier letztlich um eine Frage der Zubereitung. Denn Zubereitung ist im Fall des Tees, wie man sehen konnte, fast alles.

Anmerkungen

¹ Wie anders ließe sich ansonsten das menschliche Vergnügen an derartigen Bilderfluchten erklären? Wie die Popularität des Automobilmus? Demnach wäre der Begründungszusammenhang aber umzukehren: nicht das Medium der Beschleunigung erzeugt die Scheinbilder, sondern die Lust an entsprechenden Bildern brachte das Medium zur Beschleunigung hervor. Die Bewegungsbilder Virlios gab es schon je; nie zuvor allerdings ein derart perfektes Medium, sie zu erzeugen. Der Begriff des 'Human Factor', d.h. ein entsprechend konzipiertes Bild-Subjekt, kursiert neuerdings auch im Bereich der empirischen Psychologie, allerdings unter Ausschluss der Bild-Lust. (Vgl. hierzu etwa die Zeitschrift gleichen Namens).

² Dass Bateson dabei vor allem an Formen dachte, für die bis dahin die Ästhetik zuständig war, daran lässt *Mind and Nature* keinen Zweifel. "Observe, however, that there have been, and still are, in the world many different and even contrasting epistemologies which have been alike in stressing an ultimate unity and, although this is less sure, which have also stressed the notion that ultimate unity is *aesthetic*. The uniformity of these views gives hope that perhaps the great authority of quantitative science may be insufficient to deny an ultimate unifying beauty" (Bateson 1981: 18).

³ Zum Titel als FORMEL der Autobiographie des Symbolischen, zu den Modi der Symbolisierung und den verschiedenen Aspekten des Begriffs vgl. vom Verf. *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-, Bilder' des Scheinens, München (Fink) 1997*, insbes. S. 38-56.

⁴ Ehmcke sieht die Relation von Tee-Weg und moderner europäischer Kunst als eines der Differenzierung, schließt aber einen Einfluss grundsätzlich aus: "Bestimmte künstlerische Ansätze des Tee-Wegs finden sich in der modernen Kunst als eigenständige Kunstformen wieder. Damit ist nicht gemeint, dass sich die moderne westliche Kunst in direkter Auseinandersetzung mit der japanischen Tee-Kunst entwickelt habe. Vielmehr geht es hier um einen Dialog zwischen vergleichbaren, wenn auch nicht gleichzusetzenden Tendenzen über die Jahrhunderte und die Kulturbereiche hinweg" (Ehmcke 1990: 183).

⁵ Im übrigen ist auch der des Religiösen nicht völlig von der Hand zu weisen, wie die folgende Äußerung Okakuras belegt: "Der Teekult wurde bei uns mehr als nur eine Idealisierung der Form des Trinkens; er ist eine Religion der Lebenskunst". Das Problem ist tiefgehender. Ist der Buddhismus eine Religion? Es gäbe Gründe dies zu bestreiten, auch wenn es niemand ernsthaft tun wird.

⁶ Um dieser begrifflichen Sperrigkeit abzuwehren, schlägt Ehmcke eine doppelte Bestimmung vor: *Bewusstseinsbildung und Gesamtkunstwerk*. Sie überführt damit den Begriff der Handlungskunst unmerklich in den 'ganzheitlichen' von Lebenskunst (ohne deren Unterschiedlichkeit festzuhalten) und deutet den Tee-Weg in eine Existenzform um. In einer derart erweiterten Perspektive, die nun den 'Tee-Menschen' ins Zentrum rückt, klärt sich zwar der Abstand zum 'Werk' bzw. zur 'Zeremonie', aber das konkrete Geschehen im Tee-Haus, mit seinen spezifischen Formen und Wirkungen, rückt wiederum aus dem Blick, d.h. die 'Zeremonie', die der Tee-Weg *auch* ist. Und damit die Tatsache, dass man sich eventuell auch nur gelegentlich auf den Tee-Weg begeben kann, dass seine Erfahrung keineswegs – wie

das indische Yoga – an vorbereitende Askese gebunden ist und den Experten und ‘Tee-Menschen’ vorbehalten bleibt.

⁷ Auch die Fiktionen der Kunst ließen sich eventuell als ‘Gemisch aus Wahrheit und Lüge’ beschreiben, sie basieren aber nicht auf dem ‘ersten Eindruck’. Im Gegenteil, sie bedürfen gerade der Versenkung.

⁸ Er trifft in diesem Fall buchstäblicher zu als in den parallel dazu sich herausbildenden Kunst-Wegen (*geidô*): dem Blumen-Weg, dem Schrift-Weg (der Kalligraphie), dem Gedicht-Weg oder den Kampfkunst-Wegen wie dem Schwert-Weg und dem Bogen-Weg. In deren Fall heißt der Weg metaphorisch Mittel zur Selbstfindung, Schulungsweg, Methode; nur im Tee-Weg hat er darüber hinaus auch die konkrete Bedeutung von Tee-Pfad.

⁹ Goethes Definition im Brief an Schiller verweist auf diese Eigenart des Symbolischen, in dem sie die Eigenschaft seiner Gegenständlichkeit hervorhebt, “von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen”.

¹⁰ Das effektivste ästhetische Modell zur Beschreibung eines solchen verdoppelten Widerspruchs bietet bislang wohl Michel Foucaults Analyse der Malerei Magrittes in *Dies ist keine Pfeife*. Foucault spricht diesbezüglich von einem ‘zerstörten Kalligramm’: “Das Befremdende an dieser Darstellung ist nun nicht der ‘Widerspruch’ zwischen dem Bild und dem Text. Denn Widerspruch kann es nur zwischen zwei Aussagen oder innerhalb einer Aussage geben. [...] Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, dass die Vertracktheit in einer Operation liegt, die von der Einfachheit des Resultats unsichtbar gemacht worden ist, die aber allein das bestehende Unbehagen erklären kann. Diese Operation ist ein von Magritte insgeheim geschaffenes Kalligramm, das dann mit Bedacht wieder aufgelöst worden ist”. Foucault spricht auch von der “Falle eines zweifachen Zeichensystems” (Foucault 1974: 11f.).

¹¹ Demselben Prinzip einer hergerichteten Zufälligkeit folgt auch die im Westen – als *ikebana* - bekanntere, dem Tee-Weg gelegentlich integrierte Praktik des Blumen-Weg (*chabana*).

¹² Der *wabi*-Stil, von dem hier die Rede ist, ist zwar nicht der einzige, aber sicher der auffälligste des Tee-Wegs. Sein Prinzip basiert offenbar auf einer Inversion: “Ist etwas im Sinne der *wabi*-Ästhetik gestaltet, weist es Merkmale wie Asymmetrie, Unvollkommenheit, Einfachheit bis hin zur Rauheit, Natürlichkeit, nüchternen Erhabenheit und frei von allen Konventionen auf” (Ehmcke 1991: 88). Bemerkenswerterweise hat dieser Stil ein Pendant im *sabi*, das denselben Typus ins Leben überträgt, was exakt den Goetheschen Vorstellungen vom Symbolischen entspreche.

¹³ Wie etwa die vom bereits genannten Meister Sen Rikyû und seiner Art den Tee-Garten zu fegen: “Sein Lehrer Jô gab Rikyû einst den Auftrag, den Teegarten zu fegen. In Wirklichkeit war aber der Garten so sauber gefegt, dass man auch nicht ein einziges herabfallendes Blatt erspähen konnte. Rikyû, dem der Auftrag gegeben worden war, einen derart gut gefegten Garten nochmals zu fegen, ging sofort in den Garten hinaus und trat zu einem Baum, den er, ihn mit beiden Händen fassend, ganz leicht schüttelte. Er beobachtete, wie vier, fünf Blätter, langsam herabwirbelnd, zu Boden fielen und kehrte in das Haus zurück. Meister Jô betrachtete den Garten und

lobte Rikyû mit den Worten: >Das kann man das rechte Fegen nennen.<” (vgl. Hammitzsch 1958: 96).

¹⁴ Diesen Aspekt stellt John Blofeld in seinem Tee-Buch als die ‘Feinheit’ seines Geschmacks heraus: “So ist beispielsweise der Geschmack des Tees unbeschreibbar und sehr viel feiner als der von Kaffee, Schokolade, Cola-Getränken oder Eiskrem-Sodas” (Blofeld 1986: 143).

¹⁵ Zitiert nach Okakura 1979, 32. Auch Blofeld schreibt ihm eine “symbolische Rolle” zu (Blofeld 1986: 143), geht jedoch auf das ‘Wie’ und ‘Wieso’ nicht weiter ein. So gesehen, als symbolischer Geschmack im strengen Sinne, wäre der Tee - im Hinblick auf Goethes Symbolisches - für die Zunge, was Goethe die Farbe fürs Auge war: eine natürliche Exemplifikation seines Begriffs und damit die Verkörperung seiner Denknötigkeit. (Die zunächst verwunderliche Einschätzung der *Farbenlehre* als eines seiner wichtigsten Werke hat hierin seinen Grund und einen ganz plausiblen).

¹⁶ In diesem Fall fällt sie übrigens, darauf sei nur beiläufig verwiesen, als ‘Bewegungs-Kunst’ auch faktisch vollkommen mit dem Tourismus zusammen, mit Certeaus ‘Sprechen der verhallenden Schritte’.

¹⁷ In seinem Japan-Buch *Im Reich der Zeichen* – dem wohl erhellendsten Buch über die Ästhetik des Tourismus – entdeckt Roland Barthes dieselbe semantische Leere als Bedingung der touristischen Lust (wie von Text-Lust überhaupt, die in der Folge dann zu seinem bevorzugten Gegenstand wird). Der relativen Leere der Symbolik begegnet der in Japan zum Analphabeten reduzierte Semiologe in Gestalt von gelöschtem Kontext: “Die unbekannte Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist” (Barthes 1981: 22).

¹⁸ Die Schwierigkeit tritt nirgendwo deutlicher hervor als in der Diskussion um Goethes Symbolisches. Die von ihm selbst in der Prägung “lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen” (*Maximen und Reflexionen*) herausgestellte ‘Lebendigkeit’ seines Symbolischen ist zwar nicht verborgen, aber ohne jede Konsequenzen für dessen Verständnis geblieben, das sich letztlich weiterhin im Horizont der antiken Rhetorik bewegte. Derart betont etwa Gerhard Kurz: “...dem Moment der realen Vergegenwärtigung kommt in Goethes Symbolkonzeption eine entscheidende Bedeutung zu” (Kurz 1993: 70), reduziert diese Bedeutung jedoch dann in der Folge historisch zu einem Aspekt seiner Herkunft, auf die diese Lebendigkeit zurückgeführt wird: “Vermutlich ist der Symbolbegriff Goethes im Umkreis des lutherischen Symbolverständnisses entstanden” (ebd.). Neben Luther verweist Kurz noch naturmystische und freimaurerische Einflüsse. Eine genuin goethische Motivation, eine begriffliche Notwendigkeit wird gar nicht erst erwogen, der Symbolbegriff entsprechend – fatal für ihn - auf den des (unhaltbaren) romantischen Natursymbols verkürzt und mit seiner Differenziertheit um seine Gültigkeit gebracht.

¹⁹ Einen Klassizismus, für den es – als unmittelbare Bezugnahme auf die Antike im Sinne einer Nachahmung antiker Formen aufgefasst – in Goethes Werk wenig – und zunehmend weniger Anhaltspunkte gibt.

Verwendete Literatur

- Aleijos, 1987, *T'u Ch'uan – Grüne Wunderdroge Tee. Schicksal einer Heilpflanze in fünf Jahrtausenden*, Braunmüller, Wien;
- Barthes, R., 1981, *Das Reich der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt/M;
- Bateson, G., 1979, *Mind and nature. A necessary unit*, Dutton, New York;
- Blofeld, J., 1986, *Das Tao des Teetrinkens. Von der chinesischen Kunst, den Tee zu bereiten und zu Genießen*, Barth, München;
- Certeau, M. de, 1988, „Kunst des Handelns“, Merve, Berlin;
- Ehmcke, F., 1991, *Der japanische Tee-Weg. Bewusstseinsschulung und Gesamtkunstwerk*, DuMont, Köln;
- Foucault, M., 1974, *Die ist keine Pfeife*, Hanser, München;
- Goethe, J. W. v., 1976, *Tagebuch der Italienischen Reise 1786*, Insel, Frankfurt/M;
- 1982, *Goethes Briefe und Briefe an Goethe* (Hamburger Ausgabe), hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Beck, München;
- 1988, *Werke in 14 Bänden* (Hamburger Ausgabe), hrsg. von Erich Trunz, dtv, München;
- Hammitzsch, H., 1958, *Cha-Do – Der Teeveg*, München-Planegg;
- Isuzu, T. u. T., 1988, *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Dumont, Köln;
- Kurz, G., 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Vandenhoeck, Göttingen;
- Okakura, K., 1979, *Das Buch vom Tee*, Insel, Frankfurt/M;
- Schaarschmidt-Richter, I., 1979, „Teekunst – Environment und Geräte“, in: Okakura, *Das Buch vom Tee*, Insel, Frankfurt/M., S. 115-133;
- Sen, S., 1948, *Cha-No-Yu*, Kyoto (International Association for the Advancement of the Japanese Tea Cult);
- Virilio, P., 1995, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Fischer, Frankfurt/M;
- Vogel, K., 1997, *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs->Bilder< des Scheinens*, Fink, München;
- Watts, A., 1986, *Vom Geist des Zen*, Suhrkamp, Frankfurt/M.