

ISSN 1560-6325 ISBN 978-3901989-52-0 € 20,-

polylog 53₂₀₂₅

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



Murat Ates, Amalia Barboza, Christoph Hubatschke und Ruth Sonderegger (Hg.)

Dekolonisierung, Kunst, Wissen

Mit Beiträgen von Gaëlle Shrot, Ruben Hordijk, Luana Goulart de Castro Alves, Muhamad Abdelmageed, claudia* sandoval romero, Dominik Reisinger und anderen

SONDERDRUCK

Dekolonisierung, Kunst, Wissen

herausgegeben von Murat Ates, Amalia Barboza, Christoph Hubatschke und Ruth Sonderegger



3

MURAT ATEs

Dekolonisierung. Zwischen oberflächlichen Vermarktungen und politisch-epistemischen Ansprüchen
Einleitung

9

GAËLLE SHROT

A world »Made in Europe«: German-speaking museums in the decolonising process

21

RUBEN HORDIJK

Erzählung als feministische Epistemologie und Ethik der Ver-Antwort-lichkeit

33

LUANA GOULART DE CASTRO ALVES

Politics and art: the aesthetic regime of Jacques Rancière and the anti-colonialism of Zanele Muholi's photography

43

MUHAMAD ABDELMAGEED

Demaskierung einer »kolonialen Machtmatrix« in der zeitgenössischen Erforschung arabisch-islamischer Philosophien

55

CLAUDIA* SANDOVAL ROMERO

Strategien der Sichtbarkeit. Eine De(s)koloniale Herangehensweise an die Kontaktzonen zwischen Peripherie und Zentrum am Beispiel der mumok Ausstellungen von 1998 bis 2018



77

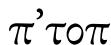
DOMINIK REISINGER

Die Architektur des Tees. Eine Fallstudie einer zeitgenössischen Interpretation japanischer Raumauffassung mit Ursprung in traditioneller Teehausarchitektur



90

BERICHTE, BÜCHER & MEDIEN



107

POLYTOP – STIMMEN, BLICKE, NETZWERKE

110

IMPRESSUM

111

BESTELLEN

DOMINIK REISINGER

Die Architektur des Tees

Eine Fallstudie einer zeitgenössischen Interpretation japanischer Raumauffassung mit Ursprung in traditioneller Teehausarchitektur

ABSTRACT

This paper examines Japanese teahouse architecture as a dynamic convergence of aesthetics, philosophy, and traditional spatial design. By analyzing key elements—*toko-no-ma*, *roji*, and *naka-bashira*—it reveals how traditional *wabi-cha* aesthetics and the concept of *ma* enrich the understanding of space and time. Drawing on insights from Isozaki and Watsuji, the study explores the intercultural dialogue between Japanese and Western thought, challenging Cartesian separations and highlighting intersubjectivity. Terunobu Fujimori's contemporary reinterpretation, the *Storchenhaus*, illustrates the evolution of these ideas in modern practice. As an interdisciplinary inquiry it strives to deepen the grasp of Japanese spatial philosophy through multiple theoretical aspects.

KEYWORDS

Japanese aesthetics;
teahouse architecture;
ma;
intercultural philosophy;
wabi-cha;
Terunobu Fujimori;
Tetsurō Watsuji;

DOMINIK REISINGER

ist Student am Institut für
Kunstgeschichte der Universität Wien

»[...] tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps [...]«

»[...] alles das machte [die Kirche in Combray] für mich zu etwas, was sich von der übrigen Stadt vollkommen unterschied: zu einem Bau, der sozusagen einen vierdimensionalen Raum einnahm – die vierte Dimension war die der Zeit [...]«

Marcel Proust¹

1. EINLEITUNG

Ein wesentliches Element in der japanischen Teezeremonie (茶道, *sadō* oder auch *chadō*, wörtlich der »Weg des Tees«) ist der Ort ihrer Handlung, das Teehaus. Eng mit der Philosophie des Gartens und mit dem Zen verbunden, hat sich eine traditionelle Typologie des japanischen Teehauses entwickelt, das einerseits der Zeremonie dient, andererseits selbst ästhetische Qualitäten hat, die bis heute lebendig sind. Ziel des Artikels ist es an einem zeitgenössischen Beispiel zu zeigen, dass diese Qualitäten zwar ihren Ursprung in Japan haben, aber darüber hinaus auch in interkulturellen Kontexten ihre Anwendung finden können. Das macht sie zu interessanten architektonischen Qualitäten grundlegender Art.

Dieser Artikel stellt zunächst drei traditionelle Elemente des Teehauses vor, das *toko-no-ma* 床の間 (Wandnische), den *roji* 露地 (Garten mit einem Pfad zum Teehaus) und die *naka-bashira* 中柱 (Mittlere Stütze). Diese architektonischen Elemente werden mit ihren dahinterstehenden ästhetischen Konzepten analysiert. Dabei spielen Schlichtheit und das Übertreten von Schwellen eine zentrale Rolle. Ergänzt werden diese Betrachtungen durch eine kurze Geschichte des *wabi-cha* 侘茶 nach Sen no Rikyū (千利休, 1522–

1591) und seines Teehausstils, der für die weitere Entwicklung prägend war.

Die philosophischen Hintergründe zur japanischen Raumwahrnehmung, wie sie am Beispiel des Teehauses zutage treten, werden im Artikel vorgestellt, um zu zeigen, dass der Teeraum nicht unabhängig von der Teezeremonie verstanden werden kann: Zeremonie und Raum der Zeremonie gehören zusammen. Zur Philosophie des japanischen Raumes wird der Begriff *ma/aida* 間 in den Mittelpunkt gestellt. Im Zentrum stehen die Überlegungen des Architekten Arata Isozaki² (磯崎 新, 1931–2022) und der Philosophen Tetsurō Watsuji (和辻 哲郎, 1889–1960) und Ryōsuke Ōhashi (大橋 良介, geboren 1944).

Abschließend folgt eine Fallstudie zeitgenössischer Architektur, an der sich alle genannten Punkte erneut finden und klar hervortreten. Es handelt sich bei dem Beispiel um das sogenannte Storchenhaus in Raiding, Österreich, von dem japanischen Architekten Terunobu Fujimori (藤森 照信, geboren 1946). In seinem Werk spielen Teehäuser eine wichtige Rolle. Sie sind meist Übertreibungen, ein Auf-die-Spitze-bringen von Ideen, wie das *Takasugi-an* 高過庵 (das »zu-hohe-Teehaus«, das auf hohe, lange Stützen gestellt ist) oder das übertrieben niedrige Teehaus *Hikusugi-an* 低過庵. In ihren Übertreibungen bleiben sie einer Tradition treu, die die ästhetischen Konzepte zu einem neuen Bewusstsein bringt. Damit soll klar werden, dass sich Fujimoris Werke ihrem Wesen nach in eine Architekturtradition stellen, die jahrhundertealte architektonische Elemente neu interpretiert und aktualisiert. Das Storchenhaus wird weder als Teehaus bezeichnet noch befindet es sich in Japan. Indem ich es in der Genealogie des traditionellen japanischen Teehauses verorte, treten jene architektonischen Qualitäten zutage, die ein bestimmtes Land und eine spezifische Gebäudetypologie übersteigen, sowie im Zusammenhang mit Fragen nach einem Weiterleben von

¹ Proust: *À la recherche du temps perdu*, 88; Proust: *Unterwegs zu Swann*, 91.

² Japanische Namen werden hier in der in Europa üblichen Reihenfolge Vorname Nachname angegeben. Namen in Klammern in Schriftzeichen sind in der japanischen Reihung Nachname Vorname angegeben.

überlieferter traditioneller Architektur im modernen Kontext steht.

2. DER TEERAUM UND SEINE BESTANDTEILE
Zunächst stelle ich drei wesentliche architektonische Elemente des Teehauses vor, und gehe dann auf die Ursprünge des *wabi-cha* nach Sen no Rikyū ein.

2.1. BESTANDTEILE DES TEEHAUSES: TOKO-NO-MA, ROJI, NAKA-BASHIRA

Aus den zahlreichen Bestandteilen, die das traditionelle Teehaus ausmachen, und die Wolfgang Fehrer detailliert aufzeigt,³ konzentriere ich mich auf drei architektonische Elemente, die zentral sind: das *toko-no-ma* 床の間, den *roji* 露地 sowie die *naka-bashira* 中柱.

2.1.1. DAS TOKO-NO-MA 床の間

Wörtlich bedeutet *ma* 間 Zwischenraum und *toko* 床 Boden oder Bett (das traditionellerweise auf dem Boden ausgebreitet wird). Das *no* の ist ein Partikel, das ähnliche sprachliche Funktionen übernimmt wie der Genetiv europäischer Sprachen. Von dieser wahrscheinlich ursprünglichen Bedeutung »Bettische« ist nur der Name erhalten, da er zum Ort der Dekoration und Ausstellung geworden ist. Im Teehaus ist es der designierte Platz für *ikebana* 生け花 (Blumengestecke) und für *kakemono* 掛け物 (hochformatiges Rollbild, das mit Tusche bemalt oder beschrieben ist). Das *kakemono* ist meist mit buddhistischen Sinsprüchen beschrieben, die Meditation anregen sollen. Sowohl das Blumengesteck als auch das Rollbild werden vom Teemeister oder der Teemeisterin dem Ereignis entsprechend ausgewählt, und bilden somit den Rahmen für die Teezeremonie. Das *toko-no-ma* ist der Ort, an dem sich die verschiedenen »Wege« kreuzen. Wie eingangs erwähnt ist *sadō* 茶道 wörtlich der »Weg des Tees«. Weiters gibt es *shodō* 書道 als den »Weg des Schreibens« und *ikebana* 生け花, auch *kadō* 華道 genannt, wird als »Weg der Blumen« bezeichnet. Allen »Wegen« ist die Spezialisierung auf eine bestimmte Tätigkeit gemeinsam, die in

jahrelanger oder auch jahrzehntelanger Übung und Tätigkeit perfektioniert wird. Die Vertiefung in eine einzelne, bestimmte Tätigkeit hat auch eine Dimension der meditativen Versenkung, die diese Künste in die Nähe des Buddhismus, besonders des Zen-Buddhismus rücken. Die Bezeichnung »Weg« als Übersetzung von *dō* 道, das chinesischen Ursprungs ist, ist dabei der Bezeichnung »Kunst« vorzuziehen, deren unzählige Verknüpfungen und Verwurzelung in einen europäischen, jahrhundertealten Diskurs der japanischen Form nicht gerecht wird. Der meditative, zen-buddhistische Aspekt der »Wege« ist es auch, das im *wabi-cha* eine besondere Bedeutung bekommt.⁴

Das *toko-no-ma* ist somit seinerseits, da es keine konkret praktische Funktion übernimmt, eine Anregung zur geistigen Kontemplation. Man fühlt sich direkt an den Wiener Architekten Hermann Czech erinnert, der in einem Text von 1971 schreibt: »Architektur ist *Hintergrund*.«⁵ Architektur ist kein Selbstzweck, sondern die Ermöglichung und der Rahmen, kantianisch formuliert ist Architektur die Bedingung der Möglichkeit von (räumlicher) Erfahrung. Das *toko-no-ma* ist ein Ausdruck der japanischen Architektur, die sich diesen Dimensionen bewusst ist. Es ist der ruhige Pol des Raums, an den sich die geistige Tätigkeit haften kann und die einen festen Pol bilden. Doch es drängt sich nicht auf: Es lädt ein, betrachtet zu werden, es lädt ein darüber nachgedacht zu werden (Warum wurde dieser Spruch ausgewählt? Warum dieses Blumengesteck?), doch die Architektur »antwortet« nur, wenn sie gefragt wird⁶: Das ist die architektonische Bedeutung des *toko-no-ma*.

2.1.2. DER ROJI 露地

Der Garten, der dem Teehaus vorgelagert ist, und den man durchqueren muss, um zum Ort der Ze-

3 Vgl. »Die Struktur des Teehauses«, Fehrer: *Das japanische Teehaus*, 61–80.

4 Vgl. Fehrers Kapitel »Philosophische und religiöse Hintergründe«, besonders das Unterkapitel »Die *wabi-Ästhetik*«, ebd., 33–46

5 Czech: *Zur Abwechslung*, 63.

6 vgl. ebd.: »Aus einem bewußten Entwurfsprozeß entsteht eine Architektur, die nur spricht, wenn sie gefragt wird.«

remonie zu gelangen, nennt man *roji* 露地, wörtlich »mit Tau bedeckte Erde«. In einem Wörterbuch zur japanischen Architektur wird es folgendermaßen beschrieben: »das buddhistische Wort *roji* bezeichnet ursprünglich einen Ort, an dem man fern von weltlicher Unreinheit nach der buddhistischen Lehre strebt. Wahrscheinlich wurde das Wort von Rikyū, dem Gründer der Teezeremonie, verwendet.«.⁷ Nach Kakuzō Okakuras (岡倉 覚三, 1862–1913) berühmtem *Book of Tea* von 1906 ist der Weg, den man durch diesen Garten zurücklegt, ein meditativer Weg, durch den man mit der Außenwelt brechen soll.⁸ Es ist ein Ort der Schwelle. Jedes Haus hat eine Schwelle, durch die man das Innere betritt, aber in der Architektur des japanischen Teehauses ist es eine erweiterte und betonte Schwelle, die das Übertreten bewusst macht. Der Weg ist meist nicht gerade, sondern gewunden. Die Trittsteine haben die praktische Funktion, sicheren Schrittes den meist mit Moos bedeckten Boden zu überqueren, der, wenn er mit Tau bedeckt ist, die Kleidung verschmutzen könnte. Doch wird die Platzierung der Trittsteine ebenso dazu benutzt, den Gästen verschiedene Ansichten des Gartens zu präsentieren und den Gang zu verlangsamen. Am Gebäude angekommen, ist der Zugang für die Gäste der Teezeremonie meist niedrig gehalten, damit man in einer demütig gebückten Haltung in den Raum eintritt.⁹ Das sind architektonische Mittel, die eine gewisse Haltung und auch eine gewisse Denkweise evozieren. Dies steht im Einklang mit dem Prinzip des *wabi* 侘, der Schlichtheit, die in der Gestaltung des Teehauses und des Gartens vor dem Teehaus eine entscheidende Rolle spielt. Dazu mehr unter Punkt 2.2. über Sen no Rikyū.

Diese Schwelle ist ein Schnitt zwischen der Realität des Alltags und der Realität der Teezeremonie. Ryōsuke Ōhashi stellt in seinen philosophisch-ästhetischen Reflexionen zum »Schönen« in Japan den Be-

griff des *kire* 切れ, des Schnitts in den Mittelpunkt.¹⁰ Dieser Schnitt ist als geistiger Schnitt zu verstehen, der eine trennende Funktion übernimmt. Phänomenologisch gesprochen macht dieser Schnitt den Übergang von einer Welt zu einer anderen Welt bewusst. Durch die Ablenkung vom geraden Weg, die Windungen und Abzweigungen und die Ausdehnung des Übertretens der Schwelle wird das Nachdenken über dieses Übertreten gefördert. Schwellen und Übergänge haben ihren Wert nicht nur als wichtige räumlich-architektonische Elemente, sondern auch als früher Beginn oder Präludium zur Teezeremonie. Raum wird nie unabhängig von der Zeit gedacht, die es benötigt, den Raum zu durchqueren.

2.1.3. DIE NAKA-BASHIRA 中柱

Ein weiteres architektonisches Element, das die klassische Teehausarchitektur dominiert, ist die *naka-bashira* 中柱, der »Pfeiler in der Mitte«, die in ihrer Gestalt als architektonisches Element ebenfalls auf Sen no Rikyū zurückgeht. Dabei handelt es sich um eine Stütze aus Holz, die sich an der prominenten Stelle in der Nähe der Versenkung für den Herd befindet.

Die Mittelstütze, die meist eine charakteristische Biegung des Astes bewahrt und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit im Raum stellt, vereint in sich die Prinzipien des *wabi* und des *kire*. Die natürliche Form ist eine Erinnerung an die Schlichtheit der Materialien. Darüber hinaus durchschneidet die auffällige Form den Raum und zieht den Blick an sich. Es ist eine Auffälligkeit durch Einfachheit, da die Stütze eingesetzt wird, als ob sie direkt aus dem Wald in die Architektur eingefügt wäre. Tanizaki Junichirō (谷崎 潤一郎, 1886–1965) schreibt über die Ästhetik japanischer Räume: »Das, was man als schön bezeichnet, entsteht in der Regel aus der Praxis des täglichen Lebens heraus. So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen wohnen mußten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schließlich sogar, den Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar zu ma-

⁷ Watanabe-Rögner: *Bildwörterbuch*, 52.

⁸ Okakura: *The Book of Tea*, 57.

⁹ vgl. den Eingang zum »Fichtenharfen-Teehaus« (*shōkin-tei* 松琴亭) im Garten der Katsura-Villa.

¹⁰ Vgl. das Kapitel »Die Ästhetik des *kire* – Der Ryōan-ji-Steingarten«, Ōhashi: *Kire*, 59–86.

chen.«¹¹ Das Prinzip, das hier klar wird, ist die Bemühung, einfache Holzstützen, den Schattenwurf oder auch das Geschirr für die Teezeremonie von ihrer einfachsten und schlichtesten Form her zu denken, und in ihrer Schlichtheit zu perfektionieren. Die Kunstfertigkeit wird darauf verwendet, die Schlichtheit zu perfektionieren. Wie Tanizaki auch anmerkt ist dies etwas, das der europäischen Architektur mit ihren in den Himmel strebenden gotischen Kathedralen fern liegt. Der Ursprung dieser Perfektionierung von Schlichtheit liegt im Japan des 16. Jahrhunderts, bei Sen no Rikyū und seiner Entwicklung des *wabi-cha*.

2.2. SEN NO RIKYŪ UND DAS TAI-AN; DIE URSPRÜNGE DES EINFLUSSREICHEN WABI-CHA

Die drei architektonischen Elemente, die genannt wurden, sind charakteristisch für die Teehausarchitektur im *wabi-cha* 侘茶 Stil, der stark vom Teemeister Sen no Rikyū (1522–1591) geprägt wurde. In der Geschichte der japanischen Teezeremonie nimmt dieser Meister eine besondere Stellung ein. Von seinen Lehrmeistern übernimmt er die Philosophie des *wabi-cha* als eine geistige Vereinigung der Teezeremonie mit Zen-Philosophie. Die größte Erneuerung, die auf Sen no Rikyū zurückzuführen ist und die die Teezeremonie nachhaltig verändert hat, ist die Reduzierung aller Elemente der Zeremonie auf Schlichtheit und Einfachheit. In der klassischen japanischen Ästhetik nennt man diese Schlichtheit *wabi* 侘, meist in Kombination mit der Patina der Alterung, *sabi* 寂 genannt.¹²

Von den zahlreichen Teehäusern, die Rikyū gestaltet hat, ist nur das *Tai-an* 待庵 aus dem Jahr 1582 das Gebäude, das mit Sicherheit ihm zugeschrieben wird und bis heute erhalten ist. Das *Tai-an* ist ein Teehaus der Momoyama Zeit im Myōki-an Tempel in Yamazaki, Kyōto. Der sehr kleine Raum für die Teezeremonie besteht nur aus 2 Tatamimatten, eine für die:den

Teemeister:in und eine für den Gast. Für die weitere Entwicklung der Teehäuser im *wabi-cha* Stil war dieses Teehaus prägend, da es erstmalig auf einen ausgesprochen kleinen Raum kondensiert wurde und Elemente wie zum Beispiel der Kriecheingang in die Teehausarchitektur eingeführt wurden. Rikyū setzte mit Lehm beworfene Wände ein, die eigentlich in Häusern ärmerer Bevölkerungsschichten zum Einsatz kommen.¹³

Als Höhepunkt des *wabi-cha* setzt das *Tai-an* auf ausgeprägte Schlichtheit der Elemente und Reduzierung des Raumes auf das nötigste Minimum. Das ist die Philosophie Rikyūs, dass Reduzierung bewusst etwas macht, eine Eindringlichkeit durch das Fehlen von überflüssigen Elementen schafft. Das Überwältigende liegt dabei in diesem Minimum, es braucht nicht mehr für eine Teezeremonie als diese wenige Elemente.

3. DIE PHILOSOPHIE DES RAUMS

Izutsu schreibt über *sadō* als »Die Kunst des räumlichen Gewahrwerdens«.¹⁴ Davon ausgehend kann man feststellen, dass der zeitliche Ablauf der Zeremonie und die räumlichen Gegebenheiten des Teeraums eng miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig bedingen. Der Raum kann nicht von der Zeit getrennt werden, sie können nicht unabhängig voneinander wahrgenommen werden im *sadō*.

Die bereits vorgestellten architektonischen Elemente, die anschauliche Beispiele für die Raumauffassung japanischer Teehäuser bieten, wie die Schlichtheit *wabi*, die Schwelle des *roji*, das *kire* der *naka-bashira*, sind Hinweise auf den Begriff des Raumes. Darüber hinaus bringt Ōhashi im Zusammenhang mit dem Teeweg den Gedanken des *ichigo-ichie* 一期一会 ins Spiel.¹⁵ Als »eine Zeit, ein Treffen« meint, dass ein Treffen immer einzigartig ist, da man sich nie sicher sein kann, ob man sich in Zukunft noch einmal treffen wird. Eine Bewusstmachung der Zeit, die Aufforderung zur Wertschätzung der Gegenwart wegen der

¹¹ Tanizaki: *Lob des Schattens*, 33.

¹² Vgl. Buchtitel wie: »*Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*« von Leonard Koren aus dem Jahr 2008, auf Deutsch in der zehnten Übersetzung 2017 erschienen, um nur ein Beispiel von zahlreichen ähnlichen Publikationen zu nennen.

¹³ Fehrer: *Das japanische Teehaus*, 143–154.

¹⁴ Izutsu: *Die Theorie des Schönen in Japan*, 69.

¹⁵ Ōhashi: *Kire*, 104–111.

Ungewissheit der Zukunft. Dass Ōhashi diesen Gedanken zur Teezeremonie hinzufügt, ist interessant, da es die räumlichen Gegebenheiten mit dem zeitlichen Aspekt verknüpft. Der Teeraum ist Ausdruck dieser Besonderheit, dieses Treffens mit einer zeitlichen Dauer, die abgetrennt ist von der alltäglichen Zeit. Im Teeraum ist es analog zum räumlichen Gewahrwerden ein zeitliches Gewahrwerden, eine Erinnerung an die Vergänglichkeit und den Lauf der Zeit. Die architektonischen Mittel zu diesem Gewahrwerden sind zahlreich, für das zeitliche Gewahrwerden ist der Ablauf der Zeremonie wichtig.

Um die begriffliche Nähe zwischen Raum- und Zeitauffassung in der japanischen Teezeremonie zu demonstrieren, möchte ich ebenso das Konzept von *ma* (oder auch *aida*) 間, nicht unerwähnt lassen; ein Konzept, das als »Zwischenraum« oder auch nur als »Zwischen«, oder »Dazwischen« übersetzt werden kann. Dabei stütze ich mich einerseits auf die Auffassung/Darstellung des japanischen Architekten Arata Isozaki, mit seinen Überlegungen zu *ma* 間 in raum-zeitlicher Hinsicht, andererseits auf den japanische Philosophen Tetsurō Watsuji, mit seinen Bemerkungen zu *aidagara* 間柄, dem Verhältnis zwischen Menschen.

Doch zuvor noch ein paar Bemerkungen zu *ma/aida*. *Ma* als »Leerraum« zu übersetzen ist bereits eine negative Definition, die der japanischen Auffassung zu ungenau entspricht. Es ist damit keine Leere gemeint, die aufzufüllen ist, sondern eine Leere, die sich selbst genügt. Als »Zwischen« oder auch »Abstand« ist es eine positive Leere, die benötigt wird um etwas zu ermöglichen. Fehrer spricht vom japanischen Raum als einen Raum, der an die Erfahrung gebunden ist, im Gegensatz zum westlichen messbaren Raum.¹⁶ *Ma* kann aber nicht nur räumlich gemeint sein. Der Architekt Isozaki bringt das Schriftzeichen *ma* mit Raum und Zeit in Verbindung, der Philosoph Watsuji verwendet das Schriftzeichen im Sinn von Intersubjektivität. Die räumlichen Aspekte in Watsujis Philo-

sophie hat in neuerer Zeit David Johnson in seinem Buch *Watsuji on Nature* herausgearbeitet.¹⁷

3.1. DAS KONZEPT DES MA 間 NACH ISOZAKI

Der japanische Architekt Arata Isozaki (1931–2022) hat neben seinem architektonischen Schaffen auch viele Texte und Essays hinterlassen, die sich mit der japanischen Architektur und den philosophischen Konzepten der japanischen Architektur beschäftigen. Im Jahr 2011 wurde eine Sammlung seiner Texte unter dem Titel *Japan-ness in Architecture* herausgegeben.¹⁸ Der darin enthaltene Aufsatz »Ma (Interstice) and Rubble«¹⁹ ist ein Zusammenbringen von zwei Begriffen, die tief mit der japanischen Kultur verwurzelt sind, nämlich das Konzept des *ma* einerseits und andererseits Schutt und Trümmer als spezifisch japanische Erfahrung von Zerstörung durch Krieg und Naturkatastrophen. Die Formel, die Isozaki anführt, um das Konzept des *ma* darzulegen, ist folgende:

»(時間 = 時 + 間) time (i. e., duration) =
(Greek) *chronos* + *ma*
(空間 = 空 + 間) space = void + *ma*«²⁰

Der größte Kritikpunkt Isozakis an der seiner Ansicht nach »westlichen« Architektur- und Raumauffassung ist die Trennung zwischen Raum und Zeit, die nach Isozaki in der Philosophie René Descartes ihren Anfang nahm. In Erinnerung an eine Ausstellung mit dem Titel »Ma. Raum-Zeit in Japan« aus dem Jahr 1978, die Isozaki in Paris gestaltete, gibt er seine Überlegungen während der Ausstellungsplanung wieder: »I wanted to present *ma* in all its linguistic and non-linguistic, i. e., performative, aspects by invoking bodily experience through installations the onlooker might participate in, rather than to set forth a mere static concept.«²¹ Daraus geht hervor, dass der performative Aspekt die reine Beschreibung und Definierung des Begriffs überlagert.

17 Johnson: *Watsuji on Nature*.

18 Isozaki: *Japan-ness in Architecture*.

19 Ebd., 81–100.

20 Ebd., 94.

21 Ebd., 96.

16 Fehrer: *Das japanische Teehaus*, 15.

Eine philosophische Untersuchung von Augustin Berque über Raumwahrnehmung und die Wahrnehmung konkreter Objekte in ihrer jeweiligen Umwelt kommt an einer Stelle auf Isozakis Ausstellung, die laut Berque auch von Roland Barthes besucht wurde, zu sprechen:

»Le *ma* est bel et bien une réalité japonaise, comme en témoignent les multiples usages de ce terme dans le langage quotidien.«²²

[»Das *ma* ist tatsächlich eine japanische Realität, wie das sich in den zahlreichen Verwendungen in der Alltagssprache zeigt.« Übersetzung des Autors]

Der Weg ist nach Berque für Isozaki klar: Der Begriff hat seinen Ursprung im Alltag, und ist in seiner Konzeption ein Abbild von »realen« Umständen. Die Verwendung dieses Begriffs wirft ein Licht darauf, wie das Denken durch ihn strukturiert wird. Tatsächlich ist *ma* 間 ein sehr häufiges Schriftzeichen, das Teil vieler Vokabeln der japanischen Alltagssprache ist.

Ein anderer Text, der von einem Besucher der Ausstellung verfasst worden ist, ist ein umfangreicher wissenschaftlicher Artikel von Richard B. Pilgrim. Pilgrim legt die sprachlichen, kulturellen und religiösen Bedeutungen von *ma* dar.²³ Er übersetzt *ma* als *intervals*. Der Titel des Artikels selbst zeigt den Bruch an, der in der Übersetzung liegt: »Intervals (Ma) in Space and Time«. Der ursprüngliche Begriff des *ma* wird erklärt, indem er zunächst in die Bestandteile zerteilt wird. So wie Isozaki selbst in seinem Aufsatz in der zitierten Übersicht, ist die Analyse des Begriffs die Methode, wie er erklärt wird für ein nicht japanisch sprechendes Publikum. Pilgrim verfährt ebenso. Der ganze Begriff, aus dem japanischen Alltagsleben entnommen, wird in seine Bestandteile analysiert, um seine latenten, versteckten und unausgesprochenen Bedeutungen hervorzuholen und seine manifesten, oberflächlichen und anscheinenden Widersprüche aufzulösen. Den »westlichen« Betrachter:innen muss, so Isozaki, das *ma* als offenkundige Vermischung von Widersprüchen

und Inkommensurabilitäten erscheinen, weil ihnen das Wort fehle.

Doch Isozakis Verfahren ist eine Methode, die ihrerseits ohne die europäische Philosophietradition kaum denkbar ist. Die Kritik der Cartesianischen Trennung zwischen Raum und Zeit, Leib und Seele, zwischen der *res cogitans* und der *res extensa* ist in der Philosophie selbst einer intensiven Kritik unterzogen worden.²⁴ Angefangen bei Kant, dessen transzendentalen Elementarlehre, die transzendente Ästhetik, in der Theorie der Anschauung das Paar Zeit und Raum identifiziert und sie viel enger zusammendenkt als Descartes. Martin Heidegger fasst seine Vorstellung des Subjekts (den Begriff des Cartesianischen Subjekts gibt er auf) in seiner Terminologie als *Da-Sein* auf, als *In-der-Welt-sein*, als eine existentialistische Erfahrung vom Sein in Raum und Zeit.²⁵ Diese Tradition setzt sich fort in der postmodernen Philosophie, die die Kritik an der Cartesianischen Trennung fortführt. Isozakis Überlegungen verorten ihn geistig somit durchaus in der europäischen Postmoderne, als Teil der europäischen Kritik. Sein europäisch motivierter Ansatz bedient sich japanischen Konzepten in der besonderen Stellung, die Yatsuka angedeutet hat, indem er festgestellt hat, dass Arata Isozaki meist als »Architekt aus Japan« bezeichnet wird und nicht als »japanischer Architekt«.²⁶ Seine europäischen Methoden machen ihn zu einem Architekturtheoretiker mit einem außergewöhnlich reichem Wissen über japanische Kultur, ohne selbst »japanisch« zu denken.

3.2. WATSUJI UND AIDAGARA 間柄

Die Überlegungen des japanischen Philosophen Tetsurō Watsuji zu dem Begriff *aidagara* 間柄 kommen aus einer anderen Richtung als die Überlegungen Isozakis zu *ma* 間, doch werden beide Denker im Rahmen der bisherigen Betrachtungen der japa-

22 Berque: *Perception de l'espace*, 171.

23 Pilgrim: *Intervals*.

24 vgl. Ernst Blochs Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, Kapitel »Rene Descartes« in Band 3: Bloch: *Neuzeitliche Philosophie I*, 13–53.

25 vgl. Wrathall: *Martin Heidegger*.

26 Yatsuka: *Arata Isozaki*.

nischen Teezeremonie in Verbindung mit der Teehausarchitektur in dem folgenden Unterkapitel 3.3. zu einem gemeinsamen Nenner finden.

Watsuji sieht eine Welt nicht individualistisch auf ein einziges Subjekt bezogen, sondern sieht eine Welt auch bestehend aus Anderen. Zur Frage wie ein Subjekt sowohl in einer Welt sein als auch diese konstituieren kann, fasst David Johnson Watsujis Position folgendermaßen zusammen: »being and acting in the world entail that insofar as I am there in the world attending my concerns, I am there in the world as the concern of others; in this sense I am part of their world, and they are part of mine.«.²⁷ In einem Nachsatz bemerkt Johnson, dass nach Watsuji Heidegger in seiner Analyse des Daseins diese Dimension entgeht. In der traditionellen Architektur eines japanischen Teehauses kommt diese Philosophie an einem bestimmten Punkt jedoch besonders anschaulich zum Ausdruck. Der oft sehr kleine Raum, wo die Teezeremonie stattfindet, ist in designierte Orte für die:den Gastgeber:in und die Gäste geteilt, mit unterschiedlichen Eingängen. So wie der Weg durch den *roji* den Schnitt zwischen Alltag und Teezeremonie in architektonische Elemente räumlich bildet, macht die Teilung auf kleinstem Raum den Schnitt zwischen Gastgeber und Gast räumlich sichtbar.

Watsuji entwickelt den Begriff eines subjektiven Raums. Gemeinsam mit Heidegger geht er von einer phänomenologischen Raumerfahrung aus, die in und durch das Sein in einer Welt stattfindet. Wo sich Watsuji von Heidegger entfernt ist seine Hinwendung zur Erfahrung von intersubjektivem Raum. Im Begriff *aidagara* 間柄, der »Verhältnis« bedeutet, kommt das Schriftzeichen *ma* als Zwischenraum wieder vor. Es wird verbunden mit *gara*, das mit Charakter oder Typus übersetzt werden kann. Somit ist es der Charakter des Zwischenraums. Das Wort wird verwendet, um das Verhältnis zwischen Menschen zu beschreiben. Wird allgemein von Zusammenhang oder Verhältnis zwischen Gegenständen gesprochen, verwendet man *kankei* 関係. Der Begriff selbst ist somit bereits mit

einem intersubjektiven Verhältnis konnotiert. Dieses Verhältnis kann sich nun nach Watsuji in Faktoren wie Einrichtung, Nahrung und Wohnumstände zeigen. Es sind kommunale Erfahrungen, die ein Ausdruck des *aidagara* 間柄 sind. Über das Wohnen fasst Johnson zusammen:

»A house, Watsuji says, is not simply a collection of lumber and building materials; it is a dwelling that expresses *ningen sonzai* [menschliches Dasein]. The structure of the house expresses the way human beings exist in relation to a family. The living room, bedroom, guest room, kitchen, and foyer each reveal aspects of our shared and communal activities and relations in the family. Each morning we wake up in the bedroom rather than the kitchen or hallway. Consequently, waking up already exhibits an understanding of what is expressed in and as a house, and does not happen without it.«²⁸

Das intersubjektive Verhältnis findet also nicht nur performativ statt, sondern zeigt sich auch in Kollektiven wie zum Beispiel alltäglicher Architektur. Das Teehaus als eine hohe Kunst in der japanischen Architektur treibt diese Verhältnisse auf die Spitze. Die verschiedenen Eingänge für Gast und Gastgeber, die verschiedenen Plätze im Raum, zeigen bereits zuvor das Verhältnis an, das in der Teezeremonie stattfinden wird.

3.3. MA 間 ZWISCHEN ISOZAKI UND WATSUJI

Das Schriftzeichen 間, das ich nun mit »Zwischen« übersetze, nimmt eine Schlüsselposition in der japanischen Ästhetik ein. So wie Isozaki uns darauf hinweist, unterscheidet das Schriftzeichen allein nicht zwischen Raum und Zeit. Dadurch lässt sich verstehen, wie Watsuji gleichzeitig von intersubjektiven Verhältnissen und räumlichen Anordnungen sprechen kann. Das Zwischen ist die positive Leere zwischen zwei Individuen, eine Leere, die erst die Kommunikation und das Verhältnis ermöglicht. Die Architektur spielt dabei eine zweiseitige Rolle: Einerseits bildet sie Verhältnisse ab, andererseits ermöglicht sie diese Verhältnisse.

27 Johnson: *Watsuji on Nature*, 132.

28 Ebd., 137.

Tanizaki hat über den japanischen Raum geschrieben: »Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raumes rein in der Abstufung der Schatten. Sonst ist überhaupt nichts vorhanden.«²⁹ Das ist ebenso ein Denken in einem Zwischen, ein räumliches Denken in Abstufungen zwischen dunklem Inneren und sonnenenergiefüllten Außen. Das Zwischen ist keine schmale Schwelle, sondern der Ort, wo das Leben stattfindet.

4. FUJIMORIS TEEHAUSDENKEN

Als abschließenden Teil möchte ich an dieser Stelle ein Beispiel zeitgenössischer Architektur einbringen, in der die bisher besprochenen jahrhundertealten Gedanken der japanischen Ästhetik immer noch sichtbar und greifbar sind. Es ist ein Werk von Terunobu Fujimori (藤森 照信, geboren 1946). Unter den zahlreichen Teehäusern, die Fujimori entworfen hat, zeigt sich sein architektonisches Denken, das auf auf Sichtbarmachen von Gedanken durch Übertreibung basiert. Die Namen, die er seinen Teehäusern gegeben hat, sind zum Beispiel »Zu-Hohes-Teehaus«, »Zu-Kleines-Teehaus«, manchmal stellt er den Teeraum auf filigrane hohe Stützen, manchmal spannt er den Teeraum auf Seile und lässt ihn somit fliegen, oder er entwirft ein schwimmendes Teehaus, deren Gäste rudern müssen.

In Österreich hat Fujimori ein kleines Haus gebaut, das er das »Storchenhaus« genannt hat (Abbildungen auf den Folgeseiten). Dieses Gebäude ist ein innovatives Projekt mit besonderer Materialität, das alte Techniken (verkohlte Holzfassade) und alte Gebäudetypen (das japanische Teehaus, das heißt ein kleines, freistehendes Gebäude in der Landschaft) in einem modernen Kontext und für einen neuen Zweck adaptiert. Diese Arbeitsweise ist typisch für den Architekten Fujimori, der zuerst Architekturhistoriker war, und erst später als Architekt tätig wurde. Igarashi verortet den Beginn Fujimoris architekturhistorischer Studien in die 1970er Jahre, die seiner Zeit als praktizierender Architekt vorangegangen ist.³⁰ Igarashi stellt fest, dass

seine Architektur oft als »New Age« oder ökologisch charakterisiert wird, aber dass seine Architektur nicht so leicht zu kategorisieren ist, da auch moderne Materialien wie Stahl und Beton zum Einsatz kommen.³¹ Der gleichen Meinung (Fujimoris Tätigkeit als Architekturhistoriker als integraler Bestandteil seiner Architektur) ist auch Hyon-Sob Kim.³² Jener Artikel untersucht die Formsprache Fujimoris und deren Hang zum Unheimlichen (*uncanny*), mit architekturhistorischem Bezug auf Architekturfantasien der 1960er von der Gruppe britischer Architekten *Archigram*. Fujimoris Verbindung zur (japanischen) Architekturgeschichte und sein Interesse an alten Materialien und Techniken zeigt sich ebenso beispielsweise an einer Publikation aus dem Jahr 2014 (Übersetzung ins Englische im Jahr 2017).³³ Gemeinsam mit Fujitsuka Mitsumasa stellt Fujimori eine große Auswahl an Gebäuden vor, die die vielfältige Verwendung von Holz im vormodernen Japan zeigt. Architekturgeschichte schreiben und als Architekt tätig sein schließt sich für Fujimori nicht aus. Schließlich zeigt ein rezenter Artikel von Saitō Ayumu aus dem Jahr 2021 auf, wie wichtig Fujimoris Arbeit in einer ersten Phase der architekturhistorischen Forschung von 1985 bis 1996 war, auf der im Laufe der Zeit viele andere Architekturhistoriker:innen aufgebaut haben. Fujimori hat damals zwei Studien über Publikationen und Zeichnungen über Moderne Architektur in Japan im Zeitraum von 1868 bis 1940 durchgeführt.³⁴ Fujimoris architekturhistorische Überlegungen und Studien sind ein integraler Bestandteil seines architektonischen Werks. Die Bedeutung kann wohl nicht überschätzt werden. In diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, dass ein bedeutend großer Teil von Fujimoris umfangreichen schriftlichen Werk nur auf Japanisch vorliegt, beziehungsweise dass in europäischen Forschungseinrichtungen nicht einmal der Zugriff auf die japanischen Werke von Fujimori möglich

31 Ebd., 132.

32 Kim: *The uncanny side of the fairy tale*.

33 Fujimori/Fujitsuka: *Japan's wooden heritage*.

34 Saitō: *Nihon no Kigendaikenchikushikenkyū*, 1816–1817.

29 Tanizaki: *Lob des Schattens*, 33–34.

30 Igarashi: *Contemporary Japanese architects*.



Abbildung 1: Storchhaus, Raiding



Abbildung 2: Storchhaus Raiding, Trittschneise

ist. Das stellt durchaus ein Desiderat der Forschung dar, auch im Hinblick auf die Aktualität von Fujimoris Architekturauffassung. In dem kurzen Text »Der Teerraum, der Minimalraum«³⁵, auf Deutsch 2021, unter dem Titel »La camera da tè, lo spazio minimo« zuerst 2008 erschienen, geht Fujimori auf viele Dinge ein, die bereits genannt wurden. Das Konzept des Teerraums als einen möglichst kleinen und schlichten Raum, die Ursprünge bei Sen no Rikyū und die Bezüge zum Zen.

Der Pfad, der zum Storchhaus führt, macht einen großen Bogen, bevor er mit einem Trittschneise zum Gebäude selbst überführt (Abbildungen 1 und 2). Der Weg wird um das Gebäude herum weitergeführt, bis zum Eingang an der Rückseite. Der Weg durch den *roji* ist hier reduziert auf ein Minimum. Doch essentieller Bestandteil dieses Weges ist die Biegung, die nicht weggelassen werden kann. Zunächst führt der Weg geradewegs zum Gebäude, doch man sieht bereits die großzügige Kurve, die der Weg macht. Auf den ersten Blick stellt man sich als Besucher oder Besucherin auf diese Ablenkung des Weges ein, der sich

35 Fujimori: *Der Teerraum, der Minimalraum*.

im Gehen um das Haus herum zur Rückseite noch einmal wiederholt. Dabei geht man unter dem vorspringenden Dach bereits in einem Schwellenbereich zwischen Außen und Innen.

Die sieben Holzpfiler (Abbildung 3), die das vorspringende Dach tragen, wurden an der Oberfläche behandelt, aber in ihrer Form in ihren Vergabelungen belassen. Außerdem sind sie auf Betonsockel gesetzt, die alle die gleiche Form haben. Die sieben Stützen, die essentiell sind für das naturnahe, schlichte Erscheinen der Architektur, sind in präzise Positionen eingebettet. Die individuellen Formen werden zugelassen, sie werden als natürliche, ansprechende Formen eingesetzt, für die statischen Funktionen werden allerdings alle Stützen einem einheitlichen System von Betonsockel und Oberflächenbehandlung eingegliedert. Das zeigt den hohen Grad an Präzision, mit der Fujimori Architektur entwirft. Der achte Holzstamm, der sich durch das ganze Haus zieht und das Storchennest trägt, ist ebenso einerseits in seiner Form unberührt, doch andererseits in die Struktur des Hauses vollständig eingefügt, an der vorderen Ecke des Hauses. Fujimori sagt selbst über die Verwendung der Bäume folgendes:

»Because architecture is boring without unpredictable elements, I planned something uncontrollable in the Storkhouse: storks with their own will. In the beginning I had no idea whether the birds would find the house and live there. It has happened and cannot be explained rationally. And if you ask, whether I communicate with trees, then I say: Yes. It is not the case that I myself picked out the tree trunks that were used in the Storkhouse. The trees spoke to me, and I instinctively went up to them in the forest. The forester later told me that the oak that supports the storks' nest would probably not have lived much longer anyway. It was not sacrificed.«³⁶

Man muss Fujimori nicht glauben, dass er mit Bäumen sprechen kann, doch im Hinblick auf seine äußerst präzise Einbettung der Baumstämme in die Architektur, die trotzdem eine ihrer wichtigsten Ei-



Abbildung 3: Storchenhaus Raiding, Rückseite mit Stützpfeilern

genschaften unverändert erhält, nämlich ihre Form, äußert sich dieses »Sprechen« mit den Bäumen im Erkennen ihres Werts.³⁷ In der Beibehaltung ihrer Äste und Verwendung als Stützen geschehen mehrere Dinge, unter anderem wird eine natürliche und archaische Erscheinung produziert. Außerdem erspart sich Fujimori somit auch, eine Form für die Stützen zu entwerfen: Fujimori entwirft die Stützen nicht, sondern wählt sie aus. Die Einbettung zwischen Betonsockel und Dach lässt indes keine Zweifel an der Modernität

36 Hagenberg: *Raiding project*, 16.

37 Das rückt Fujimoris Vorgehen in die Nähe von japanischen Gartenmeistern im Umgang mit Steinen.

des Gebäudes. Die Stützen sind ein klarer Ausdruck des *wabi*, die Schlichtheit der verwendeten Materialien. Doch wie beim Weg durch den Garten sind die Stützen mit ihren Betonsockeln ausgestellt als Objekte von besonderer ästhetischer Qualität. Die größte Stütze, die das Storchennest trägt (Abbildung 1) übernimmt in Anklang an eine *naka-bashira* die Funktion des Schnitts, der hier sowohl vom Innenraum als auch weit sichtbar von Außen gezeigt wird.

5. KONKLUSION

Die unterschiedlichen Ansätze in diesem Artikel, die sich alle von verschiedenen Blickpunkten der japanischen Raumwahrnehmung annähern, wurden zusammengetragen, um ein vielfältiges Bild der japanischen Ästhetik in Bezug auf die Teehausarchitektur zu geben. Dabei haben sich folgende grundlegenden Konzepte der japanischen Ästhetik immer wieder gezeigt: Die perfektionierte Schlichtheit des *wabi*; der Schwellencharakter und der Schnitt als Übergang von einer alltäglichen Welt zu einer anderen Welt; das Zwischen als grundlegendes Prinzip der positiven Leere.

Das Zwischen des *ma/aida* ist durch Isozaki und Watsuji von verschiedenen Seiten beleuchtet worden. Dabei hat sich auch die tiefe Verankerung in der japanischen Alltagswelt und Sprache gezeigt. Die Schwelle wurde an der architektonischen Gestaltung des klassischen *roji* und der Pfadführung festgemacht. Diese Schwelle kam auch bei Fujimoris Storchennest klar zum Vorschein. Ebenfalls bei Fujimoris Storchennest zeigten sich die gewachsenen Formen der Äste, die als Stützen verwendet wurden, als Ausdruck des *wabi*. Die *naka-bashira* des Storchennestes, die die Struktur des ganzen Gebäudes dominiert von innen und von außen, und die dem Haus durch das Storchennest auf seiner Spitze seinen Namen verleiht, ist als das *kire* zu sehen, wie es Ōhashi in der japanischen Ästhetik verortet.

Das Thema des Raumbewusstseins in der japanischen Teehausarchitektur bietet noch weitere, sehr reiche Möglichkeiten zur Vertiefung. Beispielsweise könnte dem Konzept des *oku* 奥, dem japanischen Konzept der architektonischen Innerlichkeit, das von dem Architekten Fumihiko Maki (横 文彦, 1928–

2024) eingeführt und besprochen wurde, als philosophisch-ästhetischem Begriff genauer nachgegangen werden. Andererseits könnten andere Bestandteile des Teehauses genauer analysiert werden, wie zum Beispiel die lichtdurchlässige Schiebetüren aus Papier *shōji* 障子 (wichtig im Bezug auf den Schatten der Innenräume) oder auch das typischerweise verwendete Material, Holz, Bambus und Papier. Darüber hinaus könnten andere historische Beispiele berühmter Teehäuser ebenso analysiert werden wie andere moderne Beispiele zeitgenössischer Architekten. Andererseits wäre auch eine größer angelegte Vergleichsstudie zwischen japanischer und europäischer Architekturdenken von Interesse, wie sie Tanizaki in in einem Vergleich mit gotischen Kathedralen angedeutet hatte. Dabei wäre auch interessant zu analysieren, wie sich die japanische Ästhetik ihren eigenen Status als Ausnahme und Besonderheit wahrnimmt. Der japanische Exzeptionalismus tritt in vielen Bereichen als Gegenbewegung zum Orientalismus auf, was die Frage nach Selbstorientalisierung aufwirft. Schließlich wäre eine Anwendung von philosophischen Begriffen aus der europäischen Tradition auf japanische Architektur, und ebenso von japanischen Begriffen der Ästhetik auf europäische Architektur interessant in Hinblick auf die Frage, welche ästhetischen Kategorien der Architektur mit welchen Begriffen angemessen bezeichnet werden können. Das Ergebnis könnte durchaus sein, dass der Austausch und die Gemeinsamkeiten viel höher als erwartet sind.

In dem Wechselspiel zwischen Tradition und Erneuerung, Theorie der Konzepte und Praxis der Zereemonie, hat *sadō* eine besondere Stellung in der japanischen Ästhetik. Es ist ein Wechselspiel, in dem das Teehaus keine bloße Umsetzung von ästhetischen Konzepten ist, so wenig wie die ästhetischen Begriffe bloß aus dem Teehaus und der Teezeremonie gezogen wurden. Die theoretischen Begriffe sind aus der Praxis erwachsen, so wie die Praxis den Begriffen folgt. In einem genauen Studium der philosophisch-ästhetischen Implikationen der Teezeremonie im Zusammenhang mit der Teehausarchitektur kann die Grundstruktur der gesamten japanischen Ästhetik entdeckt werden.

BIBLIOGRAPHIE

- Berque, Augustin: »Perception de l'espace, ou milieu perceptif?«, in: *L'Espace géographique* 45/2 2016, 168–181.
- Bloch, Ernst: *Neuzeitliche Philosophie I: Von Descartes bis Rousseau. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie* Band 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- Czech, Hermann: *Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*. Wien: Löcker, 1996.
- Fehrer, Wolfgang: *Das japanische Teehaus. Architektur und Zeremonie*. Salenstein: Niggli, 2005.
- Fujimori, Terunobu und Mitsumasa Fujitsuka: *Japan's wooden heritage. A journey through a thousand years of architecture*. Tokyo: JPIC, 2017.
- Fujimori, Terunobu: »Der Teeraum, der Minimalraum«; in: Stiftung Insel Hombroich (Hg.): *Terunobu Fujimori – Ein Stein Teehaus*. Neuss: Stiftung Insel Hombroich, 2021 5–7.
- Hagenberg, Roland: *Raiding project. Ten fabulous years*. Berlin: Art in Flow, 2019.
- Igarashi, Taro: *Contemporary Japanese architects. Profiles in design*. Tokyo: JPIC, 2018.
- Isozaki, Arata: *Japan-ness in Architecture*, Cambridge: MIT Press, 2011.
- Izutsu, Toshihiko und Toyo Izutsu: *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen Ästhetik*, Köln: DuMont, 1988.
- Johnson, David W.: *Watsuji on Nature. Japanese Philosophy in the Wake of Heidegger*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2019.
- Kim, Hyon-Sob: »The uncanny side of the fairy tale: post-apocalyptic symbolism in Terunobu Fujimori's architecture«, in: *The journal of architecture* 21/1, 2016, 90–117.
- Ōhashi, Ryōsuke: *Kire. Das »Schöne« in Japan*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.
- Okakura, Kakuzō: *The Book of Tea*, London: Penguin Classics, 2016. [E. A. 1906]
- Pilgrim, Richard B.: »Intervals (›Ma‹) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan«, in: *History of Religions* 25/3 2016, 255–277.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu. I Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard, 1919.
- Proust, Marcel: *Unterwegs zu Swann. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- Saitō, Ayumu 齋藤歩: »Nihon no Kigendaikenchikushikenkyū deha naniwo ›shiryō‹ tominashitekitaka. Kenchikushiryōron toshitenno kenkyūsozai no tsūran to ruikeika«日本の近現代建築史研究では何を「資料」とみなしてきたか. 建築資料論としての研究素材の通覧と類型化 [»Materials« on architectural history after the modern age in Japan. Overview and Typification of Research Materials as Architectural Material Studies], in: *Nihon Kenchikugaku Kaikigakai Ronbunshū* 日本建築学会計画系論文集 86/784, 2021 1815–1826.
- Tanizaki, Junichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik. Aus dem Japanischen von Eduard Klopfenstein*. Zürich: Manesse, 2007.
- Watanabe-Rögner, Yoshiko: *Bildwörterbuch zur Einführung in die japanische Kultur. Architektur und Religion*. Hamburg: Buske, 2008.
- Wrathall, Mark: »Martin Heidegger«, in Edward N. Zalta/Uri Nodelman (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2025. <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/> [02.02.2025].
- Yatsuka, Hajime: »Arata Isozaki nach 1980: Vom Manierismus zum Pittoresken«, in: Arata Isozaki: *Architektur 1960–1990*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 18–23.