



## Die Ästhetik der Unvollkommenheit im Teeweg und im Film

Kayo Adachi-Rabe, Jena

Der Teeweg (*sadō* oder *chadō*) ist eine traditionelle Kunstform des Teezubereitens als auch des Gästeempfangs in Japan, die eine besondere Affinität zur Filmkunst hat. Eine Teezeremonie entfaltet einen komplexen audiovisuellen Zeichenprozess einer narrativen Handlung, die in der nonverbalen Kommunikation unter dessen Teilnehmern zustande kommt. Erzielt werden in der Tee- und in der Filmkunst gleichermaßen eine unmittelbare sinnliche Wahrnehmung und eine kontemplative Anschauung. Dabei verwenden die Künstler beider Gattungen ähnliche Prinzipien und Techniken für Blickführung, Szenenwechsel, Raumgestaltung, Zeitinszenierung, Akustik und so weiter. Im vorliegenden Beitrag wird versucht, die Gemeinsamkeiten dieser beiden Kunstformen im Einzelnen aufzudecken, um die sich daraus ergebenden Erkenntnisse in die Filmanalyse zu applizieren.<sup>1</sup> Als Ansatzpunkt des vorliegenden Diskurses dient der Film RIKYŪ (1989) von Hiroshi Teshigahara (1927-2001) über das Leben des Teemeisters Sen no Rikyū (1522-1591). Der Regisseur war zugleich ein Ikebana-Meister, der sich auch mit der Kunstkeramik und mit dem Teeweg beschäftigte. Sein Essay *Meine Entdeckung des Teewegs* (Teshigahara 1991) bietet eine weitere Orientierung in der intermedialen Korrelation.<sup>2</sup> Eine Studie des Musikwissenschaftlers Shin Nakagawa über die Klangwelt der Teezeremonie (Nakagawa 2000) gilt hierfür als eine wichtige ergänzende Lektüre. Ein weiterer Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags besteht im Prinzip der Unvollkommenheit des Teewegs, das durch *The Book of Tea* (Okakura 1906) vom Kunsthistoriker Kakuzō Okakura (auch Tenshin Okakura, 1863-1913) geprägt wurde. Demnach ist die Teezeremonie ein Ritual, das die Unvollkommenheit des

---

<sup>1</sup> Anhand der im vorliegenden Text gewonnenen Erkenntnisse führe ich eine Filmanalyse in einem weiteren Aufsatz durch, vgl. Adachi-Rabe 2016.

<sup>2</sup> Zitate aus Texten (wie der Essay von Teshigahara), für die keine Übersetzung vorliegt, werden im vorliegenden Beitrag von der Autorin ins Deutsche übertragen. Als Ikebana-Meister stand Hiroshi Teshigahara der *Sōgetsu-Schule* vor, die von seinem Vater Shōfū gegründet wurde und die für ihre moderne, dynamische Gestaltungsweise bekannt ist. Die Blumenarrangements im Film RIKYŪ sind von der Hand des Regisseurs geschaffen. Ein besonders interessantes Aufeinandertreffen von Ikebana und Film bei Hiroshi Teshigahara findet man in *SUNA NO ONNA* (1964), in dem die Natur als surreale Kulisse einer absurden Geschichte gestaltet wird.

menschlichen Wesens ausdrückt. In der japanischen Kunst, die stark durch die buddhistische Philosophie der Vergänglichkeit beeinflusst ist, gibt es traditionell die Tendenz der Reduktion des Ausdrucks und der Implikation der Absenz. Auf ähnliche Weise impliziert der Film die Unzulänglichkeit der menschlichen Wahrnehmung durch seine eigene technische Beschränktheit als illusionäre Teildarstellung der Realität. Die Ästhetik des Teewegs, für die Okakura plädiert, besteht aus einem komplexen System der Unvollkommenheit, das man als Denkmodell für die Filmanalyse anwenden kann. Die unterschiedlichen Aspekte dieses Prinzips werden auch anhand des klassischen Lehrbuchs zum Teeweg *Nanbōroku* (1690) diskutiert, das Rikyūs Gedanken treu überliefern soll.<sup>3</sup> Auch das geistige Erbe des chinesischen Taoismus, der die Ästhetik des Teewegs entscheidend prägte, soll im jeweiligen Kontext erläutert werden. Die neuere Literatur zum Teeweg und die vergleichbaren westlichen Theorien, die zum Verständnis des Zusammenhangs mit dem Film aufschlussreich sind, werden ebenso mit einbezogen. Das Konzept der Unvollkommenheit ist nicht nur der asiatischen, sondern der universalen Kunstauffassung immanent. Die Theorie des Teewegs, die eine spezifische Vertiefung in dieser Richtung zeigt, bietet eine Reihe von Denkansätzen, die dafür nützlich sein können, einen gründlichen Diskurs über die Ästhetik der Unvollkommenheit im Film zu führen.<sup>4</sup>

### Hiroshi Teshigaharas RIKYŪ: Eröffnungsszene

Glühende Holzkohlen knistern in einem Kohlebecken. Scharrend legen Eisenstäbchen weitere Kohlen hinzu. Ein kahlköpfiger Mann in einem dunkelblauen Gewand überwacht das Feuer. Sein strenges, faltendurchfurchtes Gesicht glänzt. Es ist der Teemeister Sen no Rikyū (von Rentarō Mikuni verkörpert). Draußen im Morgendunst schöpft ein junger Mann im Licht einer Kerze Wasser aus einem Brunnen. Im Vorbereitungsraum (*mizuya*) filtert Rikyū das Wasser. Er bringt einen mit dem Wasser gefüllten Eisenkessel in das Teezimmer und stellt ihn auf das bereits geheizte Kohlebecken. Im Garten schneidet er eine weiße Blüte der Trichterwinde ab und befiehlt dem Gehilfen, die restlichen Blüten, die zahlreich am Gartenzaun blühen, zu vernichten.

Im bläulichen Morgengrauen eilt eine Gruppe Männer über einen Weg. An der Spitze läuft ein in einen roten, bunt gemusterten Kimono gekleideter Mann. Es ist der Herrscher Hideyoshi Toyotomi (1537-1598, von Tsutomu Yamazaki verkörpert). Seine Füße sind mit goldfarbenen Socken (*tabi*) umhüllt. Eine Tempelglocke schlägt. Die Vögel zwitschern

---

<sup>3</sup> Der Titel des Buchs *Nanbōroku* (oder auch oft *Nanporoku*) bedeutet wörtlich „Nanbōs Aufzeichnung“ oder „Die Aufzeichnung der südlichen Richtung“. Die Autorenschaft des Buchs wird dem Rikyū-Schüler Sōkei Nanbō (Lebensdaten unbekannt) zugeschrieben, sein Herausgeber war der Teemeister Jitsuzan Tachibana (1655-1701). Die historische Authentizität des Inhalts ist zum Teil umstritten. Hier wird die von Shin'ichi Hisamatsu herausgegebene Fassung von *Nanbōroku* (Hisamatsu 1977) verwendet.

<sup>4</sup> Für die Entstehung des vorliegenden Aufsatzes bedanke ich mich bei Simon Frisch und den Teilnehmern des Workshops *Ostasiatische Ästhetik* vom 14. bis 18. Juli 2014 an der Bauhaus-Universität Weimar. Mein weiterer, besonderer Dank gilt der Meisterin des Omotesenke-Teewegs und des Ikenobō-Ikebana, Frau Yukako Kurotaki vom Sōtokuji-Tempel in Hiroasaki, die mich in die Tiefen des Teewegs eingeführt hat.

immer lauter. Als sie bei Rikyūs Haus ankommen, zeigt Hideyoshi sich ratlos, da keine Blüten am Zaun zu sehen sind, wie er erwartet hatte. Hastig wäscht er seine Hände, legt sein Schwert ab und rutscht kriechend durch den niedrigen Eingang (*nijiriguchi*) des Teehauses in den Teeraum. Er wendet seinen Kopf nach oben und staunt. Dort hängt in einem Gefäß in der Wandnische eine einzige weiße Blüte der Trichterwinde.

Anhand dieser Eröffnungsszene des Films RIKYŪ möchte ich eine Synchronizität der Prozesse des Teewegs und des Films veranschaulichen. Bei der ersten Einstellung befinden wir Zuschauer uns schon im Zentrum der Teezeremonie, in dem das Feuerbecken mit der brennenden Holzkohle steht. Die Teezeremonie umfasst die gesamte Prozedur des Teekochens, die dem komplexen Zeichenprozess des Films ähnelt. Die visuelle und akustische Nahaufnahme der glühenden Kohlen assoziiert Wärme und den holzigen Duft des Brennmaterials. Der Teeweg bietet eine reale, konzentrierte Dosis der sinnlichen Erfahrung an, während der Film die gleiche virtuell zu verwirklichen intendiert.

Wie der Film ist der Teeweg eine zeitliche Kunst. Der Gästeempfang findet in diesem Film in einer frühen Morgenstunde statt, in der die zeitliche Abfolge besonders anschaulich wird. Diese wird durch die sich langsam verändernden Lichtverhältnisse und die zunehmend belebte Geräuschkulisse dargestellt. Die Trichterwinde, die nur im Sommer und nur frühmorgens blüht, präzisiert die Zeitangabe. Eine Parallelmontage zwischen dem Wasserkochen und dem Unterwegssein veranschaulicht die beiden gleichzeitigen Prozesse des Teewegs, die jeweils aus den Perspektiven von Gastgeber und Gast vollzogen werden.

Die Kostüme, die die beiden Figuren überdeutlich charakterisieren, beziehen sich auf die strenge Kleiderordnung der Teezeremonie, nach der die Wahl der Kleidung zugleich die Persönlichkeit des Tragenden reflektieren und eine bestimmte Zweckmäßigkeit im Verlauf der Zeremonie erfüllen soll. Alle Requisiten des Teewegs einschließlich der Kostüme und der verwendeten Materialien veranlassen eine Kontemplation im Mikrokosmos der Dingwelt. Die Stofflichkeit der Dinge ist auch ein zentrales Kriterium der Filmkunst, welche sie durch ihre Technologie zu reproduzieren beziehungsweise zu generieren anstrebt. Es geht dabei nicht nur um die Gegenständlichkeit der dargestellten Dinge, sondern auch um die medienspezifische Textur der audiovisuellen Bilder.

Die Prozesse der Vorbereitung aufseiten des Gastgebers und des Gasts bestehen aus einer Reihe von Einstellungen, die die einzelnen Ereignisse veranschaulichen. Wir sehen hier deutlich, dass die Blickführung in der Teezeremonie wie beim Einstellungswechsel im Film einen Schnitt im Sinne der Kadrierung und der Montage erfordert. Als Hideyoshi durch den *nijiriguchi* in das Teezimmer hineinkriecht, sehen wir eine entscheidende Analogie der beiden filmischen Verfahren im Teeweg. Diese Türöffnung, deren Name wörtlich ‚der Eingang zum Kriechend-Rutschen‘ bedeutet, ist ca. 67 cm hoch und 64 cm breit. Der Teeraum scheint hier ungefähr sechs Tatami-Matten (ca. 11 m<sup>2</sup>) groß zu sein. Die Wandnische befindet sich demnach in einer Entfernung von knapp drei Metern zum *nijiriguchi*.

Dieser kleine Eingang gleicht dem Rahmen der Leinwand, durch den wir Zuschauer den Film sehen. Dass der Körper sich hier dem engen Eingang unterwerfen muss, erinnert an das Kino als *Apparatus*, der den Zuschauer auf einen Sitz fixiert und den Kameraperspektiven unterordnet. Die Nische, auf die der Blick des durch die niedrige Tür hineingekommenen Gastes gelenkt wird, entspricht dem vom Regisseur arrangierten Filmbild. Man fokussiert sich auf das Dargebotene, entsprechend dem Zoom des Objektivs in der betroffenen Szene auf die weiße Blume. In dem Moment, als Hideyoshi durch den *nijiriguchi* in den Teeraum hineinrutscht, verlässt er die profane Welt und tritt in die Welt der Kunst ein, so wie wir es auch beim Betreten des Kinos, beim Beginn eines Films erleben. Der Teemeister Rikyū verkleinerte sowohl den Eingang als auch den Raum (bis auf eine Größe von zwei Tatami-Matten), um seinen Gast in einen Mikrokosmos einzuführen (vgl. Teshigahara 1991: 75). Die Filmleinwand ist eine eben solche Einrichtung zur Darstellung einer Miniatur der Welt. Die Verkleinerung des Raums, der Ausschluss von Bereichen der Wirklichkeit im Teeraum und im Kino fordert eine Fokussierung der Sinne auf die darin dargestellten Objekte. Dass die Details im Film, wie hier die Trichterwinde, groß aufgenommen werden, und sich dadurch das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen beziehungsweise dem Endlichen und Unendlichen umkehrt, gehört zu einer gemeinsamen ästhetischen Erfahrung im Film und im Teeweg.

Die oben beschriebene Passage bildet eine typische ‚Eröffnungsszene‘ einer Teezeremonie und eines Films zugleich, in der alle Voraussetzungen für eine Handlung zeichenhaft vorgestellt werden. In der darauf folgenden Szene beginnt die narrative Handlung des Films und der Teezeremonie, in der die Figuren aufeinandertreffen.

Während Hideyoshi im Profil noch auf die Nische nach rechts in das Off starrt, erscheint Rikyū nun schwarz gekleidet frontal durch eine Schiebetür im Hintergrund. Die hohe, weiße Fläche der Schiebetür hinter Rikyū und die breiten, ebenso aus weißem Papier bestehenden niedrigen Türen hinter Hideyoshi betonen die Asymmetrie der Figurenanordnung in diesem Raum und untermalen die Polarität der Charaktere der beiden Figuren und ihre verhängnisvolle Beziehung. Als Hideyoshi aufsteht, um den Platz zu wechseln, ist eine Deckenkonstruktion im Hintergrund zu sehen, die im Vergleich zur schlichten Gestaltung der grauen Wand und des Bodens aus Tatami-Matten erstaunlich komplex aus verschiedenen Holzmaterialien gebildet ist. Die Asymmetrie der Architektur verkörpert das Prinzip der Unvollkommenheit des Teewegs, bringt also diese Grundstimmung in den Teeraum, wie die Filmkulisse die Grundstimmung der dargestellten Welt verkörpert. Die von den Bauten bedingte Figurenanordnung in der Teezeremonie zeigt eine Gemeinsamkeit mit der Gestaltung der Einstellungskomposition im Film.

Wasserdampf steigt nun aus dem Eisenkessel. Die Kamera fokussiert Hideyoshis Hände bei der Teezubereitung. Er reinigt eine rötlich-braune Teeschale mit heißem Wasser, indem er es mit einem Teequirl (*chasen*) aus Bambus umrührt. Er kippt das Wasser in ein Gefäß

und nimmt die Teeschale in beide Hände, um sie zu begutachten. Eine Nahaufnahme der Schale kommentiert Hideyoshi: „Die Teeschale von Chōjirō muss rot sein. Schwarz gefällt mir nicht.“ Er wendet sich dann Rikyū zu, der an seiner rechten Seite und ihm frontal zugerichtet sitzt. Im Gegenschuss senkt dieser seinen Blick. Über seine massive Schulter hinweg wird der weitere Verlauf in einer Halbtotale beobachtet. Beim Eingeben des Teepulvers schlägt Hideyoshi mit einem Bambuslöffel klar hörbar an den Rand der Teeschale und gießt das Wasser hinein. Im Gegenschuss registriert Rikyū diesen Moment. Hideyoshi hält seine Finger in einer manierten Weise hoch, als er eine Kelle an den Kessel legt. Aus der Nähe wird betrachtet, wie er den Tee mit dem Teequirl mischt. In einer Halbtotale dreht Hideyoshi die Teeschale in seinen Händen und stellt sie würdevoll seitlich neben Rikyū auf den Tatami-Boden. Als dieser die Teeschale hochnimmt, fokussiert die Kamera wieder diesen Kunstgegenstand. In einer Halbnahen trinkt Rikyū den Tee, wischt den Rand der Teeschale ab, dreht diese in der Hand und stellt sie zurück.

Rikyū setzt sich anschließend frontal vor das Feuerbecken, während Hideyoshi rechts neben dem Becken versetzt und gegenüber dem Meister Platz nimmt, um dessen Vorführung aus der Nähe betrachten zu können. Dadurch erscheinen die beiden Figuren in einer Halbtotale zusammen. Rikyū putzt die gleiche Teeschale mit einem weißen Tuch und öffnet eine Teedose. Dass er Teepulver in die Teeschale gibt, wird nur durch eine Nahaufnahme seines Gesichtes angedeutet. Langsam schöpft er das Wasser mit der Kelle und gießt es in die Teeschale, die von oben gezeigt wird. Seine große Hand bedeckt den Teequirl beim Aufschäumen. In einer lautlosen, weichen Bewegungsfolge legt er das Gerät ab und stellt die Teeschale vor den Gast.

Diese Szene veranschaulicht die zahllosen detaillierten Prozeduren im Teeweg allein beim Teezubereiten. Die Kamera zeigt jeden Schritt aus verschiedenen Perspektiven, um den Vorgang logisch nachzuvollziehen und die Körperhaltung der beiden Figuren vergleichbar zu machen. Die grundlegende Dialogform der Teezeremonie zwischen Gastgeber und Gast entspricht einer filmischen Situation von Schuss und Gegenschuss. In den Perspektiven der Teilnehmer der Zeremonie mischt sich die Sichtweise eines dritten, omnipräsenten Beobachters, der den Blick des Zuschauers begünstigt. Die Ausschließlichkeit des Blicks auf einen Gegenstand wie auf die Teeschale zeigt eine ähnliche Wahrnehmungsweise in Tee- und Film.

Die Enge des Teezimmers ermöglicht eine Nähe zum Gegenstand, so wie die Filmkamera einen Gegenstand aus der Nähe groß aufnimmt. Die Szene im Teeraum verdeutlicht das filmtechnische Prinzip, dass die Einstellungsgröße durch die Distanz zwischen Gegenstand und Betrachter beziehungsweise zwischen den dargestellten Personen bestimmt wird. Dadurch repräsentiert die Einstellungsgröße an sich die Beziehung der Dinge und Personen. Hier sieht man auch deutlich, dass eine Einstellung die Präsenz des Subjekts des Betrachtens sowie die Absicht des Filmenden widerspiegelt. Zugleich wird anschaulich

dargestellt, dass eine Einstellung den Blick des Zuschauers voraussetzt, um diesen zu bevorzugen oder zu kontrollieren. Diese Technik des Vorzeigens oder ab und an auch des Nicht-Vorzeigens ist charakteristisch für die Präsentation im Teeweg und Film.

Hideyoshi bereitet den Tee wie in einem Lehrbuch, ‚zu sehr an der Form orientiert‘ zu, wie er sich selbst im Film kritisiert. Rikyu hingegen vollführt den gleichen Vorgang laut Überlieferungen ‚freizügig wie der Wind‘ und ‚wie absichtlos‘ (Teshigahara 1991: 34). Der Teeweg, der ein Angebot einer Übung zur Kultivierung des Körpers ist, behandelt die Körperhaltung und Gesten der Teilnehmer, die ihre Persönlichkeit repräsentieren, als Hauptgegenstand, ähnlich wie im Film. Wir betrachten Hideyoshi beim Zubereiten des Tees in einem vollständigen und übersichtlichen Prozess. Bei Rikyū sind einige Passagen im Off vorgetragen, sodass wir uns zugleich seine formlose und vollendete Teekunst nur vorstellen können. Die Prozesse des Films und der Teezeremonie setzen sich fort oder vervollständigen sich im Wesentlichen in der Fantasie des Rezipienten, da die beiden Kunstgattungen ihre eigene Unvollkommenheit präsentieren, die die Unzulänglichkeit der menschlichen Perzeption reflektiert.

### **Film als Teezeremonie und *vice versa***

Hiroshi Teshigahara selbst erläutert das Prinzip des Teewegs und dessen Gemeinsamkeit mit dem Film in einigen Punkten (vgl. Teshigahara 1991). Im Folgenden werde ich versuchen, mit Teshigahara die Affinität der beiden Kunstgattungen zusammenzufassen.

### **Der Synkretismus**

Der Teeweg ist ein Gesamtkunstwerk, das die Prinzipien von Natur, Architektur, Kunsthandwerk, Malerei, Literatur, Ikebana, Kalligrafie, Duftspiel (*kōdo*), Kochen und so weiter in einem engen Raum einschließt (vgl. Teshigahara 1991: 46). Die Filmkunst besteht aus einem vergleichbaren ‚Pathos des Synkretismus‘ (Ejchenbaum 1974: 15), indem sie sich Verfahren benachbarter Kunstgattungen wie Literatur, Theater, Malerei oder Fotografie einverleibt. Die formale Einschränkung auf die audiovisuellen Ausdrucksmittel und auf die Fläche der Leinwand ähnelt dem minimalistischen Konzept der Teearchitektur. Als Gesamtkunstwerk antizipiert der Teeweg die filmischen Verfahren der Einstellung und Montage, wie Teshigaharas Film es verdeutlicht. Sein Ansatz, die Prozedur des Teewegs mit der des Films vergleichbar darzustellen, findet einen Anschluss an Sergej M. Eisensteins Versuche, seine Montagetheorie anhand der von ihm aufgedeckten Prinzipien der japanischen Kunst zu entwickeln (vgl. Eisenstein 1975: 225-241).

### **Die Erfahrung eines Mikrokosmos**

‚Die minimale Räumlichkeit der Teezeremonie strahlt eine Unendlichkeit aus‘ (Teshigahara 1991: 73), indem sie vom Zusammenklang der sinnlichen Effekte verschiedener Kunstgattungen erfüllt ist. Der Künstler des japanischen Neodadaismus, Genpei Akasegawa (1937-2014), der als Drehbuchautor des Films RIKYŪ bei Teshigahara mitwirkte, bezeich-

net seinen Minimalismus, mit dem er zum Beispiel den Begriff der Schönheit auf die einzige Blüte der Trichterwinde reduzierte, als die Besonderheit von Rikyūs Kunst (vgl. Akasegawa 2014: 65f.). Rikyū entlehnte das Konzept des Mikrokosmos offenbar aus dem Denksystem des Taoismus. Diese altchinesische Philosophie, die im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein soll, prägte eine universell geltende kosmologische Weltanschauung. Das *tao* (oder *dao*, wörtlich der ‚Weg‘) drückt dabei die „allumfassende Ordnung aus, die sich in der Gesamtheit aller Gegebenheiten bekundet“ (Granet 1985: 230). In der taoistischen Vorstellung bilden der Makro- und Mikrokosmos zwei grundlegende Erscheinungsformen des Universums: „Jede Gegebenheit stellt in sich ein Ganzes dar. Alles im Kosmos ist wie der Kosmos selbst“ (ebd.: 258). So stellt die Landschaftsmalerei die Miniaturen aller Naturelemente dar, während in der Medizin ein menschlicher Körper als ein vollständiges Universum betrachtet wird (vgl. Kaptchuk 2010: 30f.). Das Hineinkriechen in den *nijiriguchi* und das Hineinversetzen in die Welt auf der Kinoleinwand lassen sich als ähnliche Erfahrungen des Mikrokosmos charakterisieren.

### Die Kommunikation zwischen dem Gastgeber und dem Gast

Der Teeweg ist eine Form der Performance, die nur in der Kommunikation zwischen dem Gastgeber und dem Gast entstehen kann. Aufgrund ihrer nonverbalen Kommunikation entsteht eine Dramaturgie des geistigen Austausches. Der Gastgeber gibt dem Gast Zeichen, die ihn orientieren sollen. Steht zum Beispiel die Papiertür des Teeraums ca. 5 cm offen, kann er hineinkommen, ohne aufgefordert zu werden (vgl. Teshigahara 1991: 47f., 56). Auf ähnliche Weise verfolgt auch der Zuschauer die audiovisuellen Zeichen einer Filmhandlung.

Teshigahara setzte den Dialog-Charakter des Teewegs mit den Verfahren der Parallelmontage und des Schuss-Gegenschusses um. Kei Kumai (1930-2007), der mit *SEN NO RIKYŪ – HONKAKUBŌ IBUN* (1989) zeitgleich einen anderen Film zum Thema Rikyū drehte, zeigt eine weitere interessante Variante.<sup>5</sup> Der Teemeister Honkakubō (Eiji Okuda) vollführt eine Teezeremonie in einem Dialog mit seinem imaginären, verstorbenen Meister Rikyū (Toshirō Mifune). Der Schuss-Gegenschuss ereignet sich dabei zwischen Diesseits und Jenseits. Ein Gespräch veranlasst immer wieder eine Rückblende. Honkakubōs Teezeremonie bildet somit auch einen Dialog zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit. Auf diese Art verbindet sich der Dialog-Charakter des Teewegs mit unterschiedlichen Entfaltungsweisen der Zeit und des Raums im Film.

In einem Film kann der Regisseur oder ein Darsteller als Gastgeber und der Zuschauer als Gast gelten. Oder die handelnden Figuren können unter sich die Rollen des Gastgebers und des Gasts verteilen. Diese Konstellation lässt sich leicht nachvollziehen, wenn zum Beispiel der Regisseur selbst eine Rolle übernimmt, oder eine Figur eine führende Rolle

---

<sup>5</sup> Teshigahara und Kumai drehten ihre Rikyū-Filme zum nicht ganz runden 400-jährigen Todesjahr des Künstlers.

spielt. Im Wesentlichen ist aber der Film selbst ein Teemeister (oder ein Teehaus), der uns Zuschauer zu sich einlädt. Dieses Verhältnis wird deutlich, wenn der Autorenstil eines Regisseurs besonders provokant wirkt, sodass der Akt des Vorzeigens (oder des Nicht-Vorzeigens) von etwas dem Zuschauer gegenüber deutlich zutage tritt. Es erinnert vor allem an Alfred Hitchcock, Rainer Werner Fassbinder und Takeshi Kitano, und nicht nur deswegen, weil sie sich selbst oft in ihren Filmen darstellen, sondern im Wesentlichen deswegen, weil sie uns mit ihrem unverkennbaren Autorenstil und mit gewagten Konventionsbrüchen provozieren, in ihr komplexes System des Vorzeigens und Nicht-Vorzeigens einzusteigen.<sup>6</sup> Wie Teshigaharas Film es veranschaulicht, sind die Rollen des Gastgebers und des Gasts austauschbar, indem sie sich gegenseitig Tee zubereiten. Ebenso kann auch der Zuschauer die Rolle des Gastgebers übernehmen, indem er an der vorgeführten Darstellung aktiv teilnimmt.

### Das Gesamtkunstwerk von Materie, Körper und Geist

Der Teeweg ist „das Gesamtkunstwerk der Materie, des Körpers und des Geistes“ (Teshigahara 1991: 47). Im Zentrum steht die Auseinandersetzung der Körper der Teilnehmer mit der Dingwelt in einer metaphorischen Art und Weise. In der Sitzordnung, Bewegungsfolge und Verhaltensweise der Körper der Teilnehmer werden ihre Beziehung und geistige Haltung ausgedrückt. Der Film besteht ebenso aus einem Zeichenprozess, der sich anhand der Gegenstände und der Aktivität des Körpers entwickelt. Die Entfaltungsweise des Sichtfeldes in der Teezeremonie erinnert an die Techniken der Einstellung und der Montage, die die räumliche und mentale Beziehung zwischen den wahrnehmenden Körpern und der Dinge konstruieren. Wie oben erläutert, stehen die Raumgröße und die Einstellungsgröße in Bezug auf die Position des betrachtenden Subjekts in einer Wechselbeziehung.

Hier möchte ich den Diskurs auf Martin Heideggers Konzept der *Zuhandenheit* beziehen, das eine Parallele zur Konfrontation mit den Utensilien im Teeweg und im Film zeigt. Ihm zufolge versuchen die Menschen mithilfe unterschiedlicher Werkzeuge ihr Wesen in der Welt zu verankern (vgl. Heidegger 1993: 83). Der Zeichenprozess im Teeweg und im Film entfaltet sich gleichermaßen als eine Dingwelt, in der die Teilnehmer beziehungsweise Figuren und Zuschauer mittels der zeichenhaften Gegenstände sich in der dargestellten Welt orientieren. Hideyoshi schlägt so unter anderem mit dem Bambuslöffel gegen den Rand der Teeschale, um mit seinen verfeinerten Manieren Rikyū zu überzeugen – was offensichtlich nicht gelingt. Sowohl in der Teezeremonie als auch im Film wird dieser Art des Hantierens mit einem Medium eine besondere Gewichtung und symbolische Bedeutung zugeschrieben. Das Kriterium der Zuhandenheit im Film besteht nicht nur in seiner Darstellung, sondern auch in der Dimension der Filmproduktion, in der man sich mit verschiedenen ‚Werkzeugen‘ wie Filmmaterial, Kamera, Mikrofon, Beleuchtung, Schneide-

---

<sup>6</sup> Teshigahara soll für die Besetzung seines Films RIKYŪ ursprünglich Marlon Brando als Rikyū und Beat Takeshi als Hideyoshi vorgesehen haben (vgl. Akasegawa 2014: 75).



geräten und so weiter beschäftigt, um den ‚Körper‘ und ‚Geist‘ des Films zu gestalten. Diese Metaebene der ‚Utensilien‘ entspricht den zeitlichen und räumlichen Bedingungen einer Teezeremonie (inklusive Architektur, Lichtverhältnisse, Jahreszeiten und so weiter), auf denen das Gesamtkonzept eines Gastgebers basiert.

### Narrativität, Zeit und Licht

Eine eindeutige Gemeinsamkeit des Teewegs mit dem Film besteht in seiner Narrativität. Der Teeweg sei dabei in erster Linie ein „Drama des Wassers“, so Teshigahara (1991: 55). Der Film RIKYŪ veranschaulicht dessen variable Zustände des Fließens, Kochens und Dampfens. Mit der Narrativität meint Teshigahara hier nicht die allgemeine Erzählhandlung, sondern eine zeitliche Entwicklung der Teezeremonie als Phänomen. Wie in RIKYŪ ersichtlich wird, gilt das Licht als elementares Ausdrucksprinzip für die Tee- und Filmkunst überhaupt.<sup>7</sup>

### Multiple Sinneswahrnehmung und die Stofflichkeit

Der Teeweg ist eine Kunst, die sämtliche Sinne des Teilnehmers anspricht. Der kleine Teeraum umfasst ein reichhaltiges Wahrnehmungsfeld (vgl. Teshigahara 1991: 64ff., 94ff.). Die relative Dunkelheit des Raums, meist ohne künstliche Beleuchtung, schärft den Blick, um die einzelnen Gegenstände genau zu betrachten. Die Sinneswahrnehmungen beim Teeweg wurden in der Zeit von Rikyū so verfeinert, dass man jeweils fünf verschiedenen Zuständen des Wasserkochens und des Feuers bestimmte Namen gab. Eine vollständige Teezeremonie beginnt mit einer feinen, leichten Speisenfolge von verschiedenen Gängen. Der Tee, der an sich eine Droge ist, bietet einen vielfältigen, sinnlichen Geschmack. Bei der Vorbereitung einer Zeremonie konzipiert man eine harmonische Zusammensetzung von Utensilien, Speisen, Getränken oder Hell-Dunkel-Verhältnissen im Raum bis ins Detail, ebenso wie beim Filmdreh. Die Bereicherung der Sinneswahrnehmung ist ein Ziel des Films, das im idealen Fall substanzlos erreicht werden kann.

Dieser Kontext erinnert an Roland Barthes' Filmanalyse unter dem Aspekt des „stumpfen Sinns“ eines Zeichens, das nichts Konkretes bezeichnet, aber eine „endlose Öffnung des Sinnfeldes“ (Barthes 1990: 48-66) bewirkt. In seiner Schrift *Das Reich der Zeichen* vollführt Barthes aus der gleichen Perspektive auch eine Analyse des Zeichensystems der japanischen Kultur. Seine präzise Beschreibung der Stofflichkeit der Gerichte wie *tempura* und *sukiyaki* sowie des gekochten Reis (vgl. Barthes 1981: 33-42) verbindet sich mit der im

---

<sup>7</sup> In Kumais SEN NO RIKYŪ – HONKAKUBŌ IBUN baute der Filmarchitekt Takeo Kimura ein Teehaus, das eine variable Lichtführung ermöglicht. In einer zentralen Episode, in der drei Teekünstler einen halben Tag und bis in die Nacht hinein beisammenbleiben, erzeugt die Lichtveränderung im Teeraum einen dramatischen Effekt. Takeo Kimura ist vor allem als Ausstatter bei Seijun Suzuki bekannt. In ihren Filmen wie TŌKYŌ NAGAREMONO (1966) lässt sich das Konzept des *nijiriguchi* ebenfalls erkennen. Suzuki lässt immer eine meist kleine, seltsam gestaltete Tür bauen, die als eine Öffnung zu einer anderen Welt fungiert.

Teeweg angestrebten Feinheit der sinnlichen Textur der Dinge.<sup>8</sup> Dass Barthes in den fertigen Gestaltungen des Gartens, der Kalligrafie und des Ikebana die Arbeitsspuren ihrer Schöpfer als *écriture* herausliest (vgl. ebd.: 63, 76, 106), ist auch in der Analyse der prozesshaften, kontemplativen Anschauungsweise im Teeweg und im Film anzuwenden.

### Ein fiktiver Raum für das Spielen und die Kunst

Der Teeweg bietet einen nicht alltäglichen Raum für das Spielen und die Kunst (vgl. Teshigahara 1991: 79). Die eingangs geschilderte Eröffnungsszene des Films RIKYŪ illustriert mit der Trichterwinde eine berühmte Episode, die als typisch für die beiden gegensätzlichen Persönlichkeiten gehalten wird. In jener Zeit, in der sich die Fürstentümer jahrzehntelang bekriegten, entwickelte sich der Teeweg als Ritual für die „Einmaligkeit der Begegnung“ (*ichigo ichie*, Teshigahara 1991: 67f.) im Leben. Bei Rikyū und Hideyoshi kulminierte sie zu einem Spiel auf Leben und Tod, das mit dem Märtyrertum des Teemeisters endete. Mit Recht bezeichnet Hiroshi Teshigahara Rikyūs Teeweg als *avant-garde* (vgl. ebd.: 37), der als eine revolutionäre Kunstform der geistigen Freiheit und des Friedens gegründet wurde. Die Teezeremonie als Ganzes stellt einen symbolischen Akt für das Erlangen eines Ideals dar, das man selbst erfüllen kann, genauso wie die Filmkunst, die unsere Imagination fördert.

### Shin Nakagawa: Rikyūs Klangwelt

Shin Nakagawa untersuchte die Akustik der Teezeremonie bei Rikyū. Dabei ging er der von Rikyū entworfenen Prozedur einer vollständigen Mittagsteezeremonie nach, die heute noch in ihrer ursprünglichen Form abgehalten wird. Hier wird zunächst dieses Ritual im Zusammenhang der Klangwelt des Teewegs zusammengefasst, um Nakagawas Analyse als Ergänzung zu Teshigaharas Ansatz zu betrachten (vgl. Nakagawa 2000: 66-83).

Die Gäste der Zeremonie warten zunächst in einem Empfangsraum, in dem sie ein Rollbild betrachten und eine Schale leichten Tees trinken. Danach bewegen sie sich zu einer Sitzbank im Garten. Von dort vernimmt man, wie in einem Teehaus die Tatami-Matten gefegt werden, wie Wasser auf den dahin führenden Weg des Gartens gesprengt wird und in ein Steinbassin fließt. Wenn der Gastgeber hinter der Gartentür erscheint und schweigend grüßt, treten die Gäste in den Garten. Am Steinbassin reinigen sie ihre Hände und spülen den Mund aus.

Durch einen *nijiriguchi* rutschen sie kriechend in den Teeraum hinein. Der letzte Gast schließt die Schiebetür und verriegelt diese mit einem klar vernehmbaren Geräusch. Nachdem man vor der Wandnische ein Rollbild und am Feuerbecken die Teekessel sowie die

---

<sup>8</sup> Barthes beschreibt die Textur des gekochten Reis folgendermaßen: „[Er] ist zugleich fest und locker; seine substanzielle Bestimmung ist das Fragment, das leichte Konglomerat; er ist das einzige gewichtige Element in der japanischen (im Gegensatz zur chinesischen) Nahrung. Der Reis ist das Fallende im Unterschied zum Schwebenden. Er bringt ein kompaktes, (im Gegensatz zum Brot) körniges und dennoch zerbröselndes Weiß in das Bild ein“ (Barthes 1981: 26).

weiteren Utensilien begutachtet hat, nimmt man Platz. Man hört, dass der Raum hinter einer Schiebetür gefegt wird. Der Gastgeber tritt dann durch die Tür und begrüßt die Gäste. Er legt Holzkohle und je nach Art der Zeremonie Räucherstäbchen ins Kohlebecken. Danach wird ein Mittagmahl und anschließend Sake und Kuchen serviert.

Die Gäste verbringen eine Pause auf der Sitzbank im Garten. Sobald ein Gong zum Ende der Pause erklingt, verharren sie in einer leicht gebückten Haltung und konzentrieren sich auf den Klang. Der Gong klingt unterschiedlich laut und lang, als ob verschiedene Glocken in der Stadt läuten. Man wäscht sich dann wiederum die Hände und geht in den Teeraum zurück.

Der Teeraum ist nun heller und offener als vorher gestaltet. Das Rollbild ist durch ein Blumenarrangement ausgetauscht. Man vernimmt den Gesang des siedenden Teekessels, der zum Beispiel ‚rauschende Kiefern Gipfel‘ (*shōrai*) genannt wird. Der Teemeister Sōkan Horiuchi gab folgende Anweisung: „Wenn das Bambuslöffelchen gegen den Rand der Teeschale schlägt, klingt es wie ein Echo in den Bergen. Und das Schöpfergeräusch der Kelle wie das Plätschern von Wasser in einem Bambusrohr.“<sup>9</sup> Man hört den Teequirl den Tee schäumen, den Kimono rascheln, das Schlürfen des Tees und so weiter.

Der enge Teeraum produziert eine komplexe, feine Geräuschkulisse. Die wortkarge Prozedur der Teezeremonie gestaltet sich durch eine „selektive Akustik“ (Nakagawa 2000: 66). Nakagawa sieht die Besonderheit der von Rikyū bestrebt Akustik in ihrer „zentripetalen“ (ebd.: 82) Qualität: Das Gehör der Teilnehmer schließt den Lärm der Außenwelt aus und fokussiert den inneren Klang des Geschehens am Ort der Teezeremonie. Rikyū baute seine Teehäuser mitten in der Stadt und lebte selbst im Mittelpunkt der politischen Umwälzungen als Teemeister des Tyrannen Hideyoshi. Mitten in dieser weltlichen Umgebung versuchte er, eine feine Tonkulisse zu konstruieren, um seine Sinne umso intensiver zu schärfen und sich gänzlich dem kontemplativen Ritual der Kunst zu widmen (vgl. Nakagawa 2000: 82f.).

Nakagawas Analyse der Akustik der Teezeremonie führt zu einem komparativen Diskurs mit dem Ton des Films. Es lässt sich unschwer erkennen, dass der Film und der Teeweg mit einem ähnlichen System von selektiven Tönen operieren. Es gibt sowohl in der Teezeremonie als auch im Film einen On- und einen Off-Ton. Im Vergleich zur Filmakustik ist die Quelle des Off-Tons in der Teezeremonie leicht lokalisierbar und identifizierbar. Trotzdem ist ein Geräusch nicht bloß ein Signal, sondern stellt ein vieldeutiges Zeichen mit reichhaltigen Qualitäten dar. Man kann nicht konkret wissen, was die einzelnen Klänge im Teeweg tatsächlich bezeichnen. Beim Sieden des Wassers oder beim Schlagen der Schale mit dem Teelöffel beabsichtigt man, die Klänge der Natur zu vernehmen. Beim Läuten des

---

<sup>9</sup> Nach Nakagawas Interview mit dem Teemeister der Omotesenke-Schule Hisao Shishido (Nakagawa 2000: 71). In Teshigaharas Film RIKYŪ setzt Hideyoshi Horiuchis Anweisungen treu um.

Gongs verharret man in einer gebückten Haltung, ohne zu wissen, was diese Konvention ursprünglich bedeutete. Wenn die Quelle des zentripetal ausgerichteten Klangs klar vor Augen liegt, kommt es nicht darauf an, dessen Quelle zu identifizieren und dessen Wirkung zu überprüfen. Diese akustischen Phänomene haben ihre feinen Abstufungen und Nuancen, die der visuellen Textur der Dinge eine Vitalität verleihen. Gilles Deleuze klassifiziert den Off-Ton des Films aufgrund dessen relativen und absoluten Eigenschaften. Im ersten Fall verweist der Ton auf eine nachvollziehbare Quelle, während er sich im letzteren auf keine definierbare Quelle bezieht (vgl. Deleuze 1991: 302-304). Die Filmakustik, die virtuell erzeugt wird, trägt aber im Prinzip einen mit der Klangwelt der Teezeremonie vergleichbaren metaphorischen Charakter. Nicht nur die zentripetale, sondern auch die zentrifugale Ausrichtung des absoluten Off-Tons ist eigentlich imaginär. Die Teezeremonie und der Film kreieren eine künstliche, abstrakte Tonkulisse, die von der alltäglichen Wahrnehmung der Tonumgebung abweicht. Diese selektive Akustik mit einer zentripetalen Ausrichtung verweist auf ein Anderswo, welches wir selbst in unserem Inneren verorten. Diese von Rikyū entworfene Umkehrung von Außen und Innen in der Akustik stellt eine ähnliche Erfahrung wie beim Hineinkriechen durch den *nijiriguchi* dar, bei dem sich ein Mikrokosmos öffnet und das Verhältnis vom Endlichen und Unendlichen umkehrt. Die Teezeremonie und der Film verbinden sich miteinander durch dieses Potenzial, unsere Wahrnehmungsweise umwälzen zu können.<sup>10</sup>

### **Kakuzō Okakura: Unvollkommenheitslehre**

Im folgenden Abschnitt wird versucht, anhand des Diskurses von Kakuzō Okakura in *The Book of Tea* auf die philosophische Grundlage des Teewegs einzugehen, um dessen Ästhetik und Affinität mit der Filmkunst vertieft verstehen zu können. Okakura definiert das zentrale Prinzip des Teewegs wie folgt:

Der Teeismus ist ein Kult, der auf der Verehrung des Schönen inmitten der gemeinen Dinge des täglichen Lebens beruht. [...] Er bedeutet im Wesentlichen die Anbetung des Unvollkommenen, denn der Teeismus ist ein behutsamer Versuch, in diesem unmöglichen Etwas, das wir Leben nennen, das Mögliche zu erreichen. (Okakura 2008: 7)

Okakuras Denkweise wurzelt fest in der buddhistischen Lehre der Vergänglichkeit und Unzugänglichkeit des menschlichen Treibens. Die Unvollkommenheit sei Okakura zufolge ein Konzept, das die japanischen Künstler für sich entdeckt und radikalisiert haben, um sich vom chinesischen Vorbild zu emanzipieren (vgl. Okakura 2008: 59). Dennoch wird sofort ersichtlich, dass Okakuras Schrift den Einfluss des Taoismus, vor allem von Laotse (lebte vermutlich im 6. Jahrhundert v. Chr.) im Teeweg herausstreicht. Okakuras Theorie resümiert anhand des Beispiels des Teewegs das Wesen der Unvollkommenheit in der

<sup>10</sup> André Bazin war derjenige, der der Filmleinwand eine zentrifugale Eigenschaft im Unterschied zur zentripetalen Funktion des Rahmens der Malerei zuschrieb (vgl. Bazin 2009: 225f.). Ich möchte hier die Zentrifugalität des Off-Tons aufgrund von Noël Burchs Überlegung über die Schwankung und Ambiguität der akustischen Ebene des Films revidieren (vgl. Burch 1981: 21, Adachi-Rabe: 2005: 55-61).

menschlichen Wahrnehmung und des Kunstwerks.<sup>11</sup> Der Film stellt eine besonders anschauliche Kunstform der Unvollkommenheit dar, die ihre Welt lediglich durch die bewegten Bilder und den Ton in einem beschränkten Rahmen von Zeit und Raum produziert. Im Folgenden werden die sechs Kategorien der Unvollkommenheit – Leere (*kyo*), Asymmetrie (*suki*), Verschiebung (*zure*), Fehlen (*kizuy*), Deformation (*yugami*), Nichts (*mu*) und Virtualität (*ku*) – erörtert, die bei Okakura zu entnehmen sind. Diese oben genannten Prinzipien bei Okakura werden auch durch weitere verwandte Theorien ergänzend erläutert und in Hinsicht auf filmische Aspekte interpretiert.

### Das Prinzip der Leere (*kyo*)

Okakura verortet den geistigen Ursprung des Teewegs im Taoismus, dessen zentrales Prinzip die Leere ist. Der Taoismus befasst sich im Allgemeinen mit dem gegenwärtigen Lebensweg (*tao*) des Menschen. Dabei wird die Gegenwart als eine Unendlichkeit begriffen, die sich in Bewegung befindet, die „rechtmäßige Sphäre des Relativen“ (Okakura 2008: 38-39) ist. Da die Relativität Anpassung und Harmonie fordert, wird in der Kunst angestrebt, das Gleichgewicht des Ganzen zu begreifen (vgl. ebd.: 39). Hier geht es um das Verhältnis zwischen dem nicht sichtbaren, unbenennbaren Wesen („Unnambarkeit“) und dem sichtbaren, benennbaren Phänomen („Nambarkeit“) der Welt (Laotse Spruch I in Ular 1977: 7, vgl. Mori 2002: 146). Laotse weist darauf hin, dass das Unsubstanzielle, nämlich die Leere, das Wesentliche enthält und das *tao* selbst verkörpert: „Die Bahn [*tao*] ist Wesenslos, doch wirkt sie unerschöpflich; Unergründlich, schafft sie das Wesensgleichmaß der Dinge“ (Laotse Spruch IV in Ular 1977: 10).

Okakura bezieht sich unmittelbar auf Laotse's Auffassung zum Begriff der Leere: Das Wesentliche eines Zimmers zum Beispiel findet sich nicht in der Wand oder in der Decke, sondern im leeren Raum. Nützlich ist ein Krug nicht wegen seiner Form, sondern wegen seines Hohlraums. „Die Leere sei allmächtig, denn sie ist allumfassend. Nur in der Leere werde Bewegung möglich. Derjenige, der aus sich selbst einen leeren Raum machen kann, den andere frei betreten, sei stets der Herr der Lage. Das kann immer die Teile beherrschen“ (Okakura 2008: 40, Laotse XI in Ular 1977: 17). Aufgrund von Laotse's Gedanken definiert Okakura das Verhältnis des Kunstwerks zum Rezipienten folgendermaßen:

Indem bestimmte Dinge ungesagt bleiben, erhält der Betrachter die Möglichkeit, die zugrunde liegende Idee zu vervollständigen, und ohne dass er sich dem widersetzen kann, fesselt ein großes Meisterwerk seine Aufmerksamkeit, bis er selbst Teil desselben zu werden scheint. Der Betrachter ist aufgefordert, die Leere zu betreten und bis an die Grenze seiner ästhetischen Empfindung selbst auszufüllen. (Okakura 2008: 40)

---

<sup>11</sup> Eisuke Wakamatsu zitiert das folgende Fragment von Novalis als eine Analogie von Okakuras Unvollkommenheitslehre: „Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren, das Hörbare am Unhörbaren, das Fühlbare am Unfühlbaren. Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren.“ (Novalis 1960: 659, Wakamatsu 2013: 84-85)

Man kann Okakuras Ansatz wie folgt im Kontext mit dem Teeweg und dem Film verstehen: Die Öffnung des *nijiriguchi* lädt uns in einen leeren, endlosen Raum ein. Ebenso bildet die Filmleinwand die Öffnung eines leeren Gefäßes, das eine imaginäre, unendliche Welt umfasst. Die Auslassung des Ausdrucks, auf die Okakura hinweist, gilt als eine besondere Erscheinungsform der Leere in der Kunst. Die chinesische Tuschkmalerei, die unmittelbar auf der taoistischen Kosmologie basiert, besteht aus Leere und Fülle als Verkörperungen von Yin und Yang (vgl. Cheng 2004: vor allem 57-78). In der japanischen Rezeption dieser Maltechnik entwickelte sich eine Tendenz, große unausgefüllte Flächen zu präsentieren. In Tōhaku Hasegawas (1539-1610) *Kieferwald-Stellschirm* zum Beispiel ist der gemalte Wald größtenteils durch eine (virtuelle) Nebelwolke ‚nicht sichtbar‘ (vgl. Matsuoka: 231-248). Der Maler war ein Zeitgenosse Rikyūs, der die Schlichtheit und den Minimalismus in der Teekunst prägte.

Teshigahara weist auf die Parallelität der von Rikyū bestrebten Reduktion der Farbe mit der Ästhetik des Schwarz-Weiß-Films hin: Die Farbe des Films kann niemals authentisch sein und beschränkt die Vorstellungskraft des Zuschauers. Ein Schwarz-Weiß-Film aber aktiviert die Imagination des Zuschauers, wie die Tuschkmalerei (vgl. Teshigahara 1991: 121-122, Cheng 2004: 101-197, 129-130).<sup>12</sup> Diese Sichtweise verbindet sich mit Rudolf Arnheims Standpunkt, die ‚Mangelhaftigkeit‘ als Bedingung der Kunst zu betrachten, aufgrund der er für die Ästhetik des Stummfilms plädierte (vgl. Arnheim 1979: 47).

Das Konzept der Leere, von dem hier die Rede ist, lässt sich durch die Ansätze der Rezeptionsästhetik von Roman Ingarden und Wolfgang Iser konkretisieren. Demnach bietet die ‚Unbestimmtheitsstelle‘ beziehungsweise ‚Leerestelle‘ eines literarischen Werks dem Leser eine Anschließbarkeit, um in den literarischen Denkprozess integriert zu werden (vgl. Ingarden 1988: 43ff., Iser 1988: 233f.). Im Film gibt es verschiedene Möglichkeiten der Darstellung der Leere wie durch die Auslassung von Farbe, Bild, Ton, Figur, Szenen oder Handlungselementen. Die Darstellung der Leere ermöglicht es, den Zuschauer in die Filmwelt einzubeziehen und diese durch ihn vervollständigen zu lassen. Der Meister des

---

<sup>12</sup> François Cheng erläutert die verschiedenen Techniken der Pinselführung wie fünf Nuancen der Tusche (verbranntes Schwarz, konzentriert, dunkel, verdünnt und klar), sowie sechs Nuancen in drei kontrastiven Paaren (trocken-feucht, verdünnt-konzentriert, weiß-schwarz) (vgl. Cheng 2004: 129, über Schwarz-Weiß und Hell-Dunkel siehe: 101-197, 129-130). Das Konzept der Vielfältigkeit der Tuschauftragung verbindet sich nicht nur mit den Gedanken der Rezeptionsästhetik (siehe unten in diesem Abschnitt), sondern auch mit Roland Barthes' Ansatz zur sinnlichen Stofflichkeit des Zeichens für den „stumpfen Sinn“ (Barthes 1981: 33-42, 1990: 48-66, siehe oben). Der japanische Kunsthistoriker Seigō Matsuoka vertritt die These, dass im Prozess der Transformation der chinesischen Berg-Wasser-Malerei in Japan besondere Arten der Minimalisierung und Virtualisierung vor sich gingen, um sich der für das Land charakteristischen Ästhetik der ‚negativen Imagination‘ anzupassen. Diese strebt danach, eine Wechselbeziehung zwischen dem Seienden und Nicht-Seienden zu realisieren (vgl. Matsuoka 2003: vor allem 405-411). Der Kameramann Kazuo Miyagawa, der unter anderem für seine Mitarbeit an RASHŌMON von Akira Kurosawa und UGETSU MONOGATARI von Kenji Mizoguchi bekannt ist, applizierte tatsächlich die Technik der Tuschkmalerei für seine Schwarz-Weiß-Filme. Miyagawa orientiert sich auch an den Vorschlägen für die Hell-Dunkel-Inszenierung des Alltags von Junichirō Tanizakis Essay *Lob des Schattens* (1933), das die von Matsuoka beschriebene Ästhetik der ‚negativen Imagination‘ beispielhaft repräsentiert (vgl. Adachi-Rabe 2004).

Nō-Theaters Motokiyo Zeami (1363-1443) definierte das Prinzip seiner Kunst so: „Hält sie geheim, so ist sie die Blüte, hält sie nicht geheim, kann es die Blüte nicht sein“ (Benl 1992: 85). Die Leere ist schließlich das Geheimnis eines Kunstwerks, das ihm Tiefe verleiht. Die berühmte Phrase Zeamis führt den Diskurs der Leere noch einmal zu Laotse zurück. Dieser definiert das *tao* als „das unergründliche Gründliche“ und „das Tor zum letzten Geheimnis“ (Laotse I, Ular 1977: 7).

### Der Ausdruck der Asymmetrie (*suki*)

Charakteristisch für die Ästhetik des Teewegs ist der Ausdruck der Asymmetrie (*suki*). Okakura meint dazu:

Der dynamische Charakter ihrer Philosophie (Taoismus, Zen) legte mehr Wert auf den Prozess der Erlangung von Vollkommenheit als auf die Vollkommenheit selbst. Wahre Schönheit kann nur erkennen, wer im Geist das Unvollendete vollendet. Die Kraft von Leben und Kunst liegt in ihrer Möglichkeit zu wachsen. Im Teeraum bleibt es der Vorstellungskraft jedes einzelnen Gasts überlassen, den Gesamteindruck in Relation zu sich selbst zu vervollständigen. Seit der Zen-Buddhismus zur vorherrschenden Denkungsart wurde, hat die ostasiatische Kunst Symmetrie nicht nur als Ausdruck von Wiederholung bewusst vermieden. Gleichförmigkeit in der Gestaltung galt als tödlich für die Präsenz der Vorstellungskraft. (Okakura 2008: 60)

Die Ästhetik der Asymmetrie entstand durch die Verehrung der Unvollkommenheit, in der ein prozesshaftes Denken vorherrscht, was bereits mit der filmischen Wahrnehmung verwandt ist.

Der Begriff Asymmetrie (*suki* oder *keisu*) bedeutet wörtlich „ungerade Zahl“ (Okakura 46, 47).<sup>13</sup> Der Kunstphilosoph Muneyoshi Yanagi (1889-1961) erklärt ihn folgendermaßen:

Die ungerade Zahl kann man nicht gerade teilen. Dort bleibt immer etwas übrig, das der Schönheit eine Art Implikation verleiht, die die Imagination des Betrachters aktiviert. [...] Die Schönheit der ungeraden Zahl ist die Schönheit der Freiheit, die das Ideal des Teewegs ist. (Yanagi 2014: 182)

Das Ideal der griechischen Kunst basiere auf der teilbaren, geraden Zahl, die für die Harmonie einer Gestaltung steht. Ein zentrales Prinzip der Teezeremonie hingegen besteht darin, das Gleichgewicht aller Komponenten in einer asymmetrischen Ordnung zu arrangieren (vgl. ebd.: 176). Die asymmetrische Bildgestaltung lässt sich tatsächlich als eine auffällige Tendenz des asiatischen Films beobachten. Man denke dabei sowohl an die japanischen Klassiker wie Kenji Mizoguchi und Yasujirō Ozu als auch an Regisseure der asiatischen Neuen Welle wie Tsai Min-liang und Apichatpong Weerasethakul. Ähnliche Tendenzen sieht man aber auch in der internationalen Filmkunst, beispielsweise im deut-

<sup>13</sup> Der Begriff *suki* (Asymmetrie) enthält eine Art Wortspiel und wirkt dadurch vieldeutig. Der Teeraum (*sukija*) bedeutet „Wohnhaus der Fantasie oder der Leere“ (*suki* als „virtuell“ und „leer“), in dem man seinen Neigungen entsprechend seinen ästhetischen Geschmack (*suki* im Sinne von „Gefallen“) verwirklichen kann (vgl. Okakura 2008: 46f.).

schen Expressionismus und in Autorenfilmen seit dem italienischen Neorealismus – Filme, welche Deleuze „Zeit-Bild“ nennt (Deleuze 1991). Asymmetrie der Bildkomposition, radikale Dezentrierung des filmischen Geschehens oder der Filmhandlung, sowie die Asynchronität von Bild und Ton sind Ausdrucksweisen der Filme, die eine Kunst der Unvollkommenheit präsentieren, mit der sich auch Robert Bresson und Pascal Bonitzer theoretisch auseinandersetzen (vgl. Bresson 1980, Bonitzer 1995).

### Das Verfahren der Verschiebung (*zure*)

Hier soll die Bedeutung des Begriffs der Asymmetrie *suki* in Verbindung mit dem der Verschiebung *zure* erweitert werden. Das Prinzip des *suki* findet eine gründliche Systematisierung im klassischen Lehrbuch des Teewegs *Nanbōroku* (Hisamatsu 1977) aus dem 17. Jahrhundert. Demnach basiert der Teeweg grundsätzlich auf der Fünf-Elemente-Lehre der taoistischen Philosophie. In dieser besteht das Universum aus den fünf Naturelementen Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser.<sup>14</sup> Dementsprechend bestehen die Zeit, der Raum und auch der menschliche Körper aus fünf Elementen, die jeweils in einer Dualität zwischen Yin und Yang existieren. Bekanntlich bezeichnet dieses Begriffspaar komplementäre Gegensätze, die dazu dienen, die Beziehung der Elemente im und zum Universum zu verstehen. So bedeutet Yin unter anderem Dunkelheit, Kälte, Ruhe und Inneres, während Yang für Helligkeit, Wärme, Bewegung und Äußeres steht (vgl. Kaptchuk 2010: 19f.).<sup>15</sup> In dieser alchinesischen Lehre gilt die ungerade Zahl als Yang und die gerade Zahl als Yin. Die Dimension und Gestaltung des Teeraums werden nach der Gesetzmäßigkeit dieser Lehre gemessen und arrangiert. Die Anzahl der Gegenstände in der Nische und auf dem Gestell (*daisu*) soll sich beispielsweise gegenseitig ausgleichen oder je nach der Tageszeit (morgens Yang und abends Yin) bestimmt werden (vgl. Hisamatsu 1977: 216).

Eine detaillierte Theorie der Asymmetrie findet sich für das Arrangement des zweistöckigen *daisu*-Gestells. Es ist ca. 91 cm breit, 42 cm tief und 67 cm hoch. Der Boden des Gestells, auf dem die wertvollen Utensilien ausgestellt werden, wird zunächst durch fünf Linien in sechs Bereiche geteilt. Die jeweiligen Trennlinien markieren eine Yang-Position. Zwischen diesen fünf Linien wird jeweils eine weitere Trennlinie hinzugefügt, sodass insgesamt sechs Yin-Positionen markiert werden. Mit einer Messleiste mit insgesamt elf Skalen soll das Gestell abgemessen werden, um die Utensilien auf einer entsprechenden Stelle aufstellen zu können. Es wird zum Beispiel überliefert, dass das Gestell auf der Gedenkfeier für den Urgroßvater von Hideyoshi Toyotomi hauptsächlich im Sinne von Yin dekoriert wurde. Auf der (von rechts gezählt) zweiten Yin-Linie wurde eine Teedose und auf der dritten Yin-Linie eine wertvolle Teeschale aufgestellt, sodass die Mitte des

<sup>14</sup> Die Teezeremonie, in der die hier genannten Naturelemente tatsächlich als Medien beziehungsweise Utensilien verwendet werden, beinhaltet eine Reihe von geheimen Ritualen beziehungsweise Symbolen der Lehre von den fünf Elementen (vgl. Tankōsha 1998).

<sup>15</sup> Das Denkmodell von Yin und Yang entstammt der Urschrift zur Orakel-Praxis *I Ging*, deren Entstehung auf das dritte Jahrhundert v. Chr. zurückzuführen ist (vgl. Wilhelm 2011).



Gestells auf der dritten Yang-Linie unbesetzt blieb. Zu Ehren des Herrschers Hideyoshi wurde ein Federwedel jedoch ca. um ein Drittel verschoben auf die fünfte Yang-Linie gelegt. Als Geheimlehre wird empfohlen, einen besonderen Gegenstand in die Mitte zu stellen, ihn aber dabei unmerkbar ein wenig zu verrücken. Im Prinzip sollen alle Gegenstände nicht mittig auf die Linie gestellt werden, sondern immer um ein Drittel nach rechts oder links verschoben. Rikyū war der Ansicht, dass man diese Skala verinnerlichen soll, um sie ohne Messgerät freizügig anzuwenden. Diese Lehre der ‚Verschiebung von der Mitte‘ (*mine-zuri*) gilt nicht nur bei der Dekoration des Gestells, sondern in allen Details der Ausstattung der Teezeremonie (vgl. Hisamatsu 1977: 214-220).

Der Drehbuchautor des Films RIKYŪ, Genpei Akasegawa, entwarf einen ovalen Teeraum als seine Interpretation der Ästhetik der Verschiebung. In einer im fertigen Film nicht vorkommenden Szene baut Rikyū einen kreisförmigen Teeraum, in dessen Zentrum ein Ofen steht. Er möchte diese Position etwas verschieben, sodass noch ein nicht sichtbares, unbesetztes Zentrum entsteht, welches den Geist des Tees symbolisiert. Die dadurch entstehende Ovalform sollte die Kreativität von Rikyūs System des Verschiebens versinnbildlichen (vgl. Akasegawa 2014: 106).

Die Filmkunst trägt in sich ebenfalls ein komplexes Konzept der Verschiebung. Im unbeweglichen Quadrat der Filmleinwand fließen die Bilder, im Filmbild verschieben sich die Menschen und Dinge durch ihre Bewegung, eine Einstellung wird durch die Kamerabewegung sowie die Montage verschoben. Die Veränderung der Einstellungsgröße und der Kameraperspektive verschieben die dargestellte Welt in einer vielfältigen Art und Weise. Der Schuss-Gegenschuss verstellt die Positionen der Figuren und Dinge, die sich meistens gleichzeitig gegenüber stehen, in eine im Grunde irrealen Ordnung einer Aufeinanderfolge. Ein Schnitt verschiebt die Zeit und den Raum. Eine Schärfentiefeverlagerung verschiebt den Fokus und somit auch unsere Aufmerksamkeit. In der Filmakustik, in der unterschiedliche Töne selektiv arrangiert werden, finden ständig Prozesse der Verschiebung ihrer Elemente statt. Die visuellen und akustischen Dimensionen des Films verschieben sich auch gegenseitig während ihres zeitlichen Fortschreitens. Wir sehen und hören schließlich nur einen Teil eines Universums, das durch das System der Verschiebung veranschaulicht und zugleich versteckt wird. So verschiebt sich das Sichtbare immer hin zum Nicht-Sichtbaren im *hors-champ*. Man kann André Bazins *cadre-cache*-Theorem in Hinsicht der Verschiebung beschreiben (vgl. Bazin 2009: 225). Das Denkmodell von Yin und Yang bietet einen Ansatz, um die Dynamik des filmischen Prozesses der Verschiebung zu untersuchen.<sup>16</sup> Laotsees Philosophie, die das Denkfeld des Menschen grundsätzlich vom Sein auf das Nichts zu verlagern trachtete, lässt sich als Urmodell der Ästhetik der Unvollkommenheit und der Theorie des *hors-champ* interpretieren.

---

<sup>16</sup> Vgl. meine Analyse von Christian Petzolds PHOENIX (Adachi-Rabe 2016).

### Das Lob des Fehlens (*kizu*) und der Deformation (*yugami*)

Rikyū entdeckte die Schönheit des Fehlens (*kizu*) und der Deformation (*yugami*) als weiterführende Formen der Asymmetrie und der Verschiebung. Er erwarb eine Vase mit zwei ohrenförmigen Henkeln. Da diese zu perfekt aussah, zerbrach er einen Ring und präsentierte die Vase so auf einer Teezeremonie (vgl. Hisamatsu 1977: 282-283). Sōetsu Yanagi nennt diese radikale Richtung der Ästhetik der Unvollkommenheit die ‚Schönheit des Fehlens‘ (*kizu no bi*). Er vergleicht diese mit der Statue der *Venus von Milo*, der die beiden Arme fehlen, die aber gerade daher „den Betrachter unbeschränkt zur Welt der Imagination verführt“ (Yanagi 2014: 179-180).<sup>17</sup>

Es gab in der Geschichte des Teewegs auch mehrere solche Fälle, in denen man eine Teeschale absichtlich beschädigte und mit sichtbaren Spuren „restaurierte“ (ebd.: 182). Rikyūs Nachfolger, Oribe Furuta (1543-1615), entwickelte die Ästhetik der Asymmetrie und der Verschiebung radikal weiter. Er entwarf gewagt neuartige Teeschalen, die unter anderem wie in Form eines Schuhs zerdehnt oder wie von Kinderhand bemalt wurden. Die Vielfalt des Ausdrucks bei Oribe, der von Unregelmäßigkeit und somit von Lebendigkeit überquillt, beeindruckte Hiroshi Teshigahara (vgl. Teshigahara 1992: 25). Durch sein eigenes Schaffen in der Keramik kam er zu der Erkenntnis:

Das Werk, das aus der Erde geschaffen wird, ist am schönsten, wenn es sich an der Grenze zwischen den beiden Momenten befindet, in denen es zerbricht und in denen es gerade noch in seiner Form bleibt. (Teshigahara 1992: 68)<sup>18</sup>

Der Film entfaltet eine Ästhetik des Fehlens und der Deformation in der prinzipiellen Instabilität seiner Bilder und Darstellung; die Bilder und Töne des Filmischen sind immer ‚gefährdet‘. Bei diesem Phänomen kann man sich an den beiden Verfremdungskonzepten der russischen Formalisten (Ostrannenie) und Bertolt Brechts orientieren. Die Formalisten definierten die Verfremdung in der Literatur als Deformierung der Realität durch deren poetische Neuorganisation. Es handelt sich dabei um alle künstlerischen Verfahren der Literatur, die von der gewöhnlichen Wahrnehmung und vom alltäglichen Gebrauch der Wörter abweichen (vgl. Erlich 1987: 85). Nach dem brechtschen Modell entsteht ein Verfremdungseffekt durch eine Inszenierung eines Theaterstücks, die auf seine eigene Medialität und dadurch auch auf seine Fiktionalität verweist. Die Unterbrechung der Handlung zum Beispiel durch Kommentare und Lieder im epischen Theater verhindert die Illusionsbildung beim Zuschauer (vgl. Brecht 1967). Die Verfremdung im Film im Sinne

<sup>17</sup> Laotse bemerkt: „Große Vollendung muss wie unzulänglich erscheinen, so wird sie unendlich in ihrer Wirkung. Große Fülle muss wie strömend erscheinen, so wird sie unerschöpflich in ihrer Wirkung. Große Geradheit muss wie krumm erscheinen“ (Laotse XLV: Wilhelm 2000). Die vollkommene und unvollkommene Schönheit stellen daher keine absoluten Widersprüche zueinander dar. (Ausnahmsweise zitiere ich hier die oben genannte Internetquelle, da die Übersetzung in dem Kontext verständlicher als bei Ular 1977 ist.)

<sup>18</sup> Hiroshi Teshigahara drehte einen weiteren Film zum Thema des Teewegs, GŌHIME (1992), in dem Oribe Furuta eine wichtige Rolle spielt. Dieser avantgardistische Teemeister der Azuchi-Momoyama- und Edo-Periode hat durch Yoshihiro Yamadas Manga-Serie *Hyōge Mono*, die seit 2005 in einer Zeitschrift in Fortsetzungen erscheint, eine besondere Popularität erlangt.

des russischen Formalismus ereignet sich bei allen filmtechnischen Abweichungen von der ästhetischen Geschlossenheit des filmischen Vorgangs und bei allen Regelverletzungen der filmischen Konvention. Entsprechend der brechtschen Theorie legt der Film sein Dispositiv durch die Darstellung des Films im Film oder einer ähnlichen Situation des Sehens und des Gesehen-Werdens oder durch die Thematisierung eines Mediums und dessen Virtualität offen (vgl. Metz 1997: 69-97).

### Die Erfahrung des Nichts (*mu*)

Rikyū sagte: „Das Wesen des *wabi* besteht darin, die Reinheit und die Unschuld (*muku*) der Buddha-Welt auszudrücken“ (Hisamatsu 1977: 264). *Muku* bedeutet hier genauer „nicht von dem weltlichen Begierden (*bonno*) befangen zu sein“ (Shibata 1996: 1255). Dem Philosophen Shin'ichi Hisamatsu zufolge ist der geistige Zustand des ‚Nichts‘ (*mu*) im Sinne des Buddhismus das, was der Teeweg repräsentiert:

Der schöpferische Geist des Tees besteht im Nichts (*mu*). Das Nichts ist nicht etwas, das man betrachtet, sondern was man sich vorstellt. Das ist, was alles kreiert. Wenn das Nichts in einem Menschen wächst, wird er ein Teemeister. [...] Das Nichts des Ich soll leben, und seine Umwelt soll durch sein eigenes Nichts gestaltet werden. (Hisamatsu 1987: 63)

Der Teeweg sei schließlich eine „Reinkarnation des Selbst ohne Form“ (Hisamatsu 1987: 47). Im Prozess der Teezeremonie soll man dem Ich oder seinem „Selbst ohne Form“ (*musō no jiko*) begegnen, wobei seine körperliche und geistige Form entschwindet und das wahre Bewusstsein entsteht. Dieses besteht „jenseits vom Nicht-Geboren-Sein und vom Nicht-Sterben. [...] Es gibt weder Sein noch Nichtsein (ebd.: 32-33). „Man kann etwas begreifen, wenn es nichts mehr zu begreifen gibt“ (ebd.: 44). Der Teemeister ist ein Mensch, „der eine unergründliche Tiefe des formlosen Ichs begreift“ (ebd.: 46). Das sei die unbeschwertere Daseinsart, einfach formlos hier und jetzt zu existieren (vgl. ebd.: 38).<sup>19</sup>

Wie Teshigahara es in seinem Film darzustellen versuchte, soll Rikyūs Teezubereitung unnachahmbar formlos gewesen sein (vgl. Teshigahara 1991: 34). Durch die unaufhörliche Übung soll man die Form verlassen und das Nichts vergegenwärtigen. Rikyū sagte: „Die Kunst des Tees, muss man wissen, ist nichts anderes als Wasser kochen, Tee zubereiten und trinken“ (Hisamatsu 1977: 319-320, Ehmcke 1991: 111). Obgleich es im Teeweg zahllose Regeln gibt, soll man sich nach einem einzigen inneren Maßstab richten (vgl. Hisamatsu 1977: 347, Hisamatsu 1987: 215).

---

<sup>19</sup> Hisamatsus Denkweise zum formlosen Selbst steht im Kontext der modernen Philosophie Japans. Kitarō Nishida (1870-1945) definierte das wahrnehmende Subjekt als ‚Ort des absoluten Nichts‘. Bei der Betrachtung eines Phänomens entschwindet das Subjekt, indem es sich mit seiner Wahrnehmungswelt vereint (vgl. Nishida 1999:131). Shūzō Kuki (1888-1941), der von Kakuzō Okakura stark beeinflusst wurde, sieht die Möglichkeiten der Überwindung menschlicher Unzulänglichkeit darin, sein Wesen durch ein tiefgründiges Kunsterlebnis in einer Ewigkeit zu verankern. Die sinnliche Qualität des Kunstwerks vitalisiert das Ich der Jetztzeit (vgl. Kuki 1981: 428).

Akasegawa und Teshigahara meinen beide, dass alles, was der Teeweg anbietet, ‚unfassbar‘ sei (vgl. Akasegawa 2014: 220, Teshigahara 1991: 42-43). Der Teeweg besteht aus zahlreichen Konventionen und Anweisungen, die man befolgen muss, die jedoch nicht immer durch nachvollziehbar logische oder sachkundige Erklärungen erläutert werden. Ein Gefühl der Haltlosigkeit ist die zentrale Erfahrung beim Teeweg. Eine Teezeremonie – und das ist die Paradoxie der Regeln – kann im Grunde genommen ganz frei gestaltet werden. Man kann nicht wissen, wie man darum wetteifern soll, ein guter Teemensch (*chajin*) zu werden. Denn das ‚Nichts‘ ist es, was man dabei begreifen und in sich erwecken soll. Dieser Kontext erinnert an Roland Barthes, der sagte:

Das Filmische ist dasjenige im Film, das sich nicht beschreiben lässt, die Darstellung, die sich nicht darstellen lässt. Das Filmische beginnt erst dort, wo die Sprache und die gegliederte Metasprache aussetzen. (Barthes 1990: 63)

Der Film ist, so könnte man von hier aus sagen, eine freie, audiovisuelle Ausformulierung der Leere. Die dadurch erzeugte virtuelle, sinnliche Wirkung ist nicht durch eine verbal konfigurierte Logik zu erklären. Wie der Teeweg stellt der Film dann einen Prozess der Konstituierung einer formlosen Form dar.

Okakura erhellt in seinem Teebuch das Thema des ‚Nichts‘ aus einer anderen Perspektive. Er erläutert dabei die wünschenswerte Haltung bei der Wertschätzung eines Kunstwerks, welche bei einer Teezeremonie obligatorisch ist. Er zitiert dabei eine taoistische Erzählung über den Musiker Boya, der die Zaubharfe von Longmen erhält und diese in wundersamer Weise spielt. Dabei ließ er die Harfe selbst das Thema wählen und versetzte sich in einen solchen Rausch, dass er nicht mehr unterscheiden konnte, ob er die Harfe oder die Harfe er geworden war. Okakura resümiert die Geschichte wie folgt:

Wahre Kunst ist Boya, und wir sind die Harfe von Longmen. Die magische Berührung durch das Schöne lässt die verborgenen Saiten unseres Daseins erwachen, wir schwingen und beben im Widerhall seines Rufs. Geist spricht zu Geist. Wir lauschen dem Ungesagten, wir betrachten das Ungesehene. (Okakura: 65, nach einer unbekanntem Urquelle)

Die vollkommene Identifikation mit dem Nichts im Kunstwerk erfordert eine vollkommene Transparenz des wahrnehmenden Subjekts, die es ermöglicht, das Nichts des Kunstwerks zu empfangen. Hisamatsu, Barthes und Okakura scheinen sich hier gleichsam auf Laotse's Lehre des ‚Nichts‘ zu stützen:

Der Sinn sucht doch sieht nicht: das Nichtzerschneidbare;  
Der Sinn horcht doch hört nicht: das Nichtempfindbare;  
Der Sinn tastet doch trifft nicht: das Nichtgegenständliche.  
Dies Drei von Un-Sinn ist, weil Un-Sinn, unzerschneidbar;  
Das Sinnen fasst es also eins:  
Allumfassend,  
Ewig unbestimmbar,  
Übergreifend ins Einzellose,  
Formlose Form,

Erscheinungslose Erscheinung,  
 Unauseinandersetzbar, Unzusammenfassbar,  
 Anfanglos, Endlos.  
 (Laotse XIV, Ular 1977: 20)

Laotse meint, dass das Wesentliche formlos, unfassbar und endlos ist. Das *tao* ist nicht in Worte zu fassen und nicht sichtbar (nach Laotse I, Ular 1977: 7 „unnambar“). So wie der Hohlraum eines Topfes dessen wesentliche Funktion trägt, kreierte das Unstoffliche die Wesenheit (XI, ebd.: 17). Ein Mensch soll das „Unabänderlich-Stäte“ (etwa „innere Leere“ XVI, ebd.: 22), nämlich ein „formloses Selbst“ in ihm schaffen, um die „formlose Form“ (XIV) der Welt und des *tao* empfangen zu können.<sup>20</sup> Laotse beschreibt hier (XIV) die fein gewebte, reichhaltige Struktur des Nichts in der Welt, die die Teeceremonie zu repräsentieren versucht. Man setzt sich mit der Entfaltung des Nichts auseinander, indem man seine Sinneswahrnehmung maximal einsetzt. Die Erfahrung des Nichts ist dabei jedoch äußerst substanziell und körperlich, da die formlose Form eine intensive Wirkung hervorruft.

Der Film enthält eine solche Konstellation im Verhältnis zwischen dem Zuschauer und der dargestellten Welt, das rein illusionär ist. Der Film bietet in der Tat eine formlose Form an, die eine Illusion verschiedener, sich wandelnder Formen zu gestalten vermag. Man versucht, ein formloses Ich in sich zu bilden, um in diese formlose Welt einzutreten, einem weiteren formlosen Selbst zu begegnen und das ‚Nichts‘ dieses substanzlosen Wahrnehmungsprozesses als ein ästhetisches Erlebnis in sich zu verwirklichen. Da die Filmleinwand ein Reich des ‚Nichts‘ ist, bietet sie ein unerschöpfliches Potenzial an, die immer neue Wahrnehmungswelt darzustellen, die unsere Sinneserfahrung und Denkungsart erweitert und erneuert.

### Die Welt der Virtualität (*kū*)

Der zeitgenössische Teemeister Sōshitsu Sen sieht die gegenseitige Affinität der Teeceremonie und des Films in ihrer Virtualität. Er weist darauf hin, dass beide Medien mit dem Spiel der Kinder vergleichbar sind, das sich darin gründet, eine fiktive Situation als real wahrzunehmen. Sie ahmen die Sprache und das Verhalten etwa der Erwachsenen nach und setzen voraus, dass Spielzeuge real brauchbare und wirksame Gegenstände wären wie zum Beispiel Küchengeräte oder Pistolen. Im Anschluss daran bietet der Teeweg eine minimale Einrichtung für die Imagination der ‚Spielteilnehmer‘ an, während der Film mit einem maximalen Realitätseindruck das Publikum in sein Spektakel verwickeln kann. Sen zufolge reflektiert ein solches Spiel das Bedürfnis des Menschen, eine Welt zu gestalten, in der das Essenzielle seiner Welt verwirklicht werden kann. In diesem Sinne ist die Kunst ein ‚erha-

---

<sup>20</sup> Die traditionellen Kunstgattungen oder Sportarten Japans, die wie *chadō* oder *sadō* (Teeweg), *kadō* (Ikebana), *jūdō* das Wort „*dō*“ (japanische Entsprechung für „*tao*“) tragen, basieren in dem Sinne auf dem geistigen Erbe des chinesischen Taoismus (vgl. Okakura 2008: 40).

benes Spiel<sup>6</sup>. Das Ideal des Tees bestehe darin, ein spielerisches Denken an das Anderswo zu ermöglichen (vgl. Sen 1969: 51ff.).

Wie bereits oben erörtert, weisen auch Teshigahara und Nakagawa selbst auf die Analogie des Teewegs mit dem Spiel hin. Hier wird ein Prinzip der japanischen traditionellen Ästhetik des *mitate* eingeführt, anhand dessen der Sinn der gemeinten Art des Spiels verdeutlicht werden kann. *Mitate* bedeutet, dass etwas als etwas anderes gesehen wird, beziehungsweise dass ein Objekt nach einem Muster nachempfunden wird. Der Architekt Arata Isozaki betrachtet *mitate* als einen zentralen Aspekt der japanischen Raumgestaltung. So besteht der Garten des Ryōanji-Tempels in Kyoto aus Sand und Steinen. Diese schlichten, unbearbeiteten Materialien auf einer kleinen Fläche soll eine Meereslandschaft mit Bergen und einer Szene darstellen; oft ist von einem Tiger, der sein Kind vor dem Ertrinken rettet die Rede (vgl. Isozaki 1990: 123). Durch eine äußerliche Analogie entsteht eine assoziative Relation zwischen dem realen Gegenstand und dem imaginären Objekt in der Fantasie des Rezipienten. Das *mitate* ist ein Verfahren, das eine Metapher in viele Richtungen freisetzt (vgl. Isozaki 1990: 122-130). In diesem Konzept ist auch eine Parallele zum Konzept von Mikro- und Makrokosmos zu erkennen.

Teshigahara interpretierte die Teezeremonie als ein geistiges Duell zwischen einem Tee-meister und einem Krieger. Nakagawa zeigte auf, dass Rikyūs Klangwelt seine Innenwelt nachbildet. Film kann so gesehen ein Spiel mit imaginären Signifikanten sein, die sich auf keine eindeutigen Signifikate beziehen (vgl. Metz 2000). Er stellt kein bloßes Aufeinanderfolgen von Abbildern der Realität dar, sondern bewirkt, dass die metaphysische Qualität der Dinge und deren unmittelbare Beziehung zum Zuschauer offengelegt werden. Die Gemeinsamkeit von Tee- und Filmkunst verdeutlicht sich entscheidend in der metaphorischen Vielfalt, die durch die Virtualität des Spiels, die beide verbindet, hervorgerufen wird.

### Fazit

Das Denkmodell des Teewegs bietet einige nützliche Aspekte für die Filmanalyse an. Die Kunstform der Teezeremonie bildet dabei eine Präfiguration der Filmkunst, worauf Hiroshi Teshigahara und Sōshitsu Sen hingewiesen haben. Der Teeweg versucht, ein unmittelbar erlebbares Gesamtkunstwerk zu schaffen, das der heutigen Kunstform des Films konzeptuell nahe steht. Die architektonische Anordnung des Apparatus und die zeit-räumliche Gestaltung der Szene sind die Hauptfaktoren, auf denen die äußerliche Affinität der beiden Medien basieren. Die Konstellation von Gastgeber und Gast konkretisiert das Verhältnis des Zuschauers im Film und zum Film. Die von Shin Nakagawa hervorgehobene Klangwelt Rikyūs regt uns zu einer Neuorientierung in die zentripetale und zentrifugale Ausrichtung der Filmakustik an. Der größte Unterschied des Films zum Teeweg liegt in der Virtualität der Teilnahme des Rezipienten. Durch einen Vergleich mit der älteren, ihm verwandten Kunstform oder durch die Perspektive eines Teemenschen (*chajin*) können wir unsere körperliche Integrierung in der filmischen Welt zügig simulieren. Dadurch können wir

tiefer in die sinnliche Textur der immateriellen Projektion eindringen, so wie man im dunklen, engen Teeraum das Wasser sieden vernimmt, die glühenden Kohlen riecht, die warme, glatte Oberfläche einer Schale mit den Händen erfühlt und den schäumenden, dunkelgrünen, bitteren Tee kostet. Die imaginäre Dingwelt des Films veranlasst eine ebensolche Dichte und Tiefe der sinnlichen Kontemplation wie die Teezeremonie. In diesem Kontext besitzt die Film- und Kulturtheorie Roland Barthes eine besondere Präzision und Legitimität. Der Teeweg zeigt auch eine deutliche theoretische Parallele zur Ostranenie und Repräsentationsästhetik, die wie Barthes die ‚Evolution‘ einer Kunstgattung (vgl. Tynjanov 1981) und Integration des Rezipienten durch einen intensiven Text-Effekt erforschen. In dieser Art involviert der Diskurs der Teezeremonie eine große Anschlussfähigkeit an die weiteren internationalen Kunsttheorien, die hier nicht im Einzelnen erwähnt werden konnten.

Die von Okakura definierten Prinzipien der Unvollkommenheit bieten eine Reihe von Ansätzen, um die Erscheinungsformen beziehungsweise die Arten der Implikation des dem filmischen Medium immanenten ‚Nichts‘ systematisch zu untersuchen. Das System der Verschiebung im Film lässt sich durch das Prinzip der Asymmetrie im Teeweg anschaulich illustrieren. Die taoistische Weltanschauung weist auf ein Potenzial hin, anhand dessen die Dynamik der Filmkunst sich vertieft analysieren lässt. Die Denkfiguren von Yin und Yang sowie des Mikro- und Makrokosmos scheinen dabei für die grundsätzliche Eigenschaft des Films als Medium der Transformation und Illusionsbildung relevant zu sein. Anhand der weiteren Aspekte der Dualität zwischen der Fülle und Leere sowie zwischen dem Außen und Innen kann die Wechselbeziehung der ‚Physik‘ und ‚Metaphysik‘ der filmischen Welt veranschaulicht werden. Laotsees Paradigma des Denkens an das Nichts eröffnet uns eine Perspektive, um den komplexen Kosmos eines Kunstwerks nachvollziehbar zu machen. Die von ihm aufgestellte Paradoxie der Produktivität und Reichhaltigkeit des Nichtseien- den in einem Prozess des Werdens fundiert gerade das Wesen der Tee- und Filmkunst, die mit ihrer imaginären ‚formlosen Form‘ operieren. Im Unterschied zur streng reduzierten Form des Teewegs kann der Film die Realität direkt und lebendig reproduzieren. Die komparative Analyse kann darauf hindeuten, dass der Film trotzdem eine reichhaltige Metaphorik offenbart.<sup>21</sup> Denn er ist eine Kunst der Unvollkommenheit, deren Potenzial sich nicht nur darauf reduzieren lässt, vervollständigt zu werden, sondern die im Wesentlichen darin besteht, ein abstraktes Denken und eine sinnliche Wahrnehmung zu fordern.

\*\*\*

---

<sup>21</sup> Vgl. Adachi-Rabe 2016.

## Über die Autorin

Kayo Adachi-Rabe studierte Germanistik in Tokio sowie Filmwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin. Promotion 2002 im Fach Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg unter dem Arbeitstitel *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (Münster: Nodus Publikation 2005). 1997-2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Japanologie an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Leipzig. 2012 Professurvertretung am Institut für Modernes Japan an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Lehraufträge am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien der Friedrich-Schiller-Universität Jena und in der Fakultät Medien an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Filmästhetik und Experimentalfilm.

## Filme

GÖHIME (SEIDE UND SCHWERT, Japan 1992, Hiroshi Teshigahara)

PHOENIX (Deutschland 2014, Christian Petzold)

RASHŌMON (RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN, Japan 1951, Akira Kurosawa)

RIKYŪ (Japan 1989, Hiroshi Teshigahara)

SEN NO RIKYŪ – HONKAKUBŌ IBUN (DER TOD DES TEEMEISTERS, Japan 1989, Kei Kumai)

SUNA NO ONNA (DIE FRAU IN DEN DÜNEN, Japan 1964, Hiroshi Teshigahara)

TŌKYŌ NAGAREMONO (TOKYO DRIFTER – DER MANN AUS TOKIO, Japan 1966, Seijun Suzuki)

UGETSU MONOGATARI (UGETSU – ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, Japan 1953, Kenji Mizoguchi)

## Literatur

Adachi-Rabe, Kayo (2004): Der Kameramann Miyagawa Kazuo. In: *Japonica Humboldtiana* 8, S. 177-214. Online verfügbar unter <http://edoc.hu-berlin.de/japonica-hu/8/adachi-rabe-kayo-177/PDF/adachi-rabe.pdf>, Zugriff: 31.3.2016.

Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.

Adachi-Rabe, Kayo (2016): Ästhetik der Unvollkommenheit in Christian Petzolds PHOENIX (2014). In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 8, S. 67-78, URL: [http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe\\_phoenix.pdf](http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe_phoenix.pdf).

Akasegawa, Genpei (2014): *Sen no Rikyū. Mugon no zen'ei*. Tōkyō: Iwanami.

Arnheim, Rudolf (1979): *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.



- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bazin, André (2009): *Was ist Film?* Berlin: Alexander.
- Bonitzer, Pascal (1995): *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Benl, Oscar (Hg., 1992): *Die geheime Überlieferung des Nō*. Berlin: Insel.
- Brecht, Bertolt (1967): *Schriften zum Theater*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 15 und 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bresson, Robert (1980): *Noten zum Kinematographen*. München/Wien: Hanser.
- Burch, Noël (1981): *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cheng, François (2004): *Fülle und Leere*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ejchenbaum, Boris (1978): *Probleme der Filmstilistik*. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetik des Films. Filmtheoretische Texte der russischen Formalisten*. München: Fink, S. 12-39.
- Ehmcke, Franziska (1991): *Der japanische Teeweg. Bewußtseinsschulung und Gesamtkunstwerk*. Köln: DuMont.
- Eisenstein, Sergej M. (1975): *Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung*. In: Ders.: *Schriften 3. Oktober*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S.12-39.
- Erllich, Victor (1987): *Russischer Formalismus*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Granet, Marcel (1985): *Das chinesische Denken. Inhalt, Form, Charakter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1993): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Hisamatsu, Shin'ichi (Hg., 1977): *Nanbōroku. Tōkyō: Tankōsha*.
- Hisamatsu, Shin'ichi (2014): *Sadō no tetsugaku. Tōkyō: Kōdansha*.
- Ingarden, Roman (1988): *Konkretisation und Rekonstruktion*. In Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink, S. 42-70.
- Iser, Wolfgang (1988): *Die Appellstruktur der Texte*. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink, S. 228-252.
- Isozaki, Arata (1990): *Mitate no shuhō. Nihonteki kūkan no dokkai. Tōkyō: Kashima Shuppankai*.
- Kaptchuk, Ted J. (2010): *Das große Buch der chinesischen Medizin. Die Medizin von Yin und Yang in Theorie und Praxis*. München: Knauer.
- Kuki, Shūzō (1981): *Nihon geijutsu ni okeru mugen no hyōgen*. In: Kuki Shūzō zenshū 1. Tōkyō: Iwanami, S. 413-433.
- Matsuoka, Seigō (2008): *Sansui shisō. „Fu“ no sōzōryoku*. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Metz, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus.
- Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus.
- Mori, Mikisaburō: *Rōshi, Sōshi. Tōkyō: Kōdansha*.
- Nakagawa, Shin (2000): *Kyoto. Klänge des Kosmos*. Berlin: Merve.
- Nishida, Kitarō (1999): *Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie Japans*. Hg. und übers. von Rolf Elberfeld. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Novalis (1960): Schriften, Bd. 2. Hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Okakura, Kakuzō (2008): Das Buch vom Tee. Köln: Anakonda.
- Oudart, Jean-Pierre (1977/78): Cinema and Suture. In: Screen 18.4, S. 35-47.
- Sen, Sōshitsu (1969): Cha no seishin. Tōkyō: Tankōsha.
- Shibata, Takeshi; Yamada, Akio; Yamada, Tadao (Hg., 1996): Shinmeikai Kokugo Jiten. Tōkyō: Sanseidō.
- Tanizaki, Junichirō (1987): Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik. Zürich: Manesse.
- Tankōsha (Hg., 1998): Cha no yu to inzyō gogyō. Tōkyō: Tankōsha.
- Teshigahara, Hiroshi (1991): Watashi no sadō hakken. Nihon no bi no genten towa. Tōkyō: Kōbunsha.
- Teshigahara, Hiroshi (1992): Furuta Oribe. Momoyama no chawan ni zen'ei o mita. Tōkyō: Nihon Hōsō Kyōkai.
- Tynjanov, Jurij (1981): Über die literarische Evolution. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink, S. 434-461.
- Ular, Alexander (1977): Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Der chinesischen Urschrift nachgedacht von Alexander Ular. Leipzig: Insel.
- Unschuld, Paul U. (1980): Medizin in China. Eine Ideengeschichte. München: Beck.
- Wakamatsu, Eisuke (2013): Okakura Tenshin *Cha no hon* o yomu. Tōkyō: Iwanami.
- Wilhelm, Richard (2000): Lao Tse. Tao te king. [http://home.arcor.de/holofeelings/Tao\\_Te\\_King.pdf](http://home.arcor.de/holofeelings/Tao_Te_King.pdf), Zugriff: 31. 03. 2016.
- Wilhelm, Richard (2011): I Ging. Das Buch der Wandlung. Köln: Anaconda.
- Yanagi, Sōetsu (2014): Yanagi Sōetsu Sadō ronshū. Hg. von Isao Kumakura. Tōkyō: Iwanami.