

Ikebana

Über die reine japanische Kunst*

Von Keiji NISHITANI (Kyôto/Japan)

Am 24. November 1990 verstarb der als ein führender Vertreter der „Kyôto-Schule“ bekannte japanische Philosoph Keiji Nishitani aus Kyôto. Durch seine zahlreichen Schriften, seine Vorträge und sein Wirken machte er sich im Westen insbesondere als Partner im buddhistisch-christlichen Dialog einen Namen. Er selber sah jedoch seine eigentliche Aufgabe in einer Philosophie, die den Unterschied von westlichem und östlichem Denken übersteigen sollte. Im hier vorgelegten Text kommt diese Haltung überzeugend zum Ausdruck.

Keiji Nishitani, geb. am 27. Februar 1900 in der Präfektur Ishikawa, studierte von 1921–1924 Philosophie an der Universität Kyôto bei Kitarô Nishida (1870–1945), dem ersten Philosophen (im engeren Sinne) Japans und Gründer der Kyôto-Schule. Seit 1935 war Nishitani als außerordentlicher Professor an der Universität Kyôto tätig, von 1937–1939 studierte er in Deutschland (Freiburg i.Br.), unter anderem bei Martin Heidegger. 1943 wurde Nishitani auf den Lehrstuhl für Religionswissenschaften an der Universität Kyôto berufen. Nach dem Krieg, 1947, trat er als Ordinarius, aufgrund von Vorwürfen der Besatzungsmacht im Zusammenhang mit dem japanischen Nationalismus im Zweiten Weltkrieg, zurück. 1952 kehrte er auf den gleichen Lehrstuhl zurück. 1963 Emeritierung, gleichzeitig begann er seine Lehrtätigkeit an der buddhistischen Otani-Universität in Kyôto. 1964 Gastprofessur in Hamburg, 1969 Gastprofessur an der Tempel-Universität in Amerika, 1971 gab er die ordentliche Professur an der Otani-Universität auf. 1972 Preisträger der Goethe-Medaille, verliehen vom Goethe-Institut. Ab dieser Zeit hielt er unregelmäßig Vorlesungen an der Otani-Universität. Seit 1964 war er tätig als einer der Herausgeber der Zeitschrift „The Eastern Buddhist“, an deren Gründung (1964) er maßgeblich beteiligt war. 1982 erhielt Nishitani als Auszeichnung für seine Verdienste um die Kultur Japans einen hohen Kulturpreis. Am 24. November 1990 verstarb er in seinem Haus in Kyôto.

Weitere Hinweise zu Nishitanis Philosophie, seinen Werken und den in westliche Sprachen übersetzten Schriften und Sekundärliteratur in: Die Philosophie der Kyôto-Schule, hg. von Ryôsuke Ohashi, Freiburg/München 1990.

Rolf Elberfeld

* Übersetzt und angemerkt von Rolf Elberfeld. – Der übersetzte Text stammt aus: Kaze no kokoro (Herz des Windes), Nishitani Keiji chosakushû (Gesammelte Werke Keiji Nishitanis), Teil II, Band 20, Tôkyô 1990, 212–220. Der kurze Titel des Textes lautet im Japanischen wörtlich „Über Ikebana“. „Ikebana“ bedeutet übersetzt „Belebung der Blume“ oder auch „lebendige Blume“. – An dieser Stelle möchte ich Herrn Professor Ryôsuke Ohashi (Kyôto) für seine freundliche Unterstützung und Beratung bei der Erstellung dieser Übersetzung danken.

Vor kurzem las ich in der Zeitung, daß der existentialistische Philosoph Sartre Interesse an der japanischen Kunst des Blumensteckens (Ikebana) zeigte. Weil der Artikel kurz war, wurden die Gründe nicht klar, warum sein Interesse geweckt worden war, doch meinte ich, diese irgendwie zu verstehen, denn ich erinnerte mich an den neuen und frischen Eindruck, den mir die Ikebana-Arrangements damals machten – es ist schon über zehn Jahre her –, als ich von meiner Studienzeit in Europa (1937–1939) zurückkehrte.

Meine Studienzeit in Europa dauerte lediglich zweieinhalb Jahre, jedoch hatte ich mich, als ich zurückkehren sollte, schon ziemlich an das Leben in dem fremden Land gewöhnt, so daß ich, als ich dann zurückkehrte, die verschiedenen Dinge in meinem Vaterland halb mit den Augen eines Fremden sah. In diesem Geisteszustand war ich unversehens stark angezogen von der Schönheit der Ikebana-Arrangements, die mir in den Häusern, die ich besuchte, sehr lebendig vor Augen traten. Wie sehr wir auch immer an etwas gewöhnt sind, wenn wir es lange Zeit nicht gesehen haben, entsteht ein Geisteszustand, in dem wir mit Neugier alles wie neu sehen und darüber nachdenken. Dies ist zwar gewöhnlich, doch passiert es auch oft, daß man so überrascht wird, daß man gleichsam ganz von der Sache gefangengenommen wird. Im Falle des Ikebana war es für mich eine solche Erfahrung. So glaubte ich, im Ikebana eine Kunst zu erkennen, die aus einem vollkommen anderen Geist hervorgewachsen ist als alle Kunstwerke, die ich in Europa gesehen hatte. Ikebana schien nicht nur von den großen Kunstwerken in den Städten, sondern auch von den kunsthandwerklichen Gegenständen, die ich ab und zu in den Dörfern auf dem Lande sah, wo diese durch die handwerkliche Tradition von Jahrhunderten eine große Reinheit und Ruhe entwickelt hatten, vollkommen verschieden zu sein.

Der erste Unterschied besteht wohl darin, daß die Schönheit, die im Ikebana erscheint, von Anfang an lediglich als etwas Vorübergehendes geschaffen ist, als etwas, das nur von kurzer Dauer ist. Diese Kunst, sich richtend nach den Jahreszeiten, zeigt ihre Schönheit nur für einige Tage, nachdem die Blumen und Zweige geschnitten worden sind. Ikebana ist ursprünglich improvisiert, d. h. es entsteht aus dem Stegreif. Die Schönheit des Ikebana selbst zeigt deutlich, daß sie in ihrem Wesen etwas „Vergängliches, Provisorisches“ ist.¹ Es ist eine Schönheit, die in ihrer Seinsweise selber die Zeitlichkeit einschließt, d. h. sie entsteht geradezu aus der zeitlichen Übergänglichkeit. Menschen, die Ikebana arrangieren, wissen dies. Auch muß ihre Freude eine ganz bestimmte Stimmung haben, sie entspricht wahrscheinlich dem übergänglichen Charakter der Schönheit, die sie gestalten. Natürlich ist es Tatsache, daß auch alle anderen Kunstwerke sich dem zeitlichen Schicksal unterwerfen müssen. Der Kölner Dom, der Petersdom und andere Kirchen, sie werden wohl wie alle Dinge in dieser Welt einmal vergehen.

¹ Kari no mono. „Kari no“ kann auch übersetzt werden mit „einstweilig“, „vorläufig“, „momentan“, „augenblicklich“, „vergänglich“, „scheinbar“. Dieses Konzept ist in der japanischen Ästhetik von großer Wichtigkeit. Auch in der japanischen Literatur, z. B. bei dem Haiku-Dichter Bashō, findet sich diese Sichtweise, die grundsätzlich in der „Geisteshaltung der Vergänglichkeit“ (mujōkan) wurzelt.

Doch in der Architektur, der Bildhauerei und Malerei, in der Seinsweise all dieser Dinge ist ein Widerstand gegen die „Zeit“ enthalten. In ihnen erscheint durchgehend der Wille zur Fortdauer, der Wille, die Übergänglichkeit der Zeit zu verdrängen und weiterzubestehen. Vielleicht ist im Schöpfungsdrang des Künstlers dieses Wollen enthalten, so daß es sich dann auch in der Seinsweise seines Kunstwerkes widerspiegelt. Dagegen ist die Seinsweise des Ikebana und der geistige Zustand des Menschen, der sich im Ikebana spiegelt, von vollkommen anderer Qualität. Es ist eine Seinsweise in der Zeit, die die Zeit nicht ausstößt, sondern gerade umgekehrt sich nahtlos mit der Zeit vereinigt, und sich so gleichsam auf die Zeit setzt. Diese Seinsweise kann man vergleichen mit der Geschichte von Ch'ien-nü (jap. Senjo), die sich in zwei Gestalten spaltete: die eine schief zu Hause und die andere verreiste. Die zwei Gestalten wurden aber schließlich doch wieder zu einer.² Oder sie kann verglichen werden mit dem Atem des Zazen praktizierenden Menschen, bei dem Ausatmen und Einatmen eins werden. In dieser Seinsweise wird man also vollkommen zur Zeitlichkeit des eigenen Daseins.

Die gesamte Kunst des Ikebana ist bereits enthalten im Schneiden und Stecken der Blumen und Äste. Der Unterschied zu anderen Künsten liegt nicht einfach darin, daß lebende Blumen und Äste als Material verwendet werden. Dies ist nur ein äußerlicher Unterschied. Der wesentliche Unterschied ist enthalten im Abschneiden der Blumen und Äste. Das, was in natürlicher Weise aus dem Boden hervorwächst, eben Pflanzen und Bäume, hat auch eine Seinsweise in der Zeit, die die Zeit ausstoßen will. Pflanzen und Bäume leisten sozusagen der Schwerkraft der Vergänglichkeit Widerstand, die in ihnen wirkt, so fliegen sie, die Zeit gleichsam einholen wollend, weg von sich selber immer weiter nach vorn, sich selber immer weiter nach vorne werfend. Es ist jedoch unmöglich, in dieser Weise die Zeit zu übersteigen. Denn ihre Existenz ist von nichts anderem so durchdrungen wie gerade von der Vergänglichkeit in der Zeit. Dadurch, daß sie die Zeit ausstoßen bzw. einholen wollen, wird ihre Existenz zu einer vergänglichen, zeitlichen Existenz. Aber gerade diese Tatsache bedeutet, daß sie leben bzw. daß sie sein können (auch wenn sie zeitlich sind). Ihre Existenzmöglichkeit entsteht gleichsam nur inmitten der Herrschaft der Schwerkraft, die vergehen läßt. Sie kämpfen im eigenen Innern mit der Vergänglichkeit. Mit dieser verbunden, sind sie im Außen aufmerksam auf die Sonnenstrahlen, den Regen, den Wind, die Nährstoffe im Boden und die Insekten. Die Aufmerksamkeit der Pflanzen und Bäume ist gleichsam ein Kampf ums Überleben. Alles was sie tun, d. h. ihre Seinsweise, liegt in nichts anderem, als die Zeit ausstoßen zu wollen. Dies ist nicht nur bei Pflanzen und Bäumen, sondern auch beim Menschen der Fall. Denn das gesamte „Leben“ der Natur ist von dieser Art. Platon sagte, daß

² Es handelt sich hier um das Kōan (paradoxe Zen-Spruch) 35 aus dem Mumonkan, das kurz und bündig lautet: „Wu-tsu fragte einen Mönch: ‚Als Ch'ien-nü's Seele getrennt war, welches war da die wirkliche (Ch'ien-nü)?‘“, hierzu vergleiche: Mumonkan. Die Schranke ohne Tor, übersetzt und erläutert von H. Dumoulin (Mainz 1975) 127–129.

alles Lebendige dadurch, daß es sich forzeugt, in der veränderlichen Welt ewig zu sein versucht. Auch hier sehen wir wieder die Gestalt, die in der Zeit die Zeit ausstoßen will. So ist in diesem Punkt das Leben der Künstler und das Leben der wirkenden Natur in den Lebewesen gleich. Das Leben in der Kunst als ein Leben, das zur gemachten bzw. kulturellen Welt gehört, ist verschieden vom bloß natürlichen Leben, aber dennoch hat das Leben der Kunst ursprünglich seine Quelle im Leben der Natur. Wie Goethe die künstlerisch schöpferische Aktivität als in der schaffenden Aktivität der großen Natur gegründet sah, so finden wir, daß das Leben in der Kunst doch im „Leben“ steht und entsprechend der Lebensaktivität aller Dinge sein Wesen in dem Willen hat, die Zeit in der Zeit auszu stoßen.

Jedoch das, was im Ikebana erscheint, ist eine Seinsweise, in der gerade das so geartete „Leben“ der Natur abgeschnitten wird. Die Blumen auf dem Feld und im Garten sollen, nachdem sie verwelken und Frucht tragen, Samen übriglassen, um sich fortzuzeugen. Zu ihnen gehört die Begierde des natürlichen Lebens. Die arrangierten Blumen jedoch müssen diese Begierde aufgeben. Sie gehen über in die Welt des „Todes“, sie stehen im „Tod“. Von der Seinsweise als „Leben“, das die Zeit ausstoßen will, abgeschnitten und entfernt, geht die Blume wesentlich in die Zeit und ihre Flüchtigkeit ein. Denn entgegen dem, daß das Leben der Natur, obwohl sein Wesen die Zeitlichkeit ist, sich von diesem seinem Wesen abwendet, und so sein Wesen verbirgt, und damit gleichsam in seinem gegenwärtigen Existieren die Zeit einholen will, kehrt die Blume, die von ihrer Wurzel abgeschnitten wurde, mit einem Schlag in das Schicksal der „Zeit“ zurück, das ihr ursprüngliches Wesen ist. Dies ist aber nicht das natürliche Leben der Blumen. Die Blume kann nicht durch sich selbst dort hingelangen. Doch im Spiel des Menschen wird sie entgegen ihrem eigenen natürlichen Wollen dorthin gezwungen. Aber genau hierdurch läßt man sie in ihrem eigenen Wesen erscheinen, wird ihr Wesen offenbar.

Ursprünglich sind alle Dinge in dieser Welt wie wurzelloses Gras. Dadurch aber, daß das Gras seine Wurzeln in den Boden senkt, verbirgt es selbst sein wesentlich wurzelloses Geschick. Durch das Abschneiden von der Wurzel aber läßt es sich erstmals in seine eigene wurzellose Wesensexistenz gründen. Überführt zu werden von der Welt des Lebens in die Welt des Todes, ist für die Blume ein Transzendieren. Die in den Tod gestellte Blume, abgeschnitten von der Entwicklung der Zeit im Leben, steht gleichsam in der zeitlosen Gegenwart. Die Existenz dieser flüchtigen Tage wird zu einem Augenblick ohne Entstehen und Vergehen. Man läßt die Blume in den Augenblick als Transzendenz übergehen, und dort wird sie stehen gelassen. Sie wird so zu einer provisorischen Erscheinung der „Ewigkeit“, die sich in der Zeit ereignet.

Der Tod, der vom Leben abgeschnitten wurde, das Nichts, das von seiner Lebensmöglichkeit getrennt wurde – das ist nicht einfach der natürliche Tod. Der natürliche Tod einer Blume ist das Verwelken, jedoch im Ikebana muß die Blume, bevor sie verwelkt, entfernt werden. Im „Tod“ der Blume, die, während sie lebt, abgeschnitten wird, übersteigt sie das Leben der Natur und das Entstehen der Zeit, man läßt sie übergehen in ein neues Leben als Augenblick. Dieses

„Nichts“, als die provisorische Erscheinung der „Ewigkeit“ in der Zeit, ist das Gewinnen einer neuen Existenzmöglichkeit. Derjenige, der die Blumen arrangiert und ihnen dann den für sie vorgesehenen Raum (jap.: „Toko no ma“, Nische in japanischen Räumen, speziell für Ikebana und Kalligraphie) gibt, wird das gerade Gesagte bewußt oder unbewußt empfinden. Die Blume in diesem Raum erscheint gleichsam aus dem „Nichts“ heraus, still und andächtig existiert sie im Fluidum der „Leere“. Der Raum um die Blume und der Raum des ganzen Zimmers ist durch das Dasein der Blume verdichtet, als wäre er elektrisch aufgeladen, die Luft ist getragen von einer Gespanntheit und Feierlichkeit. Die Blume schüttelt ihre Umgebung ab durch ihr kristallklares Anwesendsein und durch die Gewißheit, mit der sie ihren Platz einnimmt. Doch die Blume selber weiß nichts davon und hat auch nicht die Absicht, diese Seinsweise einzunehmen. Das Abschütteln der Umgebung ist die Entsprechung zum Raum des Nichts (aus diesem Grunde ist es notwendig, das Ikebana an einen Ort mit der Form einer sogenannten „Toko no ma“ zu stellen). Unbewegt und ruhig ist dort die Blume da. Sie ist wie ein Mensch, der gleichsam das Anhaften am Leben abgeschnitten und das Wesen seines Daseins aufgegeben hat; während man sie so in der verfeinerten Einfachheit³ schweben läßt, sagt sie durch ein vollkommenes Schweigen die „Ewigkeit“ aus.

Wir zeigen den Übergänglichkeitscharakter der Schönheit des Ikebana. Es ist eine Kunst der Improvisation, die vollkommen der „Zeit“ folgt. Sie folgt dem Wandel der Jahreszeiten und folgt auch der zeitlichen Existenz der Gräser und Bäume, so wie sie wachsen. Die Schönheit des Ikebana ist eine spätestens nach einigen Tagen verlöschende Schönheit, die dann mit nur wenig Aufwand wieder neu gestaltet werden kann. Die Flüchtigkeit und vergängliche Erscheinung der Schönheit ist im Ikebana potenziert. Allerdings sind Blumen und Sträucher, d. h. ihr Wesen, das in die Welt der Kunst übergeht, abhängig von dem Tun des Menschen, der sie abschneidet. Ja, durch den Akt des Schneidens wird die „Leere“,⁴ die im Grunde der Existenz von Blumen und Sträuchern verborgen ist, eröffnet und manifest; somit werden Blumen und Sträucher, als existierend in der „Leere“, zur provisorischen Erscheinung der Ewigkeit inmitten der Zeit. Die potenzierte Flüchtigkeit ist gleichzeitig die provisorische Erscheinung der „Ewigkeit“. Die Endlichkeit wird dadurch, daß sie ihre eigene Endlichkeit von Grund auf zeigt, zu einem Symbol der „Ewigkeit“. Dadurch, daß die „Zeit“ wirklich zur „Zeit“ wird, drückt sie den Augenblick aus, der Werden und Vergehen überstiegen hat. Dieses ereignet sich durch den Akt des Schneidens und dadurch, daß im Grunde der Existenz die „Leere“ geöffnet wird.

Von hier aus kann man zwei Richtungen der Kunst denken, die jeweils völlig voneinander unterschiedene Geisteshaltungen haben. Eine Kunst, die unmittel-

³ Jap. „suzushisa“, wörtlich: „angenehme Kühle“. Wort aus der japanischen Ästhetik. Häufig verwendet in Verbindung mit Augen, „suzushii me“, was übersetzt werden kann mit der „verfeinerte, reine, einfache Blick“.

⁴ Jap.: „ku“, skrt.: „sūnyatā“. Hierzu vgl. auch K. Nishitani, Was ist Religion? (Frankfurt a. M. 1982).

bar im „Leben“ steht, und eine Kunst, die in dem Leben steht, welches selbst im Tode steht; mit anderen Worten, eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch erstrebt, daß sie die Zeit auszustoßen versucht und eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch öffnen will, daß sie ganz zur Zeit wird. Die erstere geht vom natürlichen Begehren des Lebens aus, die letztere geht von der „Leere“ aus, die dieses natürliche Begehren völlig abschneidet. Die japanische Kunst, insbesondere die, die unter dem Einfluß des Zen steht, gehört zur letzteren Kategorie. Haikai- und Waka-Dichtung, Nô-Spiel und Teeweg und wohl auch das Ikebana. Sie sind rein japanische Künste; manchmal wird ihnen der Vorwurf gemacht, daß es ihrem speziellen Charakter an Universalität mangle. Jedoch meine ich, daß dieser Vorwurf oberflächlich ist. Das Wesen der Sache liegt nicht in ihrem eigentümlichen Charakter, sondern im Unterschied der Richtung, aus der die Kunst entsteht. Aber ich denke, daß die eben erwähnte zweite Richtung der Kunst auch in Europa erscheint (natürlich hat sie dort europäische Besonderheiten). Zum Beispiel schrieb Rilke in einem seiner Briefe: „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist.“⁵

Was Rilke hier mit „ist“ meint, ist eine Seinsweise, die der Zeit enthoben und dem Raum gegeben wird, dies entspricht dem zuvor Gesagten, daß die in der „Leere“ stehende Existenz zur provisorischen Erscheinung der Ewigkeit wird. Wenn er sagt, daß im Gegensatz hierzu das Modell, das gewöhnlich als seiendes Ding gedacht wird, eine provisorische Erscheinung ist, so entspricht dies wohl der Seinsweise, die im natürlichen Leben steht. Jedenfalls denke ich, kann man hier die von mir oben angedeutete zweite Richtung in der Kunst sehen, die so im Wesen mit der sogenannten reinen japanischen Kunst in Verbindung steht. Somit gibt es auch in der reinen japanischen Kunst, d. h. in ihrem Wesen, eine Richtung, die universalen Charakter hat. Wir können das Wort Rilkes auch als eine Erklärung der japanischen Kunst auffassen. Zum Beispiel weist Romano Guardini mit den folgenden Worten auf eine Tradition hin, die sich finden läßt bei Montaigne, bei Hölderlin, beim späten Rilke und bei Nietzsche, ja, er weist damit hin auf eine lang unterdrückte Tradition. „Hier wird das Dasein als entschieden nicht-absolut und nicht-unendlich, als durchaus begrenzt, gewagt und zufällig, die Endlichkeit aber als derart intensiv und kostbar erlebt, daß sie

⁵ Zitat aus: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, hg. von E. Pfeifer (Frankfurt a. M. 1975) 94. Der Brief ist geschrieben am 8. August 1903. – Hier sei noch ein weiteres Zitat von Rilke zur Verdeutlichung angeführt: „Lebens- und Todesbejahung erweisen sich als Eines in den ‚Elegien‘. Das eine zuzugeben ohne das andere, sei so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Dasein zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es gibt weder ein Diesseits noch ein Jenseits, sondern die große Einheit ...“ Aus Rainer Maria Rilke, Über Dichtung und Kunst, hg. von H. Engelhardt (Frankfurt a. M. 1974) 266 f.

hinzureichen scheint, um sich selber zu tragen.“⁶ Diese lang unterdrückte Tradition erfaßt nach und nach sehr stark die Herzen der Europäer. Angesichts dessen kann man fragen, warum die reinen japanischen Künste als etwas, das eine neue und tiefe Universalität enthält, nicht ins Bewußtsein gelangen.

Die in letzter Zeit häufig nach Japan kommenden weltbekannten europäischen Künstler vermißten fast einstimmig die *traditionellen* Künste Japans, was in einem seltsamen Kontrast steht zu den japanischen Intellektuellen, die diesen Künsten Vorwürfe machen. Aber dies ist eigentlich doch in keiner Weise verwunderlich. Sind doch diese Europäer in hohem Maße verständnisvoll, und aus diesem Grund haben sie eine Sensibilität für die wertvollen Seiten der japanischen Kunst. Sie sind in diesem guten Sinne kosmopolitische Menschen. Viele der japanischen Intellektuellen jedoch sind eigentlich weder Europäer noch Japaner. Sie sind eben in einem anderen Sinne kosmopolitische Menschen. Das Problem liegt in diesem Unterschied und nicht in der japanischen Kunst.

Eine große Besonderheit der reinen japanischen Künste ist, daß an dieser schöpferischen Tätigkeit nicht nur Spezialisten teilhaben, sondern auch normale Menschen, und sie folglich mit dem alltäglichen Leben der normalen Menschen verbunden werden können. Eliot sagte, daß die Kultur nicht nur auf die Gedanken und die Kunst, die von auserwählten „Intellektuellen“ geschaffen werden, eingeschränkt ist, sondern daß sie als Ganzes eine Lebensweise ist, die auch die alltäglichen Tätigkeiten umfaßt. Hier kann ich nur zustimmen, dennoch ist es im Falle der japanischen Kunst nicht nur das. Denn diese Art der Kunst kann sowohl mit den Handlungen im alltäglichen Leben als auch mit der Kunst der auserwählten Kulturträger verbunden werden. Das erscheint im Teeweg und auch im Blumenweg. Hierfür gibt es sonst kein anderes Beispiel. Würde man dies erörtern, könnte man die Besonderheit der japanischen Kunst wiederum von einem anderen Blickpunkt her denken.

Shōwa 28, 1953

⁶ Zitat aus R. Guardini, Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (Bern 1946) 20.