



**Kenklies, Karsten (2016) Ästhetik und Lebenskunst : Schillers Briefe über die Ästhetische Erziehung und die Teezeremonie bei Sen no Rikyū. In: Aufklärungen. Iudicium Verlag, München, pp. 99-136. ISBN 978-3-86205-448-0 ,**

This version is available at <https://strathprints.strath.ac.uk/58735/>

**Strathprints** is designed to allow users to access the research output of the University of Strathclyde. Unless otherwise explicitly stated on the manuscript, Copyright © and Moral Rights for the papers on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Please check the manuscript for details of any other licences that may have been applied. You may not engage in further distribution of the material for any profitmaking activities or any commercial gain. You may freely distribute both the url (<https://strathprints.strath.ac.uk/>) and the content of this paper for research or private study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge.

Any correspondence concerning this service should be sent to the Strathprints administrator: [strathprints@strath.ac.uk](mailto:strathprints@strath.ac.uk)

## Ästhetik und Lebenskunst

### Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung* und die Teezeremonie bei Sen no Rikyū

Karsten Kenklies

Vergleiche sind selten zwingend: Im schlechten Fall lenken sie auf falsche Fährten, im harmlosen verbleiben sie wirkungslos. Im besten, und vielleicht seltensten, Fall jedoch schließen sich die verglichenen Seiten gegenseitig auf, sensibilisiert die Sicht der einen für den Anblick der anderen Seite. Erschwert wird ein Vergleich auch noch dann, wenn die Objekte der Gegenüberstellung unterschiedlicher Natur sind – wie im vorliegenden Fall: In der Hoffnung, am Ende mehr zu sehen auf beiden Seiten, soll eine Brücke gebaut werden zwischen einer Theorie – Schillers Theorie der Ästhetischen Bildung, wie er sie in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* vorgestellt hat –, und einer Praxis – der japanischen Teezeremonie, wie sie durch Sen no Rikyū (千利休) Gestalt gewonnen hat. Deutungen gehen diesem Vergleich voraus, sind seine Grundlage, sein Material: der Text Schillers muß gedeutet werden, ebenso, wie die Praxis gedeutet werden muß (was hier auch heißt: unter Einbeziehung der durch Rikyū selbst gegebenen Deutungen und Beschreibungen). Für beides gibt es keine letzten Verbindlichkeiten (schon gar nicht in Anbetracht der vielleicht unüberwindbaren Grenze, die den hier Schreibenden von der japanischen Kultur trennt), und so steht ein solcher Vergleich bereits von Beginn an in dem Verdacht, oberflächlich oder gar manipuliert zu sein. Trotz der angesprochenen Widrigkeiten – und das gilt es zu zeigen – lohnt sich der Vergleich, insofern er zum Ziel hat, scheinbar weit Auseinanderstehendes einander anzunähern, zu zeigen, daß es vielleicht keine Identitäten, aber doch Berührungspunkte gibt zwischen diesen Welten. Auch wenn das am Ende gar nicht anders sein kann, weil der hier Schreibende der einen Kultur entstammt und daher seine Deutungen entsprechend homogenisierend sein müssen, so wird doch auf diese Weise vielleicht ein Gespräch erzeugt, das derartige Homogenisierungen wieder in den Blick zu rücken vermag: Im Einspruch gegen die Vereinheitlichung werden die Dinge ebenso deutlicher wie im Ansinnen von überraschenden Ähnlichkeiten. So soll also im Folgenden ein Blick geworfen werden auf beide Seiten – in Erinnerung daran, daß das Spiegelbild eben nur aus bereits zurückgeworfenen Strahlen besteht. Beginnen wir mit Schiller. Bekanntermaßen entwirft Schiller seine Theorie<sup>1</sup> vor dem Hintergrund der blutigen Wendung, die die Französische Revolution nimmt und die seiner Meinung nach eine Folge der einseitigen Betonung des Rationalismus in der französischen Aufklärung darstellt.<sup>2</sup> Das

---

<sup>1</sup> Es kann nicht das Ziel der folgenden Darstellung sein, das gesamte oder gar auch nur das philosophische Œuvre Schillers insgesamt vorzuführen – auch wenn es durchaus unter den Begriff der *Ästhetischen Erziehung* subsumiert werden könnte: Das würde die Möglichkeiten eines solchen Artikels bei weitem übersteigen, da er dann auch die offensichtlichen systematischen Verschiebungen zwischen den Schriften thematisieren müßte. Weil es auch eher um eine pointierte Gegenüberstellung, nicht aber um eine umfassende Schiller-Exegese gehen soll, konzentriert sich das Folgende auf die Ausführungen Schillers in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, da sie der wohl den systematischsten Versuch Schiller darstellen, seine philosophischen Gedanken zu präsentieren. Auf andere Schriften, die man diesem Kontext zuordnen kann, wird nur sporadisch an entsprechenden Stellen eingegangen. Für eine Gesamtdarstellung des Problemkreises der Ästhetischen Erziehung bei Schiller vgl. Noetzel (1992).

<sup>2</sup> Dieser äußere Anlaß sollte in seiner Bedeutung allerdings nicht überbetont werden: Schiller versucht gleichermaßen, ein sich virulent zeigendes theoretisches Problem zu lösen. Zu den Entstehungsumständen der Schrift vgl. Wilkinson/Willoughby (1977)

bestimmt den Horizont der Schiller'schen Gedanken: Es geht um ein politisches Problem, welches sich hier stellt als die Frage nach dem Wohl der Gesellschaft, nach dem richtigen Weg hin zu einer Gesellschaft der Freiheit, insofern der Weg, den das Zeitalter der Vernunft wählte, sich als falsch herausstellte. Da Schiller eine gegenteilige Überbetonung des Gefühls auch nicht für ratsam hält, konzipiert er in Auseinandersetzung mit der kantischen Anthropologie und Ästhetik eine Anthropologie, auf deren Grundlage dann die Frage nach der ästhetischen Erziehung gestellt wird<sup>3</sup> – eine Strategie, in der Schiller das Problem lösen zu können vermeint, da

<ZA>man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert.<ZE><sup>4</sup>

Und so verwundert es dann auch nicht, daß Schiller im 15. Brief neben der **ästhetischen Kunst** von der **Lebenskunst**, also der Kunst, richtig, wahrhaft menschlich zu leben, spricht, welche grundzulegen ist und welche im nun Folgenden auch grundgelegt wird.<sup>5</sup>

Im 11. Brief quasi neu einsetzend, entwirft Schiller eine Anthropologie, die hier zum Ausgangspunkt der Darstellung werden soll. Für Schiller ist der Mensch ein zweiseitiges Wesen: er ist Person und Zustand, ewig Gleichbleibender und beständig Veränderlicher. Entlang dieser Linien ordnet Schiller die klassischen Begriffe zu: als ewiges Ich ist der Mensch selbst-begründet, ist absolut, frei, vernünftig; als veränderliches Ich ist er in der Zeit, in Kausalitätsverhältnisse verstrickt, ist er materiell – ein Ding dieser Welt, das einen Anfang und ein Ende hat.

<ZA<Nur indem er sich verändert, e x i s t i r t er; nur indem er unveränderlich bleibt, existirte r .<ZE><sup>6</sup>

Nur also insofern der einzelne Mensch eine zwar veränderliche, doch aber wahrnehmbare Gestalt annimmt, läßt sich sagen, er *existiert*; nur insofern etwas in ihm beständig bleibt, läßt sich sagen, daß es *dieser* Mensch ist, der sich verändert. Diesem Zwitterwesen, welches gewissermaßen in sich den Gegensatz von Form und Materie enthält, ist sowohl die Möglichkeit zur, als auch das Streben nach Vollkommenheit gegeben, welche darin bestehen würde, die beiden Seiten in ihm in Einklang zu bringen, indem er alles Denkbare zur Erscheinung zu bringen und allem Erscheinenden eine vernünftige Form zu geben versucht. Nicht uninteressant in diesem Zusammenhang bleibt dabei die Feststellung, daß sich Schiller hier auf die voraufklärerische Tradition beruft, wenn er dieses Ideal als Göttlichkeit bzw. Gottähnlichkeit anspricht:

<ZA>Ob nun gleich ein unendliches Wesen, eine Gottheit, nicht w e r d e n kann, so muß man doch eine Tendenz göttlich nennen, die das eigentlichste Merkmal der Gottheit, absolute Verkündigung des Vermögens (Wirklichkeit alles Möglichen) und absolute Einheit des Erscheinens (Nothwendigkeit alles Wirklichen) zu ihrer unendlichen Aufgabe hat. Die Anlage zu der Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich;

---

<sup>3</sup> Daß hier im Weiteren abwechselnd von *Erziehung* und *Bildung* gesprochen wird, ist lediglich dem uneinheitlichen Sprachgebrauch der Schrift geschuldet; systematisch müßte man beide Begriffe zum einen auseinanderhalten, um zum anderen zu zeigen, daß Schiller wohl eher Bildung denn Erziehung meint.

<sup>4</sup> Schiller (2000: 11).

<sup>5</sup> Vgl. Schiller (2000: 63).

<sup>6</sup> Schiller (2000: 45) (diese und alle folgenden Hervorhebungen im Original).

der Weg zu der Gottheit, wenn man einen Weg nennen kann, was niemals zum Ziele führt, ist ihm aufgethan in den S i n n e n .<ZE><sup>7</sup>

Eine solche Idee verdankt sich dem alten Bildungsbegriff, der – von Meister Eckart eingeführt – mit Bildung nichts anderes meint als die Re-Präsentation der durch den Fall des Menschen verlorenen Gottesebenbildlichkeit, gegründet auf die im Menschen immer noch bestehende Verbindung zur Gottheit. Und es wird im Weiteren deutlicher werden, inwiefern der Weg zur Gottheit – und damit zur Wiedervergöttlichung des Menschen – den Sinnen (!) aufgetan ist: Bereits hier deutet sich eine Methode der bzw. zur Bildung an, die Schiller im weiteren Verlauf seiner Erläuterungen noch stärker herausarbeiten wird und die dem Ästhetischen als spezifischer Form der Erfahrung eine besondere Bedeutung zusprechen wird.

Die Realisierung der Idealität des Menschen erfolgt nach Schiller als unendliche doppelte Bewegung:

<ZA>Hieraus fließen nun zwey entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwey Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute R e a l i t ä t : er soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen: das zweyte dringt auf absolute F o r m a l i t ä t : er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Uebereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen; mit andern Worten: er soll alles innre veräußern und alle äussere formen. Beyde Aufgaben, in ihrer höchsten Erfüllung gedacht, führen zu dem Begriff der Gottheit zurücke, von dem ich ausgegangen bin.<ZE><sup>8</sup>

Diese beiden Aufgaben realisieren sich nach Schiller durch zwei Grundtriebe: Stofftrieb und Formtrieb, oder auch: Empfindung und Vernunft. Und es zeigt sich als Maß persönlicher Bildung bzw. Kultiviertheit, inwiefern es gelingt, diese beiden Triebe nicht nur in ihrem vollen Umfange zu realisieren, sondern sie harmonisch zusammenzuführen – darüber wachend, daß keiner der beiden Triebe stärker wird als der andere:

<ZA>Seine K u l t u r wird also darinn bestehen: e r s t l i c h dem empfangenden vermögen die vielfältigsten Berührungen mit der Welt zu verschaffen, und auf Seiten des Gefühls die Passivität aufs höchste zu treiben: z w e y t e n s dem bestimmenden Vermögen die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben, und auf Seiten der Vernunft die Aktivität aufs höchste zu treiben. Wo beyde Eigenschaften sich vereinigen, da wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Daseyn die höchste Selbstständigkeit und Freyheit verbinden, und, anstatt sich an die Welt zu verlieren, diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich ziehen und der Einheit seiner Vernunft unterwerfen.<ZE><sup>9</sup>

Nur in wenigen Augenblicken realisiert sich die als ewiger Zustand angestrebte Einheit, vermag also der Mensch, sich gleichzeitig und nicht-widersprüchlich als ewig unveränderlich und veränderlich, als frei und gebunden, als Geist und Materie wahrzunehmen. In diesen Augenblicken wird ein neuer Trieb freigesetzt, der nach Fortdauer dieser Einheitlichkeit und Aufhebung der Widersprüchlichkeit strebt und den Schiller **Spieltrieb** nennt und der darauf gerichtet wäre, „die Z e i t i n d e r Z e i t aufzuheben,

---

<sup>7</sup> Schiller (2000: 45).

<sup>8</sup> Schiller (2000: 46).

<sup>9</sup> Schiller (2000: 52).

Werden mit absolutem Seyn, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.“<sup>10</sup> In einer spinozistischen Wendung verbindet Schiller im Spieltrieb Stofftrieb und Formtrieb und läßt durch die Idee der Identität von Kontingenz und Notwendigkeit einen neuen Begriff von Freiheit entstehen, der dem Menschen in seiner (nur momentan zu realisierenden) Idealität zukommt:

<ZA>Der sinnliche Trieb schließt aus seinem Subjekt alle Selbstthätigkeit und Freyheit, der Formtrieb schließt aus dem seinigen alle Abhängigkeit, alles Leiden aus. Ausschließung der Freyheit ist aber physische, Ausschließung des Leidens ist moralische Nothwendigkeit. Beyde Triebe nöthigen also das Gemüth, jener durch Naturgesetze, dieser durch Gesetze der Vernunft. Der Spieltrieb also, als in welchem beyde verbunden wirken, wird das Gemüth zugleich moralisch und physisch nöthigen; er wird also weil er alle Zufälligkeit aufhebt, auch alle Nöthigung aufheben, und den Menschen, sowohl physisch als moralisch, in Freyheit setzen.<ZE><sup>11</sup>

Insofern es also dieser Trieb ist, der den Menschen dazu treibt, seine potentielle Göttlichkeit, sein Ideal zu realisieren, stellt sich die Frage, wie er erweckt, befördert und schließlich zu seinem Ziel gebracht werden kann: Der Anlaß dieser Erweckung wäre dann als anthropo-poietischer Moment, als Initial der Formung zum echten Menschen hin – mithin als pädagogisches Schlüsselereignis – anzusprechen.

Für Schiller gibt es genau ein Medium, welches diesen Trieb nur erwecken bzw. fördern kann, insofern es selbst diese Einheit darstellt und repräsentiert: die Schönheit. Als „lebendige Gestalt“ (58) apostrophiert – und damit begrifflich bereits die beiden Seiten des vermeintlichen Gegensatzes von ungebändigtem Leben und formender Gestalt vermittelnd und, en passant, gegen Kant einen objektiven Begriff des Schönen entwerfend – erweist sie sich als adäquater Gegenstand des Spieltriebes. Es leitet sich hieraus die berühmte Formel Schillers ab –

<ZA>[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.<ZE><sup>12</sup>

–, und es ist gerade die Schönheit, mit welcher er nur spielen kann – weil eben nur sie die angestrebte Harmonie bereits repräsentiert:

<ZA>[D]as Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt, das ist, Schönheit seyn; indem sie ja dem Menschen das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert.<ZE><sup>13</sup>

Oder in den Worten der *Kallias-Briefe*:

---

<sup>10</sup> Schiller (2000: 57).

<sup>11</sup> Schiller (2000: 57). Man kann kaum übersehen, daß die Konzeption hier insofern brüchig wird, als gerade der Vernunftseite, die eben das Ewige der Person im Menschen ausmacht, vorher als frei behauptet wurde, Vernunft bzw. Vernünftigkeit also gerade nicht als Zwang apostrophiert wurde, der aus dem Befolgen von Gesetzen resultieren würde. So stehen sich hier nun zwei unverbundene – und unverbindbare – Begriffe von Freiheit gegenüber: Freiheit als *causa sui*, als ewige Selbstverursachung, und Freiheit als spinozistische Freiheit der Identität von Kontingenz und Notwendigkeit, die nun gerade nicht Freiheit im Sinne einer ursprünglichen Spontaneität, eines ursprünglichen Anfangens meint. Schiller sieht diesen Einwand und versucht, ihn in einer Fußnote selbst zu entkräften, indem er die zweite Art der Freiheit kurzerhand zu einer „natürlichen Möglichkeit der ersten“ erklärt. (Schiller 2000: 79) Am Ende wird dieser Bruch dazu führen, daß sich ästhetischer und sittlicher Staat in einem unklaren Verhältnis gegenüber stehen.

<sup>12</sup> Schiller (2000: 62f.).

<sup>13</sup> Schiller (2000: 62).

<ZA>Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung. [...] Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit.<ZE><sup>14</sup>

Nur im Spiel mit der Schönheit ist der Mensch zugleich Vernunft- und Naturwesen; und es ist das vollständige Kunstwerk jenes, welches uns die Schönheit vor das irdische und das geistige Auge stellt, auf daß wir davon ergriffen und angerührt werden.<sup>15</sup> Hier wendet sich nun schließlich nahezu unmerklich das Verhältnis und wird ein rezeptionsästhetisches, welches dann einen pädagogischen Bezug ermöglicht<sup>16</sup>: Der Spieltrieb setzt sich die Schönheit bzw. die schönen Dinge vor, um sie zum Objekt seiner Auseinandersetzung zu machen; dieses ist eine anthropologische Grundkonstante bzw. die wesensmäßige Aufgabe des Menschen. Und es ist gerade diese Auseinandersetzung, die den Menschen selbst schön werden läßt. Auch wenn die Schönheit als Idee der vollkommenen Einheit der beiden Grundprinzipien eben nur eine Idee der Vernunft ist, und die real vorkommende Schönheit zur ein oder anderen Seite neigt (dann als **energische** oder als **schmelzende** Schönheit) und auf diese Weise die real existierenden Schönheiten erzeugt,<sup>17</sup> deren Vielfalt in der Reflexion zur Einheit der Idee gebracht werden muß<sup>18</sup> – „die Aufgabe der ästhetischen [Bildung]“<sup>19</sup> –, beruft sich Schiller auf eine Wirkung, die aus dem Anblick der Schönheit erwächst, nämlich <ZA>daß von dem Schönen zugleich eine auflösende und eine anspannende Wirkung zu erwarten sey: eine a u f l ö s e n d e , um sowohl den sinnlichen Trieb als den Formtrieb in ihren Grenzen zu halten: eine a n s p a n n e n d e , um beyde in ihrer Kraft zu erhalten. Diese beyden Wirkungsarten der Schönheit sollen aber, der Idee nach, schlechterdings nur eine einzige seyn.<ZE><sup>20</sup>

Die spätestens seit Platon bekannte Formel, daß der Mensch geformt wird gemäß der Strukturen der Umwelt, in der er lebt, bildet hierbei das didaktische Grundprinzip: Will man harmonisch werden, umgebe man sich mit Harmonie.

---

<sup>14</sup> Schiller (1994: 37).

<sup>15</sup> Vgl. Schiller (2000: 63f.). Schiller beschreibt diese Wirkmacht der Schönheit anhand einer Darstellung der Wirkung des Anblicks der sog. **Juno Ludovisi**, einer spätrömischen Büste. Es wirft allerdings ein seltsames Licht auf diese Argumentationen, wenn man feststellen muß, daß Schiller diese Büste, die ihn so erregt hat, niemals selbst zu Gesicht bekam – er also hier nur auf Bilder oder Fremderfahrung sich verläßt und einfach die Beschreibungen der Wirkung, die ihm gegeben wurden, entsprechend seiner Theorie als doppelte Erregung, als Angezogen- und Abgestoßen-Sein deutet. Vgl. Witte (2011).

<sup>16</sup> Wie sich allerdings zeigen wird, versteht Schiller selbst unter **Ästhetischer Bildung** nur das reflexiv-vernünftige Erschauen der Idee der Schönheit hinter ihren real-weltlichen Erscheinungsformen. Es gehört zum problematischen Teil der Schiller'schen Argumentationen, hier die Vernunft mit ihrer Ideen-, d.h. Ideal-Orientierung allein anzusprechen, insofern sich das Ideal als echtes Ideal eben doch auch sinnlich erfahren lassen muß, weil sonst der grundsätzliche Dualismus aufgehoben wäre nicht in einer Harmonie der beiden Seiten, sondern in einer einseitigen Usurpierung der Sinnlichkeit durch die Vernunft.

<sup>17</sup> Es muß an dieser Stelle undiskutiert bleiben, inwiefern solche real vorkommende Schönheit noch als Schönheit angesprochen werden kann, wenn sie der Idealität der Harmonie ermangelt.

<sup>18</sup> Es bleibt undeutlich, wie diese Vereinheitlichung geleistet wird: Entsteht sie rein aus der Vernunft, wäre die Idee der Einheit der beiden Seiten in der Schönheit aufgegeben. Sie muß demnach auch von außen sich der Empfindung als diese Einheit aufdrängen, womit sie auch zum Rezeptionsphänomen und damit zum Agens bildender Einwirkung wird. Diese Frage hängt eng mit der zusammen, warum die real vorkommenden, nicht-vollkommenen Schönheiten überhaupt als Schönheiten erfahren werden.

<sup>19</sup> Schiller (2000: 65).

<sup>20</sup> Schiller (2000: 64).

<ZA>Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben.<ZE><sup>21</sup>

Denn obwohl der analysierende Verstand in der Schönheit zwei Elemente zu entdecken vermag, wirkt sie doch als reine ästhetische Einheit auf die Empfindung vereinheitlichend:

<ZA>Da nun aber bey dem Genuß der Schönheit oder der ästhetischen Einheit eine wirkliche Vereinigung und Auswechslung der Materie mit der Form, und des Leidens mit der Thätigkeit vor sich geht, so ist eben dadurch die dieVereinbarkeit beyder Naturen, die Ausführung des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen.<ZE><sup>22</sup>

Es muß an dieser Stelle nicht interessieren, wie Schiller diese Wirkung der Schönheit im Weiteren transzendental abzuleiten versucht. Was allerdings für uns noch relevant ist, ist der Verweis darauf, daß Schiller die Ebene der Individualität überschreitet, denn:

<ZA>Nicht da, wo der Mensch sich troglodytisch in Höhlen birgt, ewig einzeln ist, und die Menschheit nie außer sich findet, auch nicht da, wo er nomadisch in großen Heermassen zieht, ewig nur Zahl ist, und die Menschheit nie in sich findet – da allein, wo er in eigener Hütte still mit sich selbst, und sobald er austritt, mit dem ganzen Geschlechte spricht, wird sich ihre [der Schönheit, K.K.] liebliche Knospe entfalten.<ZE><sup>23</sup>

Es geht also am Ende um alle Menschen, nicht allein um das Individuum. Hier wird die Kunst politisch – und es beweist sich, daß Schillers Theorie der ästhetischen Erziehung von Beginn an einer politischen Programmatik folgt, der es um die Frage des menschlichen Umgangs, des sozialen Miteinanders geht<sup>24</sup>: In der Erschaffung der Welt des schönen Scheins wird der realen Welt die ideale Welt gegenübergestellt, ohne daß der Unterschied geleugnet werden würde oder gar dürfte.

<ZA>Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin der dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet.<ZE><sup>25</sup>

Der ästhetische Staat, der als Gemeinschaft der Schönheit *jenseits* und doch auch gleichzeitig *im* realen Leben existiert, verleiht diesem eine Dimension des Idealen:

<ZA>Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet.<ZE><sup>26</sup>

Trotzdem: Der Schein muß als solcher rein bleiben, vollständig getrennt von der Realität und ihr bewußt als Schein gegenübergestellt, um als ästhetischer Schein existieren zu können – und doch ist er auf wundersame Weise nicht wirkungslos in der Welt der Realität:

<ZA>Alle Verbesserung im politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und

---

<sup>21</sup> Schiller (2000: 70).

<sup>22</sup> Schiller (2000: 105f.).

<sup>23</sup> Schiller (2000: 107).

<sup>24</sup> Sandkaulen (2005).

<sup>25</sup> Schiller (2000: 120).

<sup>26</sup> Schiller (2000: 121).

lauter erhalten. [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen eröffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.<ZE><sup>27</sup>

Als eine im echten Sinne autonome Kunst entziehen sie und der Raum des ästhetischen Scheins, den sie erschafft, sich einer einfachen pädagogischen Indienstnahme; diese zum Mittel zum Zweck zu machen, würde bedeuten, sie zu vernichten. Ihre unbestreitbare bildende Wirksamkeit bleibt nur da erhalten, wo sie nicht intentional dafür eingesetzt, d.i. mißbraucht, werden. Paradox könnte man formulieren: Es geht um eine absichtslose Bildung durch die kunstvolle Schönheit des Scheins.

<ZA>In dem ästhetischen Staate ist alles – auch das dienende Werkzeug ein freyer Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewalthätig beugt, muß sie hier um ihre Beystimmung fragen. Hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte[.]<ZE><sup>28</sup>

Schiller erblickt demnach im Umgang der Menschen miteinander im Medium des schönen Scheins das Ideal, vielleicht sogar die einzige Möglichkeit, eine Gesellschaft in echter, allseitiger Freiheit, ohne gegenseitige Unterwerfung bzw. ohne allseitige Unterwerfung unter die Gesetze – auch die moralischen! – zu denken und zu leben; berühmt wird das Bild des Tanzes, das Schiller zur Exemplifizierung eines solch harmonischen, freiheitsbewahrenden Zusammenspiels und Zusammenwirkens benutzt.<sup>29</sup> Leider wird man im Folgenden im Unklaren gelassen über den Zusammenhang von ästhetischem und sittlichem Zustand: Sah es eigentlich so aus, als würde der ursprüngliche Begriff der Sittlichkeit als Handlung nach dem Sittengesetz durch das Ästhetische überwunden und aufgehoben, wurde ja zuvor und wird später wieder der vorbereitende Charakter des Ästhetischen deutlich:

<ZA>Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen, und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann<ZE><sup>30</sup>

– um dann allerdings erneut wieder infrage gestellt zu werden durch eine Äußerung wie:

<ZA>Es gibt zwar kein moralisches, aber ein ästhetisches Übertreffen der Pflicht[.]<ZE><sup>31</sup>

Am Ende bleibt die Frage unbeantwortet, wie das Zusammenspiel von realem Staat oder auch sittlichem Staat und ästhetischem Staat, also zwischen Welt und Schein, beschrieben werden kann<sup>32</sup>; es bleibt gewissermaßen nur die Feststellung, daß mit den Menschen etwas Bedeutsames passiert, wenn sie sich in der Existenz und in der Ausweitung des ästhetischen Scheins ihrer Möglichkeit bewußt werden, sich jenseits des Ernsts der natürlichen und sittlichen Gesetze zu stellen in einen Raum des Spiels der und mit der Schönheit<sup>33</sup>; in einer Art Guerilla-Taktik erschleicht sich der schöne Schein Zugang zu den Menschen und verwandelt sie:

<ZA>Der Ernst deiner Grundsätze wird sie [die Zeitgenossen; K.K.] von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier mußst du

---

<sup>27</sup> Schiller (2000: 33).

<sup>28</sup> Schiller (2000: 122f.).

<sup>29</sup> Schiller (2000: 119).

<sup>30</sup> Schiller (2000: 92).

<sup>31</sup> Schiller (2000: 94).

<sup>32</sup> Vgl. Sandkaulen (2002).

<sup>33</sup> Schiller (2000: 63).



den scheuen Flüchtling ergreifen. [...] Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.<ZE><sup>34</sup>

Diese kurze Darstellung der Konzeption einer ästhetischen Erziehung/ Bildung muß genügen. Die Brüche in dieser Theorie überspielend, sollte das Bild ausreichen, um diesem nun im Folgenden das weniger Bekannte gegenüberzustellen: die Grundgedanken der Tee-Zeremonie.<sup>35</sup>

Die Geschichte der Tee-Zeremonie (*chanoyu* / 茶の湯) reicht bis ins 8.Jhd. unserer Zeit. Es erscheint daher selbstverständlich, daß man es hier mit einem sich entwickelnden, sich verändernden Phänomen zu tun hat, welches kaum in seiner Gänze thematisiert werden kann.<sup>36</sup> Daher wird sich das Folgende auf eine Analyse der Praxis beziehen, wie sie von Sen no Rikyū etabliert wurde.

Ursprünglich in China beheimatet, gewann das Teetrinken bereits dort formalisierte Züge, wie einem chinesischen Klassiker des Teetrinkens von 772 zu entnehmen ist (Chia-Ching 茶經 des LuYu 陸羽). Das Teetrinken wurde zum Bestandteil des religiösen Rituals. Während jedoch in China diese verfeinerte Art des Teetrinkens später verschwand, erlebte sie in Japan eine neue Blüte: Vor allem von in China ausgebildeten Zen-Priestern wurde der zeremonielle Tee geschätzt und ab dem 13. Jhd. in Japan verbreitet. Für die Entwicklung des *chanoyu* in Japan lassen sich dann 3 Perioden unterscheiden<sup>37</sup>: Die erste Periode umfaßt das 15.-17.Jhd. mit Murata Jukō (村田珠光; 1423-1502) und Takeno Jōō (武野紹鷗; 1502-1555) als Vorbereitern, Sen Sōeki Rikyū (千宗易利休; 1522-1591) als Vollender und Kobori Enshū (小堀遠州; 1579-1647) als Vermittler des Tee-Weges. Es ist die Zeremonie dieser Periode, der wir uns im Folgenden zuwenden, und deren Idee von Kato charakterisiert wird als *life for art's sake*, während der Grundgedanke in der zweiten Periode (vom 17.-19.Jhd.) als *art for life's sake* und der der dritten Periode durch die Haltung *art for society's sake* gekennzeichnet sei. Doch was heißt hier *life for art's sake*? Worum geht es bei dieser Form der Tee-Zeremonie?

Hören wir dazu Rikyū:

---

<sup>34</sup> Schiller (2000: 37).

<sup>35</sup> In Deutschland über die Teezeremonie und Sen no Rikyū zu schreiben, ist ein vielleicht unmögliches Unterfangen – aus verschiedenen Gründen. Zum gibt es von Rikyū selbst kaum überlieferten Text: die meisten Deutungen beziehen sich auf einen 100 Jahre nach seinem Tod veröffentlichten Text – das Nampōroku(南坊録 / 南方録)– in welchem die Theorie Rikyūs angeblich überliefert wurde. Von diesem und auch von anderen Tee-Schriften liegen nur wenige Auszüge in Übersetzungen vor, so daß man auf die japanischen Ausgaben zugreifen muß. Zum anderen erlaubt es ein Artikel wie der vorliegende nicht, die Tee-Zeremonie selbst, in ihrem Ablauf, zu beschreiben, um sie danach zu analysieren. Es muß demnach die Kenntnis der Zeremonie als Praxis vorliegen, um das nun Ausgeführte zu verstehen. Da das im europäischen Kulturraum nur sehr sporadisch der Fall sein wird, sei hiermit auf die Beschreibung einer solchen Zeremonie durch Horst Hammitzsch (1958, dort S.13-22) verwiesen.

<sup>36</sup> Für das Folgende vgl. Hammitzsch (1958) und Ehmcke (1991).

<sup>37</sup> Kato (1981: 155ff.).

<ZA>*Chanoyu* des kleinen Teeraumes bedeutet in erster Linie, sich aufgrund der buddhistischen Lehre religiös zu schulen und die Erleuchtung zu erlangen.<ZE><sup>38</sup>

Sätze wie diese lassen den westlich geschulten Geist vielleicht erst einmal in die Irre gehen: Darin geschult, Rituale vornehmlich als metaphysisch fundierte, essentielle Praktiken der Religionsausübung zu deuten – Liturgie also –, verstellt ein solches Verständnis die Teezeremonie eher, als es sie erhellt. Dies wird spätestens dann deutlich, wenn wir dem ersten Ausspruch Rikyūs die letzten Zeilen seiner hundert Lehrgedichte „Rikyū hyaku shu“ folgen lassen:

<ZA>Des Teewegs Urgrund: Wasser sieden lassen, Tee schlagen und ihn mit aufrichtigem Herzen trinken – nicht mehr! Man sollte dies wohl wissen.<ZE><sup>39</sup>

Versuchen wir im Folgenden, den Raum, den diese beiden Charakterisierungen des Teewegs eröffnen, auszumessen. Denn – deutlich wird bereits: Es geht um eine Form der Schulung, des Lernens, der Bildung – der Teeweg ist ein Weg, der zur Erleuchtung führen soll, und dieser Zustand des Erleuchtet-Seins, das Ziel des Weges gewissermaßen, ist eine spezifische Form des Bewußtseins, welches im Teetrinken eben nichts anderes auszumachen vermag als eben genau dieses: das Zubereiten und Trinken von Tee.

Was hier so einfach klingt, ist äußerst schwierig – was wohl am Ende damit zusammenhängt, daß die Welt des Tees mit der des Zen auf das engste verflochten ist: Es ist gerade das Kennzeichen der Teezeremonie dieser Periode, eine sehr enge Verbindung zum Zen eingegangen zu sein: Tee und Zen sind eins (*cha-zen-ichimi* / 茶禪一味). Nun kann es hier nicht das Ziel sein, erschöpfend zu erläutern, was Zen ist – vor allem auch deswegen, weil gerade der Zustand der Erleuchtung, der hier als Ziel einer persönlichen Entwicklung, eines Bildungsweges angesprochen wird, sich der Versprachlichung entzieht: Auch wenn klar ist, daß es darum geht, etwas sehr Spezifisches zu verstehen, die Welt also in einer besonderen Weise sehen zu können, so verbleibt doch jede weitere Beschreibung äußerlich. Als Annäherung kann man vielleicht zwei Ideen benennen, denen sich die Teezeremonie verpflichtet fühlt: Da ist zum einen die Idee der ewigen Veränderlichkeit, des ewigen Wandels, des Zirkels von Geboren-Werden, Wachsen und Vergehen, dem die Welt unterliegt. Es gibt in ihr kein Beharren, keine Beständigkeit. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite jedoch steht die Überzeugung, daß jedes Seiende – jedes Ding, jede Person – in jedem Augenblick seines Seins Buddha-Natur besitzt. Dieses bedeutet nicht nur, daß im Grunde alles eins ist (im Zen üblicherweise als *mu* (無), das Nichts, angesprochen), sondern auch, daß alles in jedem Augenblick vollkommen und damit vollkommen schön ist. Es sind diese beiden Grundprinzipien, denen sich die Teezeremonie verpflichtet fühlt – und zwar in pädagogischer Hinsicht: Die Teezeremonie ist dafür da, den Menschen diese beiden Wahrheiten erkennen, oder vielmehr: erfahren zu lassen. Eben deshalb wird sie im Japanischen als *chadō* (茶道) oder *sadō* (茶道) bezeichnet – als Tee-Weg, als Weg der Übung und Schulung, auf dem das wahre Wesen der Wirklichkeit erkannt werden kann.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Nampōroku*, 1. Buch „Oboegaki“ (覚書; Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 222). In diesem ersten von sieben Büchern des *Nampōroku* werden die Grundgedanken der Teezeremonie Rikyūs vorgestellt. Es dient uns hier gewissermaßen als programmatische Schrift zur Analyse.

<sup>39</sup> Zit. nach Sen (1991: 94).

<sup>40</sup> Die terminologische Wandlung von *chanoyu* zu *chadō* bzw. *sadō* folgt erst nach Rikyū bei seinen Schülern, etwa bei Furuta Oribe (古田織部) und Kobori Enshu, durch eine Synthese mit konfuzianischer Ethik. Hierdurch verband sich die vom Zen angestrebte Erleuchtung mit der konfuzianischen Dogmatik

Sie vollbringt dieses in Form einer ästhetischen Bildung, insofern alles an ihr und in ihr diese Wahrheiten repräsentiert und darstellt. Doch was heißt das nun?

Wie jede pädagogische Handlung, erschafft auch die Teezeremonie einen gesonderten Erfahrungsraum, der explizit getrennt ist von der Alltagswelt und ihrer Verworrenheit und ihren vielfältigen Reizen. Das Betreten des Teeraums ist eine Transition: Durch den Garten (*roji* / 路地) schreitend und sich am Wasserbecken zeremoniell vom Staub der Welt (*kiyome* / きよめ) reinigend, verläßt man auf diesem Wege die normale Erfahrungswelt. Rikyū betont diesen Transitionsaspekt, wenn er dichtet:

<ZA>Da der Teegarten nichts anderes/ als ein Weg abseits/ des weltlichen Lebenswandels ist,/ wird er das Herz wohl/ von seiner Unreinheit befreien.<ZE><sup>41</sup>

Man betritt oder vielmehr kriecht durch den niedrigen Eingang (*nijiriguchi* / 躡り口)<sup>42</sup> des Teehauses, alle weltlichen Würden ablegend, an einen utopischen Ort jenseits des Normalen. Hier sind die Gesetze der Außenwelt aufgehoben, hier im Teeraum präsentiert sich die Wahrheit in einer didaktischen Reduktion, unverstellt und direkt: jedwede Gestaltung des Raumes, alle Gesten, alle Bewegungen, alle Gespräche, alle Gerätschaften und Utensilien repräsentieren die wesenhaft natürliche Vergänglichkeit allen Seins – und die ihm trotzdem inhärierende Buddhaschaft.

Entscheidend für das erfolgreiche Gelingen der Zeremonie, d.h. damit überhaupt die Möglichkeit gegeben wird, die angestrebte Erfahrung zu machen, sind drei Aspekte: Die ästhetische Gestaltung des Raumes und alles dessen, was sich in ihm befindet (inklusive der architektonischen Merkmale, der benutzten Gerätschaften, des Raumschmuckes, des Essens, der Kleidung der Teilnehmer etc.), die Ausübung der Handlungen durch den Teemeister bzw. durch die Teemeisterin und das Verhalten der Gäste.

Die ästhetischen Prinzipien der Raumarchitektur folgen dem ästhetischen Ideal, das als *wabi* (侘) berühmt geworden ist und welches von Murata Jūkō in die Teezeremonie eingeführt wurde: nicht symmetrisch-statisch, sondern asymmetrisch-dynamisch, nicht prunkvoll, sondern einfach, vom Material her nicht homogen, sondern abwechslungsreich bei gleichbleibender Natürlichkeit, ja: Einfachheit und Rohheit – all dieses verweist in seiner scheinbaren Unvollkommenheit auf das Wesen der Wirklichkeit als einer Veränderlichen, einer Entstehend-Vergehenden.<sup>43</sup> Höchster Ausdruck dieses Ideals ist der von Rikyū visionierte Teeraum, der durch das Zusammenbinden der Spitzen eines sehr hohen Grases entsteht und der sich nach der Zeremonie wieder auflöst: die Grashütte wird so zur Repräsentation der Vergänglichkeit selbst. Bei all seiner Einfachheit ist der Teeraum doch von bestechender Schönheit, die sich eben durch die Abwesenheit von Pracht und Ornament erst zeigt. Der Raum zeigt, inwiefern das Vergängliche doch schön und harmonisch ist: Die Ausgewogenheit und Harmonie des Zusammenspiels ist unbegreiflich, ist nur erfahrbar.<sup>44</sup>

---

einer spezifischen Ethik – die Teezeremonie wurde zum dogmatischen Schulungsweg. Vgl. dazu Hennemann (1994: 150ff.). Der Begriff *dō* (道 / Weg) ist zentral für die Bildungsdimension klassischer japanischer Künste. Vgl. Hammitzsch (1957).

<sup>41</sup> So berichtet Tachibana Jitsuzan in „Kochurodan“, zit. nach Hennemann (1994: 225).

<sup>42</sup> Vgl. dazu Kumakura (1989: 59ff.).

<sup>43</sup> Vgl. dazu Haga (1989).

<sup>44</sup> Es ist gerade nicht die in Europa zu dieser Zeit gültige Idee von Schönheit als Symmetrie, sondern Schönheit als Harmonie des Verschiedenen in höchster Ausgewogenheit. In Europa mußte erst Piet Mondrian auf den Plan treten, um zu Beginn des 20. Jhds. diese Idee stark zu machen und ihre Prinzipien in

Dem Anspruch, die Perfektion der Vergänglichkeit erfahrbar zu machen – und zwar nicht nur visuell, sondern auch haptisch – dienen auch die für die Zeremonie verwendeten Utensilien. Das Herzstück bildet hierbei wohl die Teeschale, die nur entfernt an das erinnert, was üblicherweise zum Trinken von Tee benutzt wird. Auch hier spielt nicht die oberflächliche Perfektion, sondern die Einfachheit, fast Rohheit der Schale die zentrale Rolle – eine Ästhetik, die eine Schale gewissermaßen als kurzzeitig gefrorenen Augenblick des Wandels begreift.<sup>45</sup> Erhöht wird der Reiz des Einfachen durch das Einbeziehen einiger weniger Gegenstände, die nach üblichen Maßstäben schön gearbeitet sind und die natürliche Patina gereiften Alters besitzen (*sabi* / 寂); im Kontrast erblüht die echte Schönheit. Daher sind alle verwendeten Materialien sorgfältig ausgesucht, aufeinander und auf den gegenwärtigen Zustand der äußeren Natur, also die Jahreszeit, abgestimmt. Das trifft ebenso auf die Kalligraphie, die den geistigen Gehalt der Zeremonie ausdrückt, und den Blumenschmuck, der die Essenz des Natürlichen enthält, zu: In allem repräsentiert sich nicht einfach die Welt, sondern deren Essenz; die Blume des Teegebüsches, die Materialität der Teeschale, die Stoffe, aus denen der Teeraum gebaut wurde – all das soll nicht einfach an die Natur erinnern, sondern in seiner perfekten Einfachheit die Perfektion der gesamten Natur repräsentieren.<sup>46</sup>

Auch die Zeremonie selbst, die Handlungen und Bewegungen des Teemeisters und der Teemeisterin repräsentieren diese Wahrheiten. Gewissermaßen wie in Zeitlupe wird ein alltäglicher Vorgang aus- und vorgeführt: Befreit von allem Ballast, komplexitätsreduziert bis auf das Notwendige, wird die Handlung als vollkommen natürliche Handlung erfahrbar – nichts lenkt ab, alles ist hierauf konzentriert. Auf umfassendste Weise ritualisiert – jede Bewegung ist vorgeschrieben, folgt dem von Rikyū festgelegten Plan – vollendet der Meister den Tee und läßt den Eindruck vollkommener Natürlichkeit entstehen: Nichts zeugt mehr von den Vorschriften des Ablaufs, die Grenze von Künstlichkeit und Natürlichkeit löst sich auf. Am Beispiel des Teetrinkens wird das Wesen jeder alltäglichen Handlung als Ausdruck vergänglich-vollendeter Schönheit sichtbar; hier wird die Vollkommenheit von allem paradigmatisch erfahrbar. Als Erziehungswissenschaftler nennt man dieses ‚kategoriale Bildung‘: am Exemplarischen wird eine allgemeine Struktur sichtbar. Es macht gerade die Meisterschaft des Meisters oder der Meisterin aus, die in höchstem Maße artifizielle Bewegungsfolge so auszuführen, daß sie vollkommen natürlich wirkt und so das Wesen des Natürlichen offenlegt. Es versteht sich von selbst, daß nur langes Üben diese Meisterschaft hervorbringt. Ebenso anspruchsvoll ist dabei die gesamte Gestaltung der Zusammenkunft, insofern zu den Aufgaben des Gastgebers nicht nur der Vollzug der eigentlichen

---

ihrer Reinheit zu erfassen: Seine Gemälde loten aus, was die Steingärten des Zen und der Teeraum bereits seit langem zur Perfektion zu bringen versuchen.

<sup>45</sup> Rikyūs Vorliebe für *Raku*-Teeschalen (die erst mit ihm überhaupt Eingang in die Teewelt fanden) zeugen von dieser Hinwendung zur Schönheit des Imperfekten.

<sup>46</sup> Ähnliches ließe sich generell am japanischen Umgang mit Natur zeigen: Diese wird nicht immer in ihrer ursprünglichen chaotischen Wildheit genossen, sondern in einer gewissermaßen überarbeiteten oder ausgesuchten Form, durch welche die Essenz sich erst zu zeigen vermag (der japanische Garten ist beredtes Beispiel für diesen gestaltenden Zugang zum Natürlichen; auch die sog. Kopfkissen-Orte (*utamakura* / 歌枕) der Wander-Dichtung Bashōs, wie er sie etwa in *Okunohosomichi* beschreibt, zeugen von jener zielgerichteten Reduktion und Lenkung von Aufmerksamkeit auf ausgesuchte Orte und Plätze, an denen sich zum einen die Tradition, zum anderen aber auch die Essenz des Natürlichen zeigt).

Teezubereitung, sondern deren lange und komplexe Vorbereitung gehört: das Reinigen der Wege und Stätten, Bereitstellen des Wassers, die Auswahl der Gegenstände, Erstellung des Blumenschmucks, Vorbereitung des Essens, Vorbereitung des Feuers, ... - die notwendigen Schritte sind vielfältig, und es ist daher kaum übertrieben, wenn man den Weg zur Meisterschaft als lebenslange Schulung begreift.

Doch ebenso großer Übung bedarf der vollkommene Gast: die auch von ihm geforderte höchste Achtsamkeit und Aufmerksamkeit ist ebenso schwer zu realisieren – leicht schläft man ein, dämmert weg, sinkt in sich zusammen. Die Zeremonie ist eine Inszenierung von Geselligkeit, zu der jeder beitragen muß. Rikyū bemerkt hierzu:

<ZA>Es ist gut, wenn man sich gegenseitig ganz auf das Empfinden des Gegenübers einstellt, schlecht hingegen, nach solchem Sichanpassen zu eifern. Gast und Gastgeber mit großer Erfahrung im Tee erreichen ein angenehmes Zueinander auf ganz natürliche Weise. [...] Es verhält sich deshalb in der Tat so, daß es zwar gut ist, sich in natürlicher Art auf einander einzustellen, schlecht hingegen, bewußt danach zu eifern.<ZE><sup>47</sup>

Dieses Zusammenspiel der Menschen in der Zusammenkunft wird bei Rikyū noch dadurch erschwert, insofern die von ihm bevorzugten Teeräume bedeutend kleiner sind als die bisher üblichen. Es bedarf demnach auf beiden Seiten – der des Gastes und der des Gastgebers – einer erhöhten Aufmerksamkeit, einer ungezwungenen Sittlichkeit, um die hier anvisierte, als einmalige und unwiederholbare Gelegenheit bewußte Geselligkeit (*ichigoichie* / 一期一会) zu realisieren: Die Teezeremonie ermöglicht es auf diese Weise, die Struktur der Welt insgesamt wahrzunehmen – sowohl auf weltlich-gegenständlicher, als auch auf menschlich-sozialer Ebene; in der ungezwungenen Natürlichkeit des Raumes und der Handlungen offenbart sich die Essenz alles Seienden als Schönheit in Vergänglichkeit.

Auszuräumen bleibt noch der Verdacht, daß es sich am Ende eben doch nur um eine Formierung des Menschen handelt – eine zwar ästhetische, dabei aber umso erfolgreichere Indoktrination des Einzelnen nach vorgegebenem Muster. In einer solchen Anfrage schwingt erneut der Verdacht mit, es handle sich bei der Teezeremonie um ein Ritual, dessen Bedeutung in der wiederholten Repräsentation eines symbolischen Gehaltes besteht – bezeugt durch die Nähe der Teezeremonie zum Zen, einer als Religion angesprochenen Form des Buddhismus.

Es ist gar nicht notwendig, die schwierige Frage nach der tatsächlichen Religiosität von Zen zu stellen – blicken wir einfach auf die Zeremonie selbst. Bereits die deutsche Benennung als Zeremonie ist irreführend – *chanoyu* (茶の湯) bedeutet nichts weiter als **heiβes Wasser für Tee**. Tatsächlich kommt man dem Verständnis des Ganzen näher, wenn man weniger an Religion, mehr an Theater denkt: *chanoyu* ist dem japanischen *Nō* (能) verwandter als jeder Art religiösen Rituals. Es ist eine Eigenart des japanischen Theaters, weniger Wert auf den Text, die Geschichte, als auf die Aufführung zu legen<sup>48</sup>: Interessant ist die Meisterschaft der Verkörperung eines Charakters, die durch den Schauspieler bei jeder Aufführung neu realisiert wird – nicht die Geschichte, die aufgeführt wird. Das entspricht der Teezeremonie, bei der es auch eher um die Meisterschaft der jeweils gerade gegenwärtigen Aufführung durch alle Beteiligten geht, als um das Stück, das aufgeführt wird (also die vorgeschriebenen Bewegungen). Tatsächlich verdankt sich Rikyūs Kunst nicht unwesentlich dem Einfluß des *Nō*-Theaters: Wahrscheinlich wurde Rikyū zur Form des speziellen Kriech-Eingangs

---

<sup>47</sup>*Nampōroku*, 1. Buch „Oboegaki“ (Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 227).

<sup>48</sup> Vgl. Seibold (2003).

(*nijiriguchi*) in seinen Teeraum (unter anderem) von der Welt des Theaters der *Azuchi-Momoyama*-Epoche inspiriert.<sup>49</sup> Die Theater dieser Zeit hatten vornehmlich besonders schmale Eingänge, sog. *Mäusetürchen*, die dem Zuschauer das Gefühl geben sollten, beim Betreten des Theaters in eine andere Welt zu wechseln. Es überrascht dann auch nicht, wenn Kumakura in Bezug auf *chanoyu* sagt:

<ZA>The idea of establishing a division between the outside world and the world of tea was very likely born the moment it was realized that tea could be made into a performing art.<ZE><sup>50</sup>

Die Teezeremonie läßt sich also weniger als Ausübung von Religion, sondern eher als Kunstperformance verstehen – eine Kunst, deren Ausübung aufgrund ihres Einbindens der verschiedensten Kunstformen (Architektur, Kalligraphie/ Malerei, Poesie etc.) eine Vielfalt von Fertigkeiten erfordert: jede Aufführung, jedes einfache Trinken von Tee im Sinne des *chanoyu* wird so zum Gesamtkunstwerk.<sup>51</sup>

Hiermit wird auch deutlich, was Kato meinte, wenn er von Rikyūs Teekunst spricht als „life for art’s sake“: Die Meisterung des Tees bedarf der Hingabe des gesamten Lebens – das Leben des Einzelnen wird so zur Übung der Kunst, wird insgesamt selbst zum Kunstwerk: Der Mensch wird zum *chajin* (茶人), zum Teemenschen. Als dieser gerät er unweigerlich in einen Widerspruch zwischen Kunst und Leben: Der Kunst-Raum, dessen die Teezeremonie bedarf und den sie performativ als utopischen Ort aufrechterhält, braucht die Abgrenzung zum Alltagsraum – und strebt doch beständig danach, diese Grenze zu überschreiten. Der Teemensch wird alle Grenzen überwinden – Kunst und Leben fallen ineins, die Formen des Rituals werden hinter sich gelassen. Rikyū verweist auf diesen Übertritt ins Jenseits aller vorgegebenen Muster sowohl theoretisch, als auch praktisch.

Der ersten Hinweis auf dieses Überschreiten findet sich in einem Antwortgedicht Rikyūs auf ein Gedicht von Fujiwara no Sadaie, in welchem nach Meinung seines Lehrers Takeno Jō der Geist des *wabi*-Tees am besten Zum Ausdruck kommt:

<ZA>Man schaut sich um: weder Kirschblüten noch rotgefärbtes Laub/ gibt es da/ bei der Schilfhütte an der Bucht/ in herbsterlicher Abenddämmerung.<ZE><sup>52</sup>

Rikyū beantwortet das mit:

<ZA>Wen man denjenigen,/ die nur die Blumen ungeduldig erwarten,/ doch den Frühling/ der Gräser im tauenden Schnee/ des Bergdorfs zeigte!<ZE><sup>53</sup>

und kommentiert weiter:

<ZA>Denn wenn sowohl die Kirschblüten als auch das Herbstlaub des ganzen zurückliegenden Jahres, wenn eben alles unter tiefem Schnee begraben liegt, es im Bergdorf nichts mehr zu sehen gibt und alles ganz einsam und verlassen ist, so erhält es in seiner Einsamkeit die gleiche Bedeutung wie die Schilfhütte an der Bucht. Von diesem Ort des Nichts geht wiederum eine Bewegung aus, wie von einem unbewußten Gefühl getrieben, und ganz natürlich regt sich da und dort der Frühling unter dem Schnee. In seiner sanften Wärme sprießt zwischen dem hier und da geschmolzenen Schnee das frische Grün der Gräser, nach

---

<sup>49</sup> Vgl. Kumakura (1989: 51ff.).

<sup>50</sup> Kumakura (1989:52).

<sup>51</sup> Ehmcke (1991:119ff.).

<sup>52</sup> *Nampōrūku*, 1. Buch „Oboegaki“ (Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 257f.).

<sup>53</sup> *Nampōrūku*, 1. Buch „Oboegaki“ (Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 258).

und nach, ein Blatt nach dem anderen, wie von selbst einem Prinzip folgend, das die Wahrheit in sich birgt[.]<ZE><sup>54</sup>

Rikyū überwindet hier die Idee der notwendigen Gegensätzlichkeit von *wabi* und *sabi*, indem er konstatiert, daß aus der unbedingten Affirmation des *wabi* eine neue, gestaltende, schöpferische Kraft hervorgeht, die alles Bisherige transzendiert.

<ZA>Alle noch so geringfügigen Handlungen sind im Geiste des ausschließlichen Strebens nach Erleuchtung vorzunehmen. Da dies eine über Form hinausgehende Kunstfertigkeit erfordert, kommt es für halbwissende Teekenner auch nicht im Geringsten in Betracht<ZE><sup>55</sup>,

bemerkt Rikyū in Hinsicht auf die Frage nach der Möglichkeit einer Teezusammenkunft im Freien, wo die üblichen Regeln außer Kraft gesetzt sind. Und im letzten Buch des Nampōroku wird Rikyū zitiert mit dem Gedicht:

<ZA>Nach Einübung/ der fünf positiven Trennungslinien/ und der sechs negativen Unterteilungen/ bleibt nur noch die Übung des Herzens/ als einzig wirkliches Maß.<ZE><sup>56</sup> Ersichtlich wird hier: Das Ritualisierte des *chanoyu* ist nur eine Vorstufe: Das Formalisierte (*kata*/ 型) ist die Übung, am Ende überschreitet der Teemensch alle vorgegebenen Formen und lebt und handelt gewissermaßen ‚aus der Wahrheit heraus‘.<sup>57</sup>

Der angesprochene Widerspruch zwischen dem Tee-Künstler und der alltäglichen Welt beschäftigt auch Rikyū, indem er nach den Worten seines Schülers Yamanoue no Soji oft das Gedicht des Dichtermönchs Jien (慈円; 1155-1225) zitierte:

<ZA>In der Absicht,/ es nicht beschmutzen zu wollen,/ sich dem Gesetz Buddhas anzuvertrauen/ und doch zum Lebensunterhalt zu machen,/ ist äußerst beklagenswert.<ZE><sup>58</sup>

Am Ende scheitert Rikyū an diesem Widerspruch und geht als japanischer Sokrates in die Geschichte ein: Als langjähriger Vertrauter und Teemeister von Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉; 1537-1598) macht sich Rikyū schließlich unbeliebt bei den anderen Beratern des Feldherren; seine offene Kritik am Expansionsstreben des Regenten und seine unbeugsame Haltung tragen schließlich dazu bei, daß man ihn des Verrates beschuldigt und zum rituellen Selbstmord auffordert. Sen no Rikyū, der jeden von seinen Freunden vorgeschlagenen Fluchtversuch ablehnt, setzt seinem Leben am 21. April 1591 durch *seppuku* (切腹) ein Ende. In dieser Interpretation der Teezeremonie als einem durchgehend ästhetisch-pädagogischen Ereignis, das darauf abzielt, das Weltverhältnis insgesamt zu verändern, indem sie das Wahre vor alle Sinne führt – in dieser Interpretation werden die Ähnlichkeiten zu Schillers Konzeption einer ästhetischen Erziehung sichtbar: In beiden Entwürfen geht es um die Entwicklung einer Lebenskunst für die einzelne Person im Hinblick auf die Ermöglichung eines friedvollen, sozialen Miteinanders; in beiden Konzepten basiert diese Lebenskunst auf

<sup>54</sup> *Nampōroku*, 1. Buch „Oboegaki“ (Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 259).

<sup>55</sup> *Nampōroku*, 1. Buch „Oboegaki“ (Denkschrift), zit. nach: Hennemann (1994: 256f.).

<sup>56</sup> *Nampōroku*, 7. Buch „Metsugo“, zit. nach Hennemann (1994: 266).

<sup>57</sup> Das ist nicht der Ort für eine Problematisierung des Begriffes **Freiheit**. Doch es läßt sich sicherlich argumentieren, daß das hier Angestrebte die Freiheit des Einzelnen ist. Ebenso wird an dieser Stelle deutlich, daß die gewöhnlichen Stereotypisierungen über den japanischen Kollektivgeist, der Individualität weder zuläßt noch anstrebt, stark verkürzt sind: Es ließe sich wohl zeigen, daß gerade die klassischen Weg-Künste Japans tatsächlich die Hervorbringung von Individualität anstreben – eine Individualität, die sich im Durchgang und in der schließlichen Überwindung der *kata*, des Musters, bildet, und nicht in sofortiger Absetzung gegen die Tradition. Das wird an anderer Stelle zu diskutieren sein.

<sup>58</sup> Zit. nach: Hennemann (1994: 267).

einer Ästhetisierung des Lebens, die durch eine entsprechende ästhetische Bildung geleistet werden soll. Voraussetzung hierfür ist die Generierung eines ästhetischen Raumes (der reale des Teerraumes und des in ihm stattfindenden Ereignisses und der quasi virtuellen des schönen Scheins, der sich dann als realer instantiiert etwa im gesellschaftlichen Ereignis des Tanzes), der in seiner Eigengesetzlichkeit und Separierung vom Alltag (in didaktischer Reduktion also) eine spezifische Form von Erfahrung ermöglicht – sowohl bei Rikyū, als auch bei Schiller als Erfahrung von Schönheit apostrophiert, die gleichzeitig eine Repräsentation von Wahrheit und echter Sittlichkeit ist – die den Einzelnen wandelt und in einem umfassenden Sinne sittlich und sozibel werden läßt. Nimmt man Schillers zweiten Freiheitsbegriff ernst, der die wahre Freiheit erst im Überstieg über die Gesetze der Moral und der Natur erlangt sieht, so trifft er auch hier Sen no Rikyū: Der wahre Teemeister läßt am Ende das formalisierte Ritual hinter sich, wirft gewissermaßen die Leiter weg, auf der er aufstieg, und ist jetzt in einem echten Sinne frei. Ähnlich ist auch die Undeutlichkeit der Rolle, die die Geselligkeit in der Wandlung selbst spielt. In der Teezeremonie gehört die Ausübung von Geselligkeit bereits zum Ereignis, d.h. zur Übung, und kann insofern auch scheitern – der Teeraum ist ein Übungsraum für die gelingende Sozialität, und insofern bedarf es in der Übung bereits dessen, was erst hergestellt wird – für Schiller bleibt ebenso offen, ob die Geselligkeit erst aus der Wirkung des ästhetischen Scheins hervorgeht, oder ob sie diesen mit bedingt: Wir können erst tanzen, wenn wir dem Reich des Scheins bereits angehören, und werden doch auch aber erst durch den Schein des Tanzes zu denjenigen, die tanzen können. In beiden ästhetischen Wegen liegt also ein Risiko, insofern sie bereits voraussetzen müssen, was sie doch erst herzustellen suchen; der Weg ist immer ein Risiko des Sich-Einlassens und der Akzeptanz des Scheiterns.

Schwieriger zu beantworten bleibt, inwiefern sich die Struktur der Differenz ähnlich ist, die bei Schiller und bei Rikyū eröffnet wird, um eine prozessuale Wandlung des Menschen denken zu können. Der totalen Immanenz des Zen, der das Ziel für den Menschen gewissermaßen im Bewußtwerden der immer schon realisierten Buddhaschaft seiner selbst und seiner Umwelt erblickt (also deren Identität im *mu*) und dieses auch für erreichbar hält (es gibt Erleuchtete), steht Schillers Konzeption eines Ziels, d.h. des Ideals, gegenüber, welches in der traditionellen Metapher der Gottähnlichkeit zugleich Immanenz und Transzendenz zu verbinden sucht, insofern es zwar ein Potential des Menschen zur Idealität gibt (ja, sich sogar der Begriff des Menschen erst von dieser Idealität her denken läßt) und damit das Göttliche immanent im Menschen sich bereits immer befindet, dann aber doch davon ausgegangen wird, daß die Idealität qua Göttlichkeit sich nie ganz, sondern nur annäherungsweise realisieren läßt, d.h. also transzendent bleibt (man sah das Problem des Verhältnisses des Begriffs der Schönheit als Ideal und der empirisch vorkommenden, nicht-idealen Schönheiten – ein Problem, welches sich wiederholt in der Frage nach dem Verhältnis des Begriffs des Menschen, der vom Ideal her gedacht wird, zu den empirisch vorkommenden Menschen, die eigentlich dem Begriffe nach keine Menschen sind, da sie das Ideal nicht realisiert haben). Zen und mit ihm die Teezeremonie bleibt hier stärker der Immanenz verpflichtet als Schiller. Ebenso sieht sich Schiller zu einer Reflexivität verpflichtet, die auf dem Boden der kantischen Philosophie versucht, eine zu generierende Praxis ästhetischer Bildung philosophisch abzuleiten und zu begründen. Die hierbei benutzte Sprachform folgt natürlich der traditionellen Form philosophischer Argumentation. Rikyū hingegen findet bereits eine gängige Praxis vor, die es zu modifizieren gilt, wofür zwar Gründe anzugeben sind und auch angegeben werden, dieses jedoch kaum in der für Schiller



und das Abendland typischen Weise philosophischen Argumentierens erfolgt. Es ist gerade die Nähe zum Zen, das sich generell einer Theoretisierung entzieht, sich dieser sogar widersetzt, die jene Form der Reflexivität auch für Rikyū ausschließt: Die Deutungen und Begründungen, die gegeben werden für die Praxis, sind – wenn sie denn überhaupt gegeben werden – meistens poetisch formuliert (was die für das Zen typischen, religiös anmutenden Metaphern einschließt). Und schließlich unterscheiden sich Schiller und Rikyū offensichtlich in ihrem Begriff von Schönheit: Schillers Orientierung am klassisch-griechischen Schönheitsideal hätte es ihm sicherlich unmöglich gemacht, die *Raku*-Teeschalen Chojiros als schön wahrzunehmen, während für Rikyū die verehrte **Juno Ludovisi** maximal als Realisation des *sabi* erschienen wäre (aber auch nur dann, wenn er die echte, patina-überzogene Büste gesehen hätte; der perfekt-reine Gipsabguß paßt nicht ins *wabi-sabi*-Schema).

Trotz der ebenso auffälligen Unterschiede lassen es die hier vorgestellten Deutungen sicherlich plausibel erscheinen, sowohl Rikyūs Teezeremonie, als auch Schillers Ausführungen als genuine und wichtige Beiträge zu einer Idee und Praxis ästhetischer Bildung zu bezeichnen. Und doch bliebe hier dann der größte Unterschied zu bemerken: Schillers Theorie gehört nach wie vor zum klassischen und heute noch zitierbaren Kanon auch modernen Denkens über ästhetische Erziehung – sowohl in Deutschland, als auch in Japan; Rikyū dagegen wird kaum in dieser Rolle gesehen – auch auf japanischer Seite eher nicht.<sup>59</sup> Tatsächlich ist es so, daß man japanische Kollegen in der Erziehungswissenschaft überraschen kann mit der Aussage, bei der Teezeremonie handelt es sich um ein pädagogisches Phänomen. Das mag einmal anders gewesen sein: Nicht von ungefähr kann sich etwa der bekannte deutsche Pädagoge Georg Kerschensteiner zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner *Theorie der Bildung* auf die japanische Teezeremonie berufen, ohne sie wohl jemals erlebt zu haben. Er las das *Buch vom Tee*<sup>60</sup> von Okakura Kakuzō (Tenshin) – und erblickte, in dieser spezifischen Weise vermittelt, im *chanoyu* ein ausgezeichnetes Beispiel für eine Erziehung durch einen auf Traditionen basierenden Kult:  
<ZA>In diesem Sinne wurde die tägliche Teestunde und ihr Kult zum Werkzeug der Verinnerlichung, der Verehrung des Schönen in Kunst und Natur, der Erziehung zur Einfachheit, Nachdenklichkeit, Bescheidenheit und brüderlichen Gleichheit. [...] [S]ie war eine Stunde der Hingabe in sinnhaften Gebärden und Gedanken an die geistigen Werte der Schönheit, Güte, Brüderlichkeit, Barmherzigkeit und der stillen Versenkung in die Wahrheiten möglicher Erkenntnis.<ZE><sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. etwa die einzige deutsche Publikation, die sich explizit mit ästhetischer Erziehung in Deutschland und Japan in vergleichender Perspektive beschäftigt (Imai, Y./ Wulf/ C. 2007) Der Name Schillers taucht – wie üblich, wenn es in Deutschland um ästhetische Erziehung geht – quasi reflexartig im Vorwort auf; den Namen Rikyūs sucht man vergebens.

<sup>60</sup> Okakura (1919).

<sup>61</sup> Kerschensteiner (<sup>2</sup>1928: 343). Es bliebe zu untersuchen, inwieweit sich Kerschensteiners Charakterisierung der Teezeremonie vielleicht etwas zu stark an der Spranger'schen Idee von Religion orientiert: Man hat den Eindruck, daß hier die alte abendländische Voreingenommenheit zum Tragen kommt, daß Ritualisierung immer nur im Kontext von Religion zu finden sei, insofern es um den Symbolgehalt des Rituals geht, welches etwas anderes als sich selbst repräsentieren soll. Genau um dieses geht es in der Teezeremonie gerade nicht: Die Zen-Verbundenheit impft das *chanoyu* mit einer Immanenz, die zum westlichen Begriff von Religion nicht so recht zu passen scheint.

Okakuras Text lädt zu dieser Deutung förmlich ein<sup>62</sup> – hatte er doch aus dem Ereignis eine Theorie gemacht, die als solche vermittelbar und verständlich sein sollte. Doch bliebe zu fragen, warum etwa Rikyū aus den Augen mindestens der Pädagogen verschwand. Einen Grund dieses Schicksals ließe sich vielleicht darin erblicken, daß Okakuras Beschreibung selbst schon gewissermaßen nostalgisch, aus der eigenen Zeit gefallen war: Die Modernisierung Japans bescherte dem Teeweg nicht den Niedergang, sondern seine Wandlung: In Katos Worten: *chadō/sadō* wurde zur „art for the sake of the life of society“<sup>63</sup>. Wenn man so will, kann man hier die letzte Parallele erblicken von Schiller und Rikyū: Die im Laufe der Geschichte erfolgte Aushöhlung des Ideals einer echten Bildung des Einzelnen – zum Individuum und damit auch zum Wohle der Gesellschaft – hin zum Bildungsbürger: Schillers und Rikyūs grenzüberschreitende, individuell-freiheitliche und doch soziale Ästhetik werden zum gefahrlos konsumierbaren und oberflächlich lehrbaren Massenphänomen. Mit der Katastrophe des 20. Jhds., die Japan und Deutschland verbindet, wird diese Art Bildung verdächtig – und die Reaktion in Japan auf die eigene Niederlage wird verheerend für die Tradition, die bereits in der Japanischen Aufklärung nur, wenn überhaupt, durch ihre nationalistische Anverwandlung überleben konnte. Die zunehmende Empirisierung der japanischen Erziehungswissenschaft – gern auch als anscheinend zunehmende *Verwissenschaftlichung* euphemisiert<sup>64</sup> – tat ihr Übriges.<sup>65</sup>

### Literatur

- Ehmcke, F.(1991): *Der japanische Tee-Weg. Bewußtseinsbildung und Gesamtkunstwerk*, Köln: DuMont Verlag.
- Haga, K. (1989): „The Wabi Aesthetic through the Ages“, in: Varley, P./ Kumakura, I. (Hg.): *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu: University of Hawai’I Press, S.195-230.
- Hammitzsch, H. (1958): *Chado. Der Tee-Weg*, München: O.W.Barth Verlag.
- Hammitzsch, H.(1957): „Zum Begriff ‚Weg‘ im Rahmen der japanischen Künste“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, 82, S.5-14.

---

<sup>62</sup> Es erscheint mir bezeichnend, daß Okakuras Buch ursprünglich auf Englisch verfaßt und 1906 veröffentlicht, 1919 ins Deutsche – und erst zwei Jahrzehnte später ins Japanische (1929) übersetzt wurde. Der von Okakura vorgelegten Deutung des Teewegs wäre ein eigener Artikel zu gönnen: Ihr pädagogischer Impetus, Japans Kultur dem Westen bekannt zu machen, führt zu synonymisierenden Vergleichen zwischen Ost und West, die vielleicht dem japanischen Original nicht immer ganz gerecht werden – vor allem, weil sie die Teezeremonie weniger als historisch-wandelbares Phänomen, sondern als monolithisches Ereignis wahrnehmen. Und es wäre zu schauen, inwiefern erst die westliche Sichtweise, in der Okakura ja ausgezeichnet geschult war als einer der erfolgreichsten Grenzgänger zwischen den Welten – ob es also erst diese Sicht war, die ihm seinen spezifischen Zugang ermöglichte: Die von ihm in dieser Weise hervorgebrachte theoretische Beschreibung des *chado* läßt die ursprüngliche Sprachlosigkeit der Kunst Rikyūs weit hinter sich: Das Ereignis wird scheinbar ersetzbar durch die Theorie.

<sup>63</sup> Kato (1981: 156).

<sup>64</sup> Vgl. etwa die Beschreibung der Entwicklung der japanischen Erziehungswissenschaft bei Murai (1969).

<sup>65</sup> Man sollte sich allerdings nicht täuschen: Daß man Schiller in Bezug auf Ästhetische Bildung in Deutschland noch liest, ist möglicherweise ebenfalls nur noch das letzte Aufzucken einer noch nicht vollständig in empirischer Bildungsforschung aufgelösten Pädagogik. Man müßte nicht überrascht sein, wenn dieser Funke ebenfalls bald erlischt und Schiller das Schicksal Rikyūs teilt.

- Hennemann, H.S. (1994): *Chasho. Geist und Geschichte der Theorien japanischer Teekunst*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Henrich, D.(1957): „Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik“, in: *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 11, S.527-547.
- Hirota, D. (1995): *Wind in the Pines: Classic writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, zusammengestellt u. hrsg. v. Dennis Hirota, Fremont: Asian Humanities Press.
- Imai, Y./ Wulf, C. (Hg.) (2007): *Concepts of Aesthetic Education. Japanese and European Perspectives*, Münster: Waxmann Verlag.
- Izutsu, T. & T. (1988): *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln: DuMont Verlag.
- Kato, S. (1981): *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*, Tokyo: Kodansha International.
- Kerschensteiner, G. (1928 [1926]): *Theorie der Bildung*, Leipzig: B.G. Teubner Verlag.
- Kumakura, I. (1989): „Sen no Rikyū: Inquiries into his life and tea“, in: Varley, P./ Kumakura, I. (Hg.): *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu: University of Hawai’I Press, S.33-69.
- Murai, M. (1969): „Das Wesen der Pädagogik“, in: *Kultur und Erziehung*, 1, S.56-73.
- Noetzel, W. (1992): *Humanistische Ästhetische Erziehung. Friedrich Schillers moderne Umgangs- und Geschmackspädagogik*, Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Okakura, K. (1919): *Das Buch vom Tee*, Leipzig: Insel Verlag.
- Sandkaulen, B. (2002): „Die ‚schöne Seele‘ und der ‚gute Ton‘. Zum Theorieprofil von Schillers ästhetischem Staat“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76, S.74-85.
- Sandkaulen, B. (2005): „Schönheit und Freiheit. Schillers politische Philosophie“, in: Manger, K./ Willems, G. (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S.37-55.
- Schiller, F. (2000 [1795]): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (in einer Reihe von Briefen)*, Stuttgart: Reclam.
- Schiller, F. (1994 [1793]): *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, Stuttgart: Reclam.
- Schumann, K./ Winkler, M. (2009): „Schillers Vision ästhetischer Erziehung“, in: Koerrenz, R. (Hg.): *Laboratorium Bildungsreform. Jena als Zentrum pädagogischer Innovationen*, München: W. Fink, S. 35-61.
- Sen, S. (1991): *Ein Leben auf dem Teeweg*, Zürich: Theseus Verlag.
- Seubold, G. (2003): *Schein des Nichts. Begriff und Geist japanischer Kunst*, Bonn: DenkMal-Verlag.
- Varley, P./ Kumakura, I. (Hg.)(1989): *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu: University of Hawai’I Press.
- Wilkinson, E.M./ Willoughby, L.A. (1977): *Schillers Ästhetische Erziehung*, München: C.H. Beck. .
- Witte, B (2011): „Der ganze Begriff des speculativsten Theils der Kunst“. Über die ‚Juno Ludovisi‘ in Schillers ‚Briefen über die ästhetische Erziehung‘, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 130, S.599-607.