

## ***surasundarī* - himmlische Schönheit**

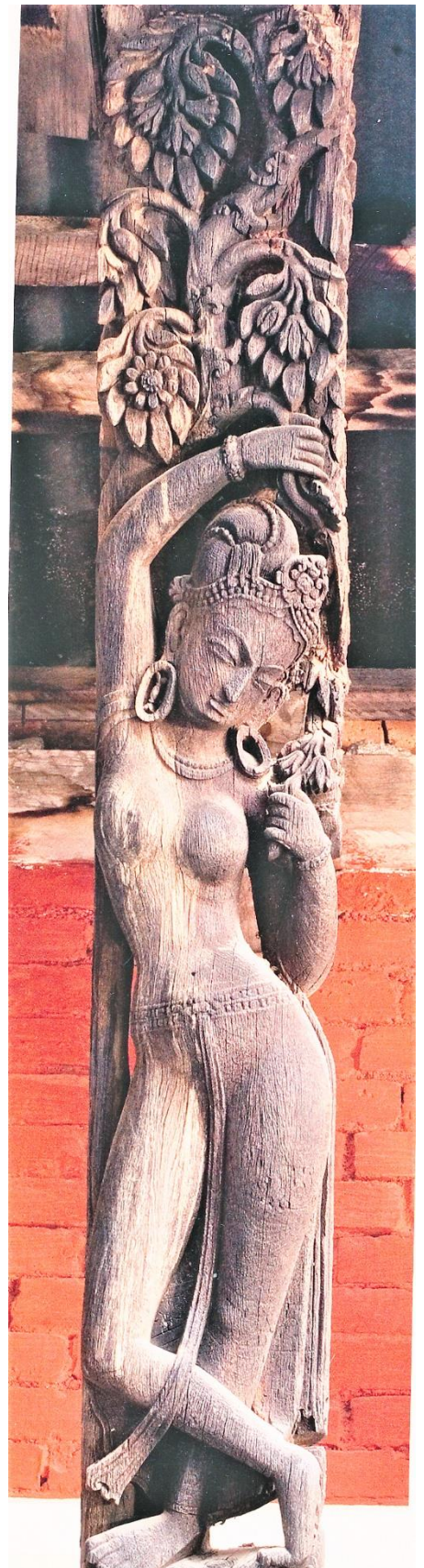
### Betrachtungen über das Weibliche in der buddhistischen Bilderwelt

Liebe Gönnerinnen und Gönner des Tibet-Instituts, meine Damen und Herren,

Ich danke Ihnen dafür, dass Sie heute den Weg ins Kloster Rikon unter die Füße genommen haben, und möchte Ihnen das Thema meines Vortrags kurz erläutern:

*Surasundarī* ist ein Sanskrit Wort, das in allen indischen Religionen seit Jahrhunderten verwendet wird. Es beschreibt eine Art von weiblicher Schönheit (*sundarī*), die über alles Vordergründige hinausweist - die nicht unserer Alltagswirklichkeit entspringt, sondern als himmlisch oder göttlich (*sura*) empfunden wird. In der buddhistischen Bilderwelt begegnen wir der himmlischen Schönheit überall da, wo sich das Leben entfaltet – wo das Leben aufblüht und wo sich Menschen innerlich wirklich lebendig fühlen. Ein in Holz geschnittenes Abbild solcher Schönheit haben Sie vor Augen (Bild nebenan). Es stammt aus dem achten Jahrhundert und ziert noch heute eines der ältesten buddhistischen Klöster in der nepalischen Stadt Patan<sup>1</sup>.

Ich habe das etwas ungewöhnliche Thema der *surasundarī* nie bewusst gesucht. Auf leisen Sohlen begleitet es mich aber seit vielen Jahren, und es hat ab und zu auch mit einiger Dringlichkeit an meine innere Türe geklopft. Das war vor allem in der Zeit der Fall, als ich mit unserem Jubiläumsbuch «Geschenke für Buddha» beschäftigt war. Erst als jene Arbeit abgeschlossen war, konnte ich die Türe öffnen und *surasundarī* einlassen. Ich habe mich in den vergangenen Monaten intensiv mit ihr unterhalten, und ich möchte ihr in diesem Vortrag endlich den Raum und die Ehre geben, die sie verdient. Denn die weibliche Gestalt der himmlischen Schönheit ist zwar in allen sogenannten Weltreligionen gegenwärtig, aber oft ist sie im Laufe der Geschichte auch missachtet und abgewertet worden. Dagegen müssen wir uns wehren, ganz unabhängig davon, ob wir als Buddhisten, als Christen oder in irgendeiner anderen Religionsform beheimatet sind.





Zur Einleitung möchte ich Ihnen eine buddhistische Geschichte vorlesen:

### **Die Legende von der himmlischen Schönheit**

Im Lande Magadha lebte einst ein Ordensältester, der als grosser Schriftgelehrter galt und im Rufe der Heiligkeit stand. Sein Ruhm erreichte selbst den Bodhisattva *Avalokiteśvara*. Dieser nahm die Gestalt eines Wandermönchs an, um dem berühmten Ältesten zu begegnen.

Der aber war gerade unterwegs zu einem Nachbarkloster, begleitet von einem einfachen Jungen, der seine Bücher trug. Der Bodhisattva schloss sich als Wandermönch den beiden Reisenden an.

Nach einiger Zeit begegneten sie einem Dorfmädchen, das Blüten und Früchte von den Bäumen des Waldes sammelte. Es bewegte sich mit der Anmut der Jugend, und seine Züge strahlten schuldlose Unbefangenheit aus.

Der Junge, der die Bücher trug, sagte kurz danach voller Bewunderung: „Glich sie in ihrer Lieblichkeit nicht einer Waldfee?“ Darauf bemerkte der Ordensälteste mit strenger Miene: „Ich sah keine Waldfee – nur ein Knochenbündel, ein Gefäss der Unreinheit. Schau tiefer, Freund, schau tiefer! Schönheit ist nur eitler Schein.“

Der Wandermönch jedoch sagte mit ruhiger Stimme: „Ich sah weder Haut noch Knochen, weder Mann noch Weib, und keine Unreinheit. Ich sah ein menschliches Wesen, dem Leiden preisgegeben, und

mein Herz wandte sich ihm in Mitgefühl zu. Ich nahm die tiefe Sehnsucht seiner Seele wahr, sein innerstes Verlangen nach Lebendigkeit, nach Liebe und nach dem Erwachen. So offenbarte sich mir eine himmlische Schönheit, die grösser ist als die des Fleisches allein.“

„Und dennoch steht geschrieben,“ murmelte der Ordensälteste, „Schönheit ist lediglich der Oberfläche eitler Schein.“

Der Wandermönch lächelte: „Schaut tiefer, Freund, schaut tiefer! Schönheit ist so tief wie unser Geist. Dem flachen Geist ist sie nur Oberfläche, aber für den erleuchteten Geist ist sie so tief und so staunenswert wie der Himmel.“<sup>ii</sup>



Ausgehend von dieser Legende möchte ich Sie nun einladen, einige Gestalten aus der vorbuddhistischen und der buddhistischen Bilderwelt zu betrachten, die uns eine Vorstellung davon vermitteln können, wie sich die „himmlische Schönheit“ im Mahayana Buddhismus seit Jahrtausenden präsentiert hat und wie sie in ihrem tiefsten Wesen verstanden worden ist. Hier die Übersicht:

1. **Mutter Erde** – Alltagserfahrungen
  2. **Śrī und Bhūmī** – Schöpfungsmacht im Buddhismus
  3. **Śālabhañjikā** – die Sehnsucht nach Leben und Erwachen
  4. **Mahā-Māyā** – die Geburt des künftigen Buddha
  5. **Avalokiteśvara und Tārā** – der Baum des Lebens
  6. **Prajñāpāramitā** – ein weibliches Bild der Erleuchtung
- 

## 1. Mutter Erde

### Alltagserfahrungen

An den Anfang meiner Ausführungen zur göttlichen Mutter Erde stelle ich das Bild von *Sai Lhamo Tenma*, der tibetischen Form der Erdmutter (unten). In Holz geschnitzt und auf Papier gedruckt, ruht sie unter manchem *chörten* <sup>iii</sup>. *Sai Lhamo Tenma* ist es, die den *chörten* (oder Stupa) trägt; sie stellt also den festen Grund dar, auf welchem Buddhas Sinnbild errichtet wird. Als Prinz Siddhartha kurz vor seiner Erleuchtung von den Dämonen bedrängt wurde, hat er sich auf diesen unerschütterlichen Grund, auf *Sai Lhamo Tenma's* unabweisbare Wahrheit berufen. Das gab ihm die Kraft, den Ver-



suchungen der Dämonen zu widerstehen, sodass diese beschämt abziehen mussten.

Die Verehrung der Erdmutter findet sich in allen frühen Kulturen der Welt. Sie ist viel älter als irgendein künstlerisches Bild, das von dieser Mutter gemacht worden ist. Der Respekt von Tibeterinnen und Tibetern gegenüber *Sai Lhamo Tenma* wird ja nicht durch das menschengestaltige Bild hervorgerufen, das wir hier betrachten. Er hat seinen Ursprung in der Seelentiefe der Menschen und in ganz elementaren Alltagserfahrungen – in Erfahrungen, die den Körper und die Seele gleichzeitig berühren. Wenn wir verstehen oder wenigstens ahnen wollen, was Mutter Erde für naturnahe Menschen bedeutet, müssen wir uns solche Erfahrungen vergegenwärtigen.



Zu den wichtigsten Erfahrungen dieser Art gehört der körperliche Kontakt mit dem Erdboden, auf welchem sich der häusliche Alltag abspielt. Dieser Grund wird nicht als tote Materie erlebt, sondern als etwas Lebendiges, das sorgfältige Pflege verdient. Es sind die Mütter und Töchter im ländlichen Indien, die den Vorplatz ebenso wie den Innenraum ihres Hauses noch heute regelmässig erneuern. Sie tun es von Hand, verwenden dazu eine Mischung aus Erde, Kuhdung und Urin, und sie verleihen dem Erdboden dadurch sowohl seinen seidenen Glanz als auch seine sanfte Festigkeit. Was uns äusserlich nur als mühselige Arbeit erscheinen mag, ist im Herzen der natur-nahen Menschen ein Ritual für Mutter Erde. Deren lebendige Gegenwart wird durch die lebendige Tünche aus Dung und Erde immer wieder erneuert. Diese Form des Gottesdienstes – die Neubelebung des geheimnisvoll Lebendigen oder Göttlichen durch ebenso geheimnisvoll Lebendiges – findet sich in allen indischen Religionen bis in die Gegenwart.



Ähnlich intensiv ist die leib-seelische Erfahrung beim Töpfern. Aus zärtlichen Berührungen entstehen Ründe und Glätte. Das innere Bild prägt die äussere Form – die äussere Form das innere Bild. Lebendige Hände formen lebendigen Lehm: im Erleben der Menschen sind dies zwei Seiten eines einzigen Schöpfungsgeheimnisses.





Und wieder Ähnliches erfahren die Menschen bei der Feldarbeit: Sie begegnen dem Mysterium der Erde und ihrer Kraft, den Samen keimen und die junge Pflanze wachsen zu lassen. Da ist auch die Verwandtschaft der Erde mit dem Geheimnis des Weiblichen, das - wie die Erde selber - Leben hervorzubringen vermag; und da ist auch das Geheimnis des neugeborenen Kindes, das in der Nähe der Mutter am Feldrand ruht und seinem Erwachen zur menschlichen Bewusstheit entgegenträumt.



Es sind glanzvolle Bilder und tiefste Erfahrungen, mit denen erdverbundene Menschen in ihrem Alltag leben. Ihre bäuerliche Arbeit und die Fruchtbarkeit des Bodens sind auf einander bezogen. Wie eine geschwisterliche Ganzheit prägen beide zusammen die Landschaft. Das lässt einen gemeinsamen Ursprung von Mensch und Natur

erahnen, deutet auf eine ungeteilte Schöpfungsmacht hin. Sinnlich erfahrbar ist diese Macht in vielfältigstem Alltagserleben, aber nirgendwo deutlicher und eindrücklicher als in der täglichen Begegnung mit der Erde und mit der Lebensfülle, die sie hervorbringt.





Mutter Erde und ihrer Schöpfungsmacht werden in Indien und Nepal auf vielfältige Weise verehrt. Bevor beispielsweise ein Acker neu bestellt werden kann, wird der Erdmutter und den Ahnen auf einer symbolisch hergerichteten rituellen Feuerstätte ein Dank- und Bittopfer dargebracht (Bild nebenan).

Oft ist es aber ganz einfach ein ausgewählter Flusskiesel, der stellvertretend für die Erde mit Wasser übergossen und mit Blüten geschmückt wird (Bild oben). Ein schützendes Geviert von unbehauenen Steinen, das an der Hausecke oder am Wegrand aufgebaut worden ist, bezeichnet den heiligen Bezirk, wo diese tägliche *pūjā* (Huldigung) stattfindet. In der Gestalt des Steins erinnert die gefeierte Erde an einen ihrer vielen Namen: *Sthāvarā*, «die Feste» oder «die Beständige». Sie ist der feste Grund, auf welchem Menschen ihre Existenz aufbauen. Sie ist aber auch der feste «Boden unter den Füßen», den Menschen innerlich brauchen, um sich in den Wirrnissen des Lebens zurechtzufinden.



Wird die Schöpfungsmacht der Erde dagegen in Gestalt eines mächtigen Baumes verehrt, heisst sie in Indien und Nepal *bhūmī*, die «göttliche Kraft des Werdens und des Gedeihens». Denn sie ist nicht nur «die Beständige», sondern vor allem auch «die Macht der Entfaltung». Sie ist die eine, ungeteilte Lebenskraft, die mit ihren Wurzeln in die Tiefe reicht und mit ihrer Krone zum Licht strebt. Sie füllt das Universum mit tausend verschiedenen Formen.



Der Baum, der *bhūmī* sichtbar macht, erhebt sich nach der Auffassung vieler Kulturen, so auch der indischen, in der Mitte der Welt. Mit seinen Wurzeln nährt er alles was lebt; sein Stamm trägt den Himmel, seine Äste füllen den kosmischen Raum. Der Baum des Lebens verbindet das Dunkel der Tiefe mit dem Licht des Himmels. Er lässt das Universum als einen lebendigen Organismus erscheinen, in welchem alle Lebewesen mit allen anderen verbunden sind. Dieser uralte Gedanke wird sich im Buddhismus besonders deutlich ausprägen und sich eng mit dem Gedanken des Mitgefühls verbinden.

Als solcher Weltenbaum wird die Schöpfungsmacht der Erde von den indischen Menschen nicht nur seit Urzeiten gefeiert, sondern auch in immer neuen Bildern vergegenwärtigt. Ein besonders eindruckliches Beispiel hierfür ist der «Baum des Lebens», den eine Frau aus Rajasthan auf die Stirnseite ihres Lehmhauses gemalt hat. Er füllt den Raum und trägt den Himmel, der im Hausdach symbolisch zum Ausdruck kommt. Zwischen den Zweigen, den Blüten und den Früchten des mächtigen Baums leuchtet da und dort ein *svastika* hervor, ein Hakenkreuz. Es gehört wie der Baum selber ebenfalls zu den alten Symbolen für die universelle Schöpfungsmacht, die sich in allem Lebendigen verkörpert.



## 2. Śrī und Bhūmī

### Schöpfungsmacht im Buddhismus

Bisher haben wir uns mit der göttlichen Schöpfungsmacht beschäftigt, wie sie in vorbuddhistischer Zeit als Erdmutter oder Baum verehrt worden ist. Im zweiten Abschnitt wenden wir uns nun der Tatsache zu, dass das Wunder einer übermenschlichen Schöpfungsmacht auch im frühen Buddhismus gefeiert wurde und bis in die heutige Zeit wichtig geblieben ist. Schon früh haben Künstler bei der Ausgestaltung buddhistischer Heiligtümer versucht, diese alles umfassende und alles belebende Macht sichtbar zu machen.

Ein berühmtes Beispiel hierfür ist das rechts abgebildete Steinrelief. Es stammt aus Sanchi (Zentralindien)<sup>iv</sup>, wo es einst den Steinzaun um den ältesten uns erhalten gebliebenen Stupa schmückte, und es dürfte etwa 100 Jahre vor unserer Zeitrechnung entstanden sein: Aus einem runden irdenen Gefäß, das dem Mutterschoß entspricht, quellen die Knospen, Blüten und Samenkapseln einer Lotuspflanze. So wie in anderen Bildern (siehe vorangehende Seire) der Weltenbaum das All erfüllt, so belebt dieser Lotusreichtum auf dem Steinrelief die Ganzheit des verfügbaren Raums.

Im indischen Denken und Deuten ist diese räumliche Ganzheit aber nicht nur ein Bild des Kosmos, sondern stets auch ein Abbild des Menschen – genauer: der leib-seelischen Ganzheit des Menschen<sup>v</sup>. Wir dürfen deshalb annehmen, dass mit dem lebhaft bewegten, raumfüllenden Lotus nicht nur die universelle Schöpfungsmacht der Erde, sondern auch die ganzheitliche, körperliche und geistige Schöpfungskraft gemeint ist, die im Menschen am Werk ist.

So ist es naheliegend, dass buddhistische Künstler die in der Erde wie im Menschen wirksame Schöpfungsmacht auch als menschliche Gestalt sichtbar zu machen suchten. Die Tendenz zu anthropomorphen Bildern der Erdmutter war in Nordindien schon vor und während der Zeit Buddhas verbreitet. Das lässt sich aus einem Goldtäfelchen schließen, das im Ursprungsgebiet des Buddhismus, im heutigen Staat Bihar, gefunden worden ist und ins 4. oder 5. Jahrhundert vor Christus zurückweist (Bild rechts). Mit Sicherheit diente das Bild einem heiligen Zweck – das ergibt sich aus der Kostbarkeit seines Materials. Dass die Gestalt überdies auf den Ursprung und die Entfaltung des Lebens hinweist, wird durch die Hervorhebung ihrer Weiblichkeit unterstrichen<sup>vi</sup>.

Das Goldtäfelchen aus Bihar spielt nun für das Verständnis unseres Vortragsthemas eine entscheidende Rolle. Die Art, wie der Künstler von damals die Erdmutter dargestellt hat – unverhüllt und mit starker Betonung des Geschlechts – sollte nämlich bald zu einem Grundmuster auch der buddhistischen Kunst werden<sup>vii</sup>. Weiblichkeit wird zum Symbol nicht nur der körperlichen, sondern auch der geistig-seelischen Schöpfungsmacht.



So überraschend das auch tönen mag – ein Blick auf zwei Bildbeispiele früher buddhistischer Göttinnen genügt, um sich von dieser Tatsache zu überzeugen.





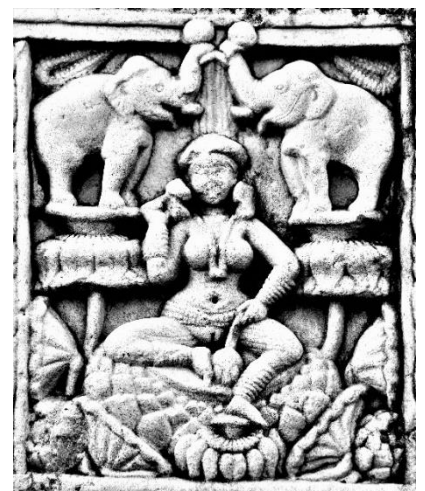
Beim ersten Beispiel (oben) handelt es sich um eine der ältesten Darstellungen der buddhistischen Göttin Śrī (2.Jh. v.u.Z.)<sup>viii</sup>. Ihr Name bedeutet «Pracht» oder «Schönheit», aber auch «Glück» und «Reichtum». Wenn wir dem Rat folgen, den uns der Dalai Lama einst in einer Unterweisung im Hallenstadion Zürich gegeben hat, tun wir gut daran, solche Namen von Göttinnen nicht allzu konkret, sondern sinnbildlich zu verstehen. «Pracht» und «Schönheit» würden sich dann nicht nur auf Śrī's Gestalt, sondern vor allem auf das göttliche Schöpfungsgeheimnisses beziehen, das in Śrī's machtvoller Weiblichkeit, aber ebenso in der Fülle und der Kraft der Lotusblüten sichtbar wird. Mit der Verheissung von «Glück» und «Reichtum» dürfte andererseits die seelische Erfüllung gemeint sein, die Menschen erleben, wenn sie sich im Sinne Buddhas innerlich entfalten können<sup>ix</sup>.

Auf solche Deutungen dürfen wir uns deshalb verlassen, weil es in allen indischen Religionen, insbesondere im Buddhismus, ein tiefes Verständnis für die geistig-seelische Dimension von Bildern gibt. Diese bringen nie nur Äusseres, sondern immer auch innere Kräfte oder Vorgänge zum Ausdruck. Oft entspringen sie sogar in erster Linie dem Bemühen, etwas ganz Unanschauliches wie eine innere Regung anschaulich zu machen. Solche Bilder entstehen in der Seele und bringen im indischen Verständnis verborgene seelische Wirklichkeiten ans Licht.

Das wird auch im zweiten Beispiel (nebenan, Sanchi, 1.Jh.v.u.Z.)<sup>x</sup> deutlich. Wie schon im oberen Bild wird nämlich auch hier der geistige Aspekt der Göttin durch ein rein symbolisches Motiv unterstrichen: Śrī wird von zwei Elefanten mit Wasser besprengt. Das Ritual der «Besprengung» war schon Teil der altindischen Königsweihe. Es weist auf einen geistigen Neubeginn oder eine «Zweit-

geburt» hin<sup>xi</sup>. Denselben Sinn hat die Besprengung in der christlichen Taufe. Oft wird in bildlichen Darstellungen auch der neugeborene Buddha von himmlischen Wesen mit frischem Wasser besprengt. Und dasselbe Ritual spielt noch heute eine zentrale Rolle bei der Weihe buddhistischer Mönche. Das fliessende Wasser ist stets ein Zeichen von Lebendigkeit, vor allem von geistiger Lebenskraft.

Erneut begegnen wir hier also jenem Motiv, das uns schon im Bild der indischen Frau aufgefallen ist, die den Erdboden vor ihrer Hütte pflegt: Das göttlich Lebendige (Mutter Erde oder Śrī) wird dadurch verehrt, dass es mit weiteren Symbolen des Lebendigen gereinigt und erneuert wird. Es ist, als «wüsste» oder «spürte» die alte ländliche Kultur Indiens, wie lebensnotwendig es ist, dass Menschen den tragenden Kräften ihres Lebens Sorge tragen und sich um deren stetige Neubelebung kümmern.



Neben *Śrī* fanden auch *Bhūmī* und deren Verkörperung im Baum des Lebens schon früh ihren Platz in der buddhistischen Bilderwelt. Beide Göttinnen sind ja besondere Erscheinungsformen der grossen Erdmutter. Am nebenstehenden Relief lässt sich dies ablesen: In der Krone des Baums erscheint *Bhūmī*, die Göttin des Werdens und der Entfaltung. Aber sie verkörpert nicht nur die Fruchtbarkeit der Erde, sondern auch deren Festigkeit, und als solche heisst sie *Sthāvarā*, die Beständige, Tragende. Mit ihren Armen stützt und sichert sie den äusseren und den inneren Boden, auf welchen das menschliche Leben angewiesen ist.

Das Relief ist Teil einer in Stein gehauenen Bildergeschichte aus Gandhara (Pakistan, 2.Jh.u.Z., siehe unten)<sup>xii</sup>. Darin wird erzählt, dass Prinz Siddhartha, begleitet von *devatas* (verschiedenen Gottheiten) gegen das Ende seines langen Suchweges nach einem festen Sitz Ausschau hielt, auf welchem er zur endgültigen Erleuchtung gelangen wollte. Der Sitz musste so unerschütterlich sein, dass der künftige Buddha darauf den letzten Versuchungen seines Widersachers *Māra* zu widerstehen vermöchte. *Māra*, dessen Name vom Wort *mṛt* (Tod) abgeleitet ist, gilt in Indien als der «Herr aller Vergänglichkeit» oder deutlicher: als Herr alles dessen, was in unserem Herzen noch nicht zum Leben erwacht oder bereits verhärtet und leblos geworden ist. *Māra* ist die Summe aller dunklen seelischen Mächte, die das Leben an seiner inneren Entfaltung hindern und der Erleuchtung im Wege stehen.



Suchend nach festem Grund kreisten Siddharthas Schritte rund um den Baum, der aus der Mitte der Erde zum Himmel wächst. Überall zitterte und schwankte die Erde. Doch als sich der Prinz endlich an der Ostseite des Baumes niederliess, hatte er sein Ziel erreicht: er war am Nabel der Welt, beim Nabel von Mutter Erde angelangt. Und er war der aufgehenden Sonne zugewandt – seiner bevorstehenden Erleuchtung. Es war der Ort, wo alles Zittern und Schwanken endete. Auf der Steinbank unter dem Baum der Göttin bereitete sich Siddhartha einen Sitz aus Gras. Hier würde sich sein Sehnen erfüllen. Er war getragen von *Bhūmī*.

Laut der Legende erblühten in jenem Augenblick alle Bäume des Universums; die Zweige bogen sich unter der Last ihrer Früchte und der Gesang der Vögel erfüllte das All.<sup>xiii</sup>







*Bhūmī* wurde aber noch in einer anderen Weise zu Siddharthas Lebensretterin. Denn als *Māras* Horden den meditierenden Prinzen mit allen denkbaren Mitteln angriffen, um ihn von seinem Erleuchtungsweg abzuhalten (links im obigen Bildausschnitt), und als *Māra* seinen Gegner mit der Behauptung herausforderte, dass ihm selber und keinem andern der Thron in der Mitte des Erdenrunds gebühre, da berührte Siddhartha mit seiner rechten Hand den Erdboden und rief die Erdgöttin als Zeugin dafür an, dass er diesen Sitz zu Recht eingenommen habe – dass es also rechtens sei, die Wahrheit im eigenen innersten Zentrum zu suchen.

Die Szene ist im Laufe der Jahrhunderte unzählige Male in Stein gehauen oder an Wände gemalt worden. Unser Beispiel stammt aus dem zerfallenen Kloster Tsaparang in Westtibet, wo es von der buddhistischen Wissenschaftlerin Li Gotami auf Pauspapiere kopiert und später zu diesem wundervollen Ganzen neu zusammengefügt wurde<sup>xiv</sup>.

In der linken unteren Ecke des grossen Wandgemäldes haben die tibetischen Künstler *Bhūmī* abgebildet, die nach der Legende auf Siddharthas Anruf unter Donner und Erdbeben erschienen war (Bildausschnitt nebenan). Ähnlich wie in der Gestalt von *Śrī* wird Mutter Erde auch hier von einem Lotus aus der Tiefe gehoben. Im *Lalitavistara*, einer alten Lebensbeschreibung Buddhas, heisst es dazu:

Die Erdgöttin enthüllte ihren Oberkörper und war angetan mit all ihrem Schmuck. Dann verneigte sie sich ehrfurchtsvoll mit zusammengelegten Händen und sprach:  
Ja, Du Grosses Wesen, es ist wirklich so, wie Du gesagt hast: Du bist wahrhaftig das reinste aller lebenden Wesen!<sup>xv</sup>



Die äussere Geste der Erdberührung (*bhūmīsparsamudrā*) spiegelt bis heute einen allgemein menschlichen Vorgang, der damals im Innern des künftigen Buddha stattfand: Siddhartha spürte in seine eigene Tiefe hinab und nahm Kontakt mit seinem Seelengrund auf. Von dort floss ihm die versichernde Kraft zu, die es ihm erlaubte, allen Versuchungen und Gefahren zum Trotz seinen eindrücklichen geistigen Weg zu gehen.

Die Geste der Erdberührung ist wohl die bekannteste und am häufigsten abgebildete Geste des Erleuchteten. Seit Jahrhunderten prägt sie Buddhas Bild. Sie ist ein zeitlos gültiges Zeichen dafür, wie entscheidend für den sich entwickelnden Menschen eine lebendige Beziehung zur Schöpfungskraft der eigenen Seele ist.

In der buddhistischen Bilderwelt wird diese Kraft als weiblich dargestellt.





### 3. *Śālabhañjikā*

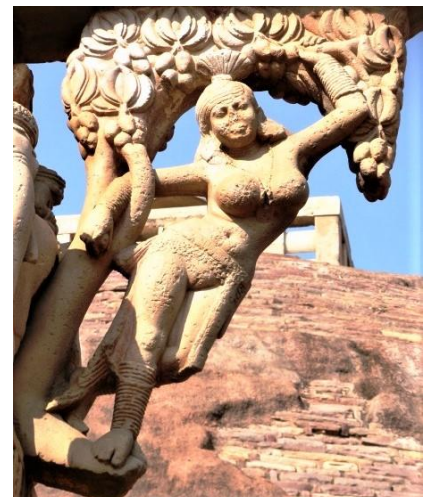
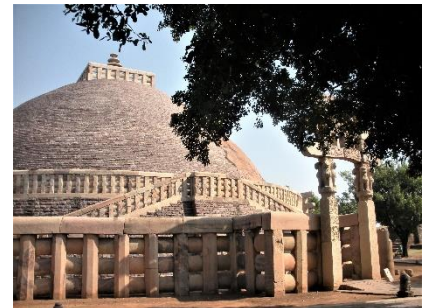
#### Die Sehnsucht nach Leben und Erwachen

In der Legende von der himmlischen Schönheit begegnen die drei wandernden Männer einem Dorfmädchen, das Blüten und Früchte von den Bäumen des Waldes sammelt. Eine Gestalt, die diesem Dorfmädchen gleicht, zeigt sich uns Heutigen in vielfältigen Variationen, wenn wir uns in der buddhistischen Bilderwelt umsehen. Die Figur wird als *Śālabhañjikā* bezeichnet - «die den Zweig oder die Blüte vom Salbaum bricht». Wir erkennen sie an einigen Hauptmerkmalen: Das Mädchen oder die junge Frau greift in die Baumkrone, bewegt ihre Füße tänzerisch, zeigt sich in betonter Weiblichkeit und trägt kostbaren Schmuck. In der Legende vergleicht sie der Bursche mit einer lieblichen Waldfee. Sein Meister jedoch erhebt Einspruch gegen solche Bewunderung. Das ist verwirrend, denn es stellt uns vor die Frage, wie es denn zu verstehen ist, dass wir der *Śālabhañjikā* so oft an den heiligen Orten des Buddhismus begegnen. Ist sie eine irdische oder eine himmlische Schönheit?

Eine erste Teilantwort gibt uns das nebenstehende Bild. Es stammt aus Mathura und entstand im 2. Jahrhundert<sup>xvi</sup>. Die lebensgrosse Figur der Blütenleserin zierte damals einen Steinpfeiler am Meditationsweg, der rund um einen Stupa führte. Das Bild der jungen Schönheit begleitete also die Pilger in ihrer Andacht. Dasselbe gilt von vielen weiteren ähnlichen Figuren, welche die Meditationswege in Mathura und an anderen Orten säumten.

Einen noch prominenteren Platz erhielten die *Śālabhañjikā*-Figuren beim grossen Stupa von Sanchi (rechts), der wesentlich älter ist als jener von Mathura. Zwei von vier Eingangstoren, die dort zum Meditationsweg rund um den Stupa führen, sind mit auffallend grossen rundplastischen Blütenleserinnen geschmückt (unten)<sup>xvii</sup>. Das kann nicht anders gedeutet werden, als dass sie – nebst anderen Figuren – den geheiligten Raum ankündigen, der hinter den Toren liegt, ganz ähnlich wie das Rad der Lehre über dem Eingang eines tibetischen Klosters den geheiligten Klosterbezirk anzeigt. So wie das Rad der Lehre in Rikon weisen auch die *Śālabhañjikās* von Sanchi auf die geistige Welt hin, in die der Besucher nun eintreten wird.

Diese Feststellung wird für manche Ohren verwirrend oder unglaublich tönen. Denn nicht nur buddhistische Mönche, sondern auch manche Kunsthistoriker pflegen das Motiv der *Śālabhañjikā* geringschätzig zu betrachten. Sie ordnen es einem alten «Fruchtbarkeitskult» zu, der in keiner Weise dem Geist Buddhas entspreche, sondern im Gegenteil durch Buddhas Lehre überwunden worden sei<sup>xviii</sup>. In einer solchen Perspektive erscheinen die Blütenpflückerinnen mit ihrer selbstbewussten Weiblichkeit und ihrer natürlichen Lebendigkeit als minderwertig. Sie werden oft als Inbegriff dessen verstanden, was es im Buddhismus angeblich zu besiegen gilt und was der Pilger bei einem Stupa hinter sich lassen muss.

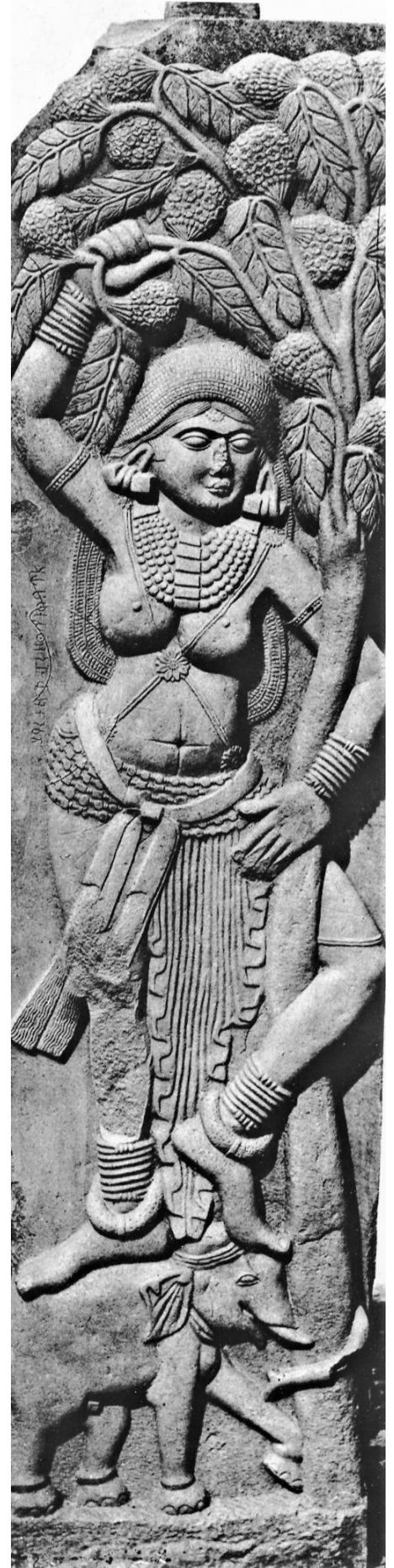


Was ist es also für eine seelische Macht, die sich im Bild der *Śālabhañjikā* ausdrückt – eine kostbare oder eine minderwertige? Vielleicht kommen wir einer Antwort näher, wenn wir uns an den Rat des Bodhisattva erinnern, der in unserer Legende zum Ordensältesten sagte: «Schaut tiefer, Freund ...» Deshalb wenden wir uns nun der ländlichen Kultur Altindiens zu, in welcher das Motiv der *Śālabhañjikā* seine geschichtlichen Wurzeln hat. Wir stossen dabei auf einen Volksbrauch, der im östlichen Indien noch bis in die neueste Zeit gepflegt worden ist. Es handelt sich um ein Frühjahrsfest, das jungen Mädchen und Frauen vorbehalten war und das sich am besten anhand des nebenstehenden Bildes erläutern lässt<sup>xix</sup>:

Hier greift eine junge Frau, reich geschmückt, mit ihrer rechten Hand in die Krone eines Baumes, der in üppiger Blüte steht. Sie biegt einen Zweig zu sich herab. Mit ihrem linken Arm umfängt sie liebevoll den Baumstamm; die Hand weist auf ihr verhülltes Geschlecht. Der gewölbte Unterleib könnte eine Schwangerschaft andeuten. Auch das linke Bein windet sich, einer Schlingpflanze ähnlich, um den schlanken Stamm. Dieser wird durch den linken Fuss sanft angestossen. Der zweite Fuss dagegen steht fest auf dem Rücken eines kleinen Elefanten.

Das historisch verbürgte Ritual<sup>xx</sup>, das hier dargestellt ist, wird *dohada* genannt, was in wörtlicher Übersetzung «zwei Herzen» bedeutet<sup>xxi</sup>. Damit könnten die Herzen der Mutter und ihres noch ungeborenen Kindes gemeint sein; ebenso gut möglich ist aber, dass mit dem Wort *dohada* einerseits auf das Herz der jungen Frau, andererseits auf das Herz der Muttergöttin verwiesen wird, die ja im Baum verkörpert ist. Denn gemäss dem Volksglauben sehnt sich der Baum ebenso tief nach der Berührung einer jungen Frau wie diese sich nach der Schöpfungsmacht des mütterlichen Baumes sehnt. Der leise Tritt gegen den Stamm soll bewirken, dass sich die Krone unverzüglich mit Blüten schmückt, während die sich herabneigenden Zweige der jungen Frau eine glückliche Geburt verheissen.

*Dohada* – und damit das Motiv der *Śālabhañjikā* – drückt eine Haltung gegenüber dem Leben aus, die keinen Unterschied macht zwischen der Gebärfähigkeit der vegetativen Natur und jener einer menschlichen Mutter. Himmlische und irdische Schönheit sind nicht unterschieden. Beide zeugen vom selben Wunder. In beiden zeigt sich die eine, ungeteilte Schöpfungsmacht, die den Kosmos durchwirkt. Dass es dabei um mehr als um biologische Fruchtbarkeit geht, erschliesst sich nicht zuletzt aus dem kleinen Elefanten, auf dessen Rücken sich das *dohada*-Ritual abspielt und der ein Symbol für die geheimnisvolle göttliche Kraftquelle alles Lebens sein dürfte. Das urtümliche Tier symbolisiert hier etwas ganz Ähnliches wie auf den Bildern der Göttin *Śrī*, die von zwei Elefanten mit Wasser übergossen wird: Es geht um die stets notwendige Erneuerung und Heiligung des Lebendigen.





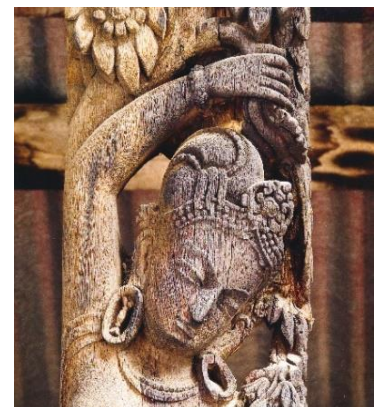
Bei dieser Gelegenheit erinnern wir uns auch daran, dass - gemäss der Legende – in Erwartung von Buddhas Erleuchtung alle Bäume des Universums zu blühen begannen (oben, S.10). Dasselbe soll geschehen sein, als Buddha seinem Tod entgegenging, dem Parinirvana oder der endgültigen Loslösung von aller irdischen Schwere<sup>xxii</sup>. Das Motiv des Blühens – ob auf einen Baum oder einen Lotus bezogen – nimmt in der buddhistischen Bilderwelt ebenfalls sehr oft eine Neugeburt vorweg, einen inneren Entwicklungsschritt, eine weitere Stufe des Erwachens. Wenn also die *Śālabhañjikā* ihren Arm nach den Blüten eines Baumes ausstreckt, drückt sie damit ihre Sehnsucht nach neuer seelischer Lebendigkeit aus. Es ist, als ob die kosmische Schöpfungsmacht in ihr selber Neues zur Entfaltung bringen möchte.

Auf diesen Zusammenhang nimmt der Bodhisattva in der Legende von der himmlischen Schönheit Bezug, wenn er den Schmähungen des Ordensältesten entgeghält:

*«Ich sah weder Haut noch Knochen.... Ich sah ein menschliches Wesen, dem Leiden preisgegeben. Ich nahm die tiefe Sehnsucht seiner Seele wahr, sein innerstes Verlangen nach Lebendigkeit, nach Liebe und nach dem Erwachen.»*

Ein Steinbild aus dem indischen Mittelalter (nebenan) bringt diese Sehnsucht nach neuer Lebendigkeit in wundervoller Weise zum Ausdruck<sup>xxiii</sup>: Den Blick nach unten (d.h. nach innen) gerichtet, streckt sich die *Śālabhañjikā* ins Geäst eines Baumes, der von Früchten behangen ist. Sie greift nach dem Ziel ihrer Sehnsucht, aber der Künstler lässt offen, worum es sich dabei konkret handelt: ist es eine Knospe, eine Blüte, eine Frucht, eine Samenkapsel – ist es ein Juwel wie jenes, das wir am Ohr einer anderen Blütenleserin entdecken (siehe dazu das Titelbild sowie Bild rechts unten)?<sup>xxiv</sup> Oder ist es das stilisierte Bild eines neugeborenen Kindes, das in seinem Korb am Rand des Feldes liegt (unten Mitte)?

Niemand hat mir bisher auf diese Frage eine Antwort geben können. Vielleicht ist eine solche auch gar nicht nötig, denn ob Blüte, Juwel oder Kind – mit Sicherheit dürfen wir annehmen, dass mit dem Symbol in der Hand der *Śālabhañjikā* das Allerkostbarste gemeint ist, wonach sich ein Mensch sehnen kann. Im buddhistischen Verständnis ist dies die «Verlebendigung» der eigenen Buddhanatur, das schrittweise seelische Erwachen. Die Blütenleserin verkörpert die seelische Kraft im Menschen, die sich nach diesem Erwachen sehnt und es dadurch erst möglich macht. Es ist eine wundervoll weibliche Kraft – eine *sūrasundarī* oder »himmlische Schönheit«.



#### 4. *Mahā-Māyā*

##### Die Geburt des künftigen Buddha



Im Zentrum des vierten Abschnitts steht *Māyā*, Buddhas Mutter, die in späterer Zeit als *Mahā-Māyā*, als «Grosse *Māyā*», verehrt worden ist. In ihrem Namen, ebenso wie in dem Bild, das sich die Menschen seit Jahrtausenden von *Māyā* machen, findet das Wunder von Buddhas Geburt symbolischen Ausdruck.

Die älteste uns bekannte Darstellung dieser Geburt wurde in Kausambi (Uttar Pradesh) gefunden und ist vermutlich im ersten vorchristlichen Jahrhundert entstanden (Bild oben)<sup>xxv</sup>. Das Relief schmückte einst den steinernen Zaun, der zu einem Stupa bzw. zu dessen Meditationsweg gehörte. Wir erkennen darauf *Māyā* in der Gestalt und in der Haltung einer *Shālabhañjikā*. Zu ihrer Rechten kniet eine kleinere weibliche Figur, deren Hände zur Geste der Verehrung (*añjali mudrā*) zusammengelegt sind. Auf *Māyā's* linker Seite ist ein kräftiger Pfeiler mit einer Tierfigur zu sehen. Kunstgeschichtliche Experten halten diese für ein Pferd.

Warum aber wird angenommen, dass es sich hier um ein Bild von Buddhas Geburt handelt? Als erster Hinweis gilt die kniende Figur, die mit ihrer Geste sichtbar macht, dass sie Zeugin eines staunenswerten himmlischen oder göttlichen Ereignisses ist. Weiter ist der Pfeiler mit dem Pferd als Hinweis auf den Hain von Lumbini zu verstehen, d.h. auf Buddhas legendären Geburtsort, wo in der Antike tatsächlich eine Säule mit einem Pferd gestanden hat<sup>xxvi</sup>.

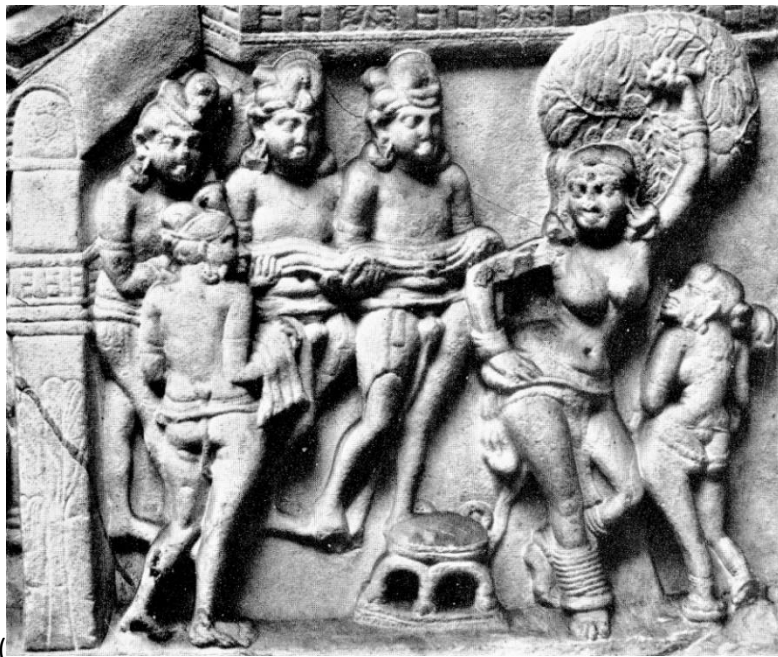
Dieser Hinweis des Bildhauers oder des Stifters passt gut zu verschiedenen Stellen in antiken buddhistischen Texten. Eine von ihnen schildert die legendäre Geburtsszene von Lumbini folgendermassen:

«Die Bäume im Hain von Lumbini standen in voller Blüte, und die Königin spürte Sehnsucht, sich ihnen zu nähern. Als sie jedoch zu einem glückbringenden Sal-Baum kam und einen Zweig ergreifen wollte, bog sich der Zweig zu ihr herab, sodass ihre Hand ihn fassen konnte. Im selben Moment aber kamen die Wehen über sie. Und in aufrechter Haltung, den Zweig in der Hand, gebar sie ihren Sohn.»<sup>xxvii</sup>



Wenn wir also davon ausgehen, dass sich das Relief von Kausambi tatsächlich auf die Legende von Buddhas Geburt in Lumbini bezieht, so könnte man fragen, ob das Bild durch den Text - oder umgekehrt: der Text durch das Bild angeregt worden seien. Darauf antworten zu wollen wäre aber müssig, denn wir haben bereits gesehen, dass das Motiv der *Shālabhañjikā* viel älter sein muss als jedes schriftliche oder künstlerische Zeugnis, das uns davon überliefert ist. Von jeher – schon lange vor Buddhas Wirken – bildete die «Blütenleserin» nicht nur eine äussere Handlung, sondern auch eine innere Erfahrung, eine Sehnsucht ab, welche die Mädchen und Frauen im östlichen Teil des damaligen Indien tief bewegt haben muss.

Erst viel später wurde diese Erfahrung in Stein gemeisselt oder in einen frommen Text eingebaut. Dass es überhaupt zu solchen bildlichen oder schriftlichen Darstellungen kam, muss daran gelegen haben, dass das Fest der Blütenlese für grosse Teile der damaligen Bevölkerung etwas Bekanntes, zugleich aber auch Numinoses an sich hatte – etwas, das weit über den Alltag hinauswies. Die Vorstellung von *dohada* etwa, die sich in den *Shālabhañjikā*-Figuren spiegelt, brachte eine Sehnsucht zum Ausdruck, die nur oberflächlich etwas mit einem «Fruchtbarkeitskult» zu tun hatte. In den Herzen der Menschen ging es um etwas viel Tieferes, Umfassenderes, nämlich um die Ganzheit von körperlicher Lebendigkeit und seelischer Erfüllung. Beides zusammen stiftet Lebenssinn.



Nur wenn wir das verstehen, lässt sich erklären, warum seit der indischen Antike bis zum heutigen Tag buchstäblich alle bildlichen Darstellungen von Buddhas Geburt auf das Motiv der *Shālabhañjikā* zurückgreifen. Ich kenne keine Ausnahme von dieser Regel. Sie gilt auch dann, wenn neben *Mahā-Māyā* noch weitere Figuren ins Bild gerückt werden, wie etwa die vedischen Götter (oben), die bereitstehen, um den künftigen Buddha in Empfang zu nehmen. Das Bild stammt aus Amaravati<sup>xxviii</sup> und ist rund 300 Jahre jünger als jenes, das am Anfang dieses Abschnitts steht (Seite 16).

Im Übrigen erinnern uns die beiden vorangehenden Bilder von *Mahā-Māyā* in ihrer unverhüllten Weiblichkeit nicht nur an die Blütenleserinnen, die am Meditationsweg stehen, sondern auch an die antike Erdmutter, deren Gestalt in Goldblech gehämmert worden ist. Es mag vielen heutigen Menschen unverständlich sein, weshalb das durchaus «heidnische» Motiv einer nackten Blütenleserin noch während Jahrtausenden die buddhistische Bilderwelt zu prägen vermocht hat. Warum ist es in den Geburtsszenen Buddhas nie durch ein Motiv ersetzt worden, das den frommen Schriften besser entsprochen hätte?

Eine Antwort auf diese Frage lässt sich finden, wenn wir jene Seelentiefe mit in Betracht ziehen, in welcher die Menschen aller Zeiten und Kulturen mit einander verbunden sind. Denn dort entspringt die Sehnsucht der Menschen nach körperlicher und seelischer Lebendigkeit – nach einem sinnerfüllten Leben. Dort wurzelt auch das intuitive Wissen davon, dass Leiblichkeit und Geistigkeit nicht getrennt sind, sondern zusammengehören. Im Motiv der *Shālabhañjikā* finden diese Sehnsucht und dieses Wissen einen zeitlos gültigen Ausdruck, unabhängig von den geltenden Regeln der jeweiligen Schriftreligion. *Mahā-Māyā* ist weder das Produkt einer solchen Religion noch das Abbild einer realen Frau. In ihrer Weiblichkeit und in ihrer Verbindung mit dem Baum verkörpert sie vielmehr

die allgemein menschliche Hoffnung auf ein sinnerfülltes Leben. Ihr Bild ist ein Ausdruck dessen, was indische Menschen schon vor Buddhas Zeit als «das Wunder des Lebendigen» erlebt haben.



Über die allgemein-menschliche Seelentiefe, aus welcher das Bild der Blütenleserin seine Kraft bezieht, spricht auch der Dalai Lama immer wieder, wenn er uns daran erinnert, dass die Buddhanatur in den Menschen aller Zeiten lebendig ist. Die innere Suche nach Bewusstheit und Erleuchtung ist nicht auf dem Boden einer bestimmten Kultur gewachsen; sie ist in der Seelentiefe der ganzen Menschheit, in deren ursprünglichen Natur angelegt.

Diese psychologische Erfahrung wird in einer mittelalterlichen Buchmalerei aus Bihar (Indien) anschaulich gemacht<sup>xxix</sup>. Im Zentrum des Bildes (oben) steht *Mahā-Māyā* in Gestalt einer *Shālabhañjikā*. Sie wird von zwei Gottheiten eingerahmt, die an ihren Gloriolen erkennbar sind. Der künftige Buddha ist zweimal dargestellt: Er wird aus *Māyās* rechter Hüfte geboren, steht aber unmittelbar danach bereits aufrecht neben der Königin. Auf diese beiden symbolischen Motive werden wir gleich zurückkommen.

Von entscheidender Bedeutung ist für uns aber im Moment die graugrüne Gestalt, auf welche sich *Mahā-Māyā* während der Geburt mit ihrem linken Arm stützt. Diese weibliche Gestalt verkörpert die Lebenskraft oder die Seele des Baumes<sup>xxx</sup> nach dessen Zweiglein Buddhas Mutter die Hand ausstreckt. Sie ist ein Symbol für die ursprüngliche Kraft der Natur, ohne deren Hilfe Buddha nicht geboren und später nicht zur Erleuchtung geführt werden könnte. Der blühende Baum mit seiner lebendigen Seele, *Mahā-Māyā* in ihrer Weiblichkeit und himmlischen Schönheit, ebenso wie das geistige Ereignis von Buddhas Geburt sind keine Gegensätze. Sie werden alle als Zeichen ein- und derselben kosmischen Schöpfungsmacht verstanden, die in Indien von alters her verehrt worden ist.

Die Buchmalerei aus Bihar strahlt Festlichkeit aus. Sie will nicht gegenständlich konkret, sondern als Bild eines Mysteriums verstanden werden und spricht deshalb in Symbolen. Zu diesen Symbolen gehört auch die zweifache Darstellung des künftigen Buddha. Er wird aus *Mahā-Māyā's* Hüfte geboren und steht gleich danach aufrecht, einem Erwachsenen gleich, auf dem Lotus-thron in der Mitte des Universums. Beide Motive entsprechen vorbuddhistischer Überlieferung und sind in den vedischen Schriften vielfältig belegt<sup>xxxi</sup>. Dort sind sie Zeichen dafür, dass die Geburt eines vedischen Gottes ein überirdisches Ereignis ist, das nicht in alltäglichen Bildern geschildert werden kann. Dasselbe gilt nun von Buddha's Geburt. Sie ist nicht als historisches Ereignis, vielmehr als geistige Tatsache zu verstehen: als die grundsätzliche menschliche Möglichkeit, bewusst zu werden. Die Geburtsszene zeigt in symbolischer Weise, wie die Buddhanatur im einzelnen Menschen geboren, d.h. «verlebt» wird; als naturgegebene Möglichkeit ist sie aber schon seit je vorhanden, weshalb der Neugeborene als «von Anfang an erwachsen» dargestellt wird. Im Verständnis des Mahayana Buddhismus ist der Geist Buddhas so alt wie die Menschheit; im einzelnen Menschen aber kommt er immer wieder neu – gewissermassen als Kind – zur Welt. Darin liegt das Mysterium<sup>xxxii</sup>.





Der Geist Buddhas ist keine Kopfgeburt. Er wird – welch ein Wunder! – aus der Natur und mit Hilfe der Natur geboren. Er wächst aus der Seelentiefe der Menschheit. Die schöpferische Natur ist in den betont weiblichen Gestalten der beiden Königinnen abgebildet, die als *Śālabhañjikās* erscheinen. Sie ist in dem gewaltigen Blütenzweig des zweiten Bildes, aber auch in den Früchten und in den Vögeln auf dem ersten Bild zu erkennen. Die Schöpfungsmacht der Natur ist grösser als die beiden vedischen Götter, die im oberen Bild bereitstehen, um das Kind zu empfangen. Zu ihnen gehört auch im unteren Bild der viergesichtige Schöpfergott Brahma. In seinen Augen hat der Maler das Staunen abgebildet, das die Götter ob der Geburt Buddhas ergriffen hat.



Wie jede buddhistische Wandmalerei lassen sich diese Fresken auch als Abbild eines Geschehens verstehen, das nicht in der äusseren Welt, sondern im Inneren jedes Menschen stattfinden kann: Was hier auf wundersame Weise geboren wird, ist das neue Leben, das neue Bewusstsein oder die beglückende neue Möglichkeit, sich selber besser zu verstehen, sich besser zu leiten und sich liebevoller anderen Lebewesen zuzuwenden.

Anhand von zwei prachtvollen Wandmalereien aus Tibet lässt sich vieles, was bisher über *Mahā-Māyā* gesagt worden ist, zusammenfassen. Das obere Bild wurde im Kloster Tsaparang in Westtibet geschaffen<sup>xxxiii</sup>, das untere im Kloster Alchi in Ladakh<sup>xxxiv</sup>. Beide spiegeln mittelalterliche Höhepunkte der tibetischen Freskomalerei. Beide stimmen in den folgenden zentralen Aussagen überein:





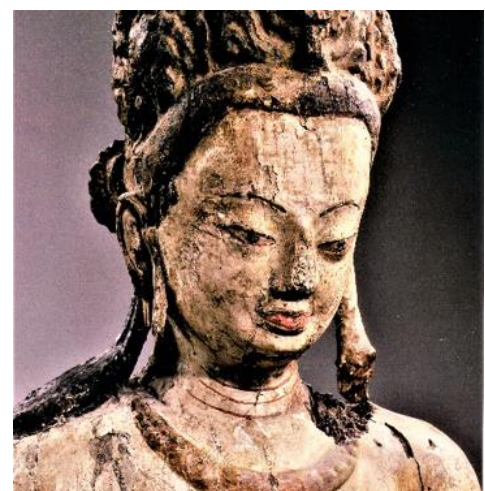
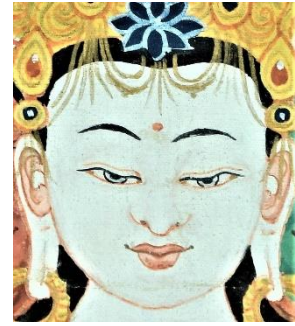
**5. Avalokiteśvara**  
Der Baum des Lebens

Die Symbolik des Weiblichen ist in der buddhistischen Bilderwelt seit ihren Anfängen so bedeutungsvoll, dass sie im Laufe der Jahrhunderte sogar auf männliche Figuren übertragen worden ist - als ob sich die Seelenkraft der männlichen Buddhagestalt in ihrer Ganzheit ohne die weibliche Symbolik gar nicht darstellen liesse.

Das zeigt sich besonders deutlich in der künstlerischen Gestaltung des Bodhisattva *Avalokiteśvara*, des Schutzpatrons Tibets, der dort *Tschenresi* genannt wird. Er wird als Bodhisattva des universellen Mitgefühls verehrt. In *Avalokiteśvaras* geistigem Wesen nahm bekanntlich die lange Inkarnationsreihe der Dalai Lamas ihren Anfang.

Von der Frühzeit buddhistischer Bildgestaltung bis heute wird im Gesicht und in der Körperhaltung *Avalokiteśvaras* neben Männlichem stets auch Weibliches zum Ausdruck gebracht, und zwar so betont, dass manche dieser Bilder auf den ersten Blick als ganz weiblich erscheinen.

Die hier abgebildeten Beispiele für diese Darstellungsart stammen aus Nepal und umspannen einen Zeitraum von 1'400 Jahren: rechts unten der Kopf einer bemalten hölzernen Figur des Bodhisattva (6.Jh.)<sup>xxxv</sup>, oben ein *thänka* (20. Jh.)<sup>xxxvi</sup> und in der Mitte rechts eine vergoldete Bronzeplastik (9. Jh.). Das letztgenannte Bild zeigt den Bodhisattva nicht nur mit weiblichen Zügen, sondern als ausgeprägt androgyne Gestalt – als *ardha-nārī*, das heisst in genauer Übersetzung: als «Wesen, dessen eine Hälfte weiblich ist»<sup>xxxvii</sup>. Diese eine weibliche Hälfte erscheint im Bild *Avalokiteśvaras* als gleichberechtigtes Gegenüber des Männlichen.







Noch erstaunlicher als in den obigen Beispielen tritt uns die weibliche Seite *Avalokiteśvaras* jedoch da entgegen, wo der männliche Bodhisattva in der Gestalt einer *Śālabhañjikā* dargestellt wird. Das älteste mir bekannte Bild dieser Art ist eine Buchmalerei aus dem 12. Jahrhundert<sup>xxxviii</sup>. Am eindrucklichsten war für mich jedoch die Begegnung mit einer entsprechenden Figur aus dem 17. Jahrhundert, die zum Schmuck des sogenannten «Goldenen Tempels» in Patan (Nepal) gehört. Dieser Tempel ist Buddha geweiht und ist Teil eines ehemaligen Klosters, des *kwa bahā* (oben), das stets enge Beziehungen mit Tibet unterhielt und noch heute einen vollständigen *Kanjur* (Kanon des tibetischen Buddhismus) aufbewahrt.

Wer den *kwa bahā* besucht, umwandelt zunächst den kleinen Vortempel (Vordergrund links) und bleibt dann vor dem Eingang zum Haupttempel stehen (verdeckt). Sie/er blickt zur Hauptfassade des Gebäudes empor, wo eine Reihe von kleinen Fenstern den dahinter liegenden Versammlungsraum der Mönche anzeigt. Der Blick wandert dann nach rechts bis zur äussersten Kante der Fassade. Dort steht, beinahe in Lebensgrösse, eine Bronzefigur von *Mahā-Māyā* (oben). Aus ihrer linken Hüfte wird Buddha geboren. Mit der rechten Hand lädt sie zu Schweigen und Kontemplation ein.

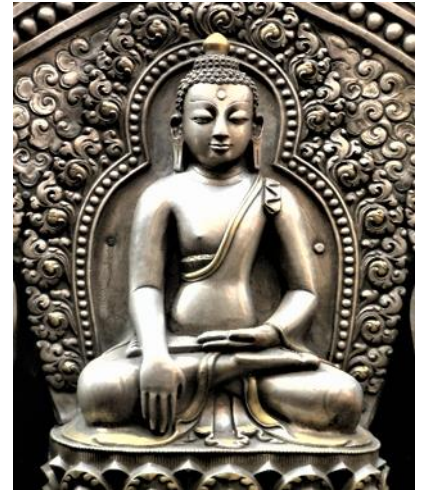
Spiegelbildlich gegenüber jedoch, an der linken Kante der Fassade (verdeckt), steht eine weitere Bronzefigur (nebenan), die meist ebenfalls für ein Bild von Buddhas Mutter gehalten wird. Erst als ich sehr genau hinblickte und einen Bewohner des *kwa bahā* um Rat fragen konnte, stellte sich heraus, dass es sich um eine Darstellung von *Avalokiteśvara* handelt. Seine Rechte verheisst reiche Gaben.





Die Ähnlichkeit zwischen den Darstellungen von *Mahā-Māyā* und *Avalokiteśvara* ist fast unglaublich gross, und sie ist zweifelsohne beabsichtigt. Die buddhistischen Künstler wollten offenbar eine tiefe Wesensverwandtschaft zwischen Buddhas Mutter und dem Bodhisattva sichtbar machen. Sie taten dies einerseits durch das Motiv der *Śālabhañjikā*, das die Körperhaltung beider Figuren bestimmt, andererseits durch die Spiegelsymmetrie der Standorte, die *Mahā-Māyā* und *Avalokiteśvara* auf der Tempelfassade zugewiesen sind. Auf der Symmetrieachse, in der genauen Mitte zwischen ihnen, über dem Eingang zum Tempel, thront nämlich Buddha (nebenan).

In dieser architektonischen Symbolik liegt ein Schlüssel zum Verständnis der Wesensverwandtschaft zwischen den zwei Figuren: In beiden spiegelt sich Buddha und damit ihre eigene Buddhanatur; beide sind – wie Prinz Siddhartha – bewegt von der Sehnsucht nach geistigem Erwachen. Für diese innere Suche aber gibt es kein passenderes Symbol als jenes einer Blütenleserin, deren Wesen – wie wir gesehen haben – in der Sehnsucht nach neuem Leben liegt.



Avalokiteśvara ist aber noch von einer weiteren Sehnsucht bewegt. Er strebt nach dem geistigen Wohl aller Lebewesen und teilt dieses Anliegen mit seiner «weiblichen Hälfte» oder seiner Gefährtin *Tārā*. Dieses Motiv hat der newarische Künstler Lok Chitrakar auf die Leinwand gebannt (links)<sup>xxxix</sup>. Beide Figuren nehmen die Haltung einer *Śālabhañjikā* ein; beide sind auf die symbolische Mittelachse des Bildes bezogen, die unsichtbar als Stamm eines mächtigen Baumes gegenwärtig ist. Beide greifen mit ihrer Rechten nach den Blüten und Früchten dieses Baumes und reichen sie den sehnsüchtig wartenden Menschen weiter. Beide tun dies mit der Geste der Gunstgewährung oder Beschenkung.

Symbolisch verstanden heisst dies: Im Baum verkörpert sich der schöpferische Geist Buddhas. Seine Früchte sind der ganzen Menschheit zugedacht. Der Baum ist aber auch ein Symbol der Buddhanatur, die in jedem Menschen angelegt ist. *Avalokiteśvara* und *Tārā*, beide in Gestalt einer *Śālabhañjikā*, pflücken die Blüten, Früchte und Juwelen,



Ge



die der Baum hervorgebracht hat. Sie erinnern uns an die Möglichkeit und die Aufgabe des Menschen, aus diesem inneren Reichtum zu schöpfen und andere Menschen daran teilhaben zu lassen. Das ist ein Kerngedanke des Mahayana Buddhismus.

## 6. *Prajñāpāramitā*

Ein weibliches Bild der Erleuchtung

Anhand eines letzten Bildes möchte ich meine Betrachtungen zusammenfassen. Ich wähle dazu ein Wandgemälde aus dem ehemaligen Kloster Alchi in Ladakh, welches am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Es stellt *Tārā* dar, die Gefährtin *Avalokiteśvaras* und – wie dieser – Verkörperung des allumfassenden Mitgefühls. Im vorliegenden Fall erscheint sie aber zusätzlich auch als Abbild von *Prajñāpāramitā*, erkennbar an ihren sechs Armen. *Prajñāpāramitā* bedeutet in wörtlicher Übersetzung: Die «Weisheit oder die Einsicht» (*prajñā*), die über das vernunftmässige Verstehen «hinaus gegangen ist» (*pāram itā*)<sup>xl</sup>



Der Kerngedanke solcher Weisheit lässt sich folgendermassen zusammenfassen<sup>xli</sup>: Nichts von dem, was den Menschen ausmacht, weder sein Körper noch sein Geist, ist absolut. Alles ist mit allem verbunden und von anderem abhängig. Es ist eine der tiefsten Einsichten, zu denen Menschen fähig sind, keine naturwissenschaftliche Erkenntnis, keine religiösen Glaubenssätze und keine Psychologie jemals für endgültig zu halten und folglich sich selber niemals im Besitz einer unumstösslichen Wahrheit zu wähnen.

Weisheit allein aber führt nicht zur Erleuchtung, denn sie kann dazu verleiten, das Leben in seiner Bedingtheit zu verachten und sich davon abzuwenden. Zur Erleuchtung gehört neben der Weisheit noch eine weitere innere Stärke, nämlich das Mitgefühl und die Mitverantwortung für das Wohl aller Lebewesen – ja des Lebens überhaupt. Die Kraft dieses Mitgefühls ist in der Gestalt der Grünen *Tārā* versinnbildlicht.

In der Wandmalerei von Alchi haben buddhistische Künstler die beiden Göttinnen *Tārā* und *Prajñāpāramitā* in ein einziges Bild gefasst. Weisheit und Mitgefühl sind zu einer Ganzheit geworden – zu einem weiblichen Bild vollständiger Erleuchtung.

Die grüne oder erdfarbene Gestalt steht in der alten Bildtradition von Mutter Erde. Sie drückt den Bezug zur irdischen Welt und zur Schöpfungsmacht der Natur aus; gleichzeitig formt sie mit der linken Hand vor ihrem Unterleib eine verheissungsvolle Geste, die auf die endgültige Linderung von Schmerz und Sorge hinweist<sup>xlii</sup>. Damit ist eine überirdische Dimension angedeutet. Die Erleuchtungsgestalt von Alchi ist sowohl ein Bild irdischer Weiblichkeit als auch überirdischer Verheissung.

Das Weibliche in der buddhistischen Bilderwelt steht im Zeichen der leib-seelischen Ganzheit aller Menschen. Deshalb ist es *surasundarī* – von himmlischer Schönheit.

## Anmerkungen

<sup>i</sup> Es handelt sich um den *Uku Bāhāḥ*, dessen hölzerne Dachstreben im achten und neunten Jahrhundert entstanden sind. Die beiden Bilder stammen aus Mary Shepherd Slusser, *The Antiquity of Nepalese Woodcarving*, University of Washington Press, Seattle 2010, fig. 31 and fig. 35.

<sup>ii</sup> Originalext von Anagarika Govinda in: *Mandala und Lotos*, O.W. Barth Verlag, Bern, München, Wien, 2001; nacherzählt von R.H.

<sup>iii</sup> Das gilt vor allem für den *Kadam Chörten* der *Kadampa* Tradition. Seine Bauweise ist in Westtibet und in China verbreitet. Es gibt aber auch ein Beispiel davon in Bhaktapur, Nepal. Vgl. dazu Niels Gutschow, *Buddha, Leben – Lehre - Orte der Begegnung*, Verlag Peter Hess, Uenzen 2005, S. 130. Ebenda ist auch das Bild von Sai Lhamo Tenma zu finden.

<sup>iv</sup> © Archaeological Survey of India.

<sup>v</sup> Siehe dazu etwa die Schvetaschvatara Upanischad, die ungefähr gleich alt oder älter als Buddhas Lehre ist.

<sup>vi</sup> Devangana Desai, *Erotic Sculpture of India*, New Delhi 1985, SS. 10/11. Das Goldtäfelchen wurde in einem Grab gefunden und wird heute im Indian Museum Kolkata aufbewahrt.

<sup>vii</sup> Einer von vielen Zeugen hierfür ist Lain S. Bangdel mit seinem Buch: *The Early Sculptures of Nepal*, Vikas Publishing House, New Delhi 1982, S. 13.

<sup>viii</sup> Die Skulptur stammt aus Kausambi und befindet sich heute im Museum von Allahabad. Siehe dazu: Lain S. Bangdel, a.a.O., S. 16 sowie Tafel 6.

<sup>ix</sup> Heimo Rau, *Die Kunst Indiens bis zum Islam*; Stuttgart 1958, S.58.

<sup>x</sup> Wikimedia commons, File: 027 Lakshmi lustrated by Elephants (32936535203).jpg,

<sup>xi</sup> Siehe dazu die Kapitel 6.2 und 6.3 in: Rudolf Högger, *Die heilige Schnur – Vom Reifen der Persönlichkeit nach indischen Überlieferungen*; Zell am Main 2013.

<sup>xii</sup> © American Institute of Indian Studies.

<sup>xiii</sup> Die hier zitierten Buddha-Legenden wurden vom Autor zusammengefasst; als Grundlage diente die *Nidāna-Kathā* in der englischen Übersetzung von T.W. Rhys Davids im Verlag von George Routledge/Sons, London ohne Jahr, Seiten 188-198.

<sup>xiv</sup> Anagarika Govinda und Anila Li Gotami Govinda, *Der Legendenkranz vom Leben des Buddha: Die Freskenpausen im Roten Tempel von Tsaparang*, München 1997.

<sup>xv</sup> Zitiert in Miranda Shaw, *Buddhist Goddesses of India*, Princeton U.P. 2006, S.17.

<sup>xvi</sup> © Ranesh Ray und Jan van Alphen, Tejas – Eternal Energy, Roli and Jansen BV, Delhi 2007, S.107.

<sup>xvii</sup> Siehe dazu Rudolf Högger et al, *Geschenke für Buddha*, Tibet-Institut Rikon und Waldgut Verlag 2018, SS. 144/5.

<sup>xviii</sup> Siehe zum Beispiel das Kapitel über A.K. Coomaraswamy in : Patrick Ringggenberg, *Les Théories de l'Art dans la Pensée Traditionnelle*, L'Harmattan, Paris 2011, SS. 18ff.

<sup>xix</sup> Die Figur stammt aus Bharhut (1.Jh.u.Z.) und gehört zu den ältesten erhaltenen Beispielen einer *Śālabhañjikā*; siehe Mary Shepherd Slusser, *The Antiquity of Nepalese Woodcarving*, University of Washinton Press, Seattle 2010, fig. 120.

<sup>xx</sup> J.Ph.Vogel, *The Woman and Tree or Śālabhañjikā* in *Indian Literature and Art*, Acta Orientalia, vol VII, 1929, S. 202.

<sup>xxi</sup> Benoy K. Behl in *FRONTLINE*, vol. 24, issue 17, 2007.

<sup>xxii</sup> E.H. Johnston, *Aśvaghōṣa's Buddhacarita*, Repr. Delhi 1995, Canto XXVI, Vers 98.

<sup>xxiii</sup> Eine von vielen hundert Figuren im *Rani-Ki-Vav*, dem «Queens Stepwell» in Patan, Gujarat (11. Jh.u.Z.),

<sup>xxiv</sup> Fig.35 in dem Werk von Slusser, das in den Anmerkungen i und xix zitiert ist.

<sup>xxv</sup> Das Bild ist publiziert in: Pratapaditya Pal, *Buddhist Art – Form and Meaning*, Mārg Publications, vol.58, No.3, March 2007, S.36.

<sup>xxvi</sup> Ebenda, S.38.

<sup>xxvii</sup> *The Lalita Vistara*, English Translation by R.L. Mitra, Sri Satguru Publications, Delhi 1998, S.142, ins Deutsche übertragen von R.H.

<sup>xxviii</sup> Ausschnitt aus einer steinernen Votivtafel vom Stupa in Amarāvati, 2.Jh. u.Z., publiziert in Heimo Rau, *Die Kunst Indiens bis zum Islam*, Stuttgart 1958, Abb.35.

<sup>xxix</sup> Das Bild entstand um 1150 u.Z. und ist publiziert in: Miranda Shaw, *Buddhist Goddesses of India*, Princeton U.P., 2006, im Farbbildteil.

<sup>xxx</sup> Ebenda

<sup>xxxi</sup> Siehe dazu Rudolf Högger, *Die Heilige Schnur, Religion und Kultur* Verlag, Zell a.M. 2013, SS. 243- 247.

<sup>xxxii</sup> Ebenda.

<sup>xxxiii</sup> Anagarika Govinda und Anila Li Gotami Govinda, *Der Legendenkranz vom Leben des Buddha: Die Freskenpausen im Roten Tempel von Tsaparang*, München 1997.

<sup>xxxiv</sup> Peter van Ham, *Tabo - gods of light : the Indo-Tibetan masterpiece*, München 2014, S.118 (Ausschnitt)

<sup>xxxv</sup> Mary Shepherd Slusser, *The Antiquity of Nepalese Woodcarving*, University of Washinton Press, Seattle 2010, fig. 214.

<sup>xxxviii</sup> © Hari Dhoj Thuladar aus Mustang, Nepal. Das *thaṅka* des elfköpfigen und tausendarmigen *Avalokiteśvara* entstand um die letzte Jahrhundertwende.

<sup>xxxvii</sup> © Boston Museum of Fine Arts; siehe dazu auch Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, vol.I, Princeton U.P 1955, S.185.

<sup>xxxviii</sup> Es handelt sich um eine Malerei auf Palmblatt aus Odisha, © Milo C. Beach, Eberhard Fischer, B.N. Goswamy, *Masters of Indian Painting Band I, 1100 – 1650*, Artibus Asiae Publishers 2011, SS. 30/31.

<sup>xxxix</sup> © Lok Chitrakar, Patan; das Bild ist publiziert und besprochen in: Min Bahadur Shakya, *Iconography of 108 Lokeśvaras*, Young Men's Buddhist Association, Lalitpur (Nepal) 2011.

<sup>xl</sup> Das Bild ist publiziert in: Marilyn M. Rhie und Robert A.F. Thurman, *Wisdom and Compassion*, Harry N. Abrams, New York 1991, S.44.

<sup>xli</sup> Siehe dazu: *The Short Prajñāpāramitā Texts*, translated by Edward Conze, Luzac & Company Ltd., London 1973.

<sup>xlii</sup> Calambur Sivaramamurti, *The Art of India*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1977, S.535.

Wo nicht anders vermerkt, stammen die Fotos vom Autor
---