

Sangharakshita

Buddhismus und Kunst

Übersetzt aus der durchgesehenen und mit neuen Anmerkungen versehenen Ausgabe von *The Meaning of Buddhism and the Value of Art*, enthalten in: *The Religion of Art* in: Sangharakshita, *Complete Works*, Bd. 26. Edited by Vidyadevi. Cambridge: Windhorse Publications 2022.

Inhalt

Zur deutschen Ausgabe	3
After Rilke	4
Nach Rilke	4
Der Sinn des Buddhismus und der Wert von Kunst	5

Zur deutschen Ausgabe

The Meaning of Buddhism and the Value of Art“ wurde erstmals 1956 von der Maha Bodhi Society unter dem Titel „Buddhism and Art“ veröffentlicht.

Für alle vom Autor angeführten Zitate aus anderen Texten – buddhistischen ebenso wie literarischen – wurden, soweit es den Übersetzern möglich war, schon veröffentlichte deutsche Übersetzungen verwendet. Sie wurden ausnahmslos an die heute übliche Rechtschreibung angepasst.

After Rilke

The poet is the world's interpreter,
At least to his own self. He recreates
In his own heart the things he contemplates,
And brings them forth transformed from what they were
Into a beauty-truth that cannot err,
That cannot fade or die. Though dull ingrates
May mock, no vile disparagement abates
The benefits the poet's words confer.

A tree is not a tree, unless within
The poet's all-transmuting mind it grows
Refined, reborn, – by his own power redeemed
Into a truer life. The poet's kin
Are Memnon, Orpheus, Merlin. History shows
The best but live what once the poet dreamed.

Nach Rilke

Ein Dichter übersetzt die Welt,
Zumindest für sich selbst. Er schafft erneut
Im eignen Herz die Dinge seines Sinnens
Und stellt sie ein, aus dem gewandelt, was sie waren,
In eine Schönheitswahrheit, die nicht irren,
Nicht welken oder sterben kann. Dumpf Undankbare
Mögen lästern, doch schnöder Spott verringert nicht
Die Wohltat, die das Dichterwort gewährt.

Ein Baum ist erst ein Baum, wenn er,
Geläutert, neu geboren, im Geist des Dichters wächst,
Der alles wandelt und mit eigener Kraft erlöst
In echteres Leben. Des Dichters Sippe bilden
Memnon, Orpheus und Merlin. Geschichte zeigt:
Die Besten leben nur, was einst der Dichter träumte.

Der Sinn des Buddhismus und der Wert von Kunst

Vor mehr als einem Jahrhundert wagte Arthur Schopenhauer, der mehr als jeder andere westliche Denker vom Geist altindischer Philosophie beeinflusst und durchdrungen war, eine Vorhersage. Das Wiederaufleben der jüngst entdeckten Schätze der orientalischen Literatur werde unvergleichbar prächtiger und glanzvoller sein als die Wiederentdeckung der griechischen und römischen Klassik im 15. und 16. Jahrhundert. Diese gewagte Vorhersage aus dem neunzehnten Jahrhundert wird nun, im zwanzigsten Jahrhundert, allmählich erfüllt. Ein anfänglich nur politischer und wirtschaftlicher Kontakt zwischen den Nationen des Ostens und des Westens vertieft sich nun zu kulturellem Austausch und interreligiöser Verbundenheit. In jedem westlichen Land finden sich heute Männer und Frauen – gewiss nur wenige, jedoch mit wachsendem Einfluss –, die davon überzeugt sind, dass das Licht noch immer aus dem Osten kommt: Ex Oriente lux.

Keiner dieser Strahlen solchen Lichts, der gebrochen wird, wenn er auf das Spektrum des menschlichen Verstandes fällt, trifft die westliche Sicht mit beständigerem Glanz und leuchtend, schillernder Brillanz als jenes wachrüttelnde Wertesystem, das den Namen „Buddhismus“ trägt. Jedoch wird diese Pracht häufig durch einen undurchsichtigen Schleier eben des Mediums getrübt, das sie vermitteln soll. Auch heute wird deutlich, dass die Autoren von Artikeln und Herausgeber allgemeiner Handbücher über Buddhismus die schiere Masse authentischen Materials ignorieren und regelmäßig dieselben alten Missverständnisse über Nirwana und andere Aspekte der buddhistischen Lehre wiederholen, obwohl die Londoner Pali Text Society und andere Organisationen sowie hervorragende Gelehrte unabhängig voneinander das Feld buddhistischer Studien erschließen und eine kleine Bibliothek buddhistischer Texte auf Pāli, Sanskrit, Chinesisch und Tibetisch mitsamt ihren Übersetzungen herausgeben.

Sofern sie nicht ohnehin aus hartnäckigen religiösen Vorurteilen stammen, von denen viele christliche Autoren über nichtchristliche Religionen noch immer beseelt sind, lassen sich solche Irrtümer auf eine unzutreffende Vorstellung über das eigentliche Wesen des Buddhismus zurückführen. Die Wurzeln dieser Fehlvorstellung liegen tief in der Geschichte des westlichen Denkens. Kurz gesagt besteht sie in der Auffassung, Buddhismus sei ein philosophisches System im modernen akademischen Sinn.

Den alten Griechen und Römern galt Philosophie nicht bloß als eine Anschauung sondern als Leidenschaft. Es ging ihr nicht nur um erhabenes Denken, sondern um ein edleres Leben. Von einem Philosophen erwartete man, dass er Haar und Bart ungeschoren ließ, ein einziges langes, schlichtes Gewand trug, auf dem nackten Boden schlief und sich karg ernährte. Mit dem Einbruch des Christentums in die griechisch-römische Welt wurden die alten klassischen Ideale der Mäßigung, Ausgewogenheit und Harmonie zerstört. Weisheit wurde durch Glauben ersetzt. An die Stelle des harmlosen und hilfreichen philosophischen Lebens trat ein Dasein übergriffiger Taten (welche die Bekehrung der Heiden, notfalls mit Gewalt, und die Verbrennung von Ketzern einschlossen). Man versuchte durchaus, eine gewisse Harmonie zwischen Glauben und Wirken zu erhalten, doch weil diese nur einen Bruchteil der Bandbreite menschlicher Möglichkeiten abdeckten, war die Harmonie nicht tief und umfassend genug um lange zu währen, und es vergingen nur wenige Jahrhunderte, bis die schrillen Töne des Glaubens vorherrschten und schließlich alle anderen erstickten.

Die moderne wissenschaftliche Geisteshaltung entstand teilweise im Protest gegen die unbeweisbaren Dogmen des mittelalterlichen Christentums. Jeder Fortschritt wissenschaftlicher Erkenntnis wurde gegen den entschiedenen Widerstand der Kirche erzielt, denn die Scholastiker waren sich genau wie die Wissenschaftler darüber im Klaren, dass der Sieg der Wissenschaft die Niederlage des Glaubens besiegeln würde. Mit der Ablehnung der christlichen Lehre kam auch die stillschweigende Abkehr von der christlichen Lebensweise. Auch wenn einzelne Denker weiterhin die christlichen Normen befolgten und sich (in einigen

Fällen) zur christlichen Offenbarung bekannten, geriet das westliche Denken immer weiter unter den Einfluss der Wissenschaft und entwickelte sich zunehmend freier von religiösen Vorurteilen. Die Einführung psychologischer und erkenntnistheoretischer Bestrebungen verstärkte die theoretische und spekulative Neigung im modernen Denken noch mehr. Zur Zeit als Schopenhauer begann, das akademische und universitäre Selbstverständnis von Philosophie in Frage zu stellen, war die Spaltung zwischen Religion und Philosophie trotz manch künstlicher Versuche einer Versöhnung besiegelt.

Eine Spaltung zwischen konkretem Leben und abstraktem Denken prägt weiterhin die moderne westliche Kultur. An den Universitäten wird Philosophie als rein theoretisches Fach gelehrt und fordert von ihren Anhängern weder eine bestimmte Lebensweise, noch hat sie als Ganze irgendeinen Einfluss auf praktische Belange. An die Stelle des philosophischen Lebens, wie es die Griechen und Römer selbst zuzeiten ihrer größten Dekadenz verstanden hatten – als leidenschaftliches Streben nach dem Schönen, Wahren und Guten, und als Bestreben, dies im eigenen Leben widerzuspiegeln –, ist nunmehr das unbeteiligte und öde Studium der Geschichte philosophischer Meinungen getreten. Als der Stern des Buddhismus erstmals über diesem eisigen akademischen Horizont aufging, führte seine Verankerung in Vernunft statt Glauben und seine Abwesenheit von Leichtgläubigkeit und Aberglauben verständlicherweise dazu, dass man ihn eher für ein ethisch-philosophisches System als für eine Religion im christlichen Wortverständnis hielt. Aufgrund der dem westlichen Denken angeborenen Neigung zur Abstraktion ignorierte man zunehmend die enge Verbindung zwischen den praktischen und theoretischen Aspekten des Buddhismus. Man sprach Themen wie das Wesen des Nirwana so, als hätten sie eine bloß theoretische Tragweite, die mit den Werkzeugen der spekulativen Vernunft bestimmt werden könnten. Die Tatsache, dass Buddhismus in erster Linie eine Lebensweise ist, wurde schlicht vergessen.

Die meisten Probleme und viele der Missverständnisse, die bezüglich des Buddhismus entstanden sind, lassen sich auf diese falsche Gewohnheit zurückführen, die Bedeutung seiner tiefsten Lehren unabhängig von ihren pragmatischen Folgen für den buddhistischen Lebensalltag zu betrachten. Selbst in Indien haben solche Missverständnisse mit der Einführung der westlichen Hochschulbildung Wurzeln geschlagen. Sie gedeihen, obwohl man in diesem Land die Philosophie, noch deutlicher als in Griechenland oder Rom, traditionell als die theoretische Seite der Religion und Religion als die praktische Seite der Philosophie angesehen hatte. Somit ist notwendigerweise zu betonen, dass der Buddhismus kein System abstrakten Denkens ist und ebenfalls nicht versucht, eine bloß intellektuelle Neugier zu befriedigen, indem er eine rational stimmige Darstellung des Universums bietet.

Buddhismus ist eine Art zu leben, die zu einer spirituellen Erfahrung führt, genau genommen zu einer Folge von Erfahrungen, die sich zu einer Reihe zusammenfügen, die in der höchsten Erfahrung von Nirwana Vollendung findet. Da er nicht nur eine bestimmte Art zu denken, sondern auch eine besondere Lebensweise ist, kann man den Dharma des Erleuchteten nicht durch die Lektüre von Büchern, auch nicht von buddhistischen Büchern, angemessen verstehen, sondern ausschließlich durch Anwenden, Üben und das Bemühen, seine Wesensart ins eigene Leben zu integrieren. Die Lehre buddhistischer Philosophie im Rahmen eines Studiums, dessen Hauptziel es ist, die Studenten für einen weltlichen Beruf zu „qualifizieren“, mit Professoren, die nicht versuchen, diese Lehre im eigenen Leben praktisch umzusetzen, ist genaugenommen ein Missbrauch des Buddhismus, der den Lehrenden und Lernenden gleichermaßen möglicherweise mehr schadet als nützt.

Teils aus Vorsicht, den Buddhismus ausschließlich aus theoretischem Blickwinkel zu betrachten und teils aufgrund der Schwierigkeit, zwei so umfangreiche Themen wie Buddhismus und Kunst knapp, aber angemessen darzustellen, schlage ich vor, den Sinn des Buddhismus nicht durch eine Zusammenfassung seiner Lehren zu beleuchten, sondern durch den Versuch, ihn auf konkretere und eher poetische Weise darzustellen. Einem chinesi-

schen Sprichwort zufolge ist eine Veranschaulichung tausend Worte wert. Ich werde versuchen, den Buddhismus zwar nicht mit nur einer, jedoch mit drei Bildern zu veranschaulichen. Metaphern, Gleichnisse, Parabeln und andere literarische Gebilde sind seit langem anerkannte Methoden religiöser Lehre. Dank ihrer halbpoetischen Art haben sie oft eine stärkere und anhaltendere Wirkung auf unser Herz als eine gelehrte, trockene Abhandlung desselben Themas.

Die folgenden Parabeln stammen aus zeitlich und örtlich weit voneinander entfernten Quellen. Man kann sagen, dass sie den Sinn des Buddhismus vom tiefsten spirituellen und zugleich vom tatsächlich praktischsten Standpunkt aus verdeutlichen, von dem aus man ihn betrachten kann.

Die erste ist das Gleichnis vom Brunnenfrosch und vom Meeresfrosch, eine lehrreiche Fabel, die unter Indern so bekannt ist, dass die Hauptrolle geradezu zum Sprichwort wurde: Engstirnige und eifernde Menschen werden oft leicht spöttisch mit dem Wort „Brunnenfrosch“ (*kūpa maṇḍūka*) betitelt. Ich gebe die Geschichte in den Worten von Swami Vivekananda wieder, der sie am 15. September 1893 bei einer Sitzung des Weltparlaments der Religionen in Chicago erzählte – und das nicht ohne Wirkung.

Ein Frosch wohnte in einem Brunnen. Er hatte darin eine lange Zeit gewohnt. Er war dort geboren worden und groß geworden, und doch war er ein kleiner, unbedeutender Frosch. Die Evolutionstheoretiker waren nicht dabei, um uns zu berichten, ob der Frosch sein Augenlicht verloren hatte, doch um der Geschichte willen müssen wir annehmen, dass er seine Augen hatte und dass er jeden Tag das Wasser von den Würmern und Bakterien, die darin wohnten, mit einer Energie reinigte, die unseren modernen Bakteriologen Ehre machen würde. So verlief sein Leben, und er wurde ein wenig ölig und fett. Nun, eines Tages fiel ein anderer Frosch, der im Meer wohnte, in den Brunnen.

„Wo kommst du her?“

„Ich bin vom Meer.“

„Das Meer! Wie groß ist das? Ist es so groß wie mein Brunnen?“ Und er sprang von einer Seite des Brunnens zur anderen.

„Mein Freund“, sagte der Meer-Frosch, „wie kannst du das Meer mit deinem kleinen Brunnen vergleichen?“

Da sprang der [erste] Frosch noch einmal und fragte: „Ist dein Meer so groß?“

„Was für einen Unsinn du redest, das Meer mit deinem Brunnen zu vergleichen!“

„Nun, ja“, sagte der Brunnen-Frosch, „nichts kann größer sein als mein Brunnen. Es gibt nichts Größeres; dieser Bursche ist ein Lügner, verschwinde also!“¹

Platons Höhlengleichnis bildet einen ebenso festen Bestandteil des Kulturerbes Europas wie die Parabel vom Brunnenfrosch und vom Meeresfrosch in den religiösen Traditionen Indiens. Anders als sein volkstümliches östliches Gegenstück veranschaulicht dieses Gleichnis im höchsten Maße die wunderbare Verbindung von Wahrheit und Schönheit, von philosophischer Einsicht und literarischer Kunst, mit der Platons einzigartiges Genie für immer in Verbindung steht.

„Stelle dir die Menschen vor in einem unterirdischen, höhlenartigen Raum, der gegen das Licht zu einen weiten Ausgang hat über die ganze Höhlenbreite; in dieser Höhle leben sie von Kindheit, gefesselt an Schenkeln und Nacken, so dass sie dort bleiben müssen und nur gegen vorwärts schauen, den Kopf aber wegen der Fesseln nicht herumdrehen können; aus weiter Ferne leuchtet von oben her hinter ihrem Rücken das Licht eines Feuers, zwischen diesem Licht und den Gefesselten führt ein Weg in der Höhe; ihm entlang stelle dir eine niedrige Wand vor, ähnlich wie bei den Gauklern ein Verschlag vor den Zuschauern errichtet ist, über dem sie ihre Künste zeigen.“

„Ich kann mir das vorstellen“, sagte Glaukon.

1 Swāmi Vivekānanda, *Wege des Yoga. Reden und Schriften*. Aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Martin Kämpchen. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel-Verlag 2009, S. 12 f. – A. d. Ü.: Die Geschichte war auch schon im 4. Jahrhundert v. u. Z. in China bekannt und findet sich beispielsweise in Zhuangzi 17. Siehe *Zhuangzi. Mit den passenden Schuhen vergisst man die Füße*. Ein Zhuangzi-Lesebuch von Henrik Jäger. Zürich: Ammann Verlag 2009, S. 235 f.

„An dieser Wand, so stell dir noch vor, tragen Menschen mannigfache Geräte vorbei, die über die Mauer hinausragen, dazu auch Statuen aus Holz und Stein von Menschen und anderen Lebewesen, kurz, alles mögliche, alles künstlich hergestellt, wobei die Vorbeitragenden teils sprechen, teils schweigen.“

„Merkwürdig sind Gleichnis und Gefesselte, von denen du sprichst.“

„Sie gleichen uns! Denn sie sehen zunächst von sich und den anderen nichts außer den Schatten, die von dem Feuer auf die gegenüberliegende Mauer geworfen werden, verstehst du?“

„Natürlich, wenn sie gezwungen sind, ihre Köpfe unbeweglich zu halten ihr Leben lang.“

„Dasselbe gilt auch von den vorübergetragenen Geräten, nicht?“

„Gewiss!“

„Wenn sie sich untereinander unterhalten könnten, da würden sie wohl glauben, die wahren Dinge zu benennen, wenn sie von den Schatten sprechen, die sie sehen.“

„Notwendigerweise!“

„Wenn nun weiter das Gefängnis ein Echo hätte von der Wand gegenüber, und wenn einer der Vorübergehenden etwas spräche, dann käme – so würden sie glauben – der Ton von nichts anderem als von dem vorübergehenden Schatten, nicht?“

„Ganz so, bei Zeus!“

„Alles in allem: Diese Leute würden nichts anderes für wahr halten als die Schatten der Geräte.“

„Notwendigerweise!“

„Überlege nun Lösung und Heilung aus Ketten und Unverstand, wie immer das vor sich gehen mag – ob da wohl folgendes eintritt. Wenn etwa einer gelöst und gezwungen würde, sofort aufzustehen und den Kopf umzuwenden, auszuscheiden und zum Licht zu blicken, wenn er bei alledem Schmerz empfindet und wegen des Strahlenfunkelns jene Gegenstände nicht anschauen könnte, deren Schatten er vorher gesehen – was, glaubst du, würde er da wohl antworten, wenn man ihm sagte, er habe vorher nur eitlen Tand gesehen, jetzt aber sehe er schon richtiger, da er näher dem Seienden sei und sich zu wirklichen Dingen hingewendet habe; wenn man ihn auf jeden der Vorbeigehenden hinwies und zur Antwort auf die Frage zwänge, was das denn sei? Würde er da nicht in Verlegenheit sein und glauben, was er vorher erblickt, sei wirklicher als das, was man ihm jetzt zeige?“

„Gewiss!“

„Und wenn man ihn zwänge, ins Licht selbst zu blicken, dann würden ihn seine Augen schmerzen, und fluchtartig würde er sich dem zuwenden, was er anzublicken vermag; dies würde er dann für klarer halten als das zuletzt Gezeigte, nicht?“

„So ist es!“

„Wenn man ihn“, fragte ich weiter, „von dort wegzöge, mit Gewalt, den schwierigen und steilen Anstieg hinan und nicht früher losließe, bis man ihn ans Licht der Sonne gebracht hätte, würde er da nicht voll Schmerz und Unwillen sein über die Verschleppung? Und wenn er ans Sonnenlicht käme, da könnte er wohl – die Augen voll des Glanzes – nicht ein einziges der Dinge erkennen, die man ihm nunmehr als wahr hinstellte.“

„Nicht sofort wenigstens!“²

Das ist die gewaltige Parabel, die Platon am Anfang des siebten Buchs seiner *Politeia* (Der Staat) Sokrates erzählen lässt.

Unser drittes und letztes Gleichnis bringt uns von Griechenland nach Indien; vom Haus des Polemarchos in Piräus vor den Toren Athens zum Jeta-Hain im Park Anāthapiṇḍikas nahe bei Sāvathī; vom Streiten und Debattieren zurzeit des thrakischen Festes im fünften Jahrhundert vor unserer Zeit zu den Streitigkeiten und Diskursen der Eremiten und Brahmanen des sechsten Jahrhunderts in Indien. Jene Streitigkeiten waren so heftig geworden, dass sie die Aufmerksamkeit einiger Bhikkhus auf sich zogen, die zum Buddha gingen und ihm davon berichteten. Nachdem er das Verhalten der Streitsüchtigen scharf verurteilt hatte, erzählte der Buddha das Gleichnis von den Blinden und dem Elefanten. Spätere indische Geschichtenerzähler nahmen dieses Gleichnis in ihr Repertoire auf und man findet es oft in volkstümlicher religiöser Literatur. Durch eine falsche Auslegung wird es aber nun häufig zur Veranschaulichung der Überzeugung, alle Religionen seien gleichermaßen wahr, herangezogen. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Worten des Buddha selbst wird den Irrtum dieser falschen Interpretation aufdecken.

2 Platon, *Der Staat (politeia)*, übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Philipp Reclam 1982. Zitiert nach: <https://www.beltz.de/fileadmin/beltz/kostenlose-downloads/9783407342003.pdf> [geprüft am 3. August 2021].

Einstmals, Mönche, lebte einmal hier in Sāvathī ein König. Der befahl einem Mann: „Geh, lieber Mann, und wo du in Sāvathī von Geburt Blinde findest, da lass sie alle an einem Platz zusammenkommen.“

„Jawohl, Majestät“, antwortete der Mann dem König gehorsam, versammelte alle Blindgeborenen von Sāvathī, begab sich zum König und meldete: „Alle von Geburt Blinden aus Sāvathī sind versammelt.“

„Gut, dann lass den Blinden einen Elefanten vorführen.“

„Jawohl, Majestät“, sprach der Mann zum König und ließ den Blinden einen Elefanten vorführen: „Das, ihr Blinden, ist ein Elefant.“

Einigen der Blindgeborenen führte er den Kopf des Elefanten vor: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen ein Ohr: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen einen Stoßzahn: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen den Rüssel: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen den Rumpf: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen einen Fuß: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen das Hinterteil: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen den Schwanz: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden“, anderen die Schwanzquaste: „Das ist ein Elefant, ihr Blinden.“

Nachdem der Mann den Blindgeborenen den Elefanten vorgeführt hatte, ging er zum König und sprach zu ihm: „Majestät: ich habe den Blindgeborenen den Elefanten vorgeführt; tu, was dir nun recht ist.“

Da begab sich der König zu den Blinden und sprach zu ihnen: „Ihr habt einen Elefanten erlebt, ihr Blinden?“

„So ist es, Majestät. Wir haben einen Elefanten erlebt.“

„Nun sagt mir, ihr Blinden: Was ist denn ein Elefant?“ Da antworteten die Blindgeborenen, die den Kopf zu fassen bekommen hatten: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein Kessel“; die das Ohr zu fassen bekommen hatten, antworteten: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein flacher Korb“; die einen Stoßzahn zu fassen bekommen hatten, antworteten: „Ein Elefant, Majestät, ist wie der Stock eines Pfluges“; ein anderer, der den Rüssel erwischt hatte, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein Pflugbaum“; ein anderer, der an den Rumpf gekommen war, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie eine Vorrats-tonne“; ein weiterer, der einen Fuß berührt hatte, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein Pfosten“; der nächste, der das Hinterteil betastet hatte, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein Mörser“; wieder einer, der an den Schwanz geraten war, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie der Stößel“; ein anderer, der die Schwanzquaste angefasst hatte, antwortete: „Ein Elefant, Majestät, ist wie ein Besen.“

Und so prügeln sie aufeinander mit den Fäusten ein: „So ist ein Elefant, nicht so! - Nein, so ist ein Elefant nicht; so ist er“, und der König hatte seinen Spaß. Ebenso, Mönche, sind diese Pilger anderer Schulen blind, augenlos, sehen nicht, was Sinn und Unsinn ist, sehen nicht, was Wahrheit und Unwahrheit ist. Weil sie nicht sehen, was Sinn und Unsinn ist, was Wahrheit und Unwahrheit ist, deshalb sind sie in Streit, Disput, Wortgefechte versunken und verletzen einander dauernd mit scharfen Worten: „Das ist die Wahrheit, nicht das“, - „nein, das ist nicht die Wahrheit: So ist die Wahrheit!“

Aus diesem Anlass tat der Erhabene aus seiner Schau folgenden Ausspruch:

„Daran nun eben hängen sie,
die Pilger oder Geistlichen;
da disputieren, streiten sie,
als Menschen, die nur Teile seh'n.“³

Diese drei Parabeln veranschaulichen unterschiedliche Aspekte ein und derselben Wahrheit. In jeder von ihnen gibt es zwei verschiedene Protagonisten oder Gruppen. Eine steht für ein offenes, aufgeklärtes und umfassenderes Bewusstsein, die andere hingegen für eine vergleichsweise enge, unaufgeklärte und eher ausschließende und alleingültige Sicht. Das erste Gleichnis stellt die beschränkte Sicht des Brunnenfroschs, der in einem begrenzten, vom Wasser des Brunnens verkörperten Bewusstseinsbereich lebt. Demgegenüber steht der Besucher mit einem weiten Blick: der Meeresfrosch, der in einer unendlich großen Bewusstseinswelt lebt. Ein ähnlicher Unterschied ist zwischen jenen erkennbar, die im Höhlengleichnis als Gefangene gefesselt sind und nur Schatten wahrnehmen, welche über die Rückwand ihres Gefängnisses huschen, und dem befreiten Gefangenen, den man aus der Höhle gezerrt und gezwungen hat, das Tageslicht zu erblicken. Das dritte Gleichnis

3 *Udāna* VI.4, übersetzt von Fritz Schäfer, in: *Verse zum Aufatmen. Die Sammlung Udāna und andere Strophen des Buddha und seiner erlösten Nachfolger*. Aus dem Palikanon übersetzt von Fritz Schäfer. Herrschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1998, S. 100 f. Abrufbar unter: http://www.palikanon.com/khuddaka/udana/ud_6.htm (geprüft am 3. August 2021).

stellt die korrekte Auffassung, die ein normal sehender Mensch von einem Elefanten hat, den irrtümlichen Vorstellungen blinder Menschen gegenüber und veranschaulicht so die enorme Diskrepanz zwischen der allumfassenden Weisheit des Buddha und den einseitigen Meinungen der zeitgenössischen Lehrer diverser Schulen. Wir haben also auf der einen Seite ein unendliches Bewusstsein, das vom Wasser des Ozeans, vom Tageslicht und der Sehkraft eines gesunden Menschen dargestellt wird, und andererseits eine enge Bewusstseinshaltung, veranschaulicht vom Brunnenwasser, vom Dämmerlicht der Höhle und der fehlenden Sehkraft blinder Menschen.

Dieser Unterschied zeugt von zwei Bewegungen im Bewusstsein, nämlich Ausdehnung von einer engeren zu einer weiteren Geistesverfassung sowie eine komplett gegensätzliche Reduzierung von einem weiten zu einem engeren Geisteszustand.

Als eine Lebensweise, als praktikabler Entwurf spiritueller Entwicklung, gründet der Buddhismus in der ersten Bewegungsrichtung, also jener der Ausweitung. Er zielt darauf ab, uns aus dem Brunnen emporzuheben und ins Meer zu tauchen; uns aus dem Dunkel der Höhle ins glorreiche Sonnenlicht zu führen; uns von spiritueller Blindheit zu heilen; dass unseren Augen die göttliche Sicht wiedererlangen, die sie verloren haben.

Ethisch betrachtet besteht diese erweiternde Dynamik des Bewusstseins in der kontinuierlichen Lossagung vom Selbst, in einer kontinuierlichen Entwicklung vom Egoismus in Richtung Selbstlosigkeit. **Zwar haben fünfundzwanzig Jahrhunderte buddhistischer Geschichte viele neue Entwicklungen, insbesondere im Bereich spiritueller Praxis und Meditationstechnik hervorgebracht, doch die Gültigkeit dieses Werdegangs ist an diesem Kriterium zu prüfen. Sofern sie zu einer Erweiterung des Bewusstseins, zur Klärung des Geistes und zur Läuterung des Herzens, zu einem höheren Grad spirituellen Scharfsinns und zur Befreiung von den Fesseln des Egoismus führen, darf man sie für die Lehre des Meisters selbst halten.** Das Alleinstellungsmerkmal des Buddha unter den Begründern der Religionen besteht darin, dass er nicht nur gestattet, sondern gar verlangt, dass seine Worte nicht einfach mit blindem Vertrauen anzunehmen sind, sondern ihnen erst dann Glauben zu schenken ist, wenn wir ihre Gültigkeit in eigener spiritueller Erfahrung geprüft haben.

Diese Begutachtung gleicht, durch ihn selbst bildlich veranschaulicht, einem Goldschmied, der das Gold auf dem Prüfstein sorgfältig in Augenschein nimmt.

Unsere räumliche Metapher wird weiter ausgeführt und die Bedeutung des Buddhismus noch klarer umrissen, wenn deutlich wird, dass Ausdehnung in zwei Dimensionen stattfindet - einer vertikalen und einer horizontalen. Mit der Aufwärts- oder Abwärtserweiterung des Bewusstseins ist das Emporheben beziehungsweise das Vertiefen des Erlebens gemeint (die beiden Ausdrücke laufen praktisch auf dasselbe hinaus), ein Zuwachs an Einsicht oder Erweiterung des Verstehens. Mit der Flächenausdehnung ist eine stetige Vervielfältigung unserer Berührungspunkte mit der Außenwelt, eine unaufhörliche Vergrößerung und Verfeinerung jenes feinen Netzes aus Sympathie und Zuneigung, gemeint. Durch dieses Netz sind wir tausendfach nicht nur mit sämtlichen anderen Menschen, sondern mit jeder anderen Lebensform verbunden. Der Aufwärts- und Abwärtsbewegung bezüglich der Bewusstseinsenerweiterung hat der Buddhismus den Namen „Weisheit“ (*prajñā*) gegeben; die Bewegung der Flächenausdehnung nennt er „Mitgefühl“ (*karuṇā*). Von einem streng praktischen und spirituellen Blickpunkt aus betrachtet, werden wir nicht auf großen Abwegen sein, wenn wir den höchsten Sinn des Buddhismus in einem Leben, das der Bewusstseinsenerweiterung durch Entwicklung von Weisheit und Mitgefühl gewidmet ist, finden.

Nachdem wir den Sinn des Buddhismus zumindest für die tatsächliche Praxis verdeutlicht haben, müssen wir nun seine Beziehung zur Kunst untersuchen. Mit „Kunst“ meinen wir nicht nur Malerei – wie so häufig angenommen – sondern auch deren verwandte Kunstformen Musik und Dichtung, Architektur und Bildhauerei. Dass der Buddhismus zu Recht nicht nur für Reichtum und Schönheit seiner künstlerischen Blüten in Indien berühmt ist,

sondern auch für die Fruchtbarkeit und Kraft der Samen, die er über ganz Asien verstreut hat, ist in der Geschichte der orientalischen Künste gängige Auffassung und benötigt hier keine Wiederholung. Wir wollen stattdessen nicht die geschichtliche Beziehung zwischen Buddhismus und Kunst, sondern ihre Verbindung in den unschätzbaren Tiefen der Psychologie und des spirituellen Lebens darstellen. Wir wollen weder den Wandel buddhistischer Themen als Gegenstand künstlerischen Schaffens, noch eine Beschreibung oder Kritik buddhistischer Malerei, Bildhauerei, Architektur oder Literatur nachzeichnen. Der Verknüpfung zwischen Buddhismus als Buddhismus und Kunst als Kunst – als eigene Ausprägungen menschlichen Erlebens – wollen wir auf den Grund gehen. Erst dann werden wir nämlich den Wert von Kunst aus spiritueller Sicht einschätzen können.

Allerdings können wir weder die Beziehung der Kunst zum Buddhismus noch ihren spirituellen Wert bestimmen, wenn wir uns nicht zunächst mit dem genauen Wesen des Gegenstands unserer Untersuchung vertraut machen. Das Wort „Kunst“ ist, wie auch die übrigen Allgemeinbegriffe, eine bloße Abstraktion und bezeichnet ebenso wenig einen tatsächlich existierenden Gegenstand, wie die Worte „Freiheit“, „Unabhängigkeit“ und dergleichen. Mit verschwenderischem Gebrauch dieser Worte in Zeitungen wird heutzutage auf konkrete Dinge verwiesen, sei es in der Welt der Fakten oder im Reich der Ideen. So etwas wie Kunst gibt es nicht. Es gibt nur Kunstwerke. Keine Untersuchung über das Wesen der Kunst kann nutzbringend sein, wenn sie nicht mit einer Betrachtung des Wesens konkreter Bilder und Gedichte beginnt und endet.

Kommen wir nun also aus dem Wolkenreich der Abstraktion zurück auf die Erde und setzen die Füße fest auf den Boden, indem wir das einzelne Kunstwerk in seine beiden Bestandteile zerlegen. Diese Teile lassen sich, wenn man uns eine nicht allzu genaue Verwendung scholastischer Begrifflichkeit gestattet, als Gehalt und Gestaltung beschreiben. Unter dem „Gehalt“ eines Kunstwerkes verstehen wir den Grad der Empfindsamkeit oder Sensibilität, die Bewusstseinsverfassung, die Art des Erlebens oder Erkennens, die es ausdrückt und vermittelt. Die „Gestaltung“ hingegen ist das angenehme Arrangement von Empfindungen, in dem sich die verfeinerten Gedanken und Gefühle des Künstlers verdichten und kristallisieren und durch das sie Form und Ausdruck finden. Eine präzisere Analyse wird helfen, den zweiten Teil klarer zu definieren. So wie sich das Kunstwerk in Gehalt und Gestaltung unterscheiden lässt, so setzt sich die Gestaltung ihrerseits aus einer weiteren Unterteilung in einen sinnlichen Inhalt und eine Organisation dieses sinnlichen Inhalts durch Muster und Rhythmus zusammen. Auge und Ohr sind unsere dominanten Sinnesorgane. (Die Farb- und Formempfindungen sind zwar unterscheidbar, treten aber untrennbar voneinander auf und müssen eigentlich als „Farbform“ beschrieben werden.) Daraus folgt, dass jene Farb-, Form- sowie Klangempfindungen die Künstler mit dem Rohmaterial ihrer Schöpfung ausstatten. Der Geist des Künstlers grübelt über dem Chaos visueller Empfindungen und bringt, gleich einer Taube brütend, den Kosmos der Malerei, Bildhauerei und Architektur hervor. Über dem Abgrund des Klangs die Flügel spreizend, erschafft er die Welt der Dichtung und Musik. Auf den Befehl des schöpferischen Genies hin ordnen sich die unstimmgigen Atome der Empfindung "auf ihre Plätze" und gehorchen nun nicht der Macht der Musik, sondern der Macht, aus der die Musik selbst ihren Einfluss bezieht.

Maler, Bildhauer und Architekten einerseits sowie Dichter und Musiker andererseits erschaffen durch die Organisation visueller Empfindungen mittels harmonischer Anordnung von Farben, Formen und Oberflächen beziehungsweise durch die Organisation Hörempfindungen mittels Rhythmus und Melodie Muster, die schön sind und Genuss bereiten. Solche angenehmen Empfindungsmuster, aus denen sich die Form eines Kunstwerks zusammensetzt, sind wiederum so angeordnet, dass sie die Gefühle und das Werteempfinden des Künstlers zum Ausdruck bringen. Diese machen das aus, was wir als seine Substanz bezeichnet haben. Ohne in die Psychologie des künstlerischen Schaffens eindringen oder versuchen zu wollen, das Wesen jenes geheimnisvollen Drangs zu erforschen, der ihr Leben

beherrscht und manchmal zerstört, können wir behaupten, dass es aus Sicht der Künstler eine Bewegung vom Stoff zur Form gibt, von den Gefühlen, die so unaufhaltsam in ihnen aufsteigen, zur letztendlichen Verkörperung dieser Gefühle in Metall, Holz und Stein, in Pigmenten, Wörtern und Tönen. Diese Bewegung ist Schöpfung. Aus Sicht derer, die ein Gedicht lesen, ein Bild betrachten oder einem Lied lauschen, geht eine Bewegung von der Form zum Stoff, von den aus gewissen visuellen und auditiven Empfindungen gebildeten Mustern, Farbflecken und Klangfetzen zur Teilhabe an dem Erleben, das sie verkörpern. Es ist eine Bewegung des Genießens oder der Wertschätzung. Ob es nun hinsichtlich des schöpferischen und wertschätzenden Erlebens eines Kunstwerks eine Bewegung vom Stoff zur Form oder aber von der Form zum Stoff gibt, ist für unsere gegenwärtige Untersuchung weit weniger wichtig, als dass in beiden Fällen jene Ausdehnung des Geistes „weit über die Grenzen des Verstandes hinaus“ geschieht. Herbert Read versteht diese Bewusstseins-erweiterung eindeutig als „die Funktion der Kunst“, die den spirituellen Sinn des Buddhismus ausmacht.

Im Fall des Künstlers ist die Ausdehnung oder Erweiterung die Ursache und das Kunstwerk deren Wirkung. Im Fall derer, die die Kunst genießen und schätzen (weniger umständlich würden wir von „Kritikern“ sprechen, wenn diese Bezeichnung nicht mit so lieblosen Anklängen verbunden wäre), ist die Erweiterung des Geistes über die Grenzen des Verstehens hinaus oder die Erweiterung des Bewusstseins über die Grenzen des Selbst hinaus die Wirkung, deren Ursache das Kunstwerk ist.

Diese Bewusstseins-erweiterung ereignet sich durch den Buddhismus gleichermaßen in zwei Richtungen, zwei Ebenen. Im Buddhismus gibt es eine in die Höhe oder Tiefe gerichtete Bewegung der Weisheit und eine nach außen gerichtete Bewegung des Mitgefühls. Entsprechend gibt es in der Kunst eine Intensivierung oder Steigerung der Sensibilität sowie eine Erweiterung oder Ausdehnung des Mitempfindens. Manche Kunstformen erweitern unser Bewusstsein tendenziell eher in die eine als die andere Richtung, andere dehnen es in beide aus. Lyrische Dichtung beispielsweise hebt unsere groben menschlichen Emotionen der Liebe und des Kummers, der Hoffnung und Verzweiflung auf eine so hohe Intensität, dass irdische Leidenschaften zu spirituellen Verzückungen veredelt werden und unser ganzes emotionales Sein auf eine höhere und reinere Tonlage des Fühlens schwingt. Dramatische Dichtung hingegen verbindet uns mit Männern und Frauen jeglichen Alters und kultureller Herkunft. Mit aller Vielfalt der Charaktere und Lebensumstände bringt sie uns dazu, ihr wechselvolles Schicksal interessiert und besorgt zu verfolgen, in Zeiten des Kummers mit ihnen zu weinen, in freudigen Stunden mit ihnen zu jubeln. So erweitert und vergrößert die dramatische Dichtung das Haus unserer Sympathien durch tausend Verbindungen in die vielen Häuser anderer Leben hinein. Epische und erzählende Dichtungen strecken den Geist im Allgemeinen in dieselbe Richtung; und auf einer niedrigeren Ebene tun Romane und Kurzgeschichten das ebenfalls.

Man darf eine solche Aufteilung der Funktionen zwischen den schönen Künsten aber nicht wörtlich und exklusiv verstehen noch als besonders wichtig für unsere Untersuchung ansehen. Hier und jetzt wollen wir nur auf der Tatsache bestehen, dass jedes echte Kunstwerk den Umfang unseres Bewusstseins erweitert, und dass der spirituelle Wert eines Kunstwerks in genau dieser Bewusstseins-erweiterung liegt.

Während es zwei Dimensionen der Bewusstseins-erweiterung gibt, so gibt es innerhalb jeder Dimension unendlich viele Abstufungen. Manche Kunstwerke heben uns gewissermaßen nur ein paar Zentimeter über den Boden, andere versetzen uns ins Empyreum, in die Gefilde der Seligen. Dieser Niveauunterschied, an dem man auch das Herzklopfen bei

Thomas Moore vom echten Nervenkitzel bei Shelley unterscheiden kann, liegt in der andersartigen Qualität ihrer Inspiration.⁴ Eines der großen Verdienste von Sri Aurobindos Literaturkritik liegt darin, dass er die verschiedenen Ebenen, von denen der Fluss dichterischer Begeisterung entspringt, sehr klar unterscheidet. Ohne unbedingt seiner Schichtung der Existenz in allen Einzelheiten beizupflichten, können wir die im folgenden Abschnitt ausgesprochene Wahrheit sowohl anerkennen als auch nutzen:

Die ursprüngliche Quelle kann überall sein: Dichtung kann in der subtilen physischen Ebene entstehen oder von ihr herkommen, vom höheren oder niederen Vitalen selbst, von der dynamischen oder schöpferischen Intelligenz, von der Stufe dynamischer Schauung, vom Psychischen, aus dem erleuchteten Geist oder aus Intuition – sogar, doch das geschieht am seltensten, aus der Weite des Übergeistes. Die übergeistige Inspiration zu empfangen geschieht so selten, dass es in der gesamten Dichtung nur wenige Zeilen oder kurze Passagen gibt, die wenigstens einen Schimmer oder eine Widerspiegelung davon geben.⁵

Wenn wir Sri Aurobindos Lehre mit unserer eigenen Entdeckung koppeln, so können wir folgendes feststellen. Je höher die Quelle der künstlerischen Inspiration ist, desto größer ist die damit einhergehende Bewusstseinsweiterung und desto höher der spirituelle Wert des geschaffenen Kunstwerks. Wir müssen uns aber davor hüten, die im Wesentlichen spirituelle Funktion von Kunst als Kunst mit dem Lehrcharakter einer konventionell religiösen Kunst zu verwechseln. Um dies klarzustellen, ist es sinnvoll, eine Einteilung zu erläutern, die wir an anderer Stelle vorgenommen haben.

Unter dem doppelten Gesichtspunkt von Gegenstand der Inspiration und ihrer Beschaffenheit lassen sich vier Arten von Kunst unterscheiden. Die erste ist weder religiös in ihrer Form noch vergeistigend in ihrer Wirkung. Sie entspringt den schleimigsten Tiefen unserer psychischen Natur. Es misslingt ihr nicht nur, unser Bewusstsein zu erweitern, sondern sie stößt uns in die Hölle eines noch niedrigeren und engeren Bewusstseinsbereichs hinab, indem sie unsere Lust auf Sex und Gewalt anspricht.

Im modernen Leben gibt es zahllose Beispiele dieser Art von Kunst, die einzeln aufzuführen selbst schon unerfreulich wären. Boulevardzeitungen, Schundhefte und die Massenfiktion sind als Hauptlieferanten dieses pseudokünstlerischen Mülls zu nennen. Die zweite Art von Kunst ist die formal, aber nicht essenziell religiöse Kunst. Dazu gehören die vielfältigsten Bilder von Göttern, Heiligen und religiösen Lehrern, die man in der ganzen Welt im Besitz frommer Menschen findet. Obwohl ihr Thema religiös ist, sind sie entweder technisch stümperhaft oder mechanisch und gefühllos ausgeführt und bewirken weniger eine Bewusstseinsweiterung als einen Andachtsreflex. Drittens gibt es eine Art von Kunst, die essenziell, wenn auch nicht formal religiös ist. Als geradezu klassisches Beispiel dieser Gruppe kommen eine chinesische Landschaftsbilder in den Sinn. Obwohl ohne formell religiösen Gehalt, sind solche Bilder im tiefsten Sinne spirituell. Das außergewöhnliche Gefühl von Befreiung und unendlicher Erweiterung des Bewusstseins, das sie im Betrachter hervorrufen, genügt als Beweis der unsagbar hohen Inspiration, aus der sie sich wie ein Wasserfall, „der am Berghang raucht“⁶, mit Pinselstrichen und schwarzer Tinte auf Seidenrollen ergossen haben.

Zur vierten und letzten Art gehören Kunstwerke, die sowohl formal als auch essenziell religiös sind. Es wurde schon genug über die drei ersten Arten gesagt, um das Wesen dieser, der Krone und Blüte von allen, ohne weitere Erklärung deutlich zu machen. Ohne jede

4 Thomas Moore (1779-1852), irischer Dichter, Übersetzer und Balladen-Sänger, vgl.

https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Moore; Percy Bysshe Shelley (1792-1822), einer der bedeutendsten Dichter der englischen Romantik, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley (jeweils geprüft am 3. August 2021).

5 Sri Aurobindo, *Letters on Poetry and Art*. The Complete Works of Sri Aurobindo, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram 2004, Bd. 27, S. 6.

6 „der am Berghang raucht“: Zeile aus dem Gedicht *The Mountain Tomb* von William Butler Yeats (1865-1939).

Parteilichkeit gebührt der alten buddhistischen Kunst Indiens und Sri Lankas, Chinas und Japans, Tibets und Kambodschas die Ehre, diese oberste Klasse zu repräsentieren. Zwar ist es schwierig, ja sogar unmöglich, eine bestimmte Art buddhistischer Kunst als typischer für die ganze Gruppe als eine andere hervorzuheben, doch man wird sicherlich zugeben, dass das Bildnis des meditierend sitzenden Buddha das beliebteste und bekannteste aller ist. Hier verschmelzen der Sinn des Buddhismus und der Wert von Kunst auf den Lippen des Buddha in einem Lächeln, das die vielleicht größte Bewusstseinsweiterung ausdrückt, die plastische Kunstwerke vermitteln können.

Aus welcher Höhe und Qualität der Inspiration das Kunstwerk stammt, wagen wir kaum zu mutmaßen. Wie gewaltig es auf unseren Charakter wirken kann, möge eine Geschichte verdeutlichen, die wir vor einigen Wochen von einer Französin hörten, einer Sanskritgelehrten und Dichterin in ihrer Muttersprache, nunmehr buddhistische Nonne in Indien: Von einem Bildnis dieser Art, das sie in Paris, im Musée Guimet, gesehen hatte, empfing sie einen so tiefen Eindruck – einen derart stark geladenen spirituellen Schock –, dass sie sich entschloss, ihr ganzes Leben dem Studium und der Übung des Buddhismus zu weihen, um selbst, und sei es auch nur in geringem Maß, jene Befreiung des Bewusstseins, jene Weisheit und Barmherzigkeit zu erleben, die durch diese steinernen Züge hindurchschienen, als seien sie durchlässig für ein inneres Licht.

Ein archaischer Torso Apollons, den der Dichter Rilke in einem Museum sah, rief anscheinend eine ähnliche Verwandlung in seinem Bewusstsein hervor, doch weil er ein Dichter war, spiegelte sich die Verwandlung weniger in seinem Leben als in seiner Kunst wider. Nicht, dass er sich der spirituellen Bedeutsamkeit tiefen ästhetischen Erlebens unbewusst gewesen wäre. Er war sich der inneren Beziehungen zwischen dem Erleben des Heiligen und des Künstlers vielleicht stärker bewusst als irgendein anderer moderner Dichter. Dieses Bewusstsein macht ihn in einer Zeit, in der der äußere Kontakt zwischen Religion und Kunst zerbrochen ist, zu einem Künstler, dessen Werk besonders bedeutsam und wertvoll ist. Die ersten dreizehneinhalb Zeilen seines Sonetts „Archaischer Torso Apollos“ zeigen, wie tief, wie innig sein Erleben von Schönheit war. Die eineinhalb Schlusszeilen, die einen abrupten, nahezu gewaltsamen Übergang von der beschreibenden zur reflektierenden Stimmung markieren, offenbaren hingegen wie klar er die ethischen und spirituellen Forderungen dieser Erfahrung verstand und wie wenig Angst er hatte, sich ihnen zu stellen und sie anzugehen. Der gemeinte Sinn ist unmissverständlich, wenn Fühlen sich abrupt in Einsicht vertieft und er ausruft

... denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.⁷

Diese Änderung des Lebens, diese Wandlung von Charakter und Haltung sind nicht nur die Botschaft des Buddha-Bildnisses und des archaischen Torsos Apollons, sondern auch, wie wir zu zeigen versuchten, Wesen und Sinn des Buddhismus und der wahre Wert von Kunst.

Die vom Buddhismus wie auch von der Kunst bewirkte Bewusstseinsweiterung ist zweidimensional. Wie sehr sie sich auch in ihrem Ausmaß unterscheiden und so verschiedenen die Methoden sein mögen, die der Buddhismus einerseits und die Kunst andererseits anwenden. Sie führen zum gleichen praktischen Ergebnis. Der Buddhismus erzielt eine Bewusstseinsweiterung, indem er direkt auf den Verstand und den Willen einwirkt. Kunst

⁷ „Archaischer Torso Apollos“, zuerst veröffentlicht in: *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Zitiert nach Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Band 1–6, Band 1, Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Holzinger 1955–1966, S. 555 ff.. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005534607> (geprüft am 6. August 2021).

erzeugt indirekt eine Veränderung des Lebens, indem sie unseren Sinn für Schönheit anspricht. Da Menschen von Natur aus gleichermaßen emotionale, verstandes- und willensmäßige Aspekte haben und nicht weniger auf Schönes als auf Wahres und Gutes ansprechen, müssen sie die emotionalen, intellektuellen und willensmäßigen Aspekte ihrer Persönlichkeit gleichzeitig entwickeln und erweitern. Darum sind Buddhismus und Kunst beide für ein ausgewogenes spirituelles Leben unerlässlich. Wir wollen gewiss keine absolut ausschließende Verteilung der Funktionen zwischen ihnen unterstellen, indem wir etwa dem Buddhismus die alleinige Verantwortung für die Entwicklung des Verstandes und der Kunst die alleinige Verantwortung für die Entwicklung der Emotionen zuweisen. Alles Denken ist emotional gefärbt, und sei es auch im Verborgenen. Obwohl der Buddhismus vornehmlich auf den Verstand einwirkt, richtet er einen mächtigen zweitrangigen Appell an die Emotionen. Insbesondere richtet er sich an Gefühle der Andacht und Hingabe, die bei den Anhängern der buddhistischen Gemeinschaft ebenso voll entwickelt sind, wenn auch nicht so einseitig, wie bei Angehörigen jener Religionen, welche eher das Herz als an den Kopf, eher den Glauben als an die Vernunft einbeziehen. Kunst wirkt zwar direkt auf das Einbildungsvermögen ein, doch sie beeinflusst auch den Verstand. Ganz besonders in Poesie ist es unmöglich, die emotionale Wirkung eines Kunstwerks losgelöst von dem Rahmen objektiver Bezüge zu betrachten, mit dem es verbunden ist und der seinen „Sinn“ für den Verstand ausmacht.

Ob im Leben einzelner Menschen eher buddhistische oder künstlerisch ausgerichtete Interessen vorherrschen, ist eine Frage, die von der relativen Stärke ihres Verstandes beziehungsweise ihrer Emotionalität bestimmt wird. Hier wollen wir erstens festhalten, dass der Sinn des Buddhismus mit dem Wert von Kunst übereinstimmt. Zweitens ist die Entwicklung von Verstehen und Einsicht durch den Buddhismus und von Vorstellungskraft und Empfindsamkeit für Schönheit durch die Kunst für moderne Männer und Frauen, mit einem lebhaften, kraftvollen und ausgewogenen Gefühls- und Verstandesleben, nicht nur ein Bedürfnis, sondern eine fast absolute Notwendigkeit.

Trotz der deutlichen Wirkung vieler großer Kunstwerke auf den Geist, gibt es in verschiedenen Gemeinschaften und Religionen Menschen, die meinen, Religion und Kunst würden einander ausschließen und wer das religiöse Leben ernst nehme, dürfe mit Kunst nicht mehr zu tun haben als mit Trinken, Tanzen und Glücksspiel. Solche Puritaner glauben, der Gehalt von Kunst sei zwangsläufig sinnlich und sogar sexuell, da sie ihren Reiz mittels der Sinne, Auge und Ohr, übertrage. In ihrem Denken, das gänzlich unfähig ist, sich die weiteren Horizonte eines Lebens echter Spiritualität vorzustellen, ist ein künstlerisches Dasein praktisch synonym mit einem unmoralischen Leben.

Immer dann, wenn eine Reaktion gegen den Puritanismus erfolgt, verfallen seine Anhänger gewöhnlich ins andere Extrem und verkünden die Doktrin des *l'art pour l'art*, Kunst um der Kunst willen. Den mittleren Weg zwischen diesen beiden extremen Ansichten hat Sri Aurobindo gewiesen, der in veröffentlichten Briefen an seine Dichterjünger eine offenbar zufriedenstellende Lösung des Problems vorstellte. Die folgenden vier Auszüge stammen aus dem achten Abschnitt der dritten Serie seiner Briefe (Dichterisches Schaffen und Yoga und Nutzen der Literatur usw. im *Sādhana*), auf die die an diesem Thema Interessierten zur weiteren Information verwiesen seien.

(1) Ein Literat ist, wer Literatur und literarische Aktivitäten um ihrer selbst willen liebt. Ein schreibender Yogi ist kein Literat, denn er schreibt nur, was der innere Wille und das innere Wort ihn ausdrücken lassen wollen. Er ist ein Kanal und ein Instrument von etwas Größerem als seiner eigenen literarischen Persönlichkeit.⁸

8 Sri Aurobindo, *Letters on Poetry and Art*, a. a. O., S. 727.

(2) Ich habe dir immer gesagt, du solltest deine Poesie und ähnliche Aktivitäten nicht aufgeben. Es ist ein Fehler, dies aus Askese oder mit der Idee von *tapasyā* zu tun. Man kann mit diesen Dingen aufhören, wenn sie von selbst wegfallen, weil man voll im Erleben ist und sich so sehr für sein inneres Leben interessiert, dass man keine Energie für den Rest übrig hat. Selbst dann aber gibt es keine Vorschrift aufzuhören, denn es besteht kein Grund, weshalb Poesie usw. nicht ein Teil des *sādhana* sein sollten.⁹

(3) Es wäre ein Fehler, den poetischen Fluss aus Prinzip zum Schweigen zu bringen. Schöpferisches Tun ist ein Elixier für das Vital und hält es in guter Verfassung, und die Übung des *sādhana* bedarf der Stütze eines starken und sich ausweitenden Vitals. Zwischen der schöpferischen Kraft und der Stille gibt es keine echte Unvereinbarkeit; denn wirkliche Stille ist etwas Innerliches, und sie hört nicht auf oder muss nicht aufhören, wenn eine starke Aktivität oder ein starker Ausdruck an die Oberfläche tritt.¹⁰

(4) Die vedischen Dichter sahen die Poesie als mantras an; sie waren die Träger ihrer eigenen Verwirklichungen und konnten auch Träger für die Verwirklichung anderer sein ... Alles, was das Wort, das Licht in sich trägt, ob gesprochen oder geschrieben, kann dieses Feuer innen entzünden, gewissermaßen einen Himmel öffnen, die tatsächliche Vision bringen, deren Körper das Wort ist ... Zu allen Zeitaltern haben spirituelle Sucher ihr Bestreben oder ihr Erleben in Gedichten oder inspirierter Sprache ausgedrückt, und das hat ihnen und anderen geholfen. Darum ist es nicht abwegig, wenn ich einer solchen Dichtung einen spirituellen oder psychischen Wert und eine Wirksamkeit psychischer oder spiritueller Art zuschreibe.¹¹

Dieses entschiedene und nachdrückliche Einstehen für die spirituelle Wirkung der Dichtung und damit der Künste allgemein ist kaum zu übertreffen. Es sei erlaubt, sie als angemessene Antwort auf alle Einwände anzuführen, die Puritaner gegen die Schöpfung und den Genuss von Kunstwerken vorbringen mögen.

Einer ernsthaften Schwierigkeit müssen wir uns indes dennoch zuwenden: Angenommen, die innere Beziehung zwischen Buddhismus und Kunst ist so wie beschrieben, und Kunst ist der Behauptung Sri Aurobindos nach „ein Teil des *sādhana*“ oder kann dies zumindest potentiell sein.

Machen wir uns nicht einer Fehldeutung der buddhistischen Lehre vom Wert der Kunst schuldig? Künstlerisch gesehen ist buddhistische Kunst zweifellos eine glorreiche Errungenschaft. Kann man sie aber auch als eine streng buddhistische Errungenschaft ansehen? Ist sie nicht eher ein schöner Auswuchs am Stamm des Buddhismus, so ähnlich wie die Mistel an der Eiche oder die Orchidee an der Ulme?

Manche Buddhisten scheinen tatsächlich dieser Meinung zu sein. Sie glauben, dass die Künste sexuelle Begehrlichkeit stimulieren, weshalb der Buddha seinen Bhikkhu-Schülern den Genuss von Kunstwerken untersagt habe. Dieses Verbot ist aus ihrer Sicht implizit im Achten Vorsatz enthalten, der von allen Bhikkhus sowie an den Uposatha-Tagen auch von Laien befolgt wird: *Nacca-gītā-vādita-visūka-dassanā veramaṇī sikkhā-padaṃ samādiyāmi*¹², was im Allgemeinen folgendermaßen übersetzt wird: „Ich übe den Vorsatz der Enthaltung von Tänzen, Gesängen, Instrumentalmusik und schauspielerischen Darbietungen“¹³. Dieser Vorsatz schließt nach ihrem Dafürhalten nicht nur den Genuss von Gesang, Tanz und Musik aus, sondern auch den von Poesie und Malerei sowie Bildhauerei und Architektur. Von alldem sollten sich wahre Anhänger des Buddha strikt fernhalten. Die buddhistische Einstellung gegenüber Kunst ist ihrer Meinung nach grundlegend puritanisch. Ein erleuchteter

9 Ebd., S. 727.

10 Ebd., S. 715.

11 Ebd., S. 590.

12 Vgl. die Besprechung der ersten drei Begriffe des Vorsatzes in Thomas William Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, Pali Text Society London 1973, Teil I, S. 7.

13 A.d.Ü.: Dies ist eine gekürzte Version des achten Vorsatzes, der vollständig lautet: *Nacca-gītā-vādita-visūka-dassanā mālā gandha vilepana dhāraṇa maṇḍana vibhūsanaṭṭhānā veramaṇī sikkhā-padaṃ samādiyāmi*. „Ich übe den Vorsatz der Enthaltung von Tänzen, Gesängen, Instrumentalmusik und schauspielerischen Darbietungen sowie von Girlanden, Parfüm und Schmuck des Körpers mit Kosmetika.“

Geist, der selbst vom geringsten Anflug von Begierde frei ist, ist naturgemäß gar nicht fähig zu ästhetischem Genuss, weil dieser ihrer Überzeugung nach grundsätzlich sinnlicher und sogar sexueller Natur ist.

Ob der Buddhismus nun mit dieser puritanischen Bewertung des Wesens und der Wirkung von Kunst übereinstimmt oder ob seine Sicht der Beziehung zwischen dem spirituellen und dem künstlerischen Leben jener ähnelt, die wir oben eingenommen haben, ist eine Frage, auf die wir zwei mögliche Antworten finden können. Erstens verweisen wir auf Sri Aurobindos Lehre der verschiedenen Ebenen, in denen künstlerische Inspiration entspringen kann (von der subtilen physischen bis zur Ebene des Übergeistes). Zweitens berufen wir uns auf das Beispiel des Buddha selbst.

Aus den „drei Körben“ (Sanskrit *tripiṭaka*, Pāli *tipiṭaka*) der kanonischen Schriften sowie aus ihren Kommentaren geht klar hervor, dass die im achten Vorsatz genannten Tanz, Gesang, Instrumentalmusik und Schauspiele zur ersten unserer vier Arten von Kunst gehören: das heißt, zu dem, was weder seiner Form nach religiös noch spirituell in seiner Wirkung ist. Nicht anders als die Lieder, Tänze und Instrumentalmusik zeitgenössischer Filme haben sie ihren Ursprung in dem, was Sri Aurobindo die „subtilen physischen und vitalen Ebenen“ nennt. Man wird behaupten dürfen, dass der Buddha von seinen Schülern nicht deshalb forderte, sich solcher Formen der Unterhaltung zu enthalten, weil es Kunst war, sondern weil es nicht Kunst im Sinne jener tieferen und echteren Form war, die wir in die dritte und vierte unserer Kategorien aufgenommen haben. Was im achten Vorsatz untersagt wird, lässt sich ebenso wenig zu einem totalen Ausschluss aller Arten von Kunst aus dem spirituellen Leben verallgemeinern, wie man aus der Missbilligung des Kinobesuchs durch einen zeitgenössischen spirituellen Meister eine Verurteilung von klassischer Musik, Gedichten und Gemälden herauslesen dürfte. Sri Aurobindo, dessen Ansichten über die spirituelle Funktion von Kunst wir so ausführlich zitiert haben, sagt in *Sādhana* über die Lektüre von Romanen: „Wenn Romane das niedere Vitale berühren oder erregen, sollten sie vom *sādhaka* nicht gelesen werden.“¹⁴ Es ist nicht widersprüchlich, spirituell Strebenden die eine Art von Kunst zu verwehren und die andere zu erlauben. Vielmehr ist es genau das, was man erwarten würde.

Doch selbst wenn der Buddha mit dem achten Vorsatz für seine Mönchs- und Laienschüler bloß ein Verbot der altindischen Entsprechung einer stumpfen Tanzmusik beabsichtigte, existieren Beweise, dass er die Wertschätzung von Kunst und künstlerischem Schaffen und den Genuss von Bildern, Poesie und Musik als mit den Anforderungen des spirituellen Lebens verträglich ansah. Wenn die Aufzeichnungen über sein Leben und seine Lehre auch nur einen einzigen Hinweis auf seine Wertschätzung der Schönheit von Kunst enthalten, dann ist gezeigt, dass eine derartige Wertschätzung für den erleuchteten Geist möglich ist. Der Gehalt von Kunst ist dann folglich mit dem Gehalt von Spiritualität vereinbar. Wir werden nicht nur einen, sondern gleich drei solcher Hinweise anführen. Der erste verdeutlicht seine Wertschätzung der Musik, der zweite seine tiefe Anerkennung der Poesie und der dritte sein Gespür für die visuelle Schönheit.

Dass der Buddha Musik schätzte, ist im Sakkapañha-Sutta des *Dīgha-Nikāya* festgehalten, dem ersten der fünf großen Teile des Sutta-Piṭaka oder „Korb der Lehrreden“. Sakka, der König der Götter, wollte dem Buddha einige Fragen stellen, doch da er ihn in Meditation versunken antraf, zögerte er näherzutreten. Deshalb schickte er einen gandharva (S.; P: gandhabba), einen himmlischen Musiker seines Hofes, voraus, dessen musikalische und gesangliche Virtuosität in der indischen Literatur ebenso berühmt ist wie die der Sirenen in der westlichen Literatur – jedoch nicht ganz so verhängnisvoll.

Da wandte sich Sakka an den Elf Pañcasikha: „Mein lieber Pañcasikha, für jemanden wie mich ist es schwierig, in die Nähe von Klargestorenen zu gelangen, während sie sich in Klausur befinden und

14 Letters on Poetry and Art, a. a. O., S. 714 ff..

Vertiefung üben und Vertiefung genießen. Aber wenn du zuerst den Buddha bezaubern würdest, könnte ich anschließend zu ihm gehen.“

„Ja, Herr“, antwortete der Elf Pañcasikha. Er nahm seine Harfe aus hellem Belbaumholz und ging zur Indasāla-Höhle. Als er nahe herangekommen war, stellte er sich zur Seite hin und dachte: „Das ist nicht zu weit und nicht zu nah, und er wird meine Stimme hören.“

Pañcasikha stand an der Seite, schlug seine Harfe und sang diese Strophen über den Buddha, die Lehre, den Saṅgha, die Vollendeten und die sinnliche Liebe:

„Meine Dame Suriyavacchasā, mein Sonnenschein!
Ehrerbietig grüße ich deinen Vater Timbaru,
durch den solch eine treffliche Dame geboren wurde;
mein Herz erfüllt sie mit Freude immerzu.

Lieulich wie ein Luftzug für den in Schweiß Gebadeten
oder für den Durstigen ein kühles Wasser,
so lieb ist mir der Schein deiner Schönheit,
geradeso lieb wie den Vollendeten die Lehre!

Wie Arznei, wenn man krank darniederliegt,
oder Speise, wenn der Hunger quält,
Komm, Liebste, mach mein Feuer aus,
so, wie Wasser die Flamme löscht.

Wie Elefanten in der Sommerhitze
eintauchen in den Lotusteich, den kühlen, nassen,
bedeckt mit Blütenblättern und mit Blütenstaub –
so möcht' ich mich in deinen Busen sinken lassen.

Wie Elefanten zur Brunftzeit alle Fesseln sprengen,
überwinden den Stich von Stachel und Speer –
ich verstehe nicht, was wohl der Grund ist,
dass ich deine wohlgeformten Schenkel so begehrt!

Mein Herz ist voller Leidenschaft nach dir,
mein Inneres hat ganz verwandelt sich.
Es gibt kein Zurück, das kann nicht möglich sein,
ich zappele am Angelhaken wie ein Fisch.

Komm, Liebste, halt mich fest, du Schenkelschöne!
Umarme mich, die Augen scheu gesenkt!
In deinen Armen, Schöne, mich verwöhne,
mehr könnt ich niemals wünschen mir geschenkt.

Ach, da war mein Verlangen noch so klein,
du Süße mit dem wellig wehenden Haar;
jetzt ist es ins Unermessliche gewachsen,
wie die Gabe, die man Heiligen bringt dar.

Wie viel durch Gaben an solch vollkommene Wesen
ich an Verdienst geschaffen mit der Zeit –
dass das, du meine rundum Herrliche,
zur Ursache werde für unsere Zweisamkeit!

Wie viel in diesem weiten offenen Land
ich an Verdienst geschaffen mit der Zeit –
dass das, du meine rundum Herrliche,
zur Ursache werde für unsere Zweisamkeit!

In Vertiefung meditiert der Saker,
einig, wach und achtsam im Innern hier;
zur Unsterblichkeit zieht es den Weisen hin –

so wie mich, mein Sonnenschein, zu dir!

Und wie die Weisen sich freuen würden,
wenn sie zur Wahrheit voll erwachten,
so würde, liebste Dame, ich mich freuen,
könnt' ich als Eins mit dir mich betrachten.

Wenn Sakka als der Herr der Dreiunddreißig
nur einen Wunsch gewährte mir,
Liebste, nichts als Dich könnt' ich mir wünschen,
so stark ist meine Liebe zu dir.

Wie ein frisch erblühter Salbaum,
so ist dein Vater, meine weise Freundin.
Ich verehere ihn, verneige mich demütig
vor dem, dessen Tochter so geartet ist.“

Als Pañcasikha geendet hatte, sagte der Buddha zu ihm: „Pañcasikha, der Klang der Saiten und der Klang deiner Stimme sind gut aufeinander abgestimmt, so dass keins das andere übertönt. Aber wann hast du diese Strophen über den Buddha, die Lehre, den Saṅgha, die Vollendeten und die sinnliche Liebe gedichtet?“

„Dieses eine Mal, Herr, als du eben erwacht warst, hieltest du dich bei Uruvelā beim Banyanbaum des Ziegenhirten auf, am Ufer des Flusses Nerañjarā. Und da war ich gerade in die Dame Bhaddā Suriyavacchasā verliebt, die Tochter des Elfenkönigs Timbaru. Doch die Schwester verlangte nach einem anderen – es war der Sohn des Wagenlenkers Mātali, Sikhaddī mit Namen, den sie liebte. Da ich diese Schwester mit keinem Mittel gewinnen konnte, nahm ich meine Harfe mit zu Timbarus Haus, wo ich diese Strophen spielte.

Als ich geendet hatte, sagte Suriyavacchasā zu mir: ‚Lieber Herr, ich habe den Buddha nie persönlich getroffen. Aber ich habe von ihm gehört, als ich in der Halle der Gerechtigkeit für die Götter der Dreiunddreißig getanzt habe. Da du den Buddha rühmst, wollen wir uns heute treffen.‘ So kam es, dass ich mich mit dieser Schwester getroffen habe. Aber seitdem haben wir uns nicht wieder gesehen.“¹⁵

Am Ende des Sutta war Pañcasikha schließlich mit den Antworten des Buddha, die er auf all seine Fragen erhalten hatte, zufrieden. Er war „über den Zweifel hinausgegangen und hatte [s]ich von Unschlüssigkeit frei gemacht“. Im Gegenzug für die geleisteten Dienste ernannte Sakka Pañcasikha zum König der Musiker und schenkte ihm die Hand der Dame Suriyavacchasā. Diese idyllische Episode offenbart nicht nur die Wertschätzung des Buddha für Musik, sondern auch seine feinfühlig Menschlichkeit. Man kann sich fast das amüsierte Lächeln vorstellen, mit dem der Leidenschaftslose den Leiden des liebeskranken gandharva zuhörte.

Dass der Buddha Dichtung wertgeschätzt hat, ist im *Vaṅgīsa-Saṃyutta*, dem achten Abschnitt des Saṃyutta-Nikāya, festgehalten. Vaṅgīsa war einer der begabtesten Schüler des Buddha und jedes der zwölf Suttas aus der Gruppe, die seinen Namen trägt, enthält ein Gedicht mitsamt einer Prosa-Einleitung, welche die Umstände seiner Entstehung beschreibt. Ohne die Prosa finden sich die Gedichte auch in den *Theragāthā*, den „Liedern der Älteren“. Dieses eine der Bücher des Khuddaka-Nikāya enthält unter anderem Strophen Vaṅgīsas aus dem *Sutta-Nipāta*, die nicht in den Saṃyutta-Nikāya aufgenommen wurden. Die ersten vier Gedichte sind Strophen der Selbstverurteilung, der Reue über Lust und Stolz. Sie drücken die Entschlossenheit des Dichters aus, das Erlöschen aller geistigen Unreinheiten im leidenschaftslosen Frieden von *nibbāna* zu erreichen. Die folgenden sieben

15 Aus dem *Sakkhapañha-Sutta* des Dīgha-Nikāya (DN 21). Zitiert aus der (vorläufigen) Übersetzung von Anagarika Sabbamitta, abrufbar unter: <https://suttacentral.net/dn21/de/sabbamitta> (geprüft am 7. August 2021). Vgl. auch die Übersetzung von Karl Eugen Neumann. Stammbach: Beyerlein-Steinschulte 1996, abrufbar unter: <http://palikanon.de/digha/d21.htm> (geprüft am 7. August 2021).

Suttas enthalten zumeist Verse von großer literarischer Schönheit und zeigen, wie der Buddha und in einem Fall auch Sāriputta Vangīsa zur schöpferischen Praxis seiner dichterischen Gabe ermutigen.

Sutta XI ist kurz und poetisch genug, um es hier als typisches Beispiel für die Haltung des Buddha vollständig wiederzugeben.

Einstmals weilte der Erhabene in Campā, am Ufer des Lotosteiches Gaggārā mit einer großen Bhikkhugemeinde, zusammen mit fünfhundert Bhikkhus an Zahl, mit siebenhundert Laienbrüdern, mit siebenhundert Laienschwestern und mit vielen Tausenden von Devatās. Es überstrahlte sie aber der Erhabene mit seiner Schönheit und seinem Ruhm. Da nun kam dem ehrwürdigen Vangīsa folgender Gedanke: „Der Erhabene hier weilt in Campā, am Ufer des Lotosteiches Gaggārā mit einer großen Bhikkhugemeinde, zusammen mit fünfhundert Bhikkhus an Zahl, mit siebenhundert Laienbrüdern, mit siebenhundert Laienschwestern und mit vielen Tausenden von Devatās. Es überstrahlt sie aber der Erhabene mit seiner Schönheit und seinem Ruhm. Wie wäre es, wenn ich nun den Erhabenen in seiner Gegenwart mit angemessenen Strophen priese?“

Da nun erhob sich der ehrwürdige Vangīsa von seinem Sitz, schlug seinen Mantel über die eine Schulter, und indem er in der Richtung, wo sich der Erhabene befand, die zusammengelegten Hände vorstreckte, sprach er zu dem Erhabenen also: „Es leuchtet mir etwas auf, Erhabener! Es leuchtet mir etwas auf, Pfadführer!“

„Es soll dir aufleuchten, Vangīsa!“ sprach der Erhabene.

Da nun pries der ehrwürdige Vangīsa den Erhabenen in seiner Gegenwart mit der angemessenen Strophe.

„Wie der Mond am entwölkten Himmel,
Wie die fleckenlose Sonne strahlt,
so überstrahlst du, Angīrasa, großer Weiser,
Mit deinem Ruhm die ganze Welt.“¹⁶

Auch in den anderen sechs Suttas wird Vangīsa ermutigt, seine beträchtlichen poetischen Talente zu nutzen. Daraufhin präsentiert er aus dem Moment heraus Verse anlässlich der *pavāraṇā*-Zeremonie, Strophen über „gut gesprochene Rede“ zum Lob Sāriputtas, über das Predigen des Buddha, über Annasi-Kondaññas Huldigung des Meisters sowie zur Würdigung der übersinnlichen Kräfte Moggallānas. Sutta VIII enthält nicht nur die Erlaubnis zu improvisieren, um die Vangīsa bat und die der Buddha stets gewährt, sondern auch einige Zeilen ihres Dialogs, die in den anderen Suttas nicht zu finden sind. Diese zeigen, wie entschieden der Erhabene die Art von Dichtung würdigte, in der Vangīsa brillierte und wie unmissverständlich er ihn dazu ermutigte. In einem Ausbruch der Begeisterung vergleicht Vangīsa den Buddha, wie er seinen Schülern den Dharma darlegt, mit einer mächtigen Gewitterwolke, welche sich mit strömendem Regen auf die Erde ergießt. Er endet mit einem Vers der Verehrung, auf den der Erhabene erwidert:

„Sind von dir, Vangīsa, diese Strophen früher ausgedacht oder leuchten sie dir an Ort und Stelle auf?“
„Nicht sind, Herr, diese Strophen früher von mir ausgedacht, sondern sie leuchten mir an Ort und Stelle auf.“

„So sollen dir denn, Vangīsa, noch mehr früher nicht ausgedachte Strophen aufleuchten.“

„Ja, Herr!“ erwiderte aufhorchend der ehrwürdige Vangīsa dem Erhabenen, und er pries noch mehr den Erhabenen in seiner Gegenwart mit früher nicht ausgedachten Strophen.

„Überwindend die hundert Schleichwege des Māra
Bricht du auf die Öden;
Seht ihn, der aus den Fesseln Befreiung schafft,
Wie er, von nichts abhängig, nach Bedarf austeilt.

¹⁶ *Gaggārā-Sutta* (SN 8.11; SN 1.196). Übersetzung von Wilhelm Geiger, zitiert aus: <https://suttacentral.net/sn8.11/de/geiger> (geprüft am 7. August 2021).

Zum Entkommen aus der Flut
Hat er ja vielfältigen Pfad verkündet:
In dieser von ihm verkündeten Unsterblichkeit
Verbleiben unerschütterlich die, welche die Wahrheit schauen.

Licht bringend durch und durch
Hat er geschaut das Hinwegkommen über alle Beziehungen.
Nachdem er sie erkannt und verwirklicht hat,
Hat er die höchste der fünf (Kräfte) gepredigt.

Wenn so die Wahrheit wohl gepredigt ist,
Wie könnte da Ermüdung eintreten bei denen, die die Wahrheit verstehen?
Darum schule ich mich in der Lehre des Erhabenen
Unermüdlich immer, vor ihm mich neigend.“¹⁷

Im sechsten Jahrhundert v. u. Z. hatte die indische Malerei noch nicht den Weg eingeschlagen, der in den Fresken, welche die Höhlen von Ajanta schmücken, gipfeln sollte. Darum bleibt es uns verwehrt, einen Hinweis auf die Wertschätzung des Buddha für bildende Kunst in ihren verfeinerten und entwickelten Formen zu geben. Wir können aber zumindest ein Beispiel seiner Empfindlichkeit für die Schönheit des menschlichen Körpers in Bewegung und für die harmonische Wirkung von Farbabstufungen anführen. Soweit Form und Farbe die beiden Grundelemente der bildenden Kunst ausmachen, können wir die Wertschätzung des Buddha für ihr Vorkommen in der Natur dahingehend verstehen, dass sie grundsätzlich nicht anders ist als seine Wertschätzung der Künste der Malerei und Bildhauerei. Wir entnehmen unser Beispiel des *Mahāparinibbāna-Sutta* des Dīgha-Nikāya, der nach allgemeiner Überzeugung einige der ältesten und authentischsten Materialien des Pāli-Kanons enthält. Der Abschnitt ermöglicht darüberhinaus einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Mode.

Nun hörten auch die Licchavi von Vesālī erzählen, der Erhabene sei nach Vesālī gekommen und halte sich im Walde der Ambapālī auf. Da ließen sie eine Anzahl Prunkwagen anspannen, bestiegen jeder einen und verließen von den übrigen begleitet Vesālī. Einige von ihnen waren dunkel, dunkel von Aussehen, Kleidung und Schmuck, einige gelb, gelblich von Aussehen, und angetan mit gelber Kleidung und gelbem Schmuck, einige rot, rötlich von Aussehen und angetan mit roter Kleidung und rotem Schmuck, einige weiß, hell von Aussehen und angetan mit weißer Kleidung und hellem Schmuck. [...]

Der Erhabene sah sie kommen, als sie noch weit entfernt waren, und sprach zu seinen Bhikkhus: „Bhikkhus, wer von euch noch keine Tāvātimsa-Götter gesehen hat, der sehe sich diese Licchavi an, seht sie euch recht genau an und stellt euch vor: ‚so sehen die Tāvātimsas aus!‘“¹⁸

Der hier implizierte Vergleich ist nicht zufällig. Die ästhetische Emotion neigt natürlich zum Ausdruck in verschiedensten Sprachbildern. Dass der von der Schönheit der reich gekleideten und geschmückten Licchavis bewegte Buddha sie mit einer Schar himmlischer Wesen vergleicht, ist nicht Ausdruck seines Wunsches, die Mitbrüder zu erbauen, sondern ein spontaner Ausbruch seines ästhetischen Gefühls.

Außer diesen spezifischen Beispielen der Kunstbegeisterung des Buddha können wir zur Untermauerung unserer Behauptung eine Reihe allgemeiner Überlegungen anführen. Der Gehalt von Kunst sei dabei selbst aus orthodox buddhistischer Sicht mit dem Gehalt von Spiritualität vereinbar und das religiöse Leben schließe künstlerische Interessen nicht aus.

17 *Parosahassa-Sutta* (Mehr als Tausend) (SN 8.8; SN 1.193). Übersetzung von Wilhelm Geiger, zitiert aus: <https://suttacentral.net/sn8.8/de/geiger> (geprüft am 7. August 2021).

18 *Mahā-parinibbāna Sutta*, Kap. 2 (DN 16; DN 2.72ff.). Übersetzung von R. Otto Franke, zitiert aus: <https://suttacentral.net/dn16/de/franke> (geprüft am 7. August 2021).

Da die Lehren des Buddha nicht in Bildern oder musikalischer Notation, sondern in Worten überliefert wurden, die später als literarische Werke in Büchern aufgeschrieben worden sind, ist es unvermeidlich, dass unsere Überlegungen von vorwiegend literarischem Charakter sind. Wenn wir ein kanonisches Pāli-Buch zur Hand nehmen, springt uns sofort ins Auge, dass ein Großteil aus Versdichtung besteht. Manche Bücher, wie z.B. das Dhammapada und das *Sutta-Nipāta*, bestehen entweder vollständig aus Strophen oder enthalten nur eine kleine Beigabe von Prosaabschnitten. Die Thera- und *Therīgāthā* oder „Strophen der Älteren [Mönche und Nonnen]“, die oft nach der Erleuchtung aus dem Stegreif gesprochen wurden, geben vielleicht die herausragendsten Beispiele der ersten Gruppe. Nicht nur sind sie spirituelle Dokumente von seltenem Wert, sondern enthalten auch hochwertige Perlen spiritueller Poesie. Caroline Rhys Davids zögerte in ihrer Übersetzung nicht, Psalms of the Early Buddhists – I: The Brethren, die dichterisch begabtesten Theras mit Keats und Shelley zu vergleichen. Wenngleich selige Wortmusik die Grundlage ihres Vergleichs bildet, liegt darin nicht die einzige Ähnlichkeit zwischen den Strophen der indischen und englischen Dichter. Wie die Romantiker hatten die Theras ein Auge für die Schönheit der Natur, und Frau Rhys Davids ging so weit zu behaupten – eine für „orthodoxe“ Buddhisten vielleicht schockierende Idee –, dass sie nicht weniger aus ästhetischen als aus spirituellen Gründen die Einsamkeit der Wälder suchten.

Man kann sogar den Buddha selbst als Dichter bezeichnen. Die Pāli-Schriften enthalten Tausende von Strophen, die der Überlieferung nach aus dem Mund des Meisters stammen. Ein ganzes Buch, der *Udāna*, besteht aus einer Vielzahl von Strophen, jeweils in Verbindung mit einer Prosaerzählung der Umstände ihrer Entstehung – Strophen, die der Buddha in Momenten starker emotionaler Bewegtheit „ausatmete“ (so die wörtliche Bedeutung des Titels).¹⁹

Der Großteil des heiligen Kanons ist zwar in Prosa verfasst, aber in seiner Haltung gleichwohl poetisch. Diese lebendigen und treffenden Gleichnisse, Bilder, Parabeln und andere Sprachfiguren beflügeln das Einbildungsvermögen und klären zugleich den Verstand. So glüht in den Lehrreden des Buddha oft eine verhaltene, heitere Anmut, welche seine Worte ebenso schön wie wahr sein lässt. Es ist unumstritten, dass der Buddha und seine erleuchteten Schüler die Schönheit der Natur und Kunst zu schätzen und genießen wussten und dass sie mit ihrem eigenen ästhetischen Schaffen dieser Schönheit sogar manches hinzufügen konnten. Unseres Erachtens nach ist das Beweis genug für unsere Behauptung, dass Religion und Kunst Manifestationen derselben Bewegung der Selbsttranszendierung sind und dass echte Jünger und wahre Künstler auf Pfaden wandeln, die letztendlich zusammenführen.

Zum Nutzen derer, die zwar um die Authentizität der von uns zitierten Auszüge wissen, aber dennoch Zweifel bezüglich der zutreffenden Deutung hegen, wollen wir unsere Sichtweise mit dem endgültigen Siegel der Orthodoxie versehen. Dazu zitieren wir einen zeitgenössischen Autor von unbestreitbarer Glaubwürdigkeit, dessen Darlegungen der buddhistischen Lehre in der strengsten Kommentar-Tradition wurzelt. Bezüglich der geistigen Kultivierung (*bbāvanā*) der zweiten von drei Abschnitten, in die der Weg zum Nirwana einem Schema zufolge eingeteilt wird, sagt Dr. C. L. A. de Silva: „Die Willensbestrebungen, die in

19 A. d. Ü.: Der *Udāna* liegt in zwei deutschen Übersetzungen vor: *Udāna. Das Buch der feierlichen Worte des Erhabenen. Eine kanonische Schrift des Pāli-Buddhismus.* Üb. Dr. Karl Seidenstücker. Augsburg 1920. Abrufbar unter: <https://suttacentral.net/pitaka/sutta/minor/kn/ud> (geprüft am 3. August 2021).
(*Udāna*) Verse zum Aufatmen. Die Sammlung *Udāna* und andere Strophen des Buddha und seiner erlösten Nachfolger. Aus dem Palikanon übersetzt von Fritz Schäfer. Herrnschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1998. Abrufbar unter: <http://palikanon.com/khuddaka/udana.html> (geprüft am 3. August 2021).

den Denkprozessen zur Zeit des Erlernens des Dharma-Vinaya (der Lehre) oder irgendeiner Kunst, Wissenschaft und so weiter aufkommen, sind ebenfalls unter dem Titel der geistigen Kultivierung oder *bhāvanā* eingeschlossen.“²⁰

Die Untrennbarkeit von Buddhismus und Kunst ergibt sich aus der Natur unseres psychischen Lebens. Obwohl man gedanklich Wille, Intelligenz und Emotion unterscheiden und von ihnen sprechen kann, als seien sie getrennte „Vermögen“, lassen sie sich in Wirklichkeit so wenig voneinander trennen wie das changierende Schimmern von Grün, Gold und Violett am Hals einer Taube. Folglich muss die spirituelle Entwicklung eines Menschen sich entweder in allen Schichten seines Wesens, in allen Aspekten seiner Persönlichkeit, praktisch wie theoretisch, emotional wie intellektuell vollziehen oder gar nicht. Kein „Teil“ von ihm kann sich adlergleich in himmlische Gefilde aufschwingen, während ein anderer sich wie ein Schwein im Sumpf suhlt. Denn letztlich gibt es keine „Teile“, und das Leben eines Menschen wird nicht stückweise, sondern nur als Ganzes in der Werteskala aufsteigen oder fallen. Spirituelle Übung – wir nehmen den Ausdruck hier in der weitesten Bedeutung als alles, was der Bewusstseinerweiterung, der Selbsttranszendierung dient – muss sämtliche „Vermögen“, mit denen ein Mensch ausgestattet ist, umfassend entfalten. Sie dürfen sich nicht einseitig, sondern nur auf so harmonische Weise entwickeln, damit sie einander auf jeder Stufe des spirituellen Aufstiegs ausgleichen und sich so weit wie möglich jenem Zustand vollkommener Ausgewogenheit annähern, der einem Menschen zu eigen ist, wenn sein Bewusstsein bis zu den äußersten Grenzen erweitert und das Ego vollkommen transzendiert ist.

Moderne Menschen, und damit meinen wir moderne westliche Menschen und ihre Nachahmer in Ländern des Ostens, leiden an einer so chronischen Abspaltung von Verstand und Gefühl, dass ihr Wille zum spirituell Guten nahezu gelähmt ist. Eine Art von psychologischer Elephantiasis hat sie zu Monstren mit überentwickeltem Verstand und unterentwickelten Emotionen werden lassen. Damit ist nicht gemeint, dass sie emotional inaktiv seien - ganz und gar nicht! Sondern ihr Gefühlsleben steht stattdessen, wenn ein so grob räumliches Bild verzeihlich ist, auf einer viel niedrigeren Stufe als ihr Verstandesleben. Es ist nicht der Fall, dass sie keine Gefühle haben, sondern dass diese schlichtweg unterentwickelt sind. Zwar sind sie intellektuell entwickelt, jedoch gefühlsmäßig noch Kinder. Wissenschaftler, deren intellektuelle Neugierde nicht eher befriedigt ist bis sie alle Sterne der Milchstraße nummeriert oder die unermesslichen Weiten des Himmels wie mit einer Elle vermessen haben, finden anscheinend im emotionalen Mist populärer Filme, in Krimis oder in einer gelegentlichen sexuellen Umarmung vollkommene Befriedigung der affektiven Seite ihres Wesens. Eine Folge dieses Bruchs zwischen dem intellektuellen und dem emotionalen Leben ist die Entwicklung des Intellekts nicht in Bezug auf eine Werteskala jenseits seiner selbst, sondern lediglich in Bezug auf den Grad der eigenen inneren Verwirrung. Um das längst verlorene Gleichgewicht zu erneuern, muss der moderne Mensch sein emotionales Wesen so entwickeln, dass die bereits erfolgte intellektuelle Entwicklung spirituell ergänzt wird. Dadurch wird er jenen Aufstieg, jene Bewusstseinerweiterung und die Selbsttranszendierung der ganzen Person ermöglichen, deren Geheimnis der westlichen Zivilisation seit so vielen Jahrhunderten anscheinend verloren gegangen ist.

Religiöse Hingabe galt früher als eines der üblichen Werkzeuge emotionaler Entwicklung. Doch Religion im dogmatischen, westlich-christlichen Wortsinn ist für moderne Menschen so abstoßend geworden, dass sie als Instrument zur Entwicklung unmöglich zu gebrauchen ist. Darum wird die Entdeckung eines anderen Mittels zur Verfeinerung des Gefühlslebens zwingend notwendig. Wir glauben ein solches Mittel im Gestalten und Genießen von Kunstwerken zu finden. Vorausgesetzt ist jedoch, dass diese Aktivitäten mit einem

20 C. L. A. de Silva, *The Four Essential Doctrines of Buddhism*, Colombo: Associated Newspapers of Ceylon 1948, S.155.

lebhaften Gewahrsein ihrer spirituellen Funktion und Tragweite ausgeübt werden. Die begehrende Seite der menschlichen Natur dürstet nach Befriedigung und wir dürfen dieses Verlangen nicht ignorieren. Wenn wir dafür kein Ventil auf einer höheren Ebene finden, werden wir dadurch auf eine niedere gezwungen. Das Begehren auf eine höhere Ebene zu heben ist vielleicht das zentrale Problem der Ethik, denn dieses verwandelte Begehren ist der Dynamo zur Erzeugung der Energien, welche die Maschinerie des ganzen spirituellen Lebens in Gang halten. Kunst ist für das spirituelle Leben wichtig und wertvoll, manchmal sogar unabdingbar, denn sie dient als Kanal für die emotionalen Energien und führt sie von niedrigeren zu immer höheren Ebenen des Ausdrucks. Auf jeder Ebene treiben die Emotionen die gesamte Person zur Aktivität an: Die niederen Ebenen beinhalten die zahlreichen Aktivitäten, mit denen gewöhnliche Menschen ihre trivialen Gelüste und Selbstgefälligkeiten zu befriedigen suchen. Auf den höheren, wie die des Mitgefühls, suchen Buddhas und Bodhisattvas die Menschheit durch unendlich viele verschiedene Möglichkeiten zu befreien.

Zur Verfeinerung der Emotionen sind zwei Dinge nötig: eine bewusst auferlegte Kontrolle auf den niederen und ein bewusst geöffnetes Ventil auf den höheren Ebenen des Erlebens. Ersteres wird den Menschen üblicherweise seitens der Gesellschaft, in der sie leben, durch ein System von Tabus geboten. Die wichtigsten dieser Tabus sind jene, welche durch die Kontrolle des Ausdrucks der beiden Primäremotionen Liebe und Hass die schöpferischen und zerstörerischen Wirkungen der Emotionen regulieren. Bedauerlicherweise verlangt die moderne Gesellschaft oft die Kontrolle der einen Ebene ohne die Ventile auf der anderen zu öffnen. Wenn dem Individuum jegliche Lebensperspektive fehlt, die zu einer höheren und vollkommenen Erlebensart führen könnte, wird er durch die permanente Auferlegung scheinbar willkürlicher Kontrollen der natürlichen Impulse irritiert und schließlich dagegen rebellieren. Psychologische Befunde dieser Art erklären ein Großteil der Undiszipliniertheit von Schülern sowie Jugendkriminalität und andere destruktive Ausdrucksweisen von Emotionen, denen ein kreativer Ausdruck verwehrt wurde. Sie verweisen auf die Notwendigkeit, jenen Interessen und Tätigkeiten, welche die Emotionen verfeinern und sublimieren, einen wichtigeren Stellenwert im Lehrplan zu geben. Wenn die Art der Bildung, die uns zuteil wird, auch nur ansatzweise durch die Art von Menschen, die wir sind, bestimmt werden soll und wenn man annimmt, dass Emotionen ebenso wie der Verstand zur menschlichen Natur gehören, dann kann die Notwendigkeit für einen Platz der Kunst im Bildungssystem logischerweise nicht bestritten werden.

Die Ideale, denen das Bildungssystem einer Gesellschaft folgt, und die durch pädagogisch und didaktisch ausgerichtete Anwendung umgesetzt werden, leiten nicht nur jene Gesellschaft, sondern die gesamte Kultur, zu der sie ihrerseits gehört. Insofern ist anzunehmen, dass das Fehlen von Kunst in unserem heutigen Schulwesen den Tod des Schönen im modernen Leben widerspiegelt. Seit der industriellen Revolution werden die Städte, in denen sich die Bevölkerung der westlichen Länder nach und nach gesammelt hat, von stets wachsender Hässlichkeit beherrscht. Durch politische und wirtschaftliche Kanäle ergießen sich die Erzeugnisse dieser Hässlichkeit nicht nur in die westliche, sondern auch in die östliche Welt. Bis zum heutigen Tag lässt die versiegende Flut des Imperialismus an den Ufern traditioneller Gesellschaften wie Indien, Ceylon (Sri Lanka) und Burma (Myanmar) stinkende Ablagerungen des Hässlichen, unter tropischer Sonne verwesend, zurück. Und hier infizieren sie weiterhin das Leben der meisten asiatischen Völker.

Im Osten wie im Westen leiden moderne Menschen an einem Entzug von Schönheit. Solange sie diese göttliche Nahrung nicht wieder empfangen und in sich aufnehmen, gibt es nur wenig Hoffnung auf ihre spirituelle Genesung. Vor dem Zweiten Weltkrieg wurde in England die Bewegung der moralischen Aufrüstung ins Leben gerufen. Heute ist es nicht weniger notwendig, weltweit eine Bewegung der ästhetischen Aufrüstung, einen globalen Kampf für Schönheit, loszutreten. Solange die Menschen auf jenen höheren Stufen des Erlebens, zu denen Kunst und Religion den Zugang eröffnen, kein Ventil für ihre Emotionen

finden, werden sie weiter ihre rastlose und zerstörerische Bahn auf den niederen Ebenen ziehen. Verstand und Gefühl sind wie die beiden Flügel eines Vogels für die spirituellen Flügel der Menschheit unentbehrlich.

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire;
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar, and
soaring ever singest.

Feuerwolken gleich,
Hoch und höher schwingest
In der Lüfte Reich
Du dich auf, und klingest,
Und singend steigst du stets,
wie steigend stets du singest.

Spirituell Strebende gleichen Shelleys Lerche:²¹ Wenn ihr Verstehen emporsteigt, singen ihre Gefühle. In diesem Singen und Steigen, in dieser gleichzeitigen Erweiterung des Verstehens und der Emotionen finden wir den Sinn des Buddhismus, den Wert der Kunst und genau genommen auch das Geheimnis des spirituellen Lebens.

21 Zitiert ist hier die zweite Strophe aus Shelleys Ode To a Skylark (An eine Lerche). Die deutsche Übersetzung wurde entnommen aus Percy Bysshe Shelley, Dichtungen. Übersetzt von Adolf Strodtmann. Berlin: Sammlung Holzinger 2013. Hier zitiert nach: <http://www.zeno.org/nid/20005695708> (geprüft am 8. August 2021).