

# Sangharakshita

## Die Religion der Kunst

Übersetzt aus der durchgesehenen und mit neuen Anmerkungen versehenen Ausgabe von *The Religion of Art* in: Sangharakshita, *Complete Works*, Bd. 26. Edited by Vidyadevi. Cambridge: Windhorse Publications 2022. Zuerst 1973 von Arya Maitreya Mandala im Festschrift zum fünfundsiebzigsten Geburtstag von Lama Anagarika Govinda herausgegeben.

## *Inhalt*

<b>Zur deutschen Ausgabe .....</b>	<b>3</b>
<b>Nach Rilke .....</b>	<b>4</b>
<b>After Rilke.....</b>	<b>4</b>
<b>Der Sinn des Buddhismus und der Wert von Kunst.....</b>	<b>5</b>
<b>Rat an einen jungen Dichter .....</b>	<b>32</b>
<b>Die Religion der Kunst .....</b>	<b>45</b>
<b>Paradox und Poesie in „Die Stimme der Stille“ .....</b>	<b>88</b>
<b>Ausgewählte Literatur .....</b>	<b>102</b>
Buddhistische Quellen – Webseiten .....	102
Anthologien .....	102
Schriften des frühen Buddhismus (Pāli-Überlieferung) .....	102
Mahāyāna-Sūtras .....	103
Sekundärliteratur .....	103
<b>Deutschsprachige Bücher aus dem Kreis der Triratna-Gemeinschaft.....</b>	<b>106</b>
Bücher von Sangharakshita.....	106
Bücher von Angehörigen des Buddhistischen Ordens Triratna .....	107

## Zur deutschen Ausgabe

Dieses Buch versammelt Aufsätze Sangharakshitas aus der Zeit der frühen fünfziger bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

- *Der Sinn des Buddhismus und der Wert von Kunst* („The Meaning of Buddhism and the Value of Art“) wurde erstmals 1956 von der Maha Bodhi Society unter dem Titel Buddhism and Art veröffentlicht.
- *Rat an einen jungen Dichter* wurde 1953 in zwei Ausgaben von The Aryan Path veröffentlicht.
- Die Religion der Kunst („The Religion of Art“) war Sangharakshitas Beitrag für eine Festschrift zum fünfundsiebzigsten Geburtstag von Lama Anagarika Govinda im Jahr 1973.
- *Paradox und Poesie in „Die Stimme der Stille“* („Paradox and Poetry in ‚The Voice of the Silence‘“) erschien erstmals 1958 beim Indian Institute of World Culture.
- Sangharakshitas Gedicht *Nach Rilke* („After Rilke“) ist in seinen Complete Poems 1951-1994 zu finden (siehe auch Complete Works, Band 25).
- Für alle vom Autor gebrachten 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.
- Die Literaturliste am Ende des Buchs gibt die bibliographischen Details aller verwendeten beziehungsweise erwähnten Texte.

## 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.

## 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.

## 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, die Voraussage, die Renaissance, die die jüngst erfolgte Entdeckung der Schätze der orientalischen Literatur bewirken würde, werde unvergleichlich viel glorreicher sein als jene, die im 15. und 16. Jahrhundert mit der Wiederentdeckung der griechischen und römischen Klassik eingeleitet worden war. Diese kühne Vorhersage aus dem neunzehnten Jahrhundert wird nun, im zwanzigsten Jahrhundert, allmählich erfüllt. Eine anfänglich nur politische und wirtschaftliche Berührung 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 zunehmend einflussreich –, die davon überzeugt sind, dass das Licht noch immer aus dem Osten kommt: *Ex Oriente lux*.

Von den Strahlen, in die jenes Licht sich teilt, wenn es durch das Spektrum des menschlichen Verstandes schießt, trifft keiner mit steterem Glanz auf abendländische Augen oder leuchtet mit feuriger glitzernder Brillanz als die bislang ungekannte Pracht, der man im Westen – aufgeschreckt ins Gewahrsein einer ganz neuen Welt von Werten – den Namen „Buddhismus“ gegeben hat. Oft allerdings wird diese Pracht getrübt durch die Undurchsichtigkeit des Mediums, das sie vermitteln soll. Auch heute noch, da die Londoner Pali Text Society und andere Organisationen sowie hervorragende Gelehrte, die unabhängig voneinander das Feld buddhistischer Studien bearbeiten, eine kleine Bibliothek buddhistischer Texte auf Pāli, Sanskrit, Chinesisch und Tibetisch mitsamt ihren Übersetzungen herausgegeben haben, bemerkt man, dass die Verfasser von Artikeln und die Herausgeber allgemeiner Handbücher über den Buddhismus diese Masse authentischen Materials ignorieren und regelmäßig dieselben alten Missverständnisse über Nirwana und andere Punkte der buddhistischen Lehre wiederholen.

Sofern sie nicht aus jenen unausrottbaren religiösen Vorurteilen stammen, von denen viele christliche Autoren über nichtchristliche Religionen noch immer beseelt sind, lassen sich solche Missverständnisse auf eine irriige Vorstellung über das eigentliche Wesen des Buddhismus zurückführen. Die Wurzeln dieses Irrtums liegen tief in der Geschichte des westlichen Denkens. Kurz gesagt besteht er in der Auffassung, Buddhismus sei ein philosophisches System im modernen akademischen Verständnis.

Den alten Griechen und Römern galt Philosophie nicht bloß als eine Ansicht, sondern als Passion. Es ging ihr nicht nur um hochfliegendes 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 Glaube ersetzt. An die Stelle des harmlosen und hilfreichen philosophischen Lebens trat ein Leben aggressiver guter Werke (welche die Bekehrung der Heiden, nötigenfalls mit Gewalt, und die Verbrennung von Ketzern einschlossen). Man versuchte durchaus, eine gewisse Harmonie zwischen Glauben und Wirken zu erhalten, doch weil

diese nur ein Bruchteil der Bandbreite menschlicher Möglichkeiten abdeckten, war die Harmonie nicht hinreichend tief oder umfassend, 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, und jeder Fortschritt wissenschaftlicher Erkenntnis wurde gegen den entschiedenen Widerstand der Kirche erzielt, denn die Scholastiker waren sich nicht weniger als die Wissenschaftler bewusst, dass der Sieg der Wissenschaft die Niederlage des Glaubens besiegeln würde. Mit der Preisgabe der christlichen Lehre kam es zur stillschweigenden Zurückweisung der christlichen Lebensweise, und wenn auch einzelne Denker weiterhin die christlichen ethischen Normen befolgten und sich manchmal sogar zum Glauben an die christliche Offenbarung bekannten, geriet das westliche Denken mehr und mehr unter den Einfluss der Wissenschaft und entwickelte sich zunehmend frei von religiösen Vorurteilen. Die Einführung psychologischer und erkenntnistheoretischer Bestrebungen verstärkte die theoretischen und spekulativen Tendenzen im modernen Denken noch mehr, und zur Zeit als Schopenhauer begann, die akademische und professorale Auffassung von Philosophie in Frage zu stellen, war die Scheidung zwischen Religion und Philosophie trotz mancher künstlicher Versuche einer Versöhnung absolut geworden.

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 den ihr „Geweihten“ 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 diesen eisigen akademischen Horizonten aufging, führte seine Fundierung in Vernunft statt Glauben und seine Freiheit 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 eingeborenen Neigung zur Abstraktion ignorierte man zunehmend die enge Verbindung zwischen den praktischen und theoretischen Aspekten des Buddhismus, und man besprach Themen wie die Natur des Nirwana so, als hätten sie eine bloß theoretische Tragweite, die mit den Werkzeugen der spekulativen Vernunft bestimmt werden konnte. Die Tatsache, dass Buddhismus in erster Linie eine Lebensweise ist, wurde 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 ganz abgelöst von ihren pragmatischen Folgen für den buddhistischen Lebensalltag zu betrachten. Selbst in Indien haben solche Missverständnisse mit der Einführung eines westlich geprägten Systems universitärer Bildung Wurzeln geschlagen

und sie gedeihen, obwohl man in diesem Land die Philosophie, noch entschiedener als in Griechenland oder Rom, traditionell als die theoretische Seite der Religion und Religion als die praktische Seite der Philosophie angesehen hatte. Das macht es nötig zu betonen, dass der Buddhismus kein System abstrakten Denkens ist und nicht versucht, eine bloß intellektuelle Neugier zu befriedigen, indem er eine rational stimmige Beschreibung 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 fügen, die in der höchsten Erfahrung von Nirwana gipfelt. Weil 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 nur, indem man ihn übt und sich bemüht, seine Wesensart ins eigene Leben einzuschmelzen. Die Lehre buddhistischer Philosophie im Rahmen eines Studiengangs, dessen Hauptziel es ist, die Studenten für einen weltlichen Beruf zu „qualifizieren“, und dies durch Professoren, die gar nicht versuchen, sie im eigenen Leben praktisch umzusetzen, ist in Wirklichkeit ein Missbrauch des Buddhismus, der den Lehrenden und Lernenden gleichermaßen vielleicht mehr schadet als nützt.

Teils als Vorsichtsmaßnahme gegen die Gefahr, den Buddhismus ausschließlich aus theoretischem Blickwinkel zu betrachten, 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 erhellen, sondern durch einen Versuch, ihn auf konkretere und eher poetische Weise darzustellen. Nach einem chinesischen Sprichwort ist eine Veranschaulichung tausend Worte wert. Ich werde versuchen, den Sinn des Buddhismus nicht nur mit einer, sondern drei Veranschaulichungen zu klären. Metaphern, Gleichnisse, Parabeln und andere literarische Formen gehören seit langem zu den anerkannten Mitteln religiöser Unterweisung, und dank ihrer halbpoetischen Art machen sie oft einen tieferen und nachhaltigeren Eindruck auf unser Herz als eine gelehrtere, aber prosaischere Behandlung desselben Themas.

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

Die erste ist das Gleichnis vom Brunnen-Frosch und vom Meer-Frosch, eine lehrreiche Fabel, die unter Indern so bekannt ist, dass ihr Held geradezu sprichwörtlich wurde: Engstirnige und eifernde Menschen werden oft leicht spöttisch mit dem Titel „Brunnenfrosch“ (*kūpa maṇḍūka*) belegt. 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!“<sup>1</sup>*

Platons Höhlengleichnis gehört ebenso fest zum Kulturerbe Europas wie die Fabel vom Brunnen-Frosch und vom Meer-Frosch zu den religiösen Traditionen Indiens. Anders als seine volkstümliche östliche Parallele ist es nicht anonym, sondern bezeugt im höchsten Grad jene wunderbare Verbindung von Wahrheit und Schönheit, von philosophischer Einsicht und literarischer Kunst, die für immer mit dem unvergleichlichen Genie Platons verbunden ist.

*„Stelle dir die Menschen vor in einem unterirdischen, böhlenartigen 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.*

*„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?“*

---

<sup>1</sup> 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 Schuben vergisst man die Füße*. Ein Zhuangzi-Lesebuch von Henrik Jäger. Zürich: Ammann Verlag 2009, S. 235 f.

„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, auszuschreiten und zum Licht zu blicken, wenn er bei alledem Schmerz empfände 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 hinwiese 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 binstellte.“  
 „Nicht sofort wenigstens!“<sup>2</sup>

Soweit der unerhörte Mythos, den Platon am Anfang des siebten Buchs seiner *Politeia* (*Der Staat*) dem Sokrates in den Mund legt. – 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 Sāvattḥī, oder anders gesagt: vom Streiten und Debattieren während des thrakischen Festes im fünften Jahrhundert vor

<sup>2</sup> 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].

unserer Zeit zurück zu den Streitigkeiten und Disputen der Einsiedler und Brahmanen des sechsten Jahrhunderts in Indien. Deren Streitigkeiten waren damals so heftig geworden, dass sie die Aufmerksamkeit einiger Bhikkhus auf sich zogen, die zum Buddha gingen und ihm davon berichteten. Nachdem er das Verhalten jener Sektierer 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 der volkstümlichen religiösen Literatur. Durch eine seltsame Verdrehung in seiner Deutung wird es nun aber zur Veranschaulichung der Überzeugung zitiert, alle Religionen seien gleichermaßen wahr. Eine Untersuchung der Worte des Buddha selbst wird den Fehler einer solchen Interpretation bloßlegen.

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

*„Jawohl, Majestät“, antwortete der Mann dem König geborsam, versammelte alle Blindgeborenen von Sāvattbī, begab sich zum König und meldete: „Alle von Geburt Blinden aus Sāvattbī 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 Worfelkorb“; 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 Vorratstonne“; 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.“<sup>3</sup>*

Diese drei Parabeln veranschaulichen unterschiedliche Aspekte ein und derselben Wahrheit. In jeder von ihnen gibt es zwei verschiedene Charaktere oder Gruppen von Charakteren, deren einer für eine weitere, aufgeklärtere und umgreifendere Bewusstseinsverfassung steht, der andere dagegen für eine vergleichsweise enge, nicht aufgeklärte und eher ausschließende. Das erste Gleichnis stellt die beschränkte Sicht des Brunnen-Froschs, der in einem umgrenzten, vom Wasser des Brunnens verkörperten Bewusstseinsbereich lebt, deutlich der weiträumigeren Sicht seines Besuchers, des Meer-Froschs gegenüber, der in einem unendlich weiten Bewusstseinsbereich lebt. Ein ähnlicher Unterschied ist zwischen jenen erkennbar, die im Höhlengleichnis als Gefangene gefesselt sind und nur Schatten wahrnehmen, die 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 stellt die korrekte Auffassung, die ein normal sehender Mensch von einem Elefanten hat, den irrigen 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 Expansion von einer engeren zu einer weiteren Verfassung sowie eine diametral entgegengesetzte Kontraktion von einer weiteren zu einer engeren Verfassung.

Als eine Lebensweise, als praktikabler Entwurf spiritueller Entwicklung, gründet der Buddhismus in der ersten Bewegungsrichtung, also jener der Expansion. Diese zielt darauf,

---

<sup>3</sup> *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. Herrnschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1998, S. 100 f. Abrufbar unter: [http://www.palikanon.com/khuddaka/udana/ud\\_6.htm](http://www.palikanon.com/khuddaka/udana/ud_6.htm) (geprüft am 3. August 2021).

uns aus dem Brunnen zu heben und in den Ozean zu schleudern, uns aus dem Höhlendunkeln ins wunderbare Sonnenlicht zu führen, uns von spiritueller Blindheit zu heilen und unseren Augen von Neuem die göttliche Vision zu geben, die sie verloren haben. Ethisch gesehen besteht diese ausweitende Bewegung des Bewusstseins in der kontinuierlichen Lossagung vom Selbst, in einem steten Weitergehen vom Egoismus zu Selbstlosigkeit. Zwar haben fünfundzwanzig Jahrhunderte buddhistischer Geschichte viele neue Entwicklungen, zumal im Bereich spiritueller Praxis und Meditationstechnik hervorgebracht, doch die Gültigkeit dieser Entwicklungen 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. Unter den Religionsstiftern steht der Buddha allein darin, dass er nicht nur erlaubt, sondern sogar verlangt, seine Worte nicht einfach vertrauensvoll anzunehmen, sondern ihnen erst dann Glauben schenken, wenn wir ihre Wahrheit in eigener spiritueller Erfahrung geprüft haben. Nach dem Bild seines eigenen ausdrucksstarken Vergleichs sollen wir sie so prüfen, wie ein Schmied Gold auf einem Prüfstein testen.

Unsere räumliche Metapher kann weiter ausgeführt und der Sinn des Buddhismus noch deutlicher dargelegt werden, wenn wir darauf hinweisen, dass die Expansion sich in zwei Ebenen vollzieht, der vertikalen und der horizontalen. Mit der Aufwärts- oder Abwärtsbewegung der Bewusstseinsenerweiterung ist eine Erhöhung beziehungsweise Vertiefung des Erlebens gemeint (die beiden Ausdrücke laufen praktisch auf dasselbe hinaus), eine Zunahme an Einsicht oder Erweiterung des Verstehens. Mit der Bewegung seitlicher Ausweitung ist eine fortwährende Vervielfältigung unserer Berührungspunkte mit der Außenwelt gemeint, eine unaufhörliche Vergrößerung und Verfeinerung jenes zarten Netzes der Sympathie und Zuneigung, in dem wir auf tausenderlei Weise nicht nur mit sämtlichen übrigen Menschen, sondern mit jeder anderen Lebensform verbunden sind. Der Aufwärts- und Abwärtsbewegung der Bewusstseinsenerweiterung hat der Buddhismus den Namen „Weisheit“ (*prajñā*) gegeben; die Bewegung der seitlichen Ausdehnung nennt er „Barmherzigkeit“ (*karuṇā*). Von einem streng praktischen und spirituellen Blickpunkt werden wir kaum fehlgehen, wenn wir den letztgültigen Sinn des Buddhismus in einem Leben erkennen, das der Erweiterung des Bewusstseins durch Entwicklung von Weisheit und Barmherzigkeit geweiht ist.

Nachdem wir den Sinn des Buddhismus zumindest für praktische Belange verdeutlicht haben, müssen wir nun seine Beziehung zur Kunst untersuchen. Mit „Kunst“ meinen wir nicht nur Malerei, sondern auch deren Schwesterkünste 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 ein Allgemeinplatz der Geschichte der orientalischen Künste, den wir hier nicht wiederholen müssen. Was wir stattdessen nachzeichnen wollen, ist nicht die geschichtliche Beziehung zwischen Buddhismus und Kunst, sondern ihre Verbindung in den unermesslich tieferen Schichten der Psychologie und des spirituellen Lebens. Wir wollen weder das wechselvolle Schicksal

buddhistischer Themen als Gegenstand künstlerischen Schaffens nachzeichnen noch eine Beschreibung oder Kritik buddhistischer Malerei, Bildhauerei, Architektur oder Literatur geben, sondern nur das Wesen der inneren Verbindung zwischen Buddhismus als Buddhismus und Kunst als Kunst – als eigenen Zweigen menschlichen Erlebens – bestimmen. 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 mehr, von denen unsere Zeitungen so verschwenderisch Gebrauch machen, auf konkret existierende Dinge verweisen, sei es in der Welt der Fakten oder im Reich der Ideen. So etwas wie Kunst gibt es gar nicht. Es gibt nur Kunstwerke. Keine Untersuchung über das Wesen der Kunst kann fruchtbar sein, wenn sie nicht mit einer Betrachtung des Wesens konkreter Bilder und Gedichte beginnt und endet.

So kommen wir denn aus dem bewölkten Himmel 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 Stoff und Form beschreiben. Unter dem „Stoff“ eines Kunstwerkes verstehen wir den Grad der Empfindsamkeit oder Sensibilität, die Bewusstseinsverfassung, die Art des Erlebens oder Erkennens, die es ausdrückt und vermittelt. „Form“ ist dagegen das ergötzliche Muster von Empfindungen, in das sich die verfeinerten Gedanken und Emotionen des Künstlers verdichten und kristallisieren und durch das sie Verkörperung und Ausdruck finden. Eine Verfeinerung der Analyse wird helfen, den zweiten Teil klarer zu definieren. So wie sich das Kunstwerk in Stoff und Form scheiden lässt, so ist die Form ihrerseits einer weiteren Unterteilung in einen sinnlichen Inhalt und eine Organisation dieses sinnlichen Inhalts mittels Muster und Rhythmus zugänglich. Aus der Tatsache, dass Auge und Ohr die vorherrschenden Sinnesorgane sind, folgt, dass Farb- und Formempfindungen (eigentlich müsste man die Worte zusammenziehen und „Farbform“ sagen, denn diese beiden „Dinge“ sind zwar unterscheidbar, aber untrennbar) sowie Klangempfindungen die Künstler mit dem Rohmaterial ihrer Schöpfungen versehen. Über dem Chaos visueller Empfindungen brütend zeugt der Künstlergeist der Taube ähnlich den Kosmos der Malerei, Bildhauerei und Architektur; über dem Abgrund des Klangs die Flügel spreizend, erschafft er die Welt der Dichtung und Musik. Wenn die uneinigen Atome des Empfindens dem fiat des schöpferischen Genius folgen und „geordnet an ihre Plätze springen“<sup>4</sup>, gehorchen sie nicht der Macht der Musik, sondern jener Macht, aus der Musik selbst ihre Wirkung herleitet.

---

<sup>4</sup> „geordnet an ihre Plätze springen“, eine Zeile aus John Drydens „A Song for St Cecilia's Day“ (1687). – *A. d. Ü.*: Die Heilige Cäcilia gilt als Schutzpatronin der Kirchenmusik. Georg Friedrich Händel vertonte Drydens Ode; Heinrich von Kleist schrieb eine Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik.“

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 auditiver Empfindungen mittels Rhythmus und Melodie Muster, die schön sind und Lust bereiten. Diese ergötzlichen Empfindungsmuster, die miteinander die Form eines Kunstwerks bilden, sind ihrerseits in einer solchen Weise gefügt, dass sie die Gefühle und das Wertempfinden des Künstlers ausdrücken – das, was wir als „Stoff“ des Kunstwerks 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 unwiderstehlich in ihnen aufsteigen, zur letztgültigen 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, Farbflächen 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, die Herbert Read deutlich als „die Funktion der Kunst“ erkannt hat<sup>5</sup> und die wir oben schon als eine Bewusstseins-erweiterung beschrieben haben, 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.

Die Bewusstseins-erweiterung durch Kunst ereignet sich ebenso wie die durch den Buddhismus in zwei Richtungen, auf zwei Ebenen. Im Buddhismus gibt es eine in die Höhe oder Tiefe gerichtete Bewegung der Weisheit und eine nach außen gerichtete Bewegung der Barmherzigkeit. 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 Verzückerungen veredelt werden und unser ganzes emotionales Sein auf eine höhere und reinere Tonlage des Fühlens gestimmt wird. Östliche wie westliche klassische Musik wirkt

---

<sup>5</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, Hammondsworth: Penguin Books, 1951, p.70.

oft ganz ähnlich. Dramatische Dichtung hingegen führt uns mit Männern und Frauen aller Lebensalter und Herkunftsländer zusammen, mit allen erdenklichen Variationen des Charakters und der Lebensbedingungen, und sie bringt uns dazu, die Wechselfälle ihres Geschicks teilnehmend und besorgt zu verfolgen, in kummervollen Zeiten mit ihnen zu weinen, in freudigen Stunden mit ihnen zu jubeln – und so erweitert und vergrößert sie das Haus unserer Sympathien durch tausend Auszweigungen 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 oder 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 Wert eines Kunstwerks aus spiritueller Sicht in dieser Bewusstseinsweiterung liegt.

So wie es zwei Dimensionen der Bewusstseinsweiterung 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 von der echten Erregung bei Shelley unterscheiden kann, verdankt sich der andersartigen Qualität ihrer Inspiration.<sup>6</sup> Eines der großen Verdienste von Sri Aurobindos Literaturkritik liegt darin, dass er die verschiedenen Ebenen, von denen der Fluss dichterischer Begeisterung herabströmen kann, sehr klar unterscheidet. Ohne unbedingt allen Einzelheiten seiner Schichtung der Existenz zu 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.<sup>7</sup>*

Wenn wir Sri Aurobindos Lehre mit unserer eigenen Entdeckung verknüpfen, dann können wir sagen, dass, 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

---

<sup>6</sup> Thomas Moore (1779-1852), irischer Dichter, Übersetzer und Balladen-Sänger, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Moore](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](https://de.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley) (jeweils geprüft am 3. August 2021).

<sup>7</sup> Sri Aurobindo, *Letters on Poetry and Art*. The Complete Works of Sri Aurobindo, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram 2004, Bd. 27, S. 6.

religiösen Kunst zu verwechseln. Um dies klarer zu machen, ist es sinnvoll, eine Klassifizierung zusammenzufassen, die wir an anderer Stelle vorgenommen haben.

Unter dem doppelten Gesichtspunkt von Gegenstand und Beschaffenheit der Inspiration 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 und es misslingt ihr nicht nur, unser Bewusstsein zu erweitern, sondern indem sie unsere Lust auf Sex und Gewalt befriedigt, stößt sie uns in die Hölle eines noch niedrigeren und engeren Bewusstseinsbereichs hinab. Im modernen Leben gibt es zahllose Beispiele dieser Art von Kunst, die einzeln aufzuführen selbst schon unerfreulich wäre. Boulevardzeitungen, Schundhefte und die Massenfilme sind als Hauptlieferanten dieses pseudokünstlerischen Mülls zu nennen. Die zweite Art von Kunst ist die formal, aber nicht essenziell religiöse Kunst. Dazu gehören die vervielfältigten 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 Bewusstseinsenerweiterung 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 einem 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“<sup>8</sup>, 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 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 auszuzeichnen, 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 Bewusstseinsenerweiterung ausdrückt, die plastische Kunstwerke vermitteln können.

Aus welcher Höhe und Qualität der Inspiration das Kunstwerk hervorging, 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

---

<sup>8</sup> „der am Berghang raucht“: Zeile aus dem Gedicht *The Mountain Tomb* von William Butler Yeats (1865-1939).

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 er sich der inneren Beziehungen zwischen dem Erleben des Heiligen und des Künstlers vielleicht stärker bewusst als irgendein anderer moderner Dichter, und dieses Bewusstsein macht ihn in einer Zeit, da die äußere Berührung zwischen Religion und Kunst zerbrochen ist, zu einem Künstler, dessen Werk besonders bedeutsam und wertvoll ist. Wenn die ersten dreizehneinhalb Zeilen seines Sonetts „Archaischer Torso Apollon“ zeigen, wie tief, wie innig sein Erleben von Schönheit war, dann offenbaren die eineinhalb Schlusszeilen, die einen abrupten, nahezu gewaltsamen Übergang von der beschreibenden zur reflektierenden Stimmung markieren, 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.<sup>9</sup>*

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 Bewusstseinerweiterung ist zweidimensional. Ihre praktischen Auswirkungen sind von gleicher Art, wie sehr sie sich auch in ihrem Ausmaß unterscheiden mögen und so unterschiedlich die Methoden sein mögen, die der Buddhismus einerseits und die Kunst andererseits anwenden, um sie hervorzubringen. Der Buddhismus erzielt eine Bewusstseinerweiterung, indem er direkt auf den Verstand und den Willen einwirkt; Kunst 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 zu antworten vermögen, 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 indes 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

---

<sup>9</sup> „Archaischer Torso Apollon“, 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. 555–557. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005534607> (geprüft am 6. August 2021).

Verantwortung für die Entwicklung der Emotionen zuweisen. Alles Denken ist emotional gefärbt, und sei es auch undeutlich. Obwohl der Buddhismus vornehmlich auf den Verstand einwirkt, richtet er gewiss auch einen mächtigen zweitrangigen Appell an die Emotionen, zumal an Gefühle der Andacht und Hingabe, die in den Angehörigen der buddhistischen Gemeinschaft ebenso umfassend, wenn auch nicht so einseitig entwickelt sind wie bei Angehörigen jener Religionen, die eher an das Herz als den Kopf, eher an Glauben als Vernunft appellieren. Kunst wirkt zwar direkt auf das Einbildungsvermögen ein, doch sie beeinflusst auch den Verstand. Ganz besonders in Dichtungen ist es unmöglich, die emotionale Wirkung eines Kunstwerks von dem Rahmen objektiver Bezüge abzuheben, 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 nur festhalten, dass erstens der Sinn des Buddhismus mit dem Wert von Kunst übereintrifft und zweitens die Entwicklung von Verstehen und Einsicht durch den einen und von Imagination und Empfindsamkeit für Schönheit durch die andere für moderne Männer und Frauen, in denen das Gefühls- und das Verstandesleben fast gleichermaßen lebhaft und kraftvoll sind, nicht nur ein Bedürfnis, sondern fast lebensnotwendig ist.

Trotz der offenkundig vergeistigenden Wirkung vieler großer Kunstwerke gibt es in verschiedenen Gemeinschaften und religiösen Körperschaften Menschen, die meinen, Religion und Kunst würden einander ausschließen und wer immer 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 – da sie ihren Zuspruch über die Sinne, mittels Auge und Ohr, mache – zwangsläufig sinnlich und sogar sexuell. Für ihre Denkweise, die ganz und gar unfähig ist, sich die weiteren Horizonte vorzustellen, in die sich ein Leben echter Spiritualität entfalten kann, ist ein künstlerisches Leben praktisch synonym mit einem unmoralischen Leben.

Wann immer eine Reaktion gegen den Puritanismus einsetzt, 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 einigen 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.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> 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 sādhanā sein sollten.<sup>11</sup>*

*(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 sādhanā 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.<sup>12</sup>*

*(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.<sup>13</sup>*

Dieses entschiedene und nachdrückliche Eintreten 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 stehen zu lassen, die Puritaner gegen Erschaffen und Genießen von Kunstwerken vorbringen mögen.

Einer ernsthaften Schwierigkeit müssen wir uns indes noch zuwenden: Angenommen, die innere Beziehung zwischen Buddhismus und Kunst ist so, wie wir sie beschrieben haben, und Kunst ist, entsprechend der Behauptung Sri Aurobindos, „ein Teil des sādhanā“ oder kann dies zumindest – sind wir berechtigt anzunehmen, eine solche Sicht der Dinge sei vom Standpunkt des orthodoxen Buddhismus korrekt? Machen wir uns nicht einer Verdrehung 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

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 727.

<sup>12</sup> Ebd., S. 715.

<sup>13</sup> Ebd., S. 590.

implizit im Achten Vorsatz enthalten, der von allen Bhikkhus sowie an den Uposatha-Tagen auch von Laien befolgt wird: *Nacca-gītā-vādita-visūka-dassanā mālā gandha vilepana dbāraṇa maṇḍana vibbūsanatṭhānā veramaṇī sikkhā-padam samādiyāmi*<sup>14</sup>, was im Allgemeinen folgendermaßen übersetzt wird: „Ich übe den Vorsatz der Enthaltung von Tänzen, Gesängen, Instrumentalmusik und schauspielerischen Darbietungen sowie von Girlanden, Parfüm und Schmuck des Körpers mit Kosmetika“. 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 alledem sollten sich wahre Anhänger des Buddha strikt fernhalten. Die buddhistische Einstellung gegenüber Kunst ist ihrer Meinung nach puritanisch. Ein erleuchteter 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 Art ist.

Ob der Buddhismus 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, die wir beantworten können, indem wir erstens auf Sri Aurobindos Lehre über die verschiedenen Ebenen verweisen, in denen künstlerische Inspiration entspringen kann (von der subtilen physischen bis zu jener des Übergeistes), und zweitens, indem wir an das persönliche Beispiel des Buddha appellieren.

Aus den „drei Körben“ (Sanskrit *tripitaka*, Pāli *tipitaka*) 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, und man wird behaupten dürfen, dass der Buddha von seinen Schülern nicht deshalb forderte, sich solcher Arten des Amüsemments zu enthalten, weil es Kunst war, sondern weil es nicht Kunst im Sinne jener tieferen und echteren Art 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 *Sādbanā* über die Lektüre von Romanen: „Wenn Romane das niedere Vitale berühren oder erregen, sollten sie vom *sādbaka* nicht gelesen werden.“<sup>15</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> *Letters on Poetry and Art*, a. a. O., S. 714-715.

Doch selbst wenn der Buddha mit dem achten Vorsatz für seine Mönchs- und Laienschüler nicht mehr als ein Verbot der altindischen Entsprechung von Tanzmusik beabsichtigte, wird man doch vielleicht einen Beweis dafür fordern, 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 beweist das, dass eine derartige Wertschätzung für den erleuchteten Geist möglich und darum der Gehalt von Kunst mit dem Gehalt von Spiritualität vereinbar ist. Wir werden nicht nur einen, sondern drei solcher Hinweise anführen, deren erster seine Wertschätzung von Musik, der zweite seinen Beifall für Poesie und der dritte seine Empfänglichkeit für visuelle Schönheit zeigt.

Dass der Buddha Musik schätzte, ist im *Sakka-pañha Suttanta* 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 seiner himmlischen Hofmusiker voraus, einen *gandbarva* (S.; P: *gandhabba*), deren musikalische und sängerische Kunst in der indischen Literatur ebenso berühmt, wenngleich nicht so verhängnisvoll ist wie die der Sirenen in der westlichen Literatur. Wir zitieren diese bezaubernde Episode im vollen Umfang als eine literarisch schöne Einleitung in die ernsteren Gespräche zwischen dem Buddha und Sakka, die den Hauptteil dieser Suttanta ausmachen.

*Da wandte sich Sakka an den Elf Pañcasikha: „Mein lieber Pañcasikha, für jemanden wie mich ist es schwierig, in die Nähe von Klargestandenen zu gelangen, während sie sich in Klausur befinden und Vertiefung üben und Vertiefung genießen. Aber wenn du zuerst den Buddha bezaubern würdest, könnte ich anschließend zu ihm geben.“*

*„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 Suriyavacchāsā, 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 Angelbaken 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 webenden 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 Sakyer,  
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 verebre 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 Lebre, 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 Suriyavacchāsā 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 Suriyavacchāsā 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.“<sup>16</sup>*

Am Ende der *Suttanta*, nachdem er auf alle seine Fragen vom Buddha zufriedenstellende Antworten erhalten und „über den Zweifel hinausgegangen und [s]ich von Unschlüssigkeit frei gemacht“ hatte, machte Sakka Pañcasikha im Gegenzug für die geleisteten Dienste

---

<sup>16</sup> Aus dem *Sakkapañha-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://palika-non.de/digha/d21.htm> (geprüft am 7. August 2021).

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 zartfühlende Menschlichkeit. Man kann sich fast das amüsierte Lächeln vorstellen, mit dem der Leidenschaftslose den Leiden des liebeskranken *gandharva* zuhörte.

Die Wertschätzung des Buddha für Dichtung 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, die die Umstände seiner Entstehung beschreibt. Ohne Rahmenerzählung finden sich die Gedichte auch in den *Thera-gathā*, den „Liedern der Älteren“, einem der Bücher des *Kbuddaka-Nikāya*, das auch Strophen Vaṅgīsas aus dem *Sutta-Nipāta* enthält, die nicht in den Saṃyutta-Nikāya aufgenommen wurden. Die ersten vier Gedichte sind Strophen der Selbstächtung, der Reue über Lust und Stolz. Sie drücken die Entschlossenheit des Dichters aus, das Verlöschen aller geistigen Unreinheiten im leidenschaftslosen Frieden von *nibbāna* zu erreichen. Die folgenden sieben Suttas, die zumeist Strophen von großer literarischer Schönheit enthalten, zeigen, wie der Buddha und in einem Fall auch Sāriputta Vaṅgīsa zur Ausübung 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 Vaṅgīsa 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 pries?“*

*Da nun erhob sich der ehrwürdige Vaṅgīsa 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, Vaṅgīsa!“ sprach der Erhabene.*

*Da nun pries der ehrwürdige Vaṅgīsa 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.“<sup>17</sup>*

---

<sup>17</sup> *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).

Auch in den anderen sechs Suttas wird Vangīsa ermutigt, seine beträchtlichen poetischen Talente zu nutzen, und so improvisiert er anlässlich der Pavarana-Zeremonie Strophen über „gut gesprochene Rede“ zum Lob Sāriputtas, über das Predigen des Buddha, über Annasi-Kondaññas Huldigung des Meisters sowie zur Würdigung der psychischen Kräfte Moggallānas. Sutta VIII enthält nicht nur die Erlaubnis zu improvisieren, um die Vangīsa bittet und die der Buddha stets gewährt, sondern auch einige Zeilen ihres Dialogs, die in den anderen Suttas nicht zu finden sind und die beweisen, wie nachdrücklich der Erhabene die Art von Dichtung, in der Vangīsa sich auszeichnete, billigte und wie eindeutig er dazu ermutigte. In einem Ausbruch der Begeisterung vergleicht Vangīsa den Buddha, wie er seinen Schülern den Dharma darlegt, mit einer großen Gewitterwolke, die sich in reichlichem Regen auf die Erde ergießt, und schließt dann mit einer Strophe zur Verehrung des Meisters, woraufhin der Erhabene sagt:

*„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  
Brichst du auf die Öden;  
Seht ihn, der aus den Fesseln Befreiung schafft,  
Wie er, von nichts abhängig, nach Bedarf austeilt.*

*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  
Unermüdetlich immer, vor ihm mich neigend.“<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> *Parosabassa-Sutta* (Mehr als Tausend) (SN 8.8; SN 1.193). Übersetzung von Wilhelm Geiger, zitiert aus: <https://sutta-central.net/sn8.8/de/geiger> (geprüft am 7. August 2021).

Im sechsten Jahrhundert v. u. Z. hatte die indische Malerei noch nicht den Weg eingeschlagen, der in den Fresken gipfeln sollte, die die Höhlen von Ajanta verherrlichen. Darum ist es uns verwehrt, einen Hinweis auf die Wertschätzung des Buddha für bildende Kunst in ihren verfeinerten und entwickelten Formen zu geben. Wir können aber wenigstens ein Beispiel seiner Empfindlichkeit für die Schönheit des menschlichen Körpers in Bewegung und für die harmonische Wirkung von Farbabstufungen anführen, und 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 prinzipiell nicht anders ist als seine Wertschätzung der Künste der Malerei und Bildhauerei. Wir entnehmen unser Beispiel der *Mabāparinibbāna Suttanta* des *Dīgha-Nikāya*, der nach allgemeiner Überzeugung einige der ältesten und authentischsten Materialien des Pāli-Kanons enthält. Der Abschnitt wirft überdies ein interessantes Streiflicht auf 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!“<sup>19</sup>*

Der hier implizierte Vergleich ist nicht zufällig. Ästhetische Emotionen drängen natürlich dazu, sich in verschiedensten Sprachbildern auszudrücken. 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 Wertschätzung von Kunst seitens des Buddha können wir zur Untermauerung unserer Behauptung, der Gehalt von Kunst sei selbst aus orthodox buddhistischer Sicht mit dem Gehalt von Spiritualität nicht unvereinbar und das religiöse Leben schließe künstlerische Interessen nicht aus, eine Reihe allgemeiner Überlegungen anführen. 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. Was uns gleich ins Auge fällt, wenn wir ein kanonisches Pāli-Buch zur Hand nehmen, ist, dass ein großer Teil darin Versdichtung ist.

<sup>19</sup> *Mabā-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).

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 *Therī-Gāthā* 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 sie enthalten auch hochwertige Perlen spiritueller Poesie. Caroline Rhys Davids zögerte in ihrer übersetzerischen Pionierleistung, *Psalms of the Early Buddhists – I: The Brethren*, nicht, 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 Anzahl 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).<sup>20</sup>

Der Großteil des heiligen Kanons ist zwar in Prosa verfasst, aber in seiner Haltung gleichwohl poetisch. Mit ihren lebendigen und stimmigen Bildern, Gleichnissen, Parabeln und anderen Sprachfiguren, die das Einbildungsvermögen entzücken und zugleich den Verstand klären, schimmern die Lehrgespräche des Buddha oft in einer verhalten gelassenen Anmut, die seine Worte ebenso schön wie wahr sein lässt. Die unbestreitbare Tatsache, dass der Buddha und seine erleuchteten Schüler die Schönheit von Natur und Kunst zu schätzen und genießen wussten und dass sie mit ihrem eigenen ästhetischen Tun dieser Schönheit sogar manches hinzufügen konnten, hat, so glauben wir, genügend Beweiskraft für unsere Behauptung, dass Religion und Kunst Manifestationen derselben Bewegung der Selbsttranszendierung sind und dass echte Jünger und wahre Künstler auf sich letztlich vereinigenden Pfaden wandeln.

Zum Nutzen derer, die zwar wissen, dass die von uns zitierten Schriftstellen authentisch sind, aber gleichwohl Zweifel hegen, ob wir sie auch zutreffend gedeutet haben, wollen wir unsere Sichtweise mit dem endgültigen Siegel der Orthodoxie versehen, indem wir einen zeitgenössischen Autor von unbestreitbarer Glaubwürdigkeit zitieren, dessen Darlegungen der buddhistischen Lehre in der strengsten Kommentar-Tradition gründen. 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 Willenbestrebungen, die in den Denkprozessen zur Zeit des Erlernens des Dharma-

---

<sup>20</sup> A. d. Ü.: Der *Udāna* liegt in zwei deutschen Übersetzungen vor. Siehe Literaturliste am Ende dieses Buchs.

Vinaya (der Lehre) oder irgendeiner Kunst, Wissenschaft und so weiter aufkommen, sind ebenfalls unter dem Titel der geistigen Kultivierung oder *bhāvanā* eingeschlossen.“<sup>21</sup>

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 Erweiterung des Bewusstseins, der Selbsttranszendierung dient – muss sämtliche „Vermögen“, mit denen ein Mensch ausgestattet ist, umfassend entfalten; und sie dürfen sich nicht einseitig, sondern nur auf so harmonische Weise entwickeln, dass sie einander auf jeder Stufe des spirituellen Aufstiegs ausgleichen und sich so weit als möglich jenem Zustand vollkommener Ausgewogenheit annähern, der einem Menschen 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 meinen wir nicht, dass sie emotional inaktiv seien, ganz und gar nicht! Sondern ihr Gefühlsleben steht, wenn ein so grob räumliches Bild verzeihlich ist, auf einer viel niedrigeren Stufe als ihr Verstandesleben. Es ist nicht etwa so, dass ihre Emotionen nicht existieren, sondern sie sind unterentwickelt. Intellektuell gereift, sind gefühlsmäßig noch Kinder. Wissenschaftler, deren intellektuelle Neugierde nicht eher befriedigt ist, als bis sie alle Sterne der Milchstraße nummeriert oder die Unermesslichkeit des Himmels wie mit einer Elle vermessen haben, finden anscheinend im emotionalen Schund populärer Filme, in Krimis oder in einer gelegentlichen sexuellen Umarmung umfassende Befriedigung der affektiven Seite ihres Wesens. Ein Resultat dieses Bruchs zwischen dem intellektuellen und dem emotionalen Leben ist, dass auch der Intellekt sich nicht mit Bezug auf eine Werteskala jenseits seiner selbst entwickelt, sondern nur in Bezug auf den Grad seiner eigenen inneren Verwicklungen. Wir schließen daraus, dass moderne Menschen einer Entwicklung ihres emotionalen Wesens bedürfen, welche die bereits erfolgte intellektuelle Entwicklung spirituell fruchtbar macht und durch Erneuerung des längst verlorenen Gleichgewichts zwischen ihren Vermögen jene Bewegung des Aufstiegs, der Bewusstseinsenerweiterung und der Selbsttranszendierung

---

<sup>21</sup> C. L. A. de Silva, *The Four Essential Doctrines of Buddhism*, Colombo: Associated Newspapers of Ceylon 1948, S.155.

für die ganze Person ermöglicht, deren Geheimnis der westlichen Zivilisation seit so vielen Jahrhunderten anscheinend verloren gegangen ist.

Religiöse Hingabe galt früher als eins der üblichen Werkzeuge der emotionalen Entwicklung. Doch Religion im dogmatischen, westlich-christlichen Wortsinn ist modernen Menschen so widerwärtig geworden, dass die Verwendung dieses Werkzeugs oft unmöglich ist. Darum wird die Entdeckung eines anderen Mittels zur Verfeinerung des Gefühllebens zwingend notwendig. Wir glauben, ein solches Mittel im Schaffen und Genießen von Kunstwerken zu finden, vorausgesetzt, dass diese Aktivitäten mit einem lebhaften Gewahrsein ihrer spirituellen Funktion und Tragweite ausgeübt werden. Die begehrlische menschliche Natur schreit nach Befriedigung, und wir dürfen ihre Ansprüche nicht ignorieren. Wenn wir kein Ventil auf einer höheren Ebene für sie finden, wird sie uns auf eine niedrigere zwingen. Die Sublimierung des Begehrens ist vielleicht das zentrale Problem der Ethik, denn sublimiertes Begehren ist der Dynamo zur Erzeugung der Energien, die die Maschinerie des ganzen spirituellen Lebens in Gang halten. Kunst ist für das spirituelle Leben wichtig und wertvoll, und manchmal sogar notwendig, denn sie dient als Kanal für die emotionalen Energien und führt sie von niedrigeren zu stets höheren Stufen des Ausdrucks. Auf jeder Stufe treiben die Emotionen die ganze Person an, tätig zu werden: auf den niederen Stufen zu den unzähligen Aktivitäten, mit denen gewöhnliche Menschen ihre spießigen Lüste und Eitelkeiten zu befriedigen suchen; auf den höheren, wie jener der Barmherzigkeit, zu den unendlich vielfältigen geschickten Mitteln, mit denen Buddhas und Bodhisattvas die Menschheit zu befreien suchen.

Zur Sublimierung der Emotionen ist zweierlei nötig: eine bewusst auferlegte Kontrolle auf den niederen und ein bewusst geöffnetes Ventil auf den höheren Ebenen des Erlebens. Ersteres wird den Einzelnen gemeinhin seitens der Gesellschaft, in der sie leben, durch ein System von Tabus geboten. Die wichtigsten dieser Tabus sind jene, die 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. Individuen, denen jegliche Lebensanschauung fehlt, die es ihnen ermöglicht zu verstehen, dass sie zu einer höheren und umfassenderen Art des Erlebens gelangen können, werden durch die fortwährende Auferlegung scheinbar willkürlicher Kontrollen ihrer natürlichen Impulse irritiert und rebellieren schließlich dagegen. 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, und sie verweisen auf die Notwendigkeit, jenen Interessen und Tätigkeiten, die die Emotionen verfeinern und sublimieren, einen wichtigeren Stellenwert im Lehrplan zu geben. Wenn die Art der Bildung, die uns zuteil wird, auch nur teilweise durch die Art von Menschen, die wir sind, bestimmt werden soll, und wenn man zugibt, dass Emotionen nicht weniger als der Verstand zur menschlichen Natur gehören, dann ist die Leugnung der Notwendigkeit, in Erziehung und Bildung einen Platz für die Künste zu finden, logisch begründbar.

Insoweit die Ideale, die das Bildungssystem einer bestimmten Gesellschaft leiten, durch die pädagogisch und didaktisch ausgerichtete Anwendung jener Ideale formuliert werden, die nicht nur jene Gesellschaft, sondern die gesamte Kultur, zu der sie ihrerseits gehört, leiten, 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, und noch immer lässt die sich zurückziehende Flut des Imperialismus an den Ufern traditioneller Gesellschaften wie Indien, Ceylon (Sri Lanka) und Burma (Myanmar) stinkende Ablagerungen des Hässlichen zurück, die, unter tropischer Sonne verwesend, das Leben der meisten asiatischen Völker weiterhin infizieren. Im Osten wie im Westen leiden moderne Menschen an einem Entzug von Schönheit, und solange sie diese göttliche Nahrung nicht wieder empfangen und in sich aufnehmen, gibt es nur wenig Hoffnung auf ihre spirituelle Gesundung. 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, zu beginnen. Solange die Menschen auf jenen höheren Stufen des Erlebens, zu denen Kunst und Religion den Zugang eröffnen, kein Ventil für ihre Emotionen finden, solange 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 sind wie Shelleys Lerche:<sup>22</sup> Wenn ihr Verstehen höher steigt, singen ihre Gefühle. In diesem Singen und Steigen, in der gleichzeitigen Ausdehnung des

---

<sup>22</sup> 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).

Verstehens und der Emotionen finden wir den Sinn des Buddhismus und den Wert der Kunst, ja, das Geheimnis des spirituellen Lebens.

## Rat an einen jungen Dichter

Ob es nützlich ist, einen jungen Dichter Ratschläge zu erteilen, darf man bezweifeln. Rat werden aus der Absicht geben, den Empfänger in dieser oder jener Weise zu verbessern. So etwas mag zulässig sein, wenn es um eine Kunst oder Wissenschaft geht, die man lehren und lernen kann; für die Poesie aber gilt das Urteil, zum Dichter werde man geboren, nicht gemacht (*Poeta nascitur, non fit*)<sup>23</sup>. Geben wir daher gleich zu Beginn dieser Ausführungen die naive Hoffnung auf, sie könnten dazu beitragen, jemanden, der nicht schon Dichter ist, zum Dichter zu machen. Bestenfalls wollen sie etwas hegen, was die Natur angelegt hat und jungen Dichtern Wege aufzeigen, ihre Vermögen zu entwickeln, oder auch die Disziplin andeuten, durch die ihre noch unförmige Inspiration in die wohlerwogene Kreativität reifer Künstler verwandelt werden kann.

Poesie hat, wie andere Dinge auch, zwei unterscheidbare, aber unzertrennliche Aspekte: Stoff und Form. Wenn wir unsere Hinweise zur Kultivierung dieser Aspekte getrennt geben, sollte man im Sinn halten, dass ihre Unterscheidung nur einer einfachen Darstellung dient, aber keiner Teilung im Thema entspricht. Im Feuer schöpferischer Begabung werden Stoff und Form zu jenem ungeteilten Ganzen verschmolzen, das wir „Kunstwerk“ nennen.

Mit dem „Stoff“ der Poesie meinen wir die Erfahrung, die in sie eingegangen ist. Diese Erfahrung ist eher emotional als intellektuell getönt, denn obwohl Poesie bestimmte Gedanken und Ideen enthält, machen diese nicht ihr Wesen aus. Selbst eine höchst abstrakte und philosophische Aussage hat eine emotionale Wertigkeit, so gering sie auch sein mag. Umgekehrt enthält auch ein äußerst emotionales Gedicht gedankliche Elemente. In der besten Dichtung haben diese Elemente indes eine strikt nachrangige Stellung und dienen anscheinend ausschließlich als Hilfsmittel zur Präsentation eines nicht-intellektuellen Erlebens. Aber auch hier müssen wir uns davor hüten, zu scharf zu kontrastieren, was eher nebeneinander bestehende als einander ausschließende Aspekte der Poesie sind.

Mit „Form“ der Poesie meinen wir die verschiedenen Gattungen der dichterischen Komposition (lyrisch, episch, dramatisch usw.) sowie die verschiedenen Metren, Strophenformen und Stile, in denen der vorwiegend emotionale Gehalt ausgedrückt wird. Unsere bisherigen Bemerkungen machen schon ersichtlich, dass Stoff und Form der Poesie nicht wie Wachs und Siegel aufeinander bezogen sind, sondern in einer so innigen Weise, dass es eigentlich unmöglich ist, überhaupt von einer Beziehung zu sprechen.

Poesie drückt die Persönlichkeit des Dichters aus. Sie hält seine tiefsten Gefühle und erhabensten Gedanken fest, seine Tränen und sein Lächeln, seinen Kummer und sein Entzücken, seine Enttäuschung und Erfüllung. Kurzum verkörpert sie mehr oder minder vollständig seine gesamte Lebenserfahrung. Wie der Dichter ist, so wird auch seine Dichtung sein. Jede Veränderung oder Entwicklung im einen schlägt sich unvermeidlich im anderen nieder. Wollen wir die Dichtung verbessern, dann müssen wir zuallererst den Dichter verbessern, dessen Ausdruck sie ist. Diese Verbesserung wird nicht ethisch, sondern künstlerisch sein – oder zumindest nicht auf direkte Weise ethisch, denn das Schöne,

---

<sup>23</sup> Dieser oft zitierte Spruch wird gelegentlich, aber nicht mit Gewissheit, dem römischen Dichter Horaz zugeschrieben.

Wahre und Gute sind, sofern man Platon glauben darf, gleichermaßen Aspekte der Realität, und eine Annäherung an eins von ihnen ist indirekt auch eine Annäherung an die beiden anderen.

Zur Persönlichkeit von Dichtern gehören, wie zur Persönlichkeit anderer Menschen, zwei Aspekte: ein emotionaler und ein intellektueller. Der Rat, den wir jungen Dichtern geben wollen, gilt darum zunächst einmal der Kultur ihrer Emotionen, aus denen heraus der Stoff ihrer Poesie geschaffen wird, und an zweiter Stelle der Kultur ihrer intellektuellen Fähigkeiten, aus denen sie ihre Form bezieht. Wieder dürfen wir die Unterscheidungen nicht als Trennungen missverstehen und auch nicht übersehen, dass die emotionale und intellektuelle Kultur, der unser Rat gilt, in dem Sinne streng umgrenzt ist, dass sie nur das aus poetischer Sicht Bedeutsame und Wertvolle umfasst. Überdies sind unsere Bemerkungen nicht erschöpfend, sondern eher andeutend. Sie bieten kein gebrauchstferdiges Programm zur poetischen Selbstvervollkommnung, sondern weisen lediglich auf einige Qualitäten hin, um deren Entwicklung sich junge Dichter nach Ansicht des Autors bemühen sollten.

Es gibt fünf vorwiegend emotionale Qualitäten - Aspekte der Lebenserfahrung von Dichtern —, die, sofern sie entwickelt sind, den Stoff ihrer Poesie bereichern werden: Beobachtung, Empfindsamkeit, Mitgefühl, Abgeschiedenheit und Nachsinnen (engl. observation, sensitivity, sympathy, solitude, reflection).

All unser Wissen und Fühlen rührt von den Eindrücken her, die wir über unsere fünf Sinne wahrnehmen. Die Eindrücke, die das Auge, das Organ des Schauens, vermittelt, sind aber auffälliger und wichtiger als jene, die durch das Ohr oder die anderen Sinne eintreten, und darum haben wir das Wort Beobachtung (engl. observation) für das gesteigerte Gewahrsein gewählt, das Dichter von der ganzen Außenwelt haben. Wir alle sehen tagtäglich Berge oder Bäume, Blumen, Häuser, Gesichter und tausenderlei mehr. Doch Dichter - oder Künstler - dürfen sich nicht damit zufrieden geben, Dinge bloß zu sehen: Sie müssen lernen, sie zu beobachten. Beobachtung setzt natürlich Sammlung voraus. Dichter sollten bereit sein, einen ganzen Tag damit zu verbringen, eine Blume anzuschauen, denn nur dann werden sie fähig sein sie zu beobachten. „Beobachten“ meint ein lebhaftes Gewahrsein der Einzigartigkeit von Dingen. Dichter sollten für feinste Unterschiede von Farbe, Gestalt, Umriss, Ton, Berührung und Geruch empfänglich sein und das genau richtige, unvermeidliche Wort kennen, um sie alle zu beschreiben. Sie sollten bemerken, wie unterschiedlich Bäume je nach Mächtigkeit oder Schlankheit ihrer Stämme und Äste und entsprechend der relativen Spärlichkeit oder Fülle ihres Laubs im Wind tanzen und sich wiegen. Sie sollten die Veränderungen im Ruf des Kuckucks von einem Monat zum nächsten registrieren, und die Persönlichkeiten verschiedener Blumenarten sollten genau so deutlich erkennbar für sie sein wie jene individueller Menschen. Shelley hat dieses Vermögen eines Dichters intensiv zu beobachten wunderbar veranschaulicht:

*He can watch from dawn till gloom  
The lake-reflected sun illumine  
The yellow bees in the ivy-bloom<sup>24</sup>*

*Er wird vom Tagen bis zum Nachten  
Der Sonne Bild im See betrachten,  
Von ihrem Strahlengold beschienen  
Im Blütenkelch die gelben Bienen.  
(übertragen von A. Graf Wickenburg)*

Nebenbei bemerkt ist die Beschreibung der Bienen als „gelb“ ein schönes Beispiel der Art von Beobachtung, von der wir sprechen. Die meisten Menschen würden auf die Bitte, die Farbe einer Biene mit einem Wort zu beschreiben, entweder antworten, dass sie braun sei oder dass sie die Farbe des Insekts nie bemerkt hätten. Dichter verblüffen uns oft mit Beiworten, die so frisch und ursprünglich und zugleich so treffend und anschaulich sind, dass wir beschämt erkennen, dass wir uns nie die Mühe gemacht haben, die Dinge zu beobachten, auf die ihr Genius sie so frohlockend ansetzt. Wer selbst nicht Dichter ist, kann die Natur gewöhnlich durch das Auge der Dichter viel lebhafter sehen als mit dem eigenen. Wer hat denn die Schwärze der Eschenknospen im März oder das Grün des Abendhimmels wirklich gesehen, bevor ein Tennyson oder Coleridge es ihn lehrte?<sup>25</sup>

Beobachtung aus zweiter Hand mag für gewöhnliche Leute genügen, Dichter aber können sich nicht damit zufrieden geben, die Natur mit den Augen eines anderen Dichters zu sehen, und sei dieser noch so groß. Die Natur nicht mit den eigenen Augen zu sehen, bedeutet für jene, die Dichter sind, sie überhaupt nicht zu sehen. So sehr sie die Schönheiten der Beschreibung genießen und bewundern, die sie bei den Dichtern alter Zeiten finden, bringen sie diese doch nicht als Gebrauchtware in ihre eigenen Gedichte hinein. Im Gegenteil, mit eigenen Augen beobachten sie die Natur, so klar sie es vermögen, und beschreiben das Gesehene möglichst treffend. Kaum etwas zeigt den Niedergang poetischer Vitalität deutlicher, als wenn ein Dichter der Gewohnheit verfällt, seine Kenntnis der Naturdinge nicht aus dem Leben, sondern aus der Literatur zu beziehen. Solch lebensferne Dichter beschreiben nur Beschreibungen. Darum vermittelt uns ihre Poesie, mag sie auch andere große und edle Qualitäten haben, nicht die Empfindung der unmittelbaren Berührung mit dem Leben. Sie mag süß, kunstfertig und reizvoll sein, doch ihr mangelt es an Frische, Kraft und Wirklichkeit. Vergleiche und Metaphern, die das Wesen der Poesie ausmachen, erwachsen aus persönlicher Beobachtung. Je genauer und wahrhaftiger Dichter die Schönheiten der Natur beobachten, desto leichter werden sie die tieferen

---

<sup>24</sup> Aus Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, I.i.737. Die deutsche Übersetzung ist abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695821> (geprüft 27. September 2021).

<sup>25</sup> In seinem 1842 erstmals veröffentlichten Gedicht *The Gardener's Daughter* („Die Tochter des Gärtners“) beschreibt Alfred, Lord Tennyson das Haar, der in einem Portrait dargestellten Person, als „schwärzer als Eschenknospen im frühen März“. Und Coleridge schreibt in der zweiten Strophe von *Dejection: an Ode* („Trübsinn: eine Ode“): „All this long eve, so balmy and serene, / Have I been gazing on the western sky, / And its peculiar tint of yellow green.“ (Den ganzen langen Abend, der so mild und heiter, / Blickte ich den westlichen Himmel an / Und seine sonderbare Tönung von Gelbgrün.“)

Beziehungen und subtileren Zusammenhänge zwischen ihnen erfassen. Je empfänglicher diese Auffassungsgabe, desto ursprünglicher, eindrucklicher und erhellender werden ihre Gleichnisse sein.

Mit Feinfühligkeit (engl. *sensitivity*), einer ganz und gar emotionalen Qualität, meinen wir Tiefe und Zartheit, sowie auch Stärke und Feinheit des Fühlens. Emotionen, die mit heftigem körperlichem Handeln einhergehen, gelten den meisten Menschen als kraftvoll und stark. Doch die gegenteilige Überzeugung kommt der Wahrheit wohl näher. Je subtiler eine Emotion wird, desto weniger eignen sich die üblichen körperlichen Ausdrucksweisen. Ein Schlag oder eine Umarmung mögen hinreichen, um den ganzen Inhalt der gröberen Formen von Hass und Verlangen zu verkörpern, doch durch welche Gebärden, wenn nicht die der Poesie, Musik und bildenden Kunst, sollen die feineren Gefühle der menschlichen Seele Ausdruck finden? Dichter sind genötigt, ihren Emotionen in Versen Luft zu verschaffen, denn sie lassen sich in menschlichen Beziehungen nicht verwirklichen. Nach dem edlen Wort Platons verweigern sie sich der Möglichkeit, in endlichen Einzeldingen zu enden, und erstrecken sich hinaus in das unendliche und universale Reich der Dichtung und Wahrheit. In diesem Vermögen, sich weiter zu strecken oder in die Realität einzudringen, liegt die wahre Stärke einer Emotion. Feinheit und Kraft des Fühlens sind darum letztlich eine einzige Qualität, die wir mit dem Begriff Feinfühligkeit andeuten. Dichter sind nicht nur gewahr und responsiv für die gröberen Schwingungen der sinnlichen Welt, sondern auch für die unermesslich höheren und feineren Schwingungen einer jenseitigen Welt; einer Welt, die die Metaphysiker als Welt der Werte beschreiben, doch Dichter ziehen es gemeinhin vor, sie als eine Welt idealer Formen des Schönen zu beschreiben. Allerdings darf man nicht denken, das dichterische Bestreben hebe zu einem welttranszendierenden Flug des Einen zum Einen ab. Falls es so etwas wie Mystik in der Dichtung gibt, dann eher nach Art der *via affirmativa* als der *via negativa*. Und sofern ein Dichter, wie Aldous Huxley feinfühlig über D. H. Lawrence sagte (und seine Worte wurden mit gleicher Berechtigung auf Rainer Maria Rilke angewendet), dass er „ungekannte Seinsweisen zu erleben vermag“<sup>26</sup>, dann erlebt er sie nicht, indem er sich selbst von den Sinnesdingen löst, sondern eher, indem er ihr Wesen mit dem seinigen völlig durchdringt. Die meisten Dichter würden den Worten beistimmen, mit denen Wordsworth seine berühmte Ode schließt:

---

<sup>26</sup> Aus Aldous Huxley's Einleitung zu *The Selected Letters of D. H. Lawrence*. London: William Heinemann 1932.

*To me the meanest flower that blows can give  
Thoughts that do often lie too deep for tears.<sup>27</sup>*

*Die unscheinbarste Blüte kann Gedanken und Gefühle geben,  
so tief in mir, dass oft nicht mal der Tränen Sprache sie erreicht.  
(übertragen von Dietrich H. Fischer)*

Die letzten Worte dieser Zeilen sind bedeutsam. Kein äußerlich sichtbares Anzeichen der Ergriffenheit wie etwa Tränen vermag die ganze Tiefe der inneren und spirituellen Anmut im Denken des Dichters oder die außerordentliche Intensität seiner Gefühle auszudrücken.

Für einen Dichter vom Rang eines Wordsworth mögen dergleichen Erfahrungen durchaus natürlich sein, wie aber können sich junge Dichter unserer Tage den Höhen auch nur nähern, auf denen sie möglich sind? Wie sollen sie ihre Gefühle so weit verfeinern, dass sie für die zarteste Berührung des ewig Schönen empfänglich werden? Die Lösung dieses Problems liegt auf einem Feld, das man als Askese der Kunst bezeichnen kann. Ästhetisches und religiöses Erleben gehören zu derselben Ordnung, und im einen wie im anderen werden die höheren und subtileren Bereiche durch Entsagung jener erreicht, die im Vergleich mit ihnen niedriger und gröber sind. Die Philosophie dieser Askese und die Weise, in der die Liebhaber des Schönen vom Erleben seiner niedrigsten zum Erleben seiner höchsten Formen aufsteigen, bis sie sich in einem letzten, äußersten Seelenflug in die Gegenwart des unaussprechlich Schönen aufschwingen, findet sich für alle Zeiten und mit beispielloser Kunstfertigkeit in Platons *Gastmahl* entfaltet, in dem das unvergleichliche Genie des athenischen Dichter-Philosophen die verstreuten Strahlen von Philosophie, Religion und Kunst meisterhaft zu einem einzigen blendenden Strahl verschmolzen hat, der weit, weit in die dunklen Tiefen der Realität eindringt.<sup>28</sup>

Mit unseren Bemerkungen verfolgen wir – abgesehen von der Empfehlung an den jungen Dichter, *Das Gastmahl* wiederholt zu lesen – die bescheidenere Absicht, nur ein oder zwei Vorschläge zur Kultivierung der Empfindsamkeit zu machen. Das Thema ist nämlich so ungemein persönlich und hängt so viel mehr von der Aufrichtigkeit und Integrität des Dichters ab als von einer mechanischen Befolgung von Regeln, dass wir auch diese nur zögernd vorbringen. Zunächst einmal gilt es klar zu verstehen, dass das Emotionale essenziell eine Kraft ist und natürlich dazu tendiert, sich in äußerlichen Formen auszudrücken. Wird diese Kraft bewusst kontrolliert, so dass sie sich nicht länger normal ausdrücken kann, dann wird die gehemmte Energie eine subtilere und kraftvollere Form annehmen und danach streben, sich auf einer höheren Stufe des Erlebens auszudrücken.

---

<sup>27</sup> Aus William Wordsworths Ode *Intimations of Immortality*. Deutsche Übersetzung von Dietrich H. Fischer unter: <http://william-wordsworth.de/translations/ode.html> (geprüft 28. September 2021).

<sup>28</sup> Vgl. Platon, „Das Gastmahl (Symposion)“, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Band 1, übers. von Franz Susemihl. Berlin 1940. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20009262539> (geprüft 28. September 2021). – Im *Gastmahl* (Abschnitte 210-212) heißt es, Diotima von Mantinea, die den Sokrates die Philosophie der Liebe gelehrt habe, habe die aufsteigenden Stufen der Schönheit beschrieben.

Gefühle sind wie Fontänen, die das Wasser, das auf seiner eigenen Ebene nicht abfließen kann, durch enge Öffnungen presst und hoch in die Luft springen lässt.

Es sei angemerkt, dass die hier angesprochene „Kontrolle“ ein bewusstes, absichtliches Geschehen ist. Würde sie unbewusst erfolgen, dann würde die gehemmte Emotion bloß unter die bewusste Oberfläche des Geistes in unbewusste Tiefen hinabgepresst, und welche psychische Störungen verdrängte Emotionen erzeugen können, wurde von Psychoanalytikern zu nachdrücklich betont, als dass wir es hier wiederholen müssten. Dichter müssen wie Mystiker ihrer Gefühle stets bewusst sein: sie müssen sie mit Gewahrsein sättigen. Denn wie der Atem, so werden auch Denken und Fühlen natürlich gehemmt, wenn der unverwandte Strahl des Gewahrseins auf sie fällt, und sie lösen sich sogleich in subtilere Formen auf, ganz wie Morgentau, der unter den frühen Sonnenstrahlen in Luft und Nebel verdunstet. Diese subtileren Formen sind das Rohmaterial nicht nur der Künste, sondern auch der Spiritualität. Aus ihnen schaffen die Dichter, Maler und Musiker in ihren jeweiligen Medien Werke unvergänglicher Schönheit, während die Mystiker, indem sie den Prozess der Hemmung immer neu wiederholen, zu noch erhabeneren Höhen des Erlebens aufsteigen. Das sind die Prinzipien, die bei der Kultivierung der Empfindsamkeit, der Zartheit und Tiefe des Fühlens zu befolgen sind. Die genaue Art ihrer Anwendung müssen die jungen Dichter wie auch die Novizen der Mystik selbst bestimmen.

So wichtig die Kultivierung der Feinfühligkeit ist, sollte man doch nicht annehmen, wir würden dem jungen Dichter raten, sich in einem Elfenbeinturm zu stark verfeinerter persönlicher Gefühle einzuschließen. Die Spielarten der Poesie sind vielfältig, und längst nicht alle handeln von privaten Gefühlen der Dichter. Epische, erzählende und dramatische Gedichte beispielsweise befassen sich gewöhnlich mit den Gedanken, Gefühlen und Handlungen von Menschen, die zeitlich, räumlich sowie in ihren jeweiligen Lebensumständen vom erzählenden Dichter weit entfernt sind. Sogar lyrische Gedichte, in die naturgemäß die tiefsten und intimsten Erfahrungen eines Dichters einfließen, sind manchmal gewissermaßen dramatisch, wenn sie nicht in der ersten Person, sondern in einer anderen, realen oder eingebildeten, geschrieben wurden. Es geht uns hier aber weniger um die Form als die Art und Weise der Beschreibung. Schilderungen sollen lebendig und dichterisch wahrhaftig sein. Es genügt nicht, wenn Dichter die äußeren Wirkungen starker Gefühle genau beobachten und naturalistisch nachzeichnen. Denn solche Gefühle lassen sich, wie schon gesagt, durch keinerlei bloß körperliche Bewegungen angemessen ausdrücken. In einem Akt des Mitfühlens müssen Dichter sich aus der eigenen Persönlichkeit hinaus und in die eines anderen Wesens hinein versetzen und die Emotionen dieses Wesens erleben, weil sie zumindest momentan eins mit ihm geworden sind. Dieses Vermögen zu einem universalen Mitgefühl (*engl. sympathy*), in der die Freuden und Leiden anderer genauso stark empfunden werden wie unsere eigenen, ist eine weitere Eigenschaft, die Dichter ebenso wie religiös Gläubige entwickeln müssen. Das Geheimnis der Kunst ist mit dem Geheimnis der Spiritualität identisch. Shelley schreibt in *A Defence of Poetry* („Eine Verteidigung der Poesie“):

*Das große Geheimnis der Moral ist die Liebe, oder ein Hinaustreten aus unserer eigenen Natur und ein Einswerden unserer selbst mit dem Schönen, das es in Gedanken, Handlungen*

*oder Personen gibt, die nicht unsere eigenen sind. Um in hohem Maß gut zu sein, muss ein Mensch tief und umfassend imaginieren; er muss sich selbst an die Stelle eines anderen und vieler anderer versetzen; die Leiden und Freuden seiner Gattung müssen seine eigenen werden.<sup>29</sup>*

Die Emotion, der Shelley in diesem Abschnitt aus seiner eher allgemeineren Sicht den Namen „Liebe“ gibt, entspricht dem, was wir aus dem besonderen Blickwinkel der Poesie *Mitgefühl* nennen. Wir würden nur insofern weitergehen als Shelley, als wir den jungen Dichtern raten, sich nicht nur die Freuden und Schmerzen der menschlichen Gattung zu eigen zu machen, sondern ein Gefühl der Identität und des Mitgefühls mit allen Arten empfindender Wesen zu kultivieren. „... Wenn ein Spatz an mein Fenster kommt, nehme ich Anteil an seinem Dasein und picke im Kies“, schrieb Keats in einem seiner Briefe.<sup>30</sup> Das Mitfühlen der Dichter muss universal sein. Sie müssen in das Sein nicht nur von Menschen, Vögeln und anderen Tieren eintreten und deren Gefühle teilen können, sondern auch von Bäumen, Blumen, Bergen, Flüssen und Steinen. Dichter, in denen diese Qualität des Mitfühlens hoch entwickelt ist, werden die Gedanken und Gefühle anderer mit eigentümlicher Kraft und Lebhaftigkeit beschreiben können. Denn sie beschreiben dann nicht nur, was sie von außen beobachtet, sondern was sie von innen erlebt haben.

Darin liegt der Grund, weshalb große Dichtung uns nicht weniger als die höhere Art von Religion aus dem Banalen unseres individuellen Seins in eine unendlich tiefere, reichere und weitere Art zu leben erheben kann. Dichtung von diesem erhabenen Typus zu lesen ist weit mehr, als ungewohnte Situationen oder neuartige Stimmungen mitzerleben: Es ist eine Einweihung in eine neue Seinsweise. Für einen Augenblick erleben wir, was ein Dichter erlebte, als er mit seinem „Wesen zart wie Glas“ das Wesen einer anderen Lebensform durchdrang und das Pulsieren ihres Seins als sein eigenes empfand.<sup>31</sup> Mitgefühl ist darum eng verbunden mit Selbsttranszendierung, mit der Kraft, über das persönliche Ich hinauszugehen.

Ein egozentrischer Mensch mag wohl ein kompetenter Verseschmied, aber nie ein großer Dichter sein. Wieder einmal gehen das Schöne und das Gute Hand in Hand. Die Kultivierung von Mitgefühl impliziert die Einnahme einer selbstlosen Haltung zum Leben. Wie eingangs bemerkt hegen wir mit unserem „Rat“ keinerlei Hoffnung, jemanden zum Dichter machen zu können, der nicht schon einer ist. Unsere Vorschläge können bestenfalls zur Entwicklung einer zuträglichen Tüchtigkeit beitragen. Mitgefühl ist vielleicht mehr noch als alle schon erwähnten Eigenschaften eine natürliche Begabung, und darum können wir weniger Ratschläge zu ihrer Kultivierung anbieten als zu den übrigen Eigenschaften. Was in dieser Hinsicht zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dass die Kultivierung von Beobachtung und Empfindsamkeit ganz natürlich zur Erweiterung der Sympathien des Dichters beitragen wird. Da wir es zumeist leichter finden, mit den Sorgen als

---

<sup>29</sup> Aus: Percy Bysshe Shelley, „A Defence of Poetry“ (1821); in: *The Selected Poetry & Prose of Shelley*. Introduction and Notes by Bruce Woodcock. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 1994, S. 642.

<sup>30</sup> Brief an Benjamin Bailey vom 22. November 1817. Abrufbar unter: <http://www.john-keats.com/briefe/221117.htm> (geprüft am 28. September 2021).

<sup>31</sup> „glassy essence“, eine Anspielung auf eine Äußerung Isabellas in Shakespeares *Maß für Maß*, 2. Akt, 2. Szene.

mit den Freuden unserer Mitmenschen zu sympathisieren, möchte man jungen Dichtern außerdem empfehlen, ihre Aufmerksamkeit zunächst auf das Elend und Unglück anderer zu richten und erst später auf ihre Tröstungen und Segnungen. Betrachtet man sie nämlich in umgekehrter Reihenfolge, dann würde man vielleicht nicht Sympathie, sondern Neid empfinden. Mehr lässt sich zu diesem Thema nicht sagen, ohne die unsichere Grenze zu überschreiten, die das ästhetische vom spirituellen Leben trennt, und so das Reich der Dichtung mit dem Schwesterreich der Religion zu vertauschen.

Die Qualitäten, die junge Dichter entwickeln sollten, sind nicht nur miteinander verwoben, so dass die Kultivierung der einen indirekt zur Kultivierung der anderen führt, sondern sie bilden auch eine Folge, so dass jede ganz natürlich aus der Fülle der ihr vorangehenden Qualität hervortritt. Beobachtung blüht auf in Empfindsamkeit, und Empfindsamkeit reift in Mitgefühl. In diesem Stadium ist der Geist junger Dichter voll von lebhaften Eindrücken von Formen und Farben; ihr Herz antwortet unmittelbar auf feinste Gefühlsnuancen; der Horizont ihrer Seele hat sich erweitert, bis sie schließlich mit Edwin Arnold sagen können: „Mich selbst aufgebend, wird das Universum Ich“.<sup>32</sup> Doch bevor die Arbeit dichterischen Schaffens beginnen kann, müssen die überaus vielfältigen Produkte dieser drei Qualitäten wie Elemente in einem Schmelztiegel vermischt und geschmolzen, die Schlacke des Belanglosen mit Feuer aus ihnen geläutert und die unvergängliche poetische Essenz gewonnen werden. Der Schmelztiegel ist *Abgeschiedenheit* und *Nachsinnen* ist das Feuer (engl. solitude, reflection).

Ohne ein gewisses Maß an Abgeschiedenheit ist Nachsinnen unmöglich, und ohne anhaltendes Nachsinnen wurde noch nie ein großes Kunstwerk hervorgebracht. Dichter brauchen Abgeschiedenheit wie Lungen Luft. Mit Abgeschiedenheit ist weniger physische Einsamkeit als eine innere, wenigstens zeitweilige Isolation von all dem gemeint, was nicht direkt mit dem Vorgang dichterischen Schaffens zu tun hat. Ein körperlicher Rückzug aus den normalen menschlichen Beschäftigungen und Interessen lässt sich nur insoweit in die Definition der Abgeschiedenheit einbeziehen, als diese von ihr abhängt. In den städtischen Industriegesellschaften der Gegenwart ist das immer häufiger der Fall. Wenn sie sich nicht äußerlich aus der Hektik des modernen Lebens zurückziehen, werden Dichter kaum die innere Abgeschiedenheit finden können, die für Fortschritt und Vollendung ihres Werks nötig ist. Zugleich aber zieht sie die Notwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen – ein nicht weniger dringliches Problem – immer wieder aus dem Alleinsein in die Gesellschaft zurück. In einer Welt, die das Dichten nicht mehr als Beruf anerkennt und bezahlt, müssen junge Dichter eine Lebensweise finden, die es ihnen ermöglicht, für die niederen und die höheren Notwendigkeiten ihrer Natur gleichermaßen zu sorgen.

Religiöse Mystiker, die Gelegenheiten zur Abgeschiedenheit ebenso sehr brauchen wie Dichter, können sie in der ernststen Stille eines Klosters oder einer Einsiedelei finden. Den Dichtern werden von keiner nachsichtigen Gesellschaft vergleichbare Möglichkeiten geboten. Vielleicht ist das auch gut so, denn Gelegenheiten mitzufühlen sind für sie nicht weniger wertvoll oder nötig als Gelegenheiten zu Abgeschiedenheit, und unleugbar bieten

---

<sup>32</sup> „Forgoing self, the universe grows ‚I‘“, aus: Edwin Arnold, *Light of Asia*. (1887) Buddhadharma Education Association.. S. 203. Abrufbar unter: [http://www.buddhanet.net/pdf\\_file/lightasia.pdf](http://www.buddhanet.net/pdf_file/lightasia.pdf) (geprüft 25. Oktober 2021).

sie sich im komplexen Netz wechselseitiger Bindungen und Verpflichtungen, das beim Erwerb des Lebensunterhalts geknüpft wird, am leichtesten und natürlichsten. Nachdem wir uns schon weigerten zu gestatten, dass Empfindsamkeit den jungen Dichtern die Pforten zum Elfenbeinturm öffnet, wäre es doch seltsam, wenn wir nun der Abgeschlossenheit erlaubten, sie hereinzubitten. Die von uns ins Auge gefasste Lösung darf weder unausgewogen noch einseitig sein. Sie sollte poetisch veranschaulichen, was Baron von Hügel über das spirituelle Leben sagte:

*Die große Regel lautet: Vielfalt bis an den Rand zur Ausschweifung: Besonnenheit bis an den Rand zur Leere: beide im Wechsel miteinander und eine reiche, fruchtbare Spannung erzeugend.*<sup>33</sup>

Die Extreme von Vielfalt und Besonnenheit, Ausschweifung und Leere, die von Hügel aufzeigt, entsprechen den Extremen des Mitgefühls und der Abgeschlossenheit, zwischen denen junge Dichter einem mittleren Pfad folgen müssen und für die beide sie Gelegenheiten in ihrem Leben schaffen sollten. Weil aber die Umstände sie eher ins erste Extrem drängen werden und Gelegenheiten zu Abgeschlossenheit heutzutage selten sind, werden wir das Problem nur von einer Seite her besprechen und, nach Formulierung einer allgemeinen Regel, ein paar detailliertere Vorschläge zur Pflege von Abgeschlossenheit unterbreiten.

Unsere allgemeine Regel ist negativ formuliert und besteht in der einfachen Mahnung, dass junge Dichter keine Art des Lebenserwerbs aufnehmen sollten, die ihnen nicht regelmäßige Ruhepausen von ihrer Beschäftigung gewährt. Je länger und häufiger solche Perioden sind, desto zuträglicher wird die Arbeit im Allgemeinen für sie sein. Aussichten auf finanziellen Gewinn (jenseits dessen, was tatsächlich für den Unterhalt ihrer selbst und ihrer Angehörigen nötig ist), Hoffnungen auf weltlichen Aufstieg und Rücksichten auf soziale Anerkennung müssen die Dichter nicht anders als kontemplative Menschen entschlossen beiseite schieben. Der Versuchung, ihre literarischen Gaben zu vermarkten, müssen sie nicht weniger entschlossen widerstehen. Das heißt nicht, dass sie sich weigern sollten, Bezahlung für ihre Arbeit anzunehmen; denn hier wie auch sonst sind Arbeiter ihres Lohns würdig. Doch Dichter sollten nicht für ihren Lebensunterhalt journalistisch arbeiten oder aus vorwiegend kommerziellen Motiven Romane, Kurzgeschichten und Zeitungsartikel produzieren. Wenn sie ihr Talent auf diese Weise prostituieren, werden sie schließlich auch ihre dichterische Integrität verlieren. Sie können ihren schriftstellerischen Charakter nicht in zwei getrennte Persönlichkeiten aufspalten. Je mehr Geld sie brauchen, desto mehr Werke müssen sie erzeugen; je mehr sie (über einen gewissen Punkt hinaus) produzieren, desto schlampiger wird es sein. Schludrige Arbeit führt zum allgemeinen Absinken der Standards, und das wird am Ende auch die Qualität ihrer Poesie verderben.

Wenn junge Dichter eine Nebenbeschäftigung anstreben, die mit ihren literarischen Interessen zwar nicht unverbunden ist, aber doch keine Verschlechterung ihrer Kunst mit

---

<sup>33</sup> Baron Friedrich von Hügel (1852-1925), österreichisch-britischer Autor, einflussreich im römisch-katholischen Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts. Das Zitat wurde übersetzt aus *Letters from Baron von Hügel to a Niece*. Hrsg. von Gwendolyn Greene. London: J. M. Dent & Sons 1927, S. xxi.

sich bringt, gibt es vielleicht nichts Besseres für sie, als eine akademische Laufbahn einzuschlagen und Sprachen und Literatur, Geschichte oder ein anderes gesellschaftswissenschaftliches Fach zu unterrichten. Andernfalls sind auch Landwirtschaft oder das Maurerhandwerk dem Journalismus vorzuziehen. Man sollte nämlich nicht glauben, Dichter seien zwangsläufig untauglich für manuelle Arbeiten oder in allen Belangen unpraktisch, oder die Empfindsamkeit ihres Herzens hätte Geschick und Nützlichkeit ihrer Hände irgendwie beeinträchtigt. In den Annalen der Poesie fehlen die Namen von Politikern, Staatsmännern, Verwaltern, Graveuren, Apothekern, Pflüchern, Ärzten und Händlern so wenig wie die von Schriftstellern und Lehrern.

Matthew Arnolds berühmte Beschreibung Shelleys als „schöner, aber untauglicher Engel“ trifft auf keinen anderen Dichter gleichen Ranges zu und wird auch Shelley nicht gerecht.<sup>34</sup> Das populäre Bild des Dichters als langhaarige, verweichlichte und unfähige Gestalt war nie mehr als eine Karikatur des späten neunzehnten Jahrhunderts von einer Gruppe unbedeutender Dichter, und es ist heute noch weniger wahr als je zuvor. Nichts in der Konstitution eines Dichters hindert ihn daran, eine Hacke zu schwingen oder mit einer Schaufel umzugehen, und für manche wird das ein für die Ausübung von Poesie nicht weniger förderlicher Lebensunterhalt sein als irgendein anderer. Die einzige Frage, die junge Dichter sich bei jeder Art von Beschäftigung stellen müssen, lautet: Bietet sie mir Gelegenheit zu Abgeschiedenheit? Wenn das der Fall ist, können sie als Dichter nicht mehr davon verlangen.

Allerdings sollte man unsere Vorschläge nicht für eine unfehlbare und allgemeingültige Lösung des Problems der Abgeschiedenheit halten. Das poetische Temperament fügt sich nur selten den Regeln des Verstandes. Selbst wenn es jungen Dichtern gelingt, eine Arbeit zu finden, die ihnen Gelegenheiten zum Rückzug aus der Welt und zum Erleben jener Zeiten innerer Isolation bietet, die für den Fortschritt ihrer Arbeit so nötig sind, werden sie vielleicht feststellen, dass ihre schöpferischen Launen sich weigern, im Gleichakt mit Bürozeiten oder Semesterferien zu marschieren, und dass gerade dann, wenn ihr ganzes Wesen danach schreit, allein und frei zu sein, um sich auf die Komposition eines Gedichts zu konzentrieren, irgendeine banale Alltäglichkeit ihre Aufmerksamkeit beansprucht.

Und umgekehrt können sie Wochen und Monate in einer scheinbar idealen Umgebung verbringen und dennoch fühlen, dass ihr Herz staubtrocken und ihre Seele unfähig ist, auch nur das dünnste Rinnsal der Inspiration hervorzubringen. Wie auch andere Winde des Geistes weht der Wind der Poesie, wo er will. Wiederum gilt es, soziale Verpflichtungen und familiäre Bindungen zu berücksichtigen. Wie die Mystiker, so empfinden auch Dichter sie oft als Hindernis; und wie die Mystiker, so zögern auch Dichter oft nicht, sie zu zerreißen, wenn sie zu sehr beengen. Die Abkehr der Mystiker von derartigen Verpflichtungen und Bindungen wird von der Gesellschaft gewöhnlich anerkannt und gebilligt, die Ablehnung der Dichter hingegen, die viel planloser und unsystematischer geschieht, gilt meist als Beweis ihrer unmoralischen Neigungen. Wie aber D. H. Lawrence sagt: „Ein wahrer Künstler [oder Dichter] setzt nicht Unmoral an die Stelle von Moral. Im

---

<sup>34</sup> Matthew Arnold, *Essays in Criticism*. Second series [1888]. Leipzig: Tauchnitz 1892.

Gegenteil: *Immer* setzt er eine feinere Moral an die Stelle einer gröberen.“<sup>35</sup> Für all diese Probleme können wir keine Lösungsschablone anbieten, sondern uns bleibt nur zu bekräftigen, dass Abgeschlossenheit nötig ist, und es den jungen Dichtern selbst zu überlassen, so dafür zu sorgen, wie sie es im Licht unserer Vorschläge vermögen.

Wenn der Schmelztiegel bereitet ist, kann das Feuer unter ihm angefacht werden. Befindet sich ein Dichter in Abgeschlossenheit, in Umständen, welche die Kultivierung innerer Isolation begünstigen, dann kann der Prozess des *Nachsinnens* (engl. reflection) beginnen, um das schimmernde Gold der Poesie aus dem verschlackten Erz der Erfahrung zu gewinnen. Hierüber müssen wir wenig sagen, es ist aber nicht unwichtig. Bagehot weist auf seinen Stellenwert hin, wenn er schreibt: „Einer der Gründe für die Seltenheit großer, einbildungsstarker Kunst ist, dass dieses Vermögen zur sinnenden Abgeschlossenheit nur selten mit dem zur Menschenbeobachtung einhergeht“<sup>36</sup>; und Wordsworth sagt Ähnliches in seiner berühmten Definition von Poesie als „Emotion, die still besonnen wurde“<sup>37</sup>. Die Worte „sinnen“ (engl. musing) im ersten und „besinnen“ (engl. recollection) im zweiten Zitat beziehen sich auf das, was wir als Nachsinnen bezeichnen. Wenn wir weniger darüber zu sagen haben als über die vier ersten Eigenschaften, dann nicht etwa aufgrund ihrer vergleichweisen Unwichtigkeit, sondern wegen der Undeutlichkeit und Rätselhaftigkeit dieser Seite des poetischen Geschehens. Wie sie aus ihrer Lebenserfahrung, ihren Beobachtungen, Gefühlen und Gedanken, den Musikern ähnlich, „nicht einen vierten Ton, sondern einen Stern“<sup>38</sup> hervorbringen, das wissen die Dichter nur selbst, und auch sie vermögen das Geschehen nur selten angemessen zu beschreiben, geschweige denn eine Erklärung zu geben, die Philosophen zufriedenstellen würde. Ihre Definitionen und Umschreibungen sind meistens anschaulich und werden nicht selten schließlich selbst zu Gedichten.

Es wird daher kaum überraschen, wenn die wenigen Ratschläge, die wir jungen Dichtern zur Kultivierung des Nachsinnens geben wollen, eher von anschaulicher als wissenschaftlicher Art sind. Man muss das Feuer des Nachsinnens so oft wie möglich anfachen und so lange wie möglich in Brand halten. In denen, die aus Berufung Dichter sind, ist diese Flamme des langsamen, stillen Nachsinnens stets vorhanden, mag sie auch tief unter der Asche äußerer Tätigkeiten und Ereignisse verborgen sein. Sie wartet nur auf die Brise der Abgeschlossenheit um aufzulodern. Junge Dichter müssen lernen, dieses heilige Feuer des Nachsinnens so sorgfältig zu hüten, wie ein zoroastrischer Priester es tun würde; sie müssen das Sandelholz ihrer Gedanken nachlegen und das Erz ihrer Erfahrungen im Schmelztiegel der inneren Abgeschlossenheit rühren, bis an seinem Boden das feine Gold der Poesie, von der Schlacke des Belanglosen frei, glitzert wie ein Stern.

---

<sup>35</sup> D. H. Lawrence, „Art and Morality“, in *Four Essays on Art and Painting*, London: Bureau of Current Affairs 1951.

<sup>36</sup> Walter Bagehot, *Shakespeare the Man: an essay*. New York: The University Society 1901, S. 29.

<sup>37</sup> So William Wordsworth in seinem Vorwort zu *Lyrical Ballads*, 1802: „Ich sagte, Dichtung sei der spontane Ausfluss mächtiger Gefühle: Sie hat ihren Ursprung in still besonnener Emotion: Die Emotion wird so lange betrachtet, bis die Stille, gewissermaßen als Reaktion, allmählich verschwindet, und langsam eine dem bisherigen Objekt der Betrachtung verwandte Emotion erzeugt wird und selbst wirklich im Geist existiert.“

<sup>38</sup> Aus der siebten Strophe von Robert Brownings Gedicht „Abt Vogler“ über den deutschen Organisten Georg Joseph Vogler, den man auch Abbé nannte. Das Gedicht wurde 1864 veröffentlicht.

Nachdem wir hiermit unsere Vorschläge zur Kultivierung der fünf vorwiegend emotionalen Qualitäten unterbreitet haben, die den Gehalt ihrer Poesie bereichern werden, wollen wir den jungen Dichtern nun drei vorwiegend intellektuelle Eigenschaften vorschlagen, die helfen werden, der Form ihrer Poesie Genauigkeit und Bestimmtheit zu verleihen. Keine von ihnen lässt sich treffend mit einem einzigen Wort bezeichnen, doch man kann sie vorläufig mit den Begriffen Wertschätzen, Verstehen und Technik (*engl.: appreciation, understanding, technique*) andeuten.

Das Wort Poet bezeichnet buchstäblich „Macher“ oder „Hersteller“, und wie alle anderen Hersteller oder auch Handwerker müssen Dichter bei jenen in die Lehre gehen, die fähiger als sie selbst in dem sanften Handwerk sind, das sie meistern wollen. Während dieser Lehr- und Übungszeit lernen sie das Werk ihrer Vorgänger kennen und schätzen. Dieses Wertschätzen (*engl.: appreciation*) ist nicht bloß ein Funke, der im kalten Zusammenprall von Flint und Stahl der Kritik aufsprüht, sondern eine Flamme, die vom Feuersamen der großen Vorgänger auf dem Zunder des jungen Herzens gezeugt wird. Es ist auch nicht bloße Nachahmung. Es lehrt sie nicht oder sollte sie nicht die Manierismen lehren, und seien sie noch so glänzend, oder die stilistischen Tricks der Dichter der Vergangenheit und seien sie noch so wirkungsvoll<sup>39</sup>. Die Hauptaufgabe des Wertschätzens ist, die Flamme der Poesie mit dem mächtigen Atem der Inspiration, der durch ihren Gesang weht, leuchtend zu entfachen.

Man sollte auch nicht glauben, dieser Atem könne nur von den Lippen der eigenen Muttersprache kommen. In unserer Zeit enger internationaler Berührungen, wenngleich nicht immer Zusammenarbeit, müssen sich Dichter nicht weniger als andere Menschen für vielfältige Einflüsse offen halten. Englische Dichter müssen beispielsweise, wenigstens in Übersetzungen, nicht nur die besten französischen, deutschen und italienischen Dichtungen schätzen lernen, sondern auch jene in arabischer, persischer und chinesischer Sprache. Andererseits können nicht-englische Dichter, zumal wenn sie in einer der nur wenig verbreiteten Sprachen der Welt arbeiten, es sich nicht leisten, den unvergleichlichen Reichtum der englischen Poesie zu vernachlässigen. Solch ein Austausch zwischen den Sprachen und Literaturen, zumal den poetischen Literaturen vieler Zeiten und Länder, wird zum Wachstum einer neuen und wahrhaft internationalen Poesie beitragen, die die Ideale und Bestrebungen nicht nur einer einzigen ethnischen Gruppe oder eines Volks, sondern der ganzen Menschheit verkörpern wird.

Wir haben hier zwar nur von Poesie gesprochen, doch damit wollen wir die jungen Dichter nicht darauf beschränken, nur die Nachkommen ihrer eigenen Muse zu schätzen. Klios und Euterpes Töchter müssen ihnen ebenso lieb sein wie Kalliopes und Eratos Söhne. Ohne nahelegen zu wollen, dass sich alle Dichter bemühen sollten, in die Fußstapfen von Blake und Rossetti zu treten – denn Meisterschaft in zwei Künsten ist mehr als doppelt so schwierig wie Meisterschaft in einer –, ist es wert darauf hinzuweisen, dass der Spielraum der Poesie oft erheblich weiter wird, wenn ein Dichter sich nicht nur in der Poesie, sondern auch in den Schwesterkünsten Musik und Malerei auskennt. Poesie ist ein

---

<sup>39</sup> „poets dead and gone“, aus John Keats Gedicht *Lines on the Mermaid Tavern*.

klarer Bergsee, der von den Flüssen aller Wissens- und Schaffensgebiete gespeist wird. Je reicher und umfassender die Zuflüsse, die er empfängt, desto tiefer und voller wird sein eigenes Wasser.

Zu den vielen Bächen, die den Bergsee der Poesie speisen, gehört jener der Philosophie. Nicht etwa, dass eine akademische Vertrautheit mit ihr für Dichter wesentlich wäre! Sie sollten aber wenigstens gewisse Kenntnisse vom Verlauf jenes Kanals haben, durch den sie miteinander verbunden sind, sprich von der Philosophie der Künste oder der Ästhetik. Theoretische Vertrautheit mit der Philosophie des Schönen wird zwar nicht gewährleisten, dass ihr dichterisches Werk schön sein wird, sie wird ihnen aber helfen, ein intellektuelles Verständnis vom metaphysischen Wesen der Poesie zu erwerben. Dieses Verstehen, die zweite der intellektuellen Kompetenzen, mit denen junge Dichter versehen sein sollten, wird die Struktur ihrer Verse stärken und, wenn es sie nicht auch zu guten Dichtern machen wird, kann es doch wenigstens durch Schärfung ihrer Selbstkritik verhindern, dass sie sehr schlechte Dichter werden.

Über Technik, die dritte Qualifikation, ist kaum mehr zu sagen. Sie besteht in einer praktischen Vertrautheit mit den Einzelheiten der Rhetorik und der Verslehre, wie man sie in Standardhandbüchern zu diesem Thema findet. Eine solche Vertrautheit reicht vielleicht nicht aus, um die Herzen junger Dichter mit der Flamme der Begeisterung zu entzünden, aber sie befähigt sie wenigstens sicherzustellen, dass der Brennstoff trocken ist. Das ist zwar der kürzeste, aber sicher nicht der am wenigsten wertvolle Teil des Rats, den wir hier jenen anzubieten bestrebt waren, die sich in die Lehre bei einer der schwierigsten und reizvollsten Künste begeben haben.

## Die Religion der Kunst

Kunst und Religion überschneiden sich. So wie es in der Religion ästhetische Aspekte gibt, so gibt es in der Kunst eine Komponente religiöser Art. Heute, da der Verfall des religiösen Glaubens zum Niedergang jener Seiten der Religion geführt hat, die auch zum Reich der Kunst gehören, wird es vielleicht möglich, durch Entfaltung der Implikationen jener Elemente von Kunst, die auch zum Reich der Religion gehören, eine Lebensweise zu fördern, die sich in attraktiver Weise der Verwirklichung von Werten für jene Menschen widmet, die sich abgestoßen fühlen, wenn man ihnen Kunst aus einem formal religiösen Blickwinkel anbietet. Vielleicht wird es sogar möglich, für solche Menschen eine Religion der Kunst zu stiften.

Mit „Religion der Kunst“ meinen wir nicht die Verwendung von Kunst als Religionsersatz im Sinne Aldous Huxley. So wie es manches zur Religion Gehörige gibt, das nichts mit Kunst zu tun hat, so gibt es auch vieles, das für Kunst sehr wichtig ist und keinen Platz in der Religion hat. Die Übereinstimmung zwischen den Gebieten dieser zwei Sphären menschlichen Tuns ist partiell, nicht vollständig. Manches Religiöse ist auch Kunst, und manche Kunst ist auch Religion. Religion ist nicht immer Kunst. Huxley betont, dass er das Wort „Religion“ in der umfassenderen Bedeutung verwendet, die eine ästhetische Komponente einschließt, und den Begriff „Kunst“ in der engeren Bedeutung, die jedes Element von Religion ausschließt. Kunst-ohne-Religion wird als möglicher Ersatz für Religion-mit-Kunst eingeführt. Der Autor des eindringlichen Essays „Die Ersatzmittel der Religion“ (*The Substitutes for Religion*) räumt zwar ein, dass „die Kunst jenen Gemütern, denen es verwehrt wurde, ihre religiösen Bedürfnisse auf normale Weise zu stillen, eine gewisse spirituelle Befriedigung verschafft“, er ist indes nicht blind für die Tatsache, dass „dort, wo Schönheit um ihrer selbst willen als eine Göttin verehrt wird, die von Moral und Philosophie unabhängig und höher als sie steht, die scheußlichste Fäulnis eintreten kann“, und er schließt seine Ausführungen über das „künstlerische Ersatzmittel“ mit der bissigen Feststellung ab: „Das Leben der Ästheten ist der alles andere als erbauliche Kommentar zur Religion der Schönheit.“<sup>40</sup>

Die „scheußlichste Fäulnis“, die entsteht, wenn die Kunst von Religion und Metaphysik getrennt wird, war das Thema eines fast hundert Jahre vor Huxleys Essay geschriebenen Gedichts. In „Der Kunstpalast“ (*The Palace of Art*) beschrieb Tennyson mit der ihm eigenen Üppigkeit plastischer Bilder das Schicksal eines „glänzenden Teufels, weit von Herz und Hirn, / [der] allein die Schönheit liebte“ und darum sein Leben dem einsamen Genuss aller Meisterwerke der Malerei, Musik und Dichtung weihen wollte, die Menschen

---

<sup>40</sup> Aldous Huxley, „The Substitutes for Religion“, in: *Stories, Essays and Poems*, Dent: Everyman's Library 1960, S. 278-290, hier S. 284. Das Buch ist im Internet einsehbar unter: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459069/mode/2up> (geprüft am 20. August 2021).

hervorgebracht hatten.<sup>41</sup> Historisch sieht das Gedicht den Ästhetizismus<sup>42</sup> voraus, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aufkam und seine prächtigste und verderblichste Blüte in den Jahren vor der Verhaftung und Verurteilung Oscar Wildes erlebte, mit welcher der Tau von der schwarzen Rose jählings abgeschüttelt und die Schmetterlinge mit ihren Wespentailen unsanft von ihren grünen Nelken verjagt wurden. Psychologisch gesehen ist es eine ewig wahre Studie über die Gefühle der Unzufriedenheit und Frustration, in die ein Leben der Selbstverliebtheit, und sei es ästhetischer Selbstverliebtheit, schließlich zerfällt.

Zu Beginn des Gedichts beschreibt der Ich-Erzähler, wie er seiner Seele „ein fürstlich Haus [baut], / drin stets zu wohnen wohlgenut“, und sie einlädt, „in Saus und Braus“ zu leben. Ganz allein soll sie in ihrem hohen Palast wohnen, gleichgültig gegenüber allem, was draußen in der Welt passiert, unbekümmert um die Freuden und Sorgen der Menschen. Ihrem erlesenen Geschmack kommt die unkultivierte Gewöhnlichkeit in der Tat nicht besser vor als „der Säue dunkler Schwarm“, und mit leicht bebendem Ekelschauer beobachtet sie, wie sie sich „fressend und wühlend, geil und stumpf“ im Schlamm wälzen. Doch der Tag der Vergeltung naht; der Traum der Opiumesserin währt nur drei kurze Jahre. Im vierten Jahr wird der mittlerweile von Hoffnungslosigkeit und Zweifel Gequälten die Einsamkeit zuwider und sie beginnt sich selbst zu verachten. Das Lustschloss ist ihr zum Gefängnis geworden, und Reue versengt sie wie Feuer. Am Ende des Gedichts gibt sie den Palast für eine Hütte im Tal auf, um dort „zu trauern und zu beten“. Sie bittet ihren Herrn, die so leicht und schön gebauten Türme ihres Palastes nicht abzureißen. Nicht die Kunst ist schuldig geworden, sondern die Seele, die die Kunst missbraucht hatte. Sie sagt, dereinst, wenn sie ihre Schuld getilgt habe, werde sie vielleicht zurückkehren und da bleiben können, dann aber nicht allein, sondern gemeinsam mit anderen.

Zwar ist „Der Kunstpalast“ ein Gedicht und keine ethische Abhandlung oder ein Ausflug in die Psychologie, doch die Moral, die aus seiner traumartigen Folge funkelnder Wortbilder aufscheint, liegt nahezu unverhohlen offen dar und wird übrigens auch in der Widmung, die Tennyson dem Gedicht voranstellte, ausdrücklich erwähnt. Wer die Liebe aus dem eigenen Leben ausschliesse, werde selber von Liebe ausgeschlossen

---

<sup>41</sup> A. d. Ü.: Sangharakshita bringt Tennysons mehrmals überarbeitetes Gedicht *The Palace of Art*, in dem der „Ich“-Erzähler seiner Seele ein Lustschloss baut, in dem sie „in Saus und Braus“ und gleichgültig gegen Leid und Freuden anderer leben kann, zusammen mit der Zueignung dieses Gedichts an einen Freund „I send you here a sort of allegory ...“, nämlich die Allegorie einer „sündigen Seele ... eines herrlichen Teufels, groß in Herz und Hirn ...“. Eine von W. Hertzberg 1868 in zweiter Auflage in Dresden bei Lous Ehlermann veröffentlichte Übersetzung der beiden Texte ist einzusehen unter: [https://play.google.com/books/reader?id=HTZY-AAAAcAAJ&pg=GBS.PA108&hl=en\\_GB](https://play.google.com/books/reader?id=HTZY-AAAAcAAJ&pg=GBS.PA108&hl=en_GB), darin S. 109 ff.

<sup>42</sup> Der Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts propagierte „Kunst um der Kunst willen“ und betonte die sinnlich-visuellen Qualitäten von Kunst und Design stärker als praktische, moralische oder erzählerische Aspekte. Oscar Wilde gehörte dieser Bewegung an, deren Anhänger als Zeichen geschlechtlicher Doppeldeutigkeit oft grüne Nelken im Knopfloch trugen.

*und auf der Schwelle heulen  
In tiefster Finsternis.*

Das ist das Urteil von *karma*, wie Buddhisten es nennen würden: nicht blindes Schicksal oder Vorbestimmung, sondern jene Reaktion auf das eigene Handeln, durch die die Gerechtigkeit des Universums durchgesetzt und das Gleichgewicht der Natur erneuert wird. Mit Liebe ist keine „Bekanntschaft im Fleisch“ oder eine eifersüchtige emotionale Vorliebe gemeint, sondern jene Haltung der Selbstverleugnung und völligen Abwesenheit eigen-nütziger Begierden, die das A und O aller Tugenden, der Boden und die Krone aller Spiritualität und nach Dantes Worten jene Kraft ist, „die bewegt Sonn‘ und Sterne“<sup>43</sup>. Mag es auf einer hohen Stufe der spirituellen Entwicklung auch möglich sein, mit Rilke von einer „Liebe ohne die Geliebte“ zu sprechen, so wird diese Emotion doch wie auch die übrigen für die meisten von uns nur in Verbindung mit anderen Männern und Frauen wirklich. Ästheten schließen die Liebe aus ihrem Leben aus, weil sie die Menschen ausschließen und ihre Seele „allein in ihrem hohen Schloss“ wohnt und im raffinierten Egoismus künstlerischer Vergnügungen schwelgt. Ihre Sünde, die Schuld, von der sie am Ende sich reinwaschen zu müssen glauben, ist die Ursünde des Haftens am eigenen Selbst. Zu ihrem Entsetzen müssen sie feststellen, dass die viel gepriesene Doktrin der *L'art pour l'art* (Kunst um der Kunst willen) sich in der Praxis in ihr Gegenteil verkehrt und, wenngleich vermutlich nicht im von D. H. Lawrence beabsichtigten Sinn, zu „Kunst um meiner selbst willen“ wird.<sup>44</sup> Sie entdecken, dass sie es versäumt haben, das, was als „Freuden der Poesie“ bezeichnet wurde, die die Seele zuerst befriedigen, dann sättigen und schließlich abstoßen,<sup>45</sup> von der „Begeisterung für Poesie“ zu unterscheiden, durch die die Seele belebt, geläutert und schließlich von den Fesseln ihrer eigenen Getrenntheit befreit wird. Die Betrachtung von Kunstwerken als Zeitvertreib oder ihre Nutzung als bloße Mittel egoistischen Genusses ist das kennzeichnende Merkmal der Kunst als eine Art von Religionsersatz. Die Religion der Kunst dagegen betrachtet die Schöpfung und den Genuss von Gemälden, Musikwerken und Gedichten in erster Linie als Mittel zur Befreiung vom egoistischen Leben. Im Schönen sieht sie eine der drei großen Quellen der Einweihung in die Mysterien eines Lebens der Ichlosigkeit. Bevor wir aber versuchen, ein klares Verständnis des Wesens der Religion der Kunst zu erlangen, müssen wir zunächst den Sinn von Religion und danach den Sinn von Kunst untersuchen.

Wer je versucht hat, den Wust unklarer Ideen und verworrener Emotionen, der sich um „Religion“ zusammenballt, in einen Anschein von Ordnung zu bringen, wird unvermeidlich von der Vagheit und Zweideutigkeit dieses vielgestaltigen Wortes beeindruckt sein. Wie der Apostel für die Heiden trachtete Religion danach, „allen alles“ zu sein, doch

---

<sup>43</sup> *L'amor che move il sole e l'altre stelle*. Das ist die letzte Zeile aus Dantes *Divina Commedia*. Die Übersetzung von Carl Streckfuß ist abrufbar unter: [http://alighieri.litteraturaoperaomnia.org/translate\\_dutch/alighieri\\_dante\\_die\\_gottliche\\_komodie\\_das\\_paradies.html](http://alighieri.litteraturaoperaomnia.org/translate_dutch/alighieri_dante_die_gottliche_komodie_das_paradies.html) (geprüft am 10. August 2021).

<sup>44</sup> Vgl. D. H. Lawrence, *The Fight For Barbara: "It's not art for art's sake, it's art for my sake."* (1933) Cambridge: Cambridge University Press 1999.

<sup>45</sup> *The Pleasures of Poetry* ist der Titel einer 1931 von Edith Sitwell gesammelten, bei Duckworth in London herausgegebenen kritischen Anthologie von Gedichten.

anstatt für jede und jeden etwas zu bedeuten, ist sie nun gefährlich nahe daran, für alle nichts zu bedeuten.<sup>46</sup> Tatsächlich ist das Wort „Religion“ mittlerweile in ein so dichtes Dunkel getaucht, dass Aldous Huxley, der seine Sammlung von Arten des Religionsersatzes mit einer Beschreibung dessen einleitet, was er „den echten Artikel“ nennt, weise davon absieht, einen förmlichen Definitionsversuch zu machen und bemerkt: „Derlei Definitionen sind meist so vage und abstrakt, dass sie fast gar nichts bedeuten.“ Statt einer Definition gibt er „einen Katalog der wichtigsten Geisteshaltungen und Handlungen, die man gemeinhin als religiös anerkennt, verbunden mit einer kurzen Darstellung der typischsten Merkmale religiöser Lehren, die „Rationalisierungen“ dieser Haltungen und Handlungen sind.“<sup>47</sup>

Nun darf man aber wohl fragen: „von wem ‚als religiös anerkannt‘?“ Aus welchem Blickwinkel oder in den Augen welcher Betrachter sind es „typische Merkmale“? Eine Beschreibung, die bestimmte Einzelheiten eines Gegenstands auf Kosten bestimmter anderer hervorhebt, kann fast so irreführend sein wie eine Definition, die alles gleichermaßen in das doppelte Dunkel von Abstraktion und Verallgemeinerung taucht. Sie ist zwar nicht unwahr, sagt aber nicht die ganze Wahrheit und ist daher nicht ganz wahr. Außerdem lassen sich Beschreibung und Definition gar nicht so absolut voneinander scheiden, wie Huxleys Bemerkungen nahezu legen scheinen. Eine Definition betrifft immer ein spezifisches Ding, das zu diesem Zweck aus der Mannigfaltigkeit anderer Dinge, inmitten derer es sich befindet, herausgelöst wird. Die Isolierung einer hochkomplexen Erscheinung wie der Religion ist unmöglich ohne Kriterien dafür, welche Elemente auszuschließen sind und welche nicht. Anders gesagt: Man kann eine Sache nicht beschreiben, sofern man nicht allem voran schon eine gewisse Kenntnis von dem hat, *was* da beschrieben werden soll. Eine Beschreibung von Religion lässt sich ohne Formulierung einer vorläufigen Definition des Wesens von Religion gar nicht in Angriff nehmen. Solch eine vorläufige Definition lauert tatsächlich irgendwo im Hintergrund von Huxleys Denken und verlässt ihre Anwesenheit, sobald er von „Rationalisierung“ spricht. Weit davon entfernt, den Blick mit olympischer Unparteilichkeit über die Religionen der Welt schweifen zu lassen, bietet er uns lediglich eine mit selektiven Vorurteilen schielende Sicht auf das Thema. Gleichwohl sind einige der von ihm beschriebenen Merkmale zweifellos typisch für Religion aus einer Perspektive der Religion der Kunst, und in der Hoffnung, dass ein solches Vorgehen unsere eigene Definition des Wortes in größerer Klarheit hervortreten lassen wird, werden wir sie darum einzeln untersuchen. Die Beschreibung des „echten Artikels“ in seinem Essay wird uns jedenfalls mehr helfen als seine Forschungen aus jüngerer Zeit, die aus der Vielfalt religiöser Überzeugungen einen vagen und abstrakten größten gemeinsamen Nenner extrahiert haben, wie ihn sich nur die einseitigsten Intellektuellen wünschen könnten.

An erster Stelle seines Katalogs steht „ein Gefühl der Ehrfurcht angesichts der Geheimnisse und der Unermesslichkeit der Welt“, das, so vermutet Huxley, „die

---

<sup>46</sup> „Ich bin allen alles geworden, damit ich auf alle Weise etliche rette.“ Aus 1. Korinther 9.22. Zitiert aus der *Lutberbibel 2017*: <https://www.bibleserver.com/LUT/1.Korinther9> (geprüft 23. Oktober 2021).

<sup>47</sup> Huxley, *a. a. O.*, S. 280.

grundlegende religiöse Geisteshaltung ist“. Die in seinem Denken implizite Definition von Religion hat bereits die Selektionsmaschine angeworfen, und ehe wir uns von dem Schock erholt haben, rückt sie schon weiter vor: „Dieses Gefühl wird in Formen des Glaubens an übernatürliche Wesen rationalisiert, die gütig oder böse sind, ganz wie die Welt der Menschen.“ Die Räder schwirren. „In den höheren Religionen wurde die Rationalisierung zu einer vollständigen und in sich stimmigen Darstellung des gesamten Universums ausgearbeitet.“ Über die Zweideutigkeit des Wortes „grundlegend“, das in historischer, psychologischer oder metaphysischer Bedeutung verstanden werden kann, sei hinweggesehen. Was wir aber nicht übergehen dürfen, ist die Unvollständigkeit der Fakten, in denen die Verallgemeinerung gründet, und die sich daraus ergebende Unsicherheit einer von solch dünnem Fundament gestützten Erklärung. Wie fast alle Verallgemeinerungen über Religion ignoriert sie gänzlich jenes riesige Gebiet von Glauben und Praxis, das man als „Buddhismus“ bezeichnet. „Ein Gefühl der Ehrfurcht angesichts der Geheimnisse und der Unermesslichkeit der Welt“ ist in keiner Wortbedeutung die „grundlegende“ buddhistische Geisteshaltung. Ehrfurcht ist eine Art von Furcht, und die grundlegende buddhistische Geisteshaltung ist nicht eine der Furcht, sondern der völligen Freiheit von Furcht. Alle Furcht ist im Kern Hass auf den Tod, so wie jede Art von Hoffnung im Wesentlichen Begierde nach Leben ist. Begierde und Hass, Anziehung und Abstoßung wurzeln im Ich-Sinn, in der falschen Vorstellung, dass das Wort „Selbst“ eine unveränderliche, von allen anderen „Selbsten“ getrennte Einheit bezeichnet. Die grundlegende buddhistische Geisteshaltung ist Freiheit von Furcht, weil sie auch eine Haltung der Freiheit vom Ich-Sinn ist. Wenn der Buddha vor seiner Erleuchtung, als er allein im von Schrecken heimgesuchten Dschungel lebte, „panische Angst und Grauen“ empfand, so dass sich die Haare auf seinem Kopf sträubten, rationalisierte er das Gefühl nicht, wie er es Huxley zufolge hätte tun sollen, sondern er blieb, wo er war, bis er es unterworfen und besiegt hatte.<sup>48</sup> Dieser Geist „heldenhaften Mutes, fest und unbewegt“<sup>49</sup> atmete nicht nur in ihm selbst, sondern er flößte ihn auch in die Herzen seiner Schülerinnen und Schüler ein, und Übungen zur Kontrolle von Furcht blieben über die Jahrhunderte hinweg feste Bestandteile der buddhistischen spirituellen Übung. Es ist kaum vertretbar, die Überzeugungen einer Religion als Rationalisierungen eben jener Emotion zu erklären, die sie mit aller Kraft bezwingt. Selbst eine Lehre, die so sehr wie der Buddhismus unter den Verzerrungen durch Kritiker gelitten hat, würde kaum erwarten, so unfair behandelt zu werden. Zwar wird im *Tripitaka* recht häufig von „übernatürlichen Wesen, die gütig oder böse sind“ gesprochen, doch deren Vorkommen ist nicht als eine Manifestation von Ehrfurcht seitens der Bearbeiter der heiligen Schriften gegenüber Naturerscheinungen zu verstehen. Ohne zwangsläufig die Nichtexistenz „übernatürlicher“ Wesen zu behaupten – was anscheinend eines der Dogmen in den neununddreißig Artikeln moderner „wissenschaftlicher“ Überzeugungen ist – wollen wir darauf hinweisen, dass derartige Wesen eine ganz untergeordnete Position am

---

<sup>48</sup> *Bbayabberava-Sutta*, Majjhima-Nikāya 4 (MN i.20-21). S. <https://suttacentral.net/mn4/de/mettiko?reference=none&highlight=false> [geprüft am 13. Juni 2022].

<sup>49</sup> Zitat aus John Milton, *Paradise Lost*. Buch I (Zeilen 553-555). Darin wird geschildert, wie die in die Hölle gefallenen Engel, von Flötenklängen besänftigt, vorangehen.

mythologischen Rand des Buddhismus besetzen, so dass auch dann, wenn ihre objektive Existenz definitiv widerlegt würde, die grundlegenden Wahrheiten des Dharma unerschütterter Bestand hätten. Man könnte sogar mit einiger Plausibilität geltend machen, dass die *devas*, *yakṣas* und andere Arten nicht-menschlicher Wesen, die bisweilen in buddhistischen Lehrfabeln und Anekdoten auftauchen, nicht etwa Rationalisierungen der Ängste des Buddha und seiner Schüler, sondern der Völker des vorbuddhistischen Indiens sind. Die Behauptung wird wohl auch durch die Tatsache gestützt, dass sogar Māra, der Anführer der böartigen Wesen, nie als ein wirklich gefährlicher oder auch nur beeindruckender Gegenspieler des Buddha dargestellt wird. Er ist eher ein boshafter als ein böser Geist und ihm mangelt gänzlich an der Würde und Herrlichkeit des aufrührerischen Engels in Miltons *Paradise Lost* („Das verlorene Paradies“). Seine Boshaftigkeit macht sich in kleinkarierten Streichen und Belästigungen Luft; sie entlädt sich nicht in kosmischem Unheil und zieht keinen Weltuntergang nach sich. Wie die Emotionen, deren Rationalisierungen er und seine Schergen angeblich sind, wird er unschädlich gemacht, sobald man ihn erkennt, und ihm bleibt keine andere Zuflucht vor schimpflicher Bestrafung als die ebenso schimpfliche Flucht unter dem Gelächter der *arhants*, der Zeugen seiner Niederlage. Spott ist ein starkes Lösungsmittel für Furcht, und die Tatsache, dass diese frühen Buddhisten über die dumme, tollpatschige Boshaftigkeit des armen Māra lachen konnten, zeigt, dass sie keine Angst vor ihm hatten; vielleicht zeigt es überdies, dass sie nicht länger wirklich an seine Existenz glaubten. Die Stellung, die der Fürst der Finsternis in den Pāli-Schriften innehat, ist alles andere als beneidenswert. Schließlich ist es nicht gerade leicht, jene in Versuchung zu führen oder zu erschrecken, die dich beharrlich als ein Stück überholter Psychologie oder als altmodische literarische Figur ansehen.

Der Buddhismus darf, ohne dass man seine Bedeutung übertreibt, einen Platz unter jenen „höheren Religionen“ beanspruchen, auf die Huxley hinweist. Doch gerade mit seiner Einbeziehung zeigt sich die Einzigartigkeit des Dharma nur noch deutlicher. Anstatt sich folgsam an die von Huxley für die höheren Religionen gezogene Linie zu halten und eine Rationalisierung des Ehrfurcht-Gefühls zu unterbreiten, die so weit „ausgearbeitet [ist, dass sie] eine vollständige und in sich stimmige Darstellung des gesamten Universums“ bildet, zieht sich der Buddhismus in eine Stellung zurück, die von allen anderen Religionen so weit entfernt ist, dass manche von ihnen ihn nicht einmal mehr als Mitglied ihrer Gesellschaft ansehen. Würde man ihn zu diesem Thema befragen, dann würde er zustimmen (und tatsächlich hielt er sich fünfundzwanzig Jahrhunderte lang an diesen Grundsatz), dass es sich bei vollständigen und in sich stimmigen Darstellungen des Universums, sofern sie nicht allesamt direkte Erzeugnisse von Angst sind, so doch genau besehen um Mischprodukte aus egoistischem Verlangen und Unwissenheit handelt. Und da er durch und durch praktisch ist, würde er sogar noch viel weiter gehen und darauf bestehen, dass alle solche Darstellungen (in buddhistischer Terminologie *ditṭhi* oder Ansichten) aufgegeben werden müssen, wenn der Geist jemals zu einer Verfassung absoluter Freiheit gelangen soll.

Buddhismus ist eine Methode, die Dissonanzen des Lebens aufzulösen. In der oft wiederkehrenden Formel der heiligen Bücher lehrt er nur „Leiden und die Beendigung

des Leidens“<sup>50</sup>. Er ist keine Wissenschaft und hat deshalb nichts über den Ursprung des materiellen Universums zu sagen. Er ist keine Philosophie im rein spekulativen oder akademischen Sinn und schweigt sich darum über metaphysische Unterscheidungen aus, die, mit dem treffenden Ausdruck von William James, „keinen Unterschied machen“<sup>51</sup>. Er ist keine Religion in der von Huxley gemeinten Bedeutung, denn er unterlässt es nicht nur, Gefühle der Ehrfurcht in einen Glauben an gute und böse Geister zu rationalisieren, sondern er verzichtet auch darauf, sie zu einer systematischen Erklärung des Universums auszuarbeiten. Der Buddhismus proklamiert nicht nur Freiheit von Furcht, sondern auch Freiheit von Religion – denn Religion gründet in Furcht. Es erübrigt sich zu sagen, dass der Glaube an einen persönlichen Schöpfergott, der in allen anderen höheren Religionen eine zentrale Stellung einnimmt, vom Buddhismus lediglich als ein ehrgeizigeres und darum schädlicheres Resultat derselben Art von Rationalisierung angesehen wird, die am anderen Ende der Skala für die Erzeugung des bedauernswerten Māra verantwortlich war. *Diabolus est Deus inversus*.<sup>52</sup> Der Teufel ist die Kehrseite Gottes. Tatsächlich gibt Brahmā in den Pāli-Schriften eine nicht weniger lächerliche Figur ab als sein teuflisches Gegenstück, und dies aus genau demselben Grund. Furcht vor dem Gebieter ist dem Buddhismus zufolge nicht der Anfang von Weisheit, sondern Gipfel der Torheit. Wahre Weisheit ist unerreichbar, ehe Furcht in all ihren Formen besiegt ist. Welches wirksamere Mittel könnte es geben, diese besondere „Furcht vor dem Herrn“ zu vertreiben, als den feinen Spott in den Pāli-Schriften?

Ritual ist der zweite Punkt in Huxleys Katalog der „vorrangigen als religiös geltenden Geisteshaltungen und Handlungen“, und er sagt dazu:

*Das religiöse Gefühl findet seinen aktiven im Gegensatz zum intellektuellen Ausdruck in Form von Versöhnungsritualen. Kaum ist es erfunden, nimmt das Ritual in allen Religionen eine äußerst wichtige Stellung ein. Denn der Ritus ruft durch Assoziation jene Emotionen der Ehrfurcht hervor, welche für die sie empfindenden Individuen der Gott selbst sind. Und diese Emotionen werden von anderen, nicht weniger beglückenden und darum nicht weniger göttlichen begleitet. Die wichtigste von ihnen ist, was man als die soziale Emotion bezeichnen könnte, die Erregung, die aufkommt, weil man sich in einer Menge befindet.“ Erneut werden wir der enormen Diskrepanz zwischen dem Buddhismus und anderen Religionen bewusst. Huxley zufolge sind Götter und Dämonen Rationalisierungen von Furcht, doch wie wir schon sahen, gibt es solche Angstgefühle im typisch buddhistischen Geist nicht. Ungeachtet dieser Tatsache eilt Huxley zu einer Verallgemeinerung weiter, von der es, wie ihn die schlichteste Einführung in den Buddhismus informiert hätte, wenigstens eine sehr wichtige Ausnahme gibt, und er behauptet pauschal, Rituale zur Besänftigung von Göttern und Dämonen*

<sup>50</sup> Siehe beispielsweise *Alagaddūpama-Sutta*, Majjhima Nikāya 22 (MN i.140): Vgl. Übersetzung von Mettiko Bhikku unter <https://legacy.suttacentral.net/de/mn22> [geprüft 13. Juni 2022].

<sup>51</sup> „There can be no difference that doesn't make a difference.“ William James, *Pragmatism* (1907).

<sup>52</sup> Helena P. Blavatsky bespricht die alte Behauptung aus der *Kabbala*, „Der Teufel ist der umgekehrte Gott“ in *The Secret Doctrine*, Bd. 1, London: Theosophical Publishing Company 1888, S. 411.

*nähmen „einen Platz von höchster Wichtigkeit in allen Religionen“ ein, zu denen er doch mutmaßlich auch den Buddhismus zählt.*

Es sei sogleich zugestanden, dass man solche Rituale in den meisten buddhistischen Ländern zwar kennt und dass die meisten Buddhisten auch tatsächlich gelegentlich auf sie zurückgreifen, doch dabei handelt es sich nur um Überbleibsel primitiver Glaubensüberzeugungen, die in den Buddhismus aufgenommen wurden und in keiner Form zum ursprünglichen Dharma des Buddha gehören. Ganz im Gegenteil beschränkt sich dieser, wie wir schon festgestellt haben, darauf, die Dissonanzen des Lebens im Erreichen einer gewöhnlich als „Nirwana“ bezeichneten Geistesverfassung aufzulösen, aus der Furcht und alle anderen egozentrischen Emotionen beseitigt sind. Buddhistische religiöse Gefühle finden ihren „aktiven im Gegensatz zum intellektuellen Ausdruck“ nicht im Versöhnungsritual, sondern in der Übung von Ethik (*śīla*), Sammlung (*samādhi*) und intuitiver Weisheit (*prajñā*), im Befolgen des Edlen Achtfältigen Pfades, der zur Arhantschaft führt, und in der Kultivierung der Zehn Vollkommenheiten der Bodhisattvas. „Beglückende“ Emotionen dionysischer Art sind ihm fremd. Was Aldous Huxley als „soziale Emotion [...], die Erregung, die aufkommt, weil man sich in einer Menge befindet“ bezeichnet, steht unter den buddhistischen Emotionen keineswegs an erster Stelle, sondern bleibt wohlüberlegt von ihnen ausgeschlossen. Als ein Anzeichen, woran man den Dharma erkennen kann, nannte der Buddha gegenüber Mahāpajāpatī Gotamī, dass er „zu Abgeschiedenheit, nicht zu Gedränge“ führe.<sup>53</sup> Die Glückseligkeit, die im gesammelten Geist der Übenden entsteht, gilt nach einer Deutung des Wortes als „aus der Abgeschiedenheit entstanden“.<sup>54</sup> „Allein mag wandern man, dem Nashorn gleich“<sup>55</sup>, geht der Refrain eines Gedichts im *Sutta-Nipāta*, das die Freuden eines Lebens in Abgeschiedenheit preist und die spirituellen Vorteile aufzählt, die daraus erwachsen. Nicht Erregung, sondern Schweigen – das Edle Schweigen, in dem nicht bloß Worte, sondern auch die unruhigen Bewegungen des Geistes still geworden sind – ist die Emotion, die von jenen heraufbeschworen wird, die sich in Gegenwart des Buddha oder, nach dem Verscheiden seines irdischen Körpers, zur Ehrung seines Andenkens versammeln. Als der Arzt Jīvaka den Rāja von Magadha, Ajātasattu, auf einen nächtlichen Besuch zur Bleibe des Meisters führte, war der Ort von einer so tiefen Stille umgeben, dass der König misstrauisch wurde und den Arzt beschuldigte, ihn in einen Hinterhalt zu locken. Mit der ganzen Würde und ruhigen Schönheit der Pāli-Schriften wird die Geschichte folgendermaßen erzählt:

*Da, nicht weit mehr vom Mango-Walde, überkam den König Furcht und Zittern, ein Schauer lief ihm über den Körper, und voll Furcht und Angst richtete er an Jīvaka Komārabbacca die Frage: „Du überlistest mich doch nicht etwa, lieber Jīvaka? Du hintergehst mich doch nicht*

---

<sup>53</sup> „Kurzer Rat für Gotamī“, Aṅguttara Nikāya VIII.53 (AN iv.280-1). Üb. von Anagarika Sabbamitta, abrufbar unter <https://suttacentral.net/an8.53/de/sabbamitta> (geprüft am 18. August 2021).

<sup>54</sup> Vgl. z. B. „Die längere Lehrrede über die Vernichtung des Begehrens (*Mahātaṇhāsāṅkhabaya-Sutta*)“, Majjhima Nikāya 38 (MN i.257-271), Üb. von Mettiko Bhikkhu (Kay Zumwinkel), abrufbar unter <https://suttacentral.net/mn38/de/mettiko> (geprüft am 18. August 2021).

<sup>55</sup> Aus „Das Nashorn (*Khaggavisāna-Sutta*)“, Sutta-Nipāta 1.3 (Sn 7-12). Üb. von Nyānaponika Mahāthera, abrufbar unter: <https://suttacentral.net/snp1.3/de/nyanaponika> (geprüft am 18. August 2021).

*etwa, lieber Jīvaka? Du lieferst mich doch nicht etwa meinen Feinden in die Hände, lieber Jīvaka? Wie wäre es denn möglich, dass von einem so großen Bhikkhu-Haufen von zwölf und ein halb Hundert Bhikkhus kein Laut zu hören ist, kein Niesen, kein Husten und nicht das geringste Gemurmel?“ „Fürchte dich nicht, Mahārāja! Ich überliste dich nicht, Herr, ich hintergebe dich nicht und liefere dich nicht deinen Feinden in die Hände. Reite nur näher bin! Dort in der runden Halle brennen die Lichter.“*

*Da ritt der König auf seinem Elefanten so weit als der Weg für diesen gangbar war, dann stieg er ab und ging zu Fuße bis an den Eingang der runden Halle. Dort fragte er den Jīvaka Komārabacca: „Lieber Jīvaka, wo sitzt nun der Erhabene?“ „Mahārāja, jener dort ist der Erhabene, der, der am Mittelposten mit dem Gesicht nach dem Eingange sitzt, die Bhikkhu-Schar vor sich.“*

*Da ging der König hin zum Erhabenen, hielt sich aber etwas abseits, er überblickte die vollkommen schweigsame Bhikkhu-Schar, die einem ruhig daliegenden See zu vergleichen war, und rief freudig erregt: „Möchte doch Prinz Udāyibhadda dieselbe Seelenruhe besitzen wie diese Bhikkhu-Schar!“*

*[Der Buddha sprach:] „Mahārāja, du gehst (in Gedanken) wohl eben deiner Liebe nach?“ „Ja, Herr, ich habe den Prinzen Udāyibhadda lieb, und ich möchte, Herr, er besäße dieselbe Seelenruhe wie diese Bhikkhu-Schar.“<sup>56</sup>*

Die Besorgnis eines altindischen Despoten, der in steter Furcht vor Verrat und Mordanschlägen lebte, wird in dieser Passage eindrucksvoll dem ruhigen und unbesorgten Gebaren des Buddha und seiner Schüler gegenübergestellt, die, keineswegs dem Gefühl der „Erregung [hingegen], die aufkommt, weil man sich in einer Menge befindet“, sich einer so tiefen Geistesruhe erfreuten, dass der König sich für seinen Lieblingssohn keinen wünschenswerteren Segen vorstellen konnte.

„Asketentum ist allen Religionen gemeinsam“, sagt Huxley über die dritte seiner „anerkanntermaßen“ religiösen Geisteshaltungen und Handlungen. Hätte er es bei diesen Worten belassen und dem Leser gestattet, das Wort „Asketentum“ nach eigenem Gutdünken zu verstehen, dann wäre das durchaus in Ordnung gewesen, und wir hätten bei wenigstens einer Behauptung keinen Anlass zur Meinungsverschiedenheit gehabt. Bedauerlicherweise stellt er aber im nächsten Satz klar, dass er mit Asketentum den Glauben meint, die Menschen würden „die Gunst der Götter gewinnen, wenn sie auf Vergnügen und Bequemlichkeit verzichten“. Wir haben schon gezeigt, dass die Götter für den Buddha und seine Schüler nicht beängstigend waren, und man wird kaum eine Gunst von denen zu erlangen suchen, die man nicht fürchtet. Verzicht auf Vergnügen und Bequemlichkeit um des bloßen Verzichts willen oder aus der falschen Ansicht, Selbstkasteiung könne zur Erleuchtung führen, war eine der beiden Arten extremer Methoden, die der Buddha erprobt und als nutzlos verworfen hatte, und die er später am Beginn seiner ersten Predigt in

---

<sup>56</sup> Aus dem *Samaññaphala-Sutta*, Dīgha Nikāya 2 (DN). Üb. von Otto Franke, abrufbar unter: <https://suttacentral.net/dn2/de/franke> (geprüft am 18. August 2021).

Sarnath als „schmerzvoll, unedel und zwecklos“ verwarf.<sup>57</sup> Stattdessen lehrte der Weltgeehrte einen Mittleren Weg, der auf der Stufe der Ethik im gleichermaßen gewissenhaften Verzicht auf Selbstverwöhnung wie Selbstkasteiung besteht. Geistige Lauterkeit ist weder durch Lust noch durch Leid zu gewinnen, sondern nur durch jene besondere und schon früher von uns erwähnte Art von Weisheit – den dritten von drei fortschreitenden Abschnitten, in die der Edle Achtfältige Pfad oder Mittlere Weg gegliedert ist. Askese ist nur dann als integraler Bestandteil der buddhistischen Lebensweise, als Faktor, der das Wachsen von Weisheit fördert, anzusehen, wenn wir das Wort in seiner ursprünglichen griechisch-römischen Bedeutung von „Schulung“ oder „Disziplin“ verwenden, die nach den Worten von Julius Evola „darauf zielt, alle Energien des menschlichen Wesens einem zentralen Prinzip zu unterstellen“.<sup>58</sup> Diese Art von Askese ist nicht auf „Religion“ beschränkt, sondern eines der Hauptwerkzeuge zum Erreichen körperlicher, intellektueller oder künstlerischer Vortrefflichkeit aller Art. Als Messerklinge, die den Überschwang der Natur zum Verhalten der Kunst (im weitesten Sinne des Wortes) beschneidet, ermöglicht sie die Entfaltung vollkommener Blüten der menschlichen Kultur. Und man darf hinzufügen, dass der Buddhismus die Klinge nicht mit der Blüte verwechselt. Asketentum gilt ganz entschieden nur als Mittel zum Zweck. Dass dieser Zweck nichts damit zu tun hat, die Gunst der Götter zu erlangen, müssen wir kaum noch betonen.

Das nächste, sauber verpackte Produkt aus Huxleys Selektionsmaschine trägt die Bezeichnung „künftige kompensatorische Zustände“ oder, deutlicher gesagt, Himmel und Höllen. Huxley präsentiert den Glauben an die Existenz solcher Zustände oder Orte als „eine der typischsten religiösen Lehren“ und begründet seine Macht folgendermaßen: „Menschliches Elend ist so groß und so weit verbreitet, dass es eine der Hauptfunktionen von Religion ist, Trost zu spenden.“ Natürlich passt diese Erklärung nur für die Himmel, nicht für die Höllen. Dessen ungeachtet wurde die Tatsache, dass Menschen leiden, vom Buddhismus nie geleugnet, der seine Aufmerksamkeit ja vor allem auf „Leiden und die Beendigung von Leiden“ richtet. Obwohl er aber Wiedergeburt oder „Wiederwerden“ (*Pāli punabbava*, Sanskrit *punarbbava*) nach dem Tod lehrt, ob in dieser oder einer anderen Welt, vollzieht sich der Prozess der „Kompensation“ in strikter Übereinstimmung mit dem Gesetz moralischer Gerechtigkeit, wonach egoistische Willenshandlungen zu Leiden führen und uneigennützig zu Glück. Wir werden nicht für das entschädigt, was andere uns, sondern was wir ihnen angetan haben. Unser Leid auf dieser Erde bedarf überhaupt keiner künftigen Entschädigung, sondern es ist seinerseits im Allgemeinen die Vergeltung für unsere fehlgeleiteten Willenshandlungen in früheren Existenzen. Man kann die buddhistische Lehre von kompensatorischen Zuständen kaum als tröstlich bezeichnen und tatsächlich auch kaum als essenziell und spezifisch buddhistisch. Das, was man vielleicht als höhere Lehre des Buddhismus bezeichnen könnte, legt dar, dass Leid von empfindungsfähigem Dasein untrennbar ist und dass man wahres Glück nicht erlangen kann, indem

---

<sup>57</sup> Zitiert nach „Das Rad des Dhamma ins Rollen bringen (*Dhammacakkappavattana-Sutta*)“, Saṃyutta Nikāya 56.11 (SN 5.421-5.424). Üb. von Anagarika Sabbamitta, abrufbar unter: <https://suttacentral.net/sn56.11/de/sabbamitta> (geprüft am 18. August 2021).

<sup>58</sup> Julius Evola, *The Doctrine of Awakening*. London: Luzac 1951, S. 5.

man Wiedergeburt in einer himmlischen Welt anstrebt, und sei sie noch so glorreich, sondern indem man jenes Verlangen nach fortgesetztem individuellen Dasein, das die Ursache der Wiedergeburt ist, auslöscht und nicht erst nach dem Tod, sondern schon in diesem Leben die unvergängliche Glückseligkeit von Nirwana erlangt.

„Absolutheit ist eine für religiöse Überzeugungen typische Eigenschaft“, sagt Huxley zum fünften Punkt seines Katalogs und fährt fort:

*Religiöse Doktrinen werden mit leidenschaftlicher Hartnäckigkeit vertreten. Wenn das, was man glaubt, absolut wahr ist, dann ist es lebenswichtig, dass die Gläubigen an ihrem Glauben festhalten und sich weigern, die gegenteiligen Glaubensüberzeugungen anderer gelten zu lassen. Umgekehrt erzeugt Absolutheit des Glaubens, woher sie auch rühren mag, tendenziell eine Gewissheit der absoluten Realität der Sache, an die man glaubt. Die Qualität des Glaubens wird auf seinen Gegenstand übertragen, der dadurch zu etwas Absolutem und folglich Verehrungswürdigen wird.*

Vielleicht nirgends sonst überragt der Buddhismus alle anderen „Religionen“ so klar und turmhoch, wie dort, wo er nicht Absolutheit, sondern Relativität aller religiösen Überzeugungen und Praktiken lehrt, einschließlich seiner eigenen. Über das höchste Erleben von Nirwana lässt sich keine Eigenschaft aussagen, keine Qualität bestätigen. Man kann einzig und allein sagen, dass gewisse Glaubensüberzeugungen und Praktiken zu seiner Verwirklichung beitragen, andere dagegen nicht. Erstere werden kollektiv „Dharma“ genannt, was auch der korrekte Begriff für das ist, was im Volksmund „Buddhismus“ heißt. Die letzteren sind *adharma*, das, was dem Dharma widerspricht. Weit davon entfernt, seine Schüler zu mahnen, sich „mit leidenschaftlicher Hartnäckigkeit“ an seine Lehren zu halten, erinnerte der Buddha sie immer wieder daran, so etwa in den Worten des berühmten „Gleichnisses vom Floß“, dass der Dharma „etwas ist, das zur Überfahrt da ist, nicht zum Festhalten“.<sup>59</sup> Wer dachte, Ethik, Sammlung und Weisheit seien Selbstzwecke und nicht bloß Mittel zum Erreichen von Nirwana, und wer sie mit absolutem Wert ausstattete, war seiner Meinung nach nicht weniger töricht als ein Mann, der nach Überquerung eines großen Stroms das Floß, auf dem er hinübergepadelt war, auf seinen Schultern davon trug, anstatt es ans Ufer zu ziehen oder es im Wasser zu versenken und seiner Wege zu gehen. Weil Buddhisten keine ihrer eigenen Überzeugungen für „absolut wahr“ halten, ist es auch nicht entscheidend wichtig für sie, an ihrem Glauben festzuhalten und sich zu „weiger[n], die gegenteiligen Glaubensüberzeugungen anderer gelten zu lassen“. So typisch diese Haltung für die Anhänger anderer „Religionen“ ist, so fremd ist sie denjenigen, die wirklich dem Buddha folgen.

Die buddhistische Haltung gleicht der des Scharfsichtigen aus einem anderen Gleichnis, dem „Gleichnis vom Elefanten“. Mit amüsiertem Lächeln sah er sechs Blinde, die sich über das Wesen des gebieterischen Dickhäuters stritten, wobei einer den Rüssel ergriffen hatte und nun erklärte, er sei wie eine Schlange, der andere ein Ohr, woraufhin er

---

<sup>59</sup> „Das Gleichnis von der Schlange“ (*Alagaddūpama-Sutta*), Majjhima Nikāya 22 (MN 1.130-1.142); hier zitiert nach der Übersetzung von Mettiko Bhikkhu (Kay Zumwinkel), abrufbar unter: <https://suttacentral.net/mn22/de/mettiko> (geprüft am 19. August 2021).

behauptete, er gleiche einer Worfelschaukel, und so weiter. Schließlich entbrannten sie alle in Zorn und begannen miteinander zu kämpfen.<sup>60</sup> „Ansichten“ sind nach Huxleys Worten Rationalisierungen egozentrischer Emotionen, und Erleuchtung bleibt unerreichbar, solange sie nicht aufgegeben werden. Sogar „Rechte Ansichten“, die verstandesmäßigen Formulierungen der Bedingungen, die dem Erreichen von Nirwana vorausgehen, dürfen nicht als metaphysisch wahr verstanden oder festgehalten werden, so als besäßen sie absolute Geltung, sondern sie sind feinfühlig zum Erlangen jener Ziele zu nutzen, denen sie der Natur der Dinge nach am besten angepasst sind. Weil es im Buddhismus keine Absoluteit des Glaubens gibt, kommt es auch nicht zur Neigung, „eine Gewissheit der absoluten Realität der Sache, an die man glaubt“ zu schaffen. Insofern sind die Art von „Glaube“ und „Verehrung“, die sich aus solcher Gewissheit ergeben, für ihn sinnleere Worte.

Fast genauso sinnlos ist aus buddhistischer Sicht das Wort „Priester“, wenngleich Huxley den letzten Punkt seines Katalogs mit der Verallgemeinerung einleitet: „Alle Religionen haben Priester, die eine doppelte Funktion erfüllen.“ In erster Linie seien sie, so beschreibt er weiter, „mit dem vielsagenden Ausdruck Paul Valéry's *les préposés aux choses vagues* („Diener des Unbestimmten“), Vermittler zwischen dem Menschen und dem ihn umgebenden Mysterium, das sie verstehen und wirksamer besänftigen können als gewöhnliche Leute. Ihre zweite Aufgabe ist erdverhaftet; sie sind Beichtväter, Berater, Kasuisten, Seelsorger; zu bestimmten Zeiten waren sie auch Herrscher.“ Obwohl „Priester“ kaum eine korrekte Wiedergabe des altindischen Wortes *bbikṣu* ist, das ursprünglich eine Art von Bettelmönch bezeichnete, gibt es im Leben der *bbikṣus* zwei Aspekte, die in gewissem Sinn der Doppelfunktion entsprechen, wie sie die Priester laut Huxley erfüllen. Sie „vermitteln zwischen Menschen und dem sie umgebenden Mysterium“, aber nicht, indem sie boshafte Wesen in menschlichem Auftrag besänftigen, sondern indem sie durch ihr eigenes Handeln das größte aller Mysterien, das Geheimnis des Heiligen, offenbaren. Ein *bbikṣu* vermittelt zwischen Ideal und Wirklichkeit und ermöglicht so den Menschen, höchste spirituelle Wahrheiten unter dem Aspekt eines gewöhnlichen Menschenlebens zu sehen. Und er leistet noch mehr. Mittels seiner praktischen Anleitungen befähigt er andere Menschen, selbst das Mysterium des Heiligen zu erfahren; er hilft ihnen, es zu einem Teil des eigenen Erlebens zu machen. Auf diese doppelte Weise der Verbindung von Beispiel und Vorsatz macht er das Mysterium für sie nicht länger zum Mysterium und lässt er das Dunkel des Unbekannten im Licht der Erkenntnis erstrahlen.

Man hat zu Recht gesagt, es sei möglich, eine vollständige Darstellung des Buddhismus zu geben, indem man bloß die von nicht-buddhistischen Autoren über ihn gemachten Aussagen eine nach der anderen bestreitet. In ähnlicher Weise machten wir hier unsere eigene Beschreibung der „wichtigsten Geisteshaltungen und Handlungen, die gemeinhin als religiös anerkannt werden“ sichtbar, indem wir die Unzulänglichkeiten ihrer Darstellung durch Huxley bloßlegten. Alle diese Unzulänglichkeiten rühren daher, dass im Hintergrund seines Denkens, ungeachtet seiner Geringschätzung formaler Definitionen von Religion, eine Definition lauerte, die nicht weit genug war, um den Buddhismus

---

<sup>60</sup> Vgl. *Udāna* VI.4, z. B. unter: <https://suttacentral.net/ud6.4/de/seidenstuecker> (geprüft am 19. August 2021).

einzuschließen. Diese Ausgrenzung ist selbst bedeutsam, aber es geht uns jetzt nicht darum, dies zu erkunden. Vielmehr liegt uns daran, eine Definition von Religion zu finden, die uns bei unserer Aufgabe, das Wesen der Religion der Kunst zu klären, nützen wird. Eine solche Definition wird zwangsläufig nicht die ergänzenden Ranken und Verzierungen behandeln, sondern das Wesentlichste der Sache, und sogar dieses Wesentliche darf sie nicht in anfänglichen oder halbentwickelten Umrissen präsentieren, sondern nur in der Vollkommenheit ihrer voll ausgeprägten Gestalten. Wollte man einwenden, unser Versuch, dem Katalog von Aldous Huxley eine Definition von Religion zu entlocken, sei genau besehen nichts anderes als eine Demonstration der partiellen und vollständigen Unterschiede, die den Buddhismus von allen anderen Glaubensrichtungen trennen, dann werden wir antworten, ein solches Vorgehen sei unvermeidlich gewesen, denn Buddhismus ist nicht nur eine Religion unter anderen, sondern Religion in ihrer klassischen und archetypischen, von allem unwesentlichen Beiwerk befreiten Form, weshalb eine vollständige Entfaltung der Eigenschaften von Religion unvermeidlich in eine Beschreibung dessen mündet, was historisch gesehen der Dharma des Buddha ist. Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage kann deutlicher werden, wenn wir unsere Beobachtungen aus dem Kontext von Huxleys Aufsatz lösen und sie als eine unabhängige Beschreibung erkennbar religiöser Zustände und Handlungen präsentieren und wenn wir anschließend zulassen, dass die weichen Rundungen der Beschreibung sich zu den geraderen Linien und schärferen Winkeln einer jener abstrakten Definitionen fügen, die zu verachten es Huxley so sehr liebte. Unser eigener Katalog ist kurz gefasst der folgende:

Die grundlegende religiöse Geistesverfassung ist ein Gefühl absoluter Furchtlosigkeit. Dieses Gefühl ist das Ergebnis der Freiheit von egoistischen Anhaftungen und Wünschen, und diese ist ihrerseits Folge eines Aufgebens der falschen Vorstellung, man sei essenziell ein getrenntes, unveränderliches Einzelwesen. Deutungen des Daseins, die aus Rationalisierungen egozentrischer Emotionen wie Hoffnung und Angst entfaltet wurden, lösen sich wie Nebel auf, und der befreite Geist erstrahlt in seiner innewohnenden Reinheit, die nicht einmal durch den Schatten einer begrifflichen Vorstellung getrübt wird.

Das religiöse Gefühl findet im Gegensatz zum theoretischen, seinen aktiven Ausdruck in ethischer Übung, in der Entwicklung des Geistes durch Sammlung und in der intuitiven Verwirklichung höherer Weisheit. Sie sind allesamt notwendige Schritte auf dem Weg, der zur Befreiung von der Ich-Idee und folglich zu jenen Emotionen der Furchtlosigkeit führt, die für die Einzelnen, die sie empfinden, ein Beweis der Echtheit ihrer Verwirklichung sind. Diese Emotionen gehen mit anderen einher, die nicht weniger beruhigend und darum nicht weniger wahrhaft spirituell sind. Vorrangig unter ihnen ist das, was man als „Emotion des Inneseins“ bezeichnen kann, das Gefühl von Glückseligkeit und Frieden, das aus Alleinsein entsteht.

Askese ist kein Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zur Sammlung aller Energien der Persönlichkeit entlang einer einzigen Entwicklungsbahn. Selbstkasteiung ist im spirituellen Leben nicht nur nutzlos, sondern ausgesprochen schädlich.

Menschliches Leid ist das Resultat egoistischer Wünsche oder Begierden und kann nur enden, wenn dieses Begehren endet. Nach dem Tod ist Wiedergeburt in einem

Himmel als Ergebnis eines tugendhaften Lebens möglich, doch weil ein solcher Zustand nicht von Dauer ist, sondern dem universellen Gesetz der Vergänglichkeit unterliegt, ist auch er letztendlich eine Quelle von Leid. Dauerhaftes Glück, das Glück von Nirwana, kann in diesem Leben selber durch die Zerstörung des Begehrens erlangt werden.

Relativität ist eine für religiöse Überzeugungen typische Eigenschaft. Man sollte religiösen Lehren folgen, sie aber nie zur Grundlage des Anhaftens machen. Wenn das, was man glaubt, nur relativ wahr ist, dann ist es für die Gläubigen lebenswichtig, sich weder an ihren Glauben zu klammern noch sich zu weigern, gegenteilige Glaubensüberzeugungen anderer zuzulassen. Andererseits tendiert Unsicherheit im Glauben, was immer ihre Ursache sein mag, zur Bildung einer Überzeugung, religiöse Lehren und Praktiken hätten nur einen relativen und instrumentellen Wert. Gläubiges Vertrauen ist die Überzeugung von der Wirksamkeit der verwendeten Mittel, nachdem wir sie im eigenen Leben und in eigener Erfahrung erprobt haben. Es ist „Vertrauen, das in Erkenntnis gründet“.

Der Buddhismus ist die einzige Religion, in der es *bhikkhus* gibt. Sie erfüllen zwei Aufgaben: Erstens sind sie lebendige Verkörperungen des buddhistischen Ideals, und zweitens sind sie Lehrer dieses Ideals, sowohl allgemein für die Welt als auch speziell für die buddhistische Gemeinschaft, sowie auch Bewahrer des gesamten Erbes der buddhistischen Kultur, die als Ganze und in allen ihren Teilen als Mittel dienen soll, das menschliche Leben auf sein höchstes Ziel hin zu orientieren.

Nachdem wir nun unsere eigene Beschreibung der archetypischen religiösen Geistesverfassungen und Handlungen gegeben haben, wird es uns nicht schwer fallen, sie in eine Definition von Religion zu verdichten. Das zentrale Prinzip ragt aus der Mannigfaltigkeit seiner Anwendungen mit unmissverständlicher Deutlichkeit heraus. Religion ist essenziell die Erfahrung von Ichlosigkeit; das wahrhaft religiöse Leben ist ein Leben der Ichlosigkeit, und echte religiöse Überzeugungen und Praktiken sind jene, durch die Ichlosigkeit verwirklicht werden kann. Wie die meisten Definitionen ist die unsrige in höchstem Maß abstrakt und inhaltsleer, und obwohl vielleicht niemand geneigt wäre, ihre Korrektheit zu leugnen, würde wahrscheinlich auch keiner sie besonders nützlich finden. Definitionen sind Ergebnisse von Vergleich, Abstraktion und Verallgemeinerung, also von Verstandesleistungen. Warme, lebendige, konkrete Dinge werden am einen Ende in die intellektuelle Maschine eingespeist und kommen am anderen als kalte, tote Begriffe heraus, aus denen jeder Tropfen Emotion herausgequetscht wurde. Der Verstand mag diese Begriffe in einem grauslichen Puppentanz der Argumente arrangieren und ihr „unirdisches Ballett blutloser Kategorien“<sup>61</sup> in einer komplizierten Choreographie von logischen Schlussfolgerungen durcheinander wirbeln, doch so überzeugend die Darbietung für den Kopf sein mag, ist sie doch machtlos, das Herz zu bewegen. Das Herz ist nur durch Emotionen zu bewegen, und nur das Herz vermag einen Menschen zu bewegen. Eine intellektuelle Anerkennung der Tatsache, dass Religion in einem Leben der Ichlosigkeit besteht, genügt nicht, um jemanden zu motivieren, wirklich auf solche Weise zu leben, denn die emotionalen Kräfte bleiben unbeteiligt. Das Gute kennen ist nicht dasselbe wie das Gute tun, denn,

---

<sup>61</sup> F. H. Bradley, *The Principles of Logic*. Oxford: Oxford University Press, 1883, p. 591.

wie Aristoteles in seiner unwiderleglichen Kritik der ethischen Theorie des Sokrates feststellte, lässt diese „die unvernünftigen Teile der Seele<sup>62</sup>“ unberücksichtigt. Darum versucht jede Religion nicht nur, ihre Lehren vor dem Verstand zu rechtfertigen, sondern sie auch den Gefühlen nahezubringen. Mithilfe von Mythos, Ritual, Dichtung, Malerei, Bildhauerei und Musik versucht sie, Emotionen in die dürren Felder der Lehren, an die wir ihrem Wunsch nach glauben, und der Praktiken, die wir wunschgemäß befolgen sollen, zu lenken. Auf solche Weise entsteht das, was man gemeinhin „religiöse Kunst“ nennt. Doch wie zu erwarten, verbirgt sich eine Zweideutigkeit im Wort „religiös“, und wenn wir uns davon nicht verwirren lassen wollen, müssen wir die oben gegebene Beschreibung wahrhaft religiöser Geistesverfassungen und Praktiken sowie die aus dieser Beschreibung gewonnene Definition von Religion im Auge behalten. Religiöse Kunst ist jene Art von Dichtung, Musik, Malerei oder anderer Kunstformen, die zur Erfahrung von Ichlosigkeit führt. Ein Großteil konventionell religiöser Kunst, zumal der christlichen, ist nicht in jener Bedeutung religiöse Kunst, wie wir den Begriff definiert haben, denn es misslingt ihr nicht nur, die Erfahrung von Ichlosigkeit zu bewirken, sondern sie stärkt das Ich-Gefühl sogar. Wir denken hier etwa an jene Art pseudoreligiöser Kunst, wie sie durch sinnlich attraktive Madonnen vertreten wird, wie die italienischen Renaissance-Maler sie so reichlich produziert haben, oder auch an literarische Werke wie das *Rāmacaritamānasa* von Tulsidas<sup>63</sup>, das ungeachtet poetisch schöner Stellen nichts anderes ist als die in die Blase des brahmanischen Egoismus gepumpte heiße Luft devotionaler Raserei. Das direkte Gegenteil einer solchen pseudoreligiösen Kunst, die zwar thematisch gesehen religiös, gefühlsmäßig aber nicht religiös ist, bildet das, was man als natürlich oder essenziell religiöse Kunst bezeichnen kann, eine Kunst, die gefühlsmäßig religiös, wenngleich thematisch nicht religiös ist. Beispiele dieser Art von Kunst lassen sich endlos aufführen: Chinesische Landschaftsmalerei, die besten Gedichte Shelleys und ein Großteil der Musik Beethovens mögen stellvertretend genügen. Man kann zwei weitere Spielarten von „religiöser“ beziehungsweise „nicht-religiöser Kunst“ anführen: Die erste ist in ihrer Thematik und ihren Gefühlsstimmungen sowohl konventionell als auch natürlich religiös, während die zweite nichts dergleichen ist, da Kunstwerke dieses Typs bloß profane Themen profan behandeln. Buddha-Bildnisse sind vielleicht die besten Beispiele der ersteren, und fast die gesamte zeitgenössische populäre Kunst gehört zu den schlechtesten Beispielen der letzteren.

Weitere Verfeinerungen der Klassifizierung wären möglich, doch sie sind irrelevant für unsere gegenwärtige Absicht, und darum sehen wir von ihnen ab. Unter den vier bereits genannten Kunstkategorien geht es uns ausschließlich um die zweite, denn sie liefert gewissermaßen das Rohmaterial für die Religion der Kunst. Wir befassen uns nicht mit

<sup>62</sup> „An einem enthaltsamen und einem unenthaltsamen Menschen ist es das Denkvermögen und der damit begabte Seelenteil, was wir schätzen: denn dieser liefert den Antrieb im rechten Sinne und in der Richtung auf das Edelste. Dann aber ist offenbar bei jenen beiden in ihrer Natur außer dem Denkvermögen noch etwas anderes wirksam, was diesem Vermögen widerstreitet und sich ihm entgegenstellt.“ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* I.1.1. Übers. Von Alfred Lasson, Jena 1909. Abrufbar unter <http://www.zeno.org/nid/20009150013> [geprüft 13. Juni 2022].

<sup>63</sup> Tulsidas, indischer Dichter des 16. Jahrhunderts. Sein episches Gedicht *Rāmacaritamānasa* erzählt die Geschichte des Hindu-Gottes Rāma. Sangharakshita schrieb über dieses Werk in seiner Autobiographie; siehe „In the Sign of the Golden Wheel“, *Complete Works*. Bd. 22, S. 71.

Kunstwerken der ersten Gruppe, denn ihre allzu deutliche Religiosität spricht die moderne Sensibilität meist nicht an. Ihr Unvermögen, die Erfahrung von Ichlosigkeit zu vermitteln, bedeutet gleichzeitig nach unserer Definition, ein Mangel an wahrhaft religiösem Gefühl. Mit der vierten Art von Kunst befassen wir uns nicht nur deshalb nicht, weil sie in keinem Sinn religiös ist, sondern weil sie vielleicht auch nur oberflächlich gesehen Kunst ist. Das Reich der Religion der Kunst, wie wir es am Anfang unserer Untersuchung abgegrenzt haben, ist jener Bereich von Kunst, der auch als Bereich von Religion umrissen wurde, und jener Bereich echter Religion, der auch ein Bereich der Kunst ist. Bevor wir aber versuchen, uns mit der Religion der Kunst zu befassen, ist es nötig, das Wesen der Kunst gesondert zu behandeln, nicht anders als es auch schon für das Wesen der Religion erforderlich war.

Kunst ist ihrem Wesen nach schöpferisch. Wie die allgemeine – menschliche, gesellschaftliche und kulturelle – Kreativität, die in ihr ihre höchste und zugespitzte Entwicklung erreicht, erschafft sie nicht aus dem Nichts, sondern indem sie dem Chaos sinnlichen Erlebens ihre eigenen idealen Formen aufprägt. Die *materia prima*, der Urstoff und das Rohmaterial, das ein Künstler bändigt und seiner schöpferischen Absicht anpasst, besteht aus Konturen, Farben, Massen, Wörtern und Tönen, die allen Menschen vertraut und sogar selber Produkte der elementaren künstlerischen Tätigkeit, wenn nicht der ganzen, so doch eines wichtigen Ausschnitts der Menschheit sind. Diese sinnlich gegebenen Elemente bringen die Maler, Bildhauer, Dichter und Musiker in geordnete formale Beziehungen, die durch eine geheimnisvolle Resonanz des menschlichen Geistes einen intensiveren und selteneren Genuss zu spenden vermögen als jene, die aus sinnlichen Erfahrungen stammen, die nicht auf solche Weise geformt worden sind. Doch wie intensiv die von Kunstwerken bereitete Freude auch sein mag, es wäre ein Irrtum zu glauben, dass Kunst nur Freude bereitet. Poesie<sup>64</sup> beispielsweise ist nicht nur freudvoll, sondern bedeutungsvoll: Sie drückt die Emotionen des Dichters aus und bekundet überdies seinen Sinn für Werte. Sie ist das Organ nicht nur seiner Gefühle noch nur seiner Gedanken, sondern der vereinten ganzen Empfindsamkeit, mit der er unentdeckte Regionen der Erfahrung erkundet. Obwohl die Begriffe „Empfindsamkeit“ und „Erfahrung“ hier als Statthalter der subjektiven und objektiven Aspekte künstlerischer Verwirklichung zugelassen wurden, sollte man nicht denken, dass eine starre Trennlinie zwischen ihnen gezogen werden kann. Erfahrungen sind keine Besitztümer wie Möbelstücke, sondern Zustände und Modifikationen unseres Seins, oder, in einer eher buddhistischen Sprache, unseres Werdens. Dichter erleben die Dinge unmittelbar, indem sie sie genau so in ihr spirituelles Sein aufnehmen, wie ihr Körper Nahrungsmittel aufnimmt. Aus diesem Grund dachten manche Kunstphilosophen, Kunst lasse sich adäquat als Intuition definieren, in der Subjekt und Objekt des Erlebens gleichsam in eins verschmelzen. Was Dichter oder auch alle Künstler mit ihrem je speziellen Medium auszudrücken versuchen, ist weniger eine unvertraute Art des Erlebens als eine neue Art des Seins. Wie Rilke am Ende seines Sonetts „Archaischer Torso Apollos“ sagt:

---

<sup>64</sup> Poesie ist die am umfassendsten entwickelte Form von Kunst, so wie Buddhismus die archetypische Form von Religion ist.

... denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.<sup>65</sup>

Das „Du“, an das der Dichter seine Ermahnung richtet, ist der *rasika* der indischen Ästhetik, der „Schmecker“ oder „Genießer“ des *rasa*, der ästhetischen Würze, von der ein Kunstwerk getränkt ist. (Der Begriff *rasa* ist weitaus besser als die Begriffe des „Ästheten“ oder auch des „Kritikers“ der englischsprachigen Kunstüberlieferung.) Denn Kunst ist nicht nur Ausdruck, sondern auch Kommunikation. Nach Herbert Read vermittelt sie einen Sinn für Werte.<sup>66</sup> Werte sind nicht als Mittel zur Erlangung anderer Dinge, sondern um ihrer selbst willen wünschenswert. Seinsweisen oder Bewusstseinszustände (in der buddhistischen Philosophie werden Sein und Bewusstsein gleichgesetzt), die in Kunstwerken ausgedrückt und durch sie vermittelt werden, sind nicht aus Sicht des Künstlers Werte, denn er hat sie schon erlangt. Werte sind es nur für sein Publikum, das zunächst einmal durch die Wirkkraft eines Empfindungsvermögens, das unendlich viel feiner und kraftvoller als das eigene ist, überrascht wird. Dann wird es mit der erschreckenden Notwendigkeit konfrontiert, das alte Selbst aufzugeben und es durch die Aufnahme einer gänzlich unvertrauten Erfahrung in eine neue Persönlichkeit zu verwandeln. Oft schrecken die Menschen vor dem zurück, was ihr natürlicher Egoismus als Belastung und Schmerz einer solchen Verwandlung ansieht. Sie fühlen nur den Schrecken des Todes und nicht die Freude der Geburt in ein reicheres und größeres Leben. J. B. Leishman<sup>67</sup> vergleicht die soeben zitierten Worte Rilkes mit ein paar Zeilen aus *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die das Auftreten einer gewissen Schauspielerin, wahrscheinlich Eleonora Duse, heraufbeschwören:

„Du fühltest, wie dein Herz sich unaufhaltsam steigerte zu einer immensen Wirklichkeit und, erschrocken, versuchtest du noch einmal die Blicke von dir abzunehmen wie lange Fäden Altweibersommers –: Aber da brachen sie schon in Beifall aus in ihrer Angst vor dem Äußersten: wie um im letzten Moment etwas von sich abzuwenden, was sie zwingen würde, ihr Leben zu ändern.“<sup>68</sup>

In diesem Abschnitt unserer Untersuchung, die uns nun an den Punkt gebracht hat, an dem sich das Reich der Kunst mit dem Reich der Religion zu überschneiden beginnt, ist es sinnvoll, unsere Ergebnisse in eine formale Definition des Wesens der Kunst zu verdichten, bevor wir versuchen, Einlass in das faszinierende Gebiet der Religion der Kunst zu gewinnen oder unsere Reise durch ihr unerforschtes Inneres fortzusetzen. *Kunst ist die Gestaltung sinnlicher Eindrücke in genussvollen formalen Beziehungen, die das Empfindungsvermögen des Künstlers ausdrücken und seinen Rezipienten einen Sinn für Werte vermitteln, die ihr*

---

<sup>65</sup> Aus „Archaischer Torso Apollos“, zuerst veröffentlicht in: *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Zitiert nach Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 1, S. 555-557. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005534607> (geprüft am 22. August 2021).

<sup>66</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, Hammondsworth: Penguin Books, 1951, p. 64.

<sup>67</sup> In: Rainer Maria Rilke, *Requiem and Other Poems*. Translated from the German with an Introduction and Notes by J.B. Leishman, London: Hogarth Press 1949, S.115.

<sup>68</sup> Aus „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 6, S. 923. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005536960> (geprüft am 22. August 2021).

*Leben verändern können.* Die Vollständigkeit dieser Definition wird deutlich, wenn wir sie mit fragmentarischen Definitionen vergleichen, denen zufolge Kunst „ein Versuch, gefällige Formen zu schaffen“ (Herbert Read), „signifikante Form“ (Clive Bell) oder, am einfachsten von allen, „Intuition“ (Benedetto Croce) ist.<sup>69</sup> Darüber hinaus erhellt sie die Bedeutung von so modernen Definitionen des Schönen wie Herbert Reads „Schönheit ist die Einheit formaler Beziehungen zwischen Sinneswahrnehmungen“ oder einer so alten wie der scholastischen „Schönheit ist der Glanz der Form, die in wohlproportionierter Materie widergespiegelt ist“.<sup>70</sup>

Nachdem wir nun eine klare, wenngleich recht abstrakte Vorstellung vom Wesen der Religion sowie vom Wesen der Kunst als eigenständigen Bereichen menschlichen Tuns formuliert haben, müssen wir die Parallelen zwischen ihnen aufspüren und wenn möglich, ihre genauen Schnittpunkte bestimmen. Zunächst ist das Verhältnis zwischen Ichlosigkeit und Kunst zu untersuchen; doch diese Untersuchung wird nur dann fruchtbar sein, wenn wir jede unserer Vorstellungen eine konkrete Bedeutung geben.

Ungeachtet seiner negierenden Form ist das Wort „Ich-“ oder „Selbstlosigkeit“, wie wir gleich sehen werden, keineswegs frei von einem positiven Gehalt, auch wenn unser Vorhaben, diesen Gehalt zu enthüllen, am besten mit einer Erklärung des Prinzips beginnt, das hier verneint wird. Seltsamerweise ist dieses Prinzip seinerseits eine Verneinung, eine Unterdrückung der Wirklichkeit, sprich: eine Verblendung. Das Ich existiert nicht wirklich. Es ist kein Ding, sondern ein Gedanke, keine metaphysische Einheit, sondern ein erkenntnistheoretischer Irrtum. Es ist schlicht und einfach die Idee einer separaten Individualität. Insofern Ideen selbst Dinge sind (nicht in der Bedeutung materieller Gegenstände, sondern dahingehend, dass sie greifbare Wirkungen zu erzeugen vermögen), schwebt die Vorstellung einer separaten Individualität nicht wirkungslos im Äther des Bewusstseins, sondern sie stürzt in einem Sturm von Folgerungen auf die Erde hinab. Als falsche Idee wuchert sie sich zu Wirkungen aus, die falsch sind. Die erste dieser Wirkungen ist die Anziehung und Anhäufung materieller Teilchen zu einem menschlichen Körper, der mit Sinnesorganen ausgestattet ist, durch die das sich einkernende „Ich“ fähig wird, jenes Verlangen nach individuellem Dasein und jene Sehnsucht nach Erfahrung als eigenständiges „Selbst“ zu befriedigen, die es aus früheren Geburten ungestillt mit sich bringt und die Ursache seiner gegenwärtigen „Reinkarnation“ sind. In diesem neuen Körper erlebt es Empfindungen, die sein Gefühl des Getrenntseins verstärken oder auch vermindern und sogar die Existenz seiner physischen Basis bedrohen. Erstere beschreibt es als freudvoll, letztere als schmerzhaft. Diese schlichten Empfindungen von Freude und Schmerz werden mit der Vorstellung äußerer Ursachen verbunden, und damit werden die automatischen Reaktionen der Anziehung und Abstoßung in bewusstes Wünschen und bewusste Abneigung umgewandelt mitsamt all den ausgefeilten Spielarten und Varianten

---

<sup>69</sup> Vgl. Herbert Read, *The Meaning of Art*, London: Faber and Faber 1943, S. 19; Clive Bell, „Art“, 1914; Benedetto Croce, *The Essence of the Aesthetic*. London: Heineman 1921.

<sup>70</sup> Zur ersten Aussage, s. Herbert Read, *The Meaning of Art*, a.a.O., S. 19. Die zweite stammt vermutlich vom Anfang des fünften Kapitels in Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, New York: Charles Scribner's and Sons 1954.

dieser beiden großen Emotionen, die das egozentrische Gefühlsleben gewöhnlicher Menschen ausmachen.

Da Menschen nicht alleine, sondern in Gesellschaft leben, bringt ihr Bemühen um Bewahrung und Vergrößerung ihres eigenen, getrennten Selbst sie unvermeidlich in Konflikt mit den vielen Millionen anderer Menschen, die dasselbe versuchen. Die jeweiligen Interessen unterscheiden sich, und so stoßen die Individualitäten zwangsläufig zusammen. Verschiedene soziale Gruppen geraten in Konflikt. Die „Religionen“ sind uneins, und heilige Kriege werden proklamiert. Nationen sind existenziell bedroht und Armeen rücken aus in die Schlacht. Körper von Männern, Frauen und Kindern werden grausam verstümmelt oder zerfetzt. Blut fließt in Strömen. Die Einzelheiten solcher Szenen menschlicher Konflikte sind heute nur zu vertraut, als dass sie weiter ausgeführt werden müssten. Wie Spinoza schon vor langer Zeit erkannt hatte, bemühen sich Individuen, Nationen und alle anderen Dinge, in ihrer eigenen Seinsweise zu verharren,<sup>71</sup> oder, wie wir selbst es ausdrücken sollten, ihren eigenen Strom des Werdens zu verlängern und wieder und immer wieder dasselbe alte Erlebnismuster zu wiederholen. Die Farben mögen bisweilen wechseln, die Fäden mal grob mal fein sein, doch sie alle sind in dasselbe unveränderliche Muster eingewoben. Mit einem dynamischeren Bild ausgedrückt: Wenn einmal eine neue Erfahrung kometengleich aus der unbekanntenen Grenzenlosigkeit des Universums herbeirauscht, hält sich das Ich grimmig an seine Achse und versucht unter Aufwand all seiner Anziehungskraft, den Eindringling von seinem Pfad abzubringen und ihn wie einen Planeten auf eine Umlaufbahn am Rand seines kleinen Sonnensystems zu schleudern.

Selbstbezogenheit ist schlicht und einfach Widerwille, sich neuen Erfahrungen zu stellen. Eine radikal neue Erfahrung, die wir nicht in das Muster unseres Lebens einweben können, verlangt eine Änderung des Musters und die Ausarbeitung eines neuen Designs, in dem sie einen Platz finden kann. Das Ich sträubt sich gegen den Ansturm neuer Erfahrungen, denn sie bringen Veränderungen mit sich, und ein Wandel im Erleben bedeutet eine Veränderung im Sein. Obwohl solch eine Veränderung auf das neue Leben bezogen eine Geburt ist, ist sie in Beziehung zum alten Leben, zum Ego, in Wirklichkeit ein Tod. Selbstlosigkeit dagegen ist Offenheit für neue Erfahrungen, Bereitwilligkeit zu sterben, um neu geboren zu werden. Wenn Egoismus eine zentripetale Tendenz ist, eine Bewegung der Kontraktion in das eigene Zentrum, dann ist Ichlosigkeit im Gegensatz dazu eine zentrifugale Tendenz, eine Bewegung der Ausweitung nicht nur zur eigenen Kreislinie (denn diese hat keine Bedeutung außer in Bezug auf einen Mittelpunkt), sondern zu etwas gänzlich außerhalb der Umlaufbahn des eigenen Seins. Wenn eine neue Erfahrung kometenhaft am Himmel erscheint, verlässt Selbstlosigkeit bereitwillig ihr eigenes Planetensystem und trudelt im Zwiesgespräch mit Shelleys Mond singend darauf zu:

---

<sup>71</sup> Im sechsten Lehrsatz von Teil 3 seiner *Ethik* schreibt Spinoza: „Jedes Ding strebt, so viel an ihm liegt, in seinem Sein zu beharren.“ Zitiert nach: <https://www.projekt-gutenberg.org/spinoza/ethik/chap007.html> [geprüft 13. Juni 2022].

*I must hurry, whirl and follow,  
Through the heavens wide and hollow.*

*Ich muss eilen, wirbeln, folgen,  
Durch die Himmel weit und leer.<sup>72</sup>*

Das ist echter Künstlergeist. Von Geburt an besitzen Künstler eine außergewöhnliche Empfindsamkeit für das, was Wordsworth „unbekannte Seinsweisen“<sup>73</sup> nannte – ein Vermögen zu erleben, was Aldous Huxley in einem Text über D. H. Lawrence als „die dunkle Gegenwart der Andersheit jenseits der Grenzen menschlichen Bewusstseins“<sup>74</sup> beschrieb –, und leidenschaftlich sind sie darauf aus, die Reichweite ihres Erlebens zu den fernsten Grenzen auszuweiten und zu vertiefen.

Nun ist Erleben von zweierlei Art: jenes, das sich auf die äußere Welt der Blumen, Bäume, Menschen, Berge und Sterne richtet, und jenes, das sich auf die innere Welt der Emotionen, Gedanken, Bilder und Intuitionen bezieht. Unsere Verwendung der Wörter „ausweiten“ und „vertiefen“ verweist auf die Möglichkeit, das Erleben in diese beiden Richtungen zu entwickeln. Künstler weiten ihr Erleben aus, indem sie die Zahl ihrer Berührungspunkte mit der materiellen Welt, in der sie leben, fortwährend erhöhen, denn Verbundenheit mit der Erde stärkt sie, so wie sie den mythischen Antaios stärkte.<sup>75</sup> Sie vertiefen ihr Erleben, indem sie sich dessen zunächst bewusst werden und es dann zum Gegenstand anhaltender inkubatorischer Besinnung machen, die das Wesentliche vom Beiläufigen trennt und allmählich die Bedeutung des Erlebens erschließt.

Berührung mit der Erde kann natürlich nur durch den Körper geschehen, und zwar mittels der fünf Sinne, zumal des Auges, und wir haben dem durch dieses hochempfindliche Organ vermittelten Bewusstsein des Dichters von dem, was wir an anderer Stelle als „die einzigartige Individualität der Dinge“ beschrieben haben, schon den Namen „Beobachtung“ gegeben.<sup>76</sup> Beobachtet man einen Gegenstand eine Zeit lang aufmerksam, dann entsteht eine Empfindung des Mitfühlers mit ihm, denn im Akt reinen Beobachtens ist das Selbst-Gewahrsein aufgehoben, und wenigstens für einen Moment verschmilzt das Subjekt mit dem Objekt und spürt das Pochen des Pulses von dessen Existenz ununterscheidbar von dem der eigenen. Berührung mit „unbekannten Seinsweisen“ dagegen ist nicht mittels irgendwelcher äußeren Sinne möglich, sondern nur durch ein inneres Organ

---

<sup>72</sup> Aus dem 4. Akt des lyrischen Dramas *Prometheus Unbound* (Der entfesselte Prometheus) von Percy Bysshe Shelley. Einsehbar unter: <https://archive.org/details/prometheusunbound00shelrich/page/146/mode/2up?ref=ol&view=theater> (S. 147, geprüft am 23. August 2021). In der deutschen Übersetzung von A. Graf Wickenburg lauten die entsprechenden Zeilen: „Eilend folgen muss ich dir / Durch des Himmels Glanzrevier!“ Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695945> (geprüft am 23. August 2021).

<sup>73</sup> Aus William Wordsworth' autobiographischem Gedicht *The Prelude*, Buch I, Vers 393.

<sup>74</sup> Zitiert aus Aldous Huxleys Einleitung zu *The Selected Letters of D. H. Lawrence*. London: Heineman 1932.

<sup>75</sup> A. d. Ü.: Antaios (auch Antäus) war ein lybischer Gigant, Sohn der Göttin Gaia (Erde) und des Gottes Poseidon (Meer). Er forderte den griechischen Heros Herkules zu einem ungleichen Kampf heraus, denn er vermochte stets neue Kräfte aus seinem direkten Kontakt mit der Erde zu ziehen. Auf Anraten der Göttin Athene hob Herkules den Antaios hoch in die Luft, und das schwächte ihn so sehr, dass er ihn töten konnte. Siehe: <https://www.theoi.com/Gigante/GiganteAntaios.html> (geprüft am 24. August 2021).

<sup>76</sup> Siehe, in diesem Buch, *Rat an einen jungen Dichter*, S. 32

des Erlebens – durch verfeinerte und sublimierte Emotion. Wie wir in unserem *Rat an einen jungen Dichter* dargelegt haben, können Emotionen, die Kräfte sind, durch etwas sublimiert werden, das wir dort „Askese der Kunst“ genannt haben: eine bewusste Hemmung des normalen Abfließens emotionaler Energie, die bewirkt, dass sie ihren Ausdruck auf höheren und feineren Ebenen der Existenz sucht.<sup>77</sup>

Wenn wir auch von den zwei Arten des Erlebens gesprochen haben, deren eine die äußere, die andere die innere Welt zum Gegenstand hat, sollte man doch nicht glauben, sie bestünden Seite an Seite ohne eine tiefere oder intimere Beziehung als die eines bloß äußerlichen Nebeneinanders. Sie sind nicht so sehr zwei Welten als vielmehr zwei Hemisphären des Erlebens innerhalb der einen Welt der Persönlichkeit des Künstlers. Zwischen diesen beiden Hemisphären fließt ein steter Verkehr. Tatsachen treten unablässig als Gefühle in unser persönliches Leben ein, und Erfahrungen, die gleichermaßen Gedanken und Gefühle sind sowie etwas, das bedeutsamer ist als beide, treten nicht als flüchtige Worte und Taten, sondern als unsterbliche Kunstwerke in die äußere Welt hinaus. Mit einem anderen Bild gesagt: Dichter wurzeln in der dinglichen Welt wie Pflanzen im Boden. Die Nahrung, die sie daraus beziehen, wird in den unsichtbaren Saft ästhetischen Erlebens und schöpferischer Kraft umgewandelt und tritt erneut sichtbar daraus hervor, nun aber nicht als Erde und Wasser, sondern als das Rätsel eines Blatts oder das Wunderwerk einer Blüte. Denn wahre Dichter wollen ihr Erleben nicht nur bereichern, indem sie das Leben selbst in all seinen vielfältigen Formen beobachten und mit ihm fühlen, sondern es auch verfeinern und auf den höchstmöglichen Intensitätsgrad heben, indem sie für sich alleine über seine Bedeutung nachsinnen. Einer Poesie, die nicht vom steten Zufluss sinnlicher Eindrücke bereichert wurde, mangelt es an Lebendigkeit, während jene, die nicht durch lange Meditation verfeinert wurde, schlackig und unrein ist und den *rasikas* nicht jenen plötzlichen Schock des Entzückens vermitteln kann, der sie in eine bislang unbekannte Region des Erlebens versetzt. Der Lebensrhythmus von Dichtern wird von der Systole und Diastole der Empfänglichkeit und Kreativität, der Versenkung und Umwandlung, der Bereicherung und Verfeinerung bestimmt. Manchmal weitet sich ihr Herz, bis sie die Welt umarmen, manchmal zieht es sich in einem Punkt zusammen. Beide Bewegungen sind notwendig, und die dichterische Seele kann so wenig nur mit einer von ihnen sein, wie der physische Körper mit einem Herzen leben könnte, das Blut nur ein- oder nur auspumpt.

Die erste Art poetischen Erlebens, die Notwendigkeit jener subtilen Alchemie, durch die objektiv Tatsächliches nicht allein in subjektives Gefühl, sondern in den eigentlichen Stoff des Dichterlebens verwandelt wird, fand in Rilkes bekannter Beschreibung der Poesie in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* einen Ausdruck:

*Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind*

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 36.

*Erfahrungen. Um eines Verses willen muss man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muss die Tiere kennen, man muss fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muss zurückdenken können an Wege in unbekanntem Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, – an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken musste, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen –), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anbeben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, – und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muss Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der andern gleich, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muss man gewesen sein, muss bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stoßweisen Geräuschen. Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muss die große Geduld haben, zu warten, dass sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.<sup>78</sup>*

Die zweite Art von Erfahrung, der unverzichtbare, ergänzende Prozess, in dem die reich gefüllte dichterische Person durch wohlervogene Verfeinerung ihrer emotionalen Kräfte in bislang unerreichte Höhen des Seins gehoben wird, wurde von J. B. Leishman in seinem Kommentar zu Rilkes späteren Gedichten bewundernswert beschrieben:

*Hier haben wir den eigentlichen Kern dessen, was man Rilkes Philosophie der Liebe nennen mag. Er spürte, dass das gewaltige Reservoir an emotionaler Kraft, das mit dieser Erfahrung entwickelt oder freigesetzt wird, nicht um einer flüchtigen und vergleichsweise trivialen Befriedigung willen vergeudet, sondern wie ein Strom zurückgehalten, unterdrückt und gestaut werden muss, bis es eine fast unerträgliche Intensität erreicht hat, um dann als Antriebskraft für eine Reise ins Unendliche, in unentdeckte Regionen des Denkens und Fühlens, genutzt zu werden. Man könnte vielleicht einwenden, hier greife Kunst in Leben ein und der Aufruf, die eigenen Emotionen zu sublimieren, sie umzuleiten und in Werkzeuge imaginativer Entdeckungen und Schöpfungen zu verwandeln, möge wohl für Künstler gelten, für die Menschheit im Allgemeinen aber nur teilweise. Ich finde, dieser Einwand hat einiges für sich, doch zugleich habe ich auch das Gefühl, dass er (wie viele andere Einwände gegen Rilke) unserer Selbstzufriedenheit damit, wie wir sind, zu sehr schmeichelt.<sup>79</sup>*

Insoweit als Liebe die grundlegende Emotion ist, gerade so wie Begehren das Grundgefühl ist (Liebe ist, Spinoza zufolge, von der Vorstellung einer äußeren Ursache begleitet)

<sup>78</sup> Aus „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 6, S. 722ff. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005536960> (geprüft am 22. August 2021).

<sup>79</sup> Rainer Maria Rilke, *Later Poems*. Translated and introduced by J. B. Leishman. London: Hogarth Press, 1938, S.243

Lust<sup>80</sup>), kann man Rilkes Philosophie der Liebe nicht weniger als eine Philosophie aller Emotionen verstehen und seine Technik der Sublimierung darum nicht nur auf eine Emotion, sondern auf das ganze affektive Leben anwenden. Für Künstler ist dieser Prozess der Sublimierung nicht nur göltig, sondern ein unverzichtbarer Teil ihrer künstlerischen Erfahrung. Wenn er für die Menschheit allgemein nur teilweise gilt, dann liegt das daran, dass gewöhnliche Männer und Frauen nur teilweise Künstler sind. Ihr Empfinden ist grob, ihr Einbildungsvermögen schwach, und ihre schöpferische Kraft wird fortwährend in „flüchtiger und vergleichsweise trivialer Befriedigung“ verschwendet. Gleich welcher Religion sie nominell anhängen, halten diese Menschen ihren physischen Körper oft für den Mittelpunkt der Welt und sinnliche Befriedigung im Verbund mit einem gelegentlichen Kitzel des niederen Geistes für das höchste Ziel des Daseins. Noch fiel kein Funke göttlicher Unzufriedenheit von den Sternen und hat ihre Herzen entflammt. Vergeblich suchen die Winde des Geistes von einem Ende des Himmels bis zum anderen nach ihnen. Gemütlich sitzen sie in der lauschigen Hütte des individuellen Selbstseins, kauern an den rauchigen Flammen des Begehrens und sind ganz zufrieden damit, vom Luftzug der Wahrheit abgeschottet zu sein, der draußen so klar und kalt weht. Jede Unterbrechung des „lautlosen Laufs ihres Weges“<sup>81</sup>, von einer Anregung ihres schlafenden spirituellen Lebens oder einer drastischen Änderung ihres Seins ganz zu schweigen, liegt ihrem Denken ferner als ein Flug zum Mond. Sie wollen ihr Leben nicht ändern; sie sind, in den Worten Leishmans, mit sich selbst zufrieden, so wie sie sind. Den meisten Menschen genügt es Mensch zu sein, so wie es einem Schwein genügt Schwein zu sein, und wahrlich lang hin ist es bis zu jener „spirituellen Morgenröte“, da

*Par l'opération d'un mystère vengeur  
 Dans la brute assoupi un ange se réveille.<sup>82</sup>  
 ... wird nach göttlich rächendem gebote  
 Im satten tier ein engel wieder wach.  
 (Übers. von Stefan George)*

Diese Morgenröte kann von der Religion oder der Kunst herkommen (in der Bedeutung, wie wir sie definiert haben), und man kann das Licht ebenso dafür tadeln, dass es auf Dunkelheit, wie Kunst dafür, dass sie auf das Leben übergreift. Es ist die Aufgabe von Kunst, auf das Leben überzugreifen. Denn ein großes Kunstwerk verkörpert eine unvertraute Erfahrung, und diese Erfahrung konfrontiert uns – nicht anders als der archaische Torso Apollons Rilke mit einer Herausforderung und einem Anspruch konfrontierte, mit dem platten Befehl: „Du musst dein Leben ändern.“ Wenn wir uns in unserem Schrecken weigern, diese Herausforderung anzunehmen, dem Anspruch zu antworten, dann ist uns

<sup>80</sup> Entsprechend einem Folgesatz zu Lehrsatz 13 im 3. Teil der *Ethik* von Baruch Spinoza.

<sup>81</sup> „Along the cool sequestered vale of life / They kept the noiseless tenor of their way“ – aus dem Gedicht *Elegy Written in a Country Churchyard* von Thomas Gray (1716-1771). S. <http://www.thomasgray.org/cgj-bin/display.cgi?text=elcc> (geprüft am 25. August 2021).

<sup>82</sup> Aus Charles Baudelaires Gedicht *L'aube spirituelle* (Geistige Morgenröte) im Zyklus *Les Fleurs du Mal* (Blumen des Bösen). Die deutsche Übersetzung von Stefan George ist abrufbar unter <https://www.projekt-gutenberg.org/george/blumen/chap039.html> (geprüft am 25. August 2021)

die Welt der Kunst in Wirklichkeit verschlossen. Dann haben wir entweder gar keinen Umgang mit ihr, oder wir versuchen, Kunstwerke zu genießen, ohne zuzulassen, dass sie unser Leben ändern. Im ersten Fall werden wir zu Philistern, im zweiten Fall zu Schöngeistern von der Art, wie sie in Tennysons Gedicht *Kunstpalast* aufs Korn genommen werden. Tennysons „herrlicher Teufel, groß in Herz und Hirn, / Der einzig Schönheit liebte ...“<sup>83</sup> war nur ein Mann, der Kunst als ein vergleichsweise raffiniertes Mittel zu sinnlichem Lustgewinn ansah, als gepflegten Mundschenk beim Festmahl des Lebens, und nicht als kahles Skelett, das grimmig die Notwendigkeit schrecklicher Verwandlungen ankündigt. (Tod und Kunst sind aus gleichem Grund schrecklich: beide stehen für Veränderung.)

Wie wir schon gesehen haben, ist Religion essenziell ein Leben der Ichlosigkeit, und Ichlosigkeit, auch das bemerkten wir schon, ist im Grunde die Bereitschaft, neue Erfahrungen anzunehmen. Darum kann man die Religion der Kunst als bewusste Hingabe an das Schöne definieren, so wie es sich vor allem in Dichtung, Musik und bildender Kunst manifestiert. Sie dient als Mittel, gefestigte egozentrische Verhaltensmuster aufzubrechen und die eigene Erfahrung entlang der Bahn der Ichlosigkeit in die sternklaren Tiefen der Realität auszudehnen. Man wird bemerken, dass wir nicht bloß von Erfahrungen, sondern von neuen Erfahrungen sprechen, denn nur eine neue Erfahrung vermag es, eine Bresche in die dicke Mauer des Selbstglaubens zu schlagen, von der die meisten von uns umgeben sind. Mit „neu“ meinen wir aber nicht die relative Neuheit etwa der ersten Liebeserfahrung eines jungen Mannes, die nur für ihn neu ist, sondern das, was in den Grenzen gewöhnlichen menschlichen Erlebens die absolute Neuheit einer Sinfonie Beethovens oder eines Sonetts von Keats ist.

Einigen altindischen Dichtern zufolge ist das wesentliche Merkmal des Schönen, dass es von Moment zu Moment stets neu bleibt (*tadeva rūpaṃ ramaṇīyatāyāḥ kṣaṇe kṣaṇe yan- navatām vidhatte*).<sup>84</sup> Da jedes neue Erleben eine frische Veränderung des Charakters erzwingt, kann man das Schöne nicht nur als etwas beschreiben, das immer neu ist, sondern auch als etwas, das uns nicht den Luxus erlaubt, selbstzufrieden damit zu sein, wie wir sind, sondern in jedem Augenblick eine neue Wandlung unseres Lebens einfordert. Absolute Schönheit (um für einen Moment in die stürmische See der Metaphysik einzutauchen) wäre dann jene Schönheit, deren Ansprüche an uns unerschöpflich sind, eine Schönheit, die uns nie in irgendeiner Vollendung ruhen lässt und uns sogar über das hinaus, was uns als höchste Verwandlung erscheint, zu einer noch höheren aufruft.

Diese Auffassung vom ästhetischen Leben, das sich im steten Fortschreiten statt in einer letzten Ankunft an einem Fixpunkt der Verwirklichung erfüllt, findet eine Parallele in einer frühbuddhistischen Lehre, deren Bedeutung erstmals von Dr. Beni Madhab Barua in seiner Vorlesung über *Buddhismus als persönliche Religion* hervorgehoben wurde. Nach

---

<sup>83</sup> „A glorious Devil, large in heart and brain, / That did love Beauty only ...“. Aus Tennysons Zueignung seines Gedichts *The Palace of Art* an einen Freund. Vgl. die von W. Hertzberg 1868 in zweiter Auflage in Dresden bei Lous Ehlermann veröffentlichte deutsche Übersetzung unter: [https://play.google.com/books/reader?id=HTZY-AAAAcAAJ&pg=GBS.PA108&hl=en\\_GB](https://play.google.com/books/reader?id=HTZY-AAAAcAAJ&pg=GBS.PA108&hl=en_GB) (geprüft am 25. August 2021).

<sup>84</sup> Bhagavan Dhas, *Science of the Emotions*, Dritte Ausgabe, Adyar/Madras: Theosophical Publishing House, 1924, S. 218.

dieser Lehre (die zwar der Nonne Dhammadinnā zugeschrieben wird, aber vom Buddha selbst gebilligt wurde),

*lässt Buddhas Kausalgenese innerhalb der Realität als Ganzer zwei verschiedene Entwicklungsrichtungen der Dinge zu. In einer von ihnen spielt sich die Reaktion (paṭibhāga) in zyklischer Weise zwischen zwei Gegensätzen (paccanīkas) ab, so wie Freude und Leid (sukha-dukkha), Tugend und Laster (puñña-pāpa), Gut und Böse (kusala-akusala). Buddhabhosa bezeichnet dies treffend als visabbāga-paṭibhāga. In der anderen spielt sich die Reaktion in der Art einer Progression zwischen zwei Gegenständen oder Ergänzungen oder zwei Dingen derselben Gattung ab, wobei der jeweils nachfolgende Faktor die Wirkung des vorangehenden verstärkt. Dies nennt Buddhabhosa sadisa-paṭibhāga. Der Begriff „Welt“, im Unterschied zu Nirvāṇa, ist als die erste Entwicklungsrichtung in der Kausalgenese zu verstehen, wo wir in einem Kreislauf von Reaktionen zwischen Gegensätzen kreisen. Nirvāṇa steht für die andere Entwicklungsrichtung der Kausalgenese, wo der Gang der Reaktion von Stärke zu Stärke führt, von Gutem zu weiterem Guten, von dort aus zu noch größerem Guten, von Genuss zu Freude, von Freude zu Entzücken, von Entzücken zu Glück, von Glück zu Wonne, von Wonne zu Seligkeit, von intuitivem Wissen (vijjā) zum Gefühl der Befreiung (vimutti), von dort zur Selbstmeisterung (vasībhāva) oder Selbstbewusstheit um die Erlangung des freien Zustandes, und von dort zum umfassendsten Genuss der Seligkeit von Nirvāṇa. In Beantwortung der Frage, was denn als Reaktion auf Nirvāṇa folge, sagte Dhammadinnā wise, Nirvāṇa würde im Allgemeinen als der letzte Schritt in diesem Prozess betrachtet, um einen infiniten Regress zu vermeiden – in ihrer eigenen Sprache um des pariyaṇa-gaṇaṃ willen. Doch hat sie es nicht versäumt darauf hinzuweisen, dass auch eine weitere Reaktion, wenn es eine solche denn geben sollte, in derselben Entwicklungsrichtung liegen würde und dass somit, was auch immer folgen mag, ebenfalls zu Nirvāṇa gehören und deshalb an seiner Natur teilhaben würde.<sup>85</sup>*

Vollständig entwickelt wurden diese Ideen knapp fünfhundert Jahre nach Dhammadinnā in den *Prajñāpāramitā-Sūtras*, in denen das Prinzip des unendlichen Regresses akzeptiert wird und die Bodhisattvas wieder und wieder ermahnt werden, sich in keinerlei *dharmas* einzurichten, keine Errungenschaft einschließlich der Verwirklichung von Nirwana für letztgültig zu erachten und in der Tat sogar jede Vorstellung eines Erreichens ganz aufzugeben.<sup>86</sup> Der größte Fehler, den jene, die nach Ichlosigkeit streben, machen können, sei es, sich Ichlosigkeit als eine Art Errungenschaft vorzustellen. Sie ist nämlich nicht so sehr ein Zustand oder eine Erfahrung, sondern eher eine Haltung allen Zuständen und Erfahrungen gleich welcher Art gegenüber. Diese Haltung zeigt sich in der Bereitschaft, alte Erfahrungen loszulassen und sich neuen zuzuwenden und sie bereitwillig anzunehmen. Ichlosigkeit ist also kein wie auch immer gearteter Seinszustand, sondern essenziell eine Beschaffenheit des Willens. Weder Heilige noch Künstler – Künstler im Guten wie

<sup>85</sup> Barua, Dr. Beni Madhab: „Buddhism as Personal Religion“. In: *The Maha Bodhi* Nr. 52, Calcutta 1944, S. 63f. Siehe auch: Barua, B. M., *Ceylon Lectures*. Delhi: Sri Sat Guru Publications, S. 157f.

<sup>86</sup> Vgl. die folgende Zeile über die Bodhisattvas aus der *Ratnagūṇa-saṃcayagāthā*: „Heimatlos wandern sie; von dharmas werden sie nie gehalten“. Zitiert nach Sangharakshitas Kommentar in *Weisheit jenseits von Worten. Die buddhistische Vision von höchster Realität*. Essen: Buddhawege 2019 (Book on Demands, Norderstedt), S. 187.

Heilige des Schönen – dürfen sich gestatten, an ihren Erfahrungen, Errungenschaften oder Verwirklichungen zu hängen. Denn in dieser oder jener Erfahrung des Guten oder Schönen auszuruhen, liefe auf nichts Geringeres hinaus als den Zusammenbruch ihrer spirituellen oder ästhetischen Laufbahn.

Kunst betet jene absolute Schönheit an, die, weil sie stets neu ist, von den ihr Geweihten die unablässige Verwandlung ihres Lebens verlangt und als Belohnung für den Schrecken unaufhörlichen Todes die Freude wiederholter Geburt in ein Leben anbietet, das „über alles hier Erfassliche und Umfängliche hinaus“<sup>87</sup> unendlich bereichert und verfeinert ist. Sie erlaubt ihnen nicht, sich in irgendeiner Vollkommenheit niederzulassen, denn Vollkommenheit ist nach einem Hinweis von Lama Govinda „kein absoluter Wert oder fester Zustand“ und „es gibt sie weder als höchstes Ende einer Skala, noch als absoluten, fixierten Messwert, sondern als das verschwindend geringe Moment von Harmonie in Bewegung“<sup>88</sup>. Wahre Künstler verstehen diese Relativität des Vollkommenen nicht weniger genau als wahre Heilige. Sie sehen Schönes hinter und jenseits von Schöнем aufscheinen, nicht anders als Bergsteiger eine Bergreihe hinter der anderen auffragen sehen, deren jede höher und erhabener als die davor liegende ist. Irgendwo muss das Auge der Reisenden schließlich zur Ruhe kommen, ob auf der letzten und höchsten Erhebung, wie sie sich am Himmel abzeichnet, oder im tiefen Blau des Dunstes, vom Himmel selber ununterscheidbar, in dem die Konturen der Bergrücken und Gipfel verschmelzen und verschwimmen. Doch das Künstlerauge kommt nie zur Ruhe, denn Schönheit ist unerschöpflich. Sie ist die stets Erreichte und bleibt doch stets unerreichbar, und darum sind Sehnsucht und Verlangen der Künstler nach ihr, obwohl stets befriedigt auch stets unbefriedigt, so dass sie ungeduldig weiter drängen durch kühnere Befriedigungen, göttlicheres Unbehagen und intensiveres Sehnen, bis sie erkennen, wenn sie es nicht schon längst erkannt hatten, dass der Preis im Rennen selbst liegt und Schönheit in Wahrheit nichts anderes ist als der Rhythmus des Entzückens im eigenen Erleben.

Von solcher Art ist die natürliche Ichlosigkeit wahrer Künstler, der echten Verehrer des Schönen, der der Kunst geweihten Seelen. Aber an dieser Stelle, da wir an den höchsten Punkt unserer Untersuchung rühren, können zwei oder drei Schwierigkeiten aufkommen oder ein paar Einwände vorgebracht werden, die aufgelöst und beantwortet werden müssen, ehe wir der Religion der Kunst durch den ganzen Kreis ihrer Schlussfolgerungen nachgehen können.

Die erste dieser Schwierigkeiten ergibt sich aus der offenkundigen Instabilität und Regellosigkeit, die das Leben der Künstler – Dichter, Maler und Musiker – oft vom Leben der Nicht-Künstler unterscheidet. Im Denken der meisten steuerzahlenden, formularausfüllenden Bürger sind Kunst und Unmoral nahezu gleichbedeutend, und mehr oder weniger stillschweigend nimmt man an, moralische Laxheit sei die Vorbedingung künstlerischer Leistung. Unsere These, Ichlosigkeit sei der Grundstoff von Kunst nicht weniger als von Religion, mag für diese Menschen zwar theoretisch annehmbar sein, doch unsere

---

<sup>87</sup> Aus einem Brief Rilkes vom Januar 1922 an Gertrud Ouckama Knoop; zitiert aus: *Briefe aus Muzot 1919 bis 1926*, Paderborn: Salzwasser Verlag (Nachdruck des Originals von 1937), S. 92.

<sup>88</sup> Lama Anagarika Govinda, „The Relativity of Perfection“, in: *Stepping Stones* Bd. 1, Nr. 6, Kalimpong 1950, S.135f.

damit einhergehende Behauptung, wahre Künstler seien ganz und gar nicht unmoralisch, sondern in der Tat spirituelle Wesen, und ein wahrhaft ästhetisches Leben sei essenziell ein Leben der Spiritualität, dürfte darum aus ihrer Sicht wahrscheinlich nicht nur unannehmbar, sondern geradezu absurd erscheinen. Mit schrillen Stimmen würde man uns sogleich an Byrons Schürzenjägeri erinnern und entrüstet erhobene Finger würden auf das Gefängnis Reading Gaol weisen.<sup>89</sup>

Diese Schwierigkeiten erwachsen aus einem doppelten Missverständnis. Zunächst einmal wird man bemerkt haben, dass wir in unseren vorangegangenen Ausführungen stets darauf bedacht waren, nicht von Künstlern im Sinne beliebiger sich in Dichtung oder Malerei, Musik oder Bildhauerei Übender zu sprechen, sondern von *wahren* Künstlern. Was wir mit diesem Beiwort ausdrücken wollten, wurde bereits teilweise mittels unserer vierfältigen Klassifizierung von Kunst entsprechend (1) dem weder konventionell noch essenziell religiösen Typus, (2) dem konventionell, aber nicht essenziell religiösen Typus, (3) dem essenziell, aber nicht konventionell religiösen Typus und (4) dem sowohl essenziell als auch konventionell religiösen Typus geklärt. Sobald man erkannt hat, dass unsere darauf folgende Definition von Kunst als *Gestaltung sinnlicher Eindrücke in genussvollen formalen Beziehungen, die das Empfindungsvermögen des Künstlers ausdrücken und seinen Rezipienten einen Sinn für Werte vermitteln, die ihr Leben verändern können*, den ersten und zweiten Typus ausschließt (die beide, wie wir bei ihrer Erörterung bereits angedeutet hatten, nicht essenziell religiös und auch nur oberflächlich Kunst sind), zeigt sich unsere Auffassung dahingehend, dass wahre Künstler im Unterschied zu falschen Kunstübenden jene sind, die Kunst des dritten und vierten Typs hervorbringen, also Kunst, die, sei es mit oder ohne Hilfe akzeptierter und verstandener religiöser Symbole, eine Erfahrung vermittelt, die uns dazu verpflichtet, unser Leben zu ändern. Carlyle drückt es sehr fein in *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* („Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenhafte in der Geschichte“) aus:

*Dichter und Prophet unterscheiden sich, in den lockern Begriffen, die wir heutzutage von ihnen haben, gar sehr voneinander. Hingegen sind sie, ihrer Benennung nach, in einigen alten Sprachen gleichdeutig; Vates bedeutet beides, Dichter und Prophet: Und in der Tat auch haben Prophet und Dichter, richtig verstanden, allzeitig viel Sinnenverwandtschaft miteinander. Wesentlich sind sie noch jetzt eins; besonders in diesem wichtigsten Betracht, dass sie alle beide in das heilige Geheimnis des Weltalls, was Goethe das „offene Geheimnis“ nennt, eingedrungen sind.<sup>90</sup>*

Was hier über Dichter gesagt wird, gilt im Wesentlichen auch für Maler und Musiker, denn es liegt Carlyle weniger daran, die historische Verbindung zwischen dem dichterischen und dem prophetischen Wirken aufzuzeigen, als das Vorhandensein eines

---

<sup>89</sup> Reading Gaol war das Gefängnis, in dem der Dichter Oscar Wilde einsaß. Siehe seine *Ballad of Reading Gaol* in deutscher Übersetzung von Albert Schaeffer unter <https://www.projekt-gutenberg.org/wilde/reading/chap001.html> (geprüft am 27. August 2021).

<sup>90</sup> Zitiert nach Thomas Carlyle, *Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte*. Sechs Vorlesungen. Deutsch von J. Neuberg. Berlin: R. v. Decker's Verlag 1893, S. 113. Einsehbar unter: <https://de-riv.nls.uk/dcn23/1103/3267/110332675.23.pdf> (geprüft am 27. August 2021).

gemeinsamen spirituellen Elements zu verfechten, in dem Kunst und Religion gleichermaßen leben, sich bewegen und ihr Wesen haben. Wir glauben, dass jene, die in diesem spirituellen Element leben, wie wahre Künstler es tun, jene also, die ein Leben der Ichlosigkeit in steter Hingabe an die unablässigen Forderungen des Schönen führen, kaum anfälliger für Haltlosigkeit und Regellosigkeit im Lebenswandel sind als jene anderen Schwimmer in spirituellen Tiefenströmungen, die echten Heiligen, die ein Leben der Ichlosigkeit in unfehlbarer Hingabe an die Forderungen des Guten führen. Damit ist nicht gesagt, dass wahre Künstler sich nicht gelegentlich egoistisch verhalten. Das aber liegt nicht daran, dass sie Künstler, sondern dass sie Menschen sind, und es ist ebenso ein Abfall von der Kunst wie ein Abfall von Spiritualität. Wir glauben, dass sie in dem Maß, wie sie der Kunst treu sind, nicht nur wahrhaftigere Künstler sein werden als gewöhnliche Menschen, sondern dass sie auch als Menschen sehr viel besser sein werden. Dass im Gegensatz hierzu das Leben derer, die keine wahren Künstler sind, sondern Kunst vom ersten und zweiten Typus produzieren, oft durch Ausschweifungen oder leidenschaftliche Exzesse entstellt wird, ist eigentlich nur zu erwarten, denn es ist ganz natürlich, dass sich derselbe Mangel an Ichlosigkeit, der sich in ihrer Kunst manifestiert, auch in ihrem Leben zeigt. Wie man in gewissen schamanischen Riten (einer eher psychischen als spirituellen Art) mit Rauschmitteln eine Trance der Zelebranten herbeiführen kann, so kann manchmal in einer Kunst, die nicht essenziell religiös ist (und in gleicher Beziehung zu echter Kunst steht wie Schamanismus zu echter Spiritualität), durch eine krankhafte Stimulierung unmäßiger sinnlicher Schwelgerei eine Stimmung bloß scheinbarer Inspiration oder emotionaler Erregung erzeugt werden.

Die Schwierigkeit, zu erkennen, dass das wahrhaft ästhetische Leben auch ein Leben der Spiritualität ist, ergibt sich zweitens aus einer irrigen Auffassung vom Wesen der Ethik. Jene unbeugsamen Moralisten, für die Kunst und Unmoral praktisch gleichbedeutend sind, halten gewöhnlich an einem äußerlichen, legalistischen Moralverständnis fest. Für sie besteht das moralische Leben in der unbeirrten Befolgung eines „ewigen und unveränderlichen“ Sittengesetzes, und dieses Sittengesetz wird nicht als Mittel zu einem erhabeneren spirituellen Zweck, sondern als Selbstzweck verstanden. Alles menschliche Tun ist nach seinen Vorschriften zu lenken und zu beurteilen: Wer sich daran hält, ist moralisch, Salz der Erde, von Gott erwählt; wer sich nicht daran halten kann oder will, ist unmoralisch, verflucht und für alle Zeiten verdammt. Uns liegt nicht daran, den Nutzen solch vorgeschriebener Verhaltensmuster in Frage zu stellen. Weder die Gesellschaft noch die Kultur könnten ohne sie bestehen, und in den Anfangsstadien des spirituellen Lebens der Üben sind sie unverzichtbar. Wir weisen lediglich darauf hin, dass, so nützlich ein Moralcode für praktische Zwecke auch sein mag, das Kriterium der Ethik gleichwohl grundsätzlich nicht äußerlich, sondern innerlich ist. Obwohl eine konventionell unmoralische Tat allgemein gesagt eine egoistische Tat und insofern nicht nur unmoralisch, sondern auch unspirituell ist, gibt es Ausnahmefälle, die konventionell unmoralisch, in Wahrheit aber sowohl ichlos als auch spirituell sind. Es kommt vor, dass ein Mensch aus der schieren Intensität seines spirituellen Lebens heraus genötigt ist, moralische Grundsätze zu zerbrechen. Das ist kein Antinomismus, denn, wie D. H. Lawrence treffend sagte: „Der wahre

Künstler setzt nicht Unmoral an die Stelle von Moral. Im Gegenteil: *Immer* setzt er eine verfeinerte Moral an die Stelle einer gröberen.<sup>91</sup> Die gröbere Unmoral, von der Lawrence spricht, entspricht den Sittengesetzen, auf die wir uns bezogen haben, und die verfeinerte Moral unserem Leben der Ichlosigkeit und Spiritualität. Viele spirituelle Meister erschienen in den Augen ihrer Zeitgenossen als unmoralisch, weil sie über die geläufigen Auffassungen von recht und unrecht hinausgewachsen waren. Sokrates wurde zum Tode verurteilt, weil er die Jugend von Athen „verdarb“<sup>92</sup>. Jesus wurde von den Pharisäern getadelt, weil er seinen Jüngern erlaubte, am Sabbat Ähren zu pflücken (was formell als „Arbeiten“ galt), und weil er ihnen das Beispiel gab, mit ungewaschenen Händen zu essen.<sup>93</sup> Der Buddha erregte Anstoß bei den orthodoxen Brahmanen seiner Zeit, indem er die läuternde Wirkkraft zeremonieller Bäder verunglimpfte und unverblümt den Wert von Tieropfern leugnete – zwei Praktiken, die damals als innerste Essenz der Religion galten.<sup>94</sup> Alle drei Meister verhielten sich nicht unmoralisch, sondern setzten lediglich eine verfeinerte Moral an die Stelle einer gröberen. Selbst wenn sie „Sittengesetze“ verkündeten, waren Jesus wie auch der Buddha darauf bedacht zu betonen, dass solche Regelwerke bestenfalls einen rein instrumentellen Wert besäßen: Gottesliebe und Nächstenliebe waren der höchste Wert für Jesus, für den Buddha war es die Verwirklichung von Nirwana.

Daraus können wir schließen, dass der weit verbreitete Eindruck, Kunst und Unmoral seien praktisch synonym, aus einer Verbindung dreier Ursachen herrührt: Erstens aus einem allgemeinen Unvermögen, wahre von falschen Künstlern zu unterscheiden; zweitens aus der Tatsache, dass, anders als die buddhistisch religiöse Askese, die ästhetische Askese selbst der wahren Künstler nur selten ein bewusster Akt ist, so dass man bei ihnen eher mit einem Absturz aus Ichlosigkeit und, darauf folgend, unmoralischen Handlungen rechnen muss als bei ihren Mitpilgern auf dem parallelen Pfad des Guten; und drittens aus der Tatsache, dass wahre Künstler ebenso wie echte spirituelle Meister nicht selten die gröberen Sittengesetze der Masse durch eine eigene, verfeinerte Moral ersetzen. Jedenfalls gibt es keinerlei Zusammenhang zwischen Kunst und Unmoral. Alle wahre Kunst ist in Wesen und Wirkung gleichermaßen ichlos.

Die noch verbleibende Schwierigkeit bezieht sich auf den Wert der Religion der Kunst nicht für den Künstler, sondern für diejenigen, die schlicht Liebhaber von Kunstwerken ist, ob von Gedichten oder Gemälden, Keramik oder Architektur, Musikwerken oder Skulpturen. Diese Menschen mögen das Schöne tief und aufrichtig lieben und wenn auch nicht für alle, so doch für manche seiner zahlreichen Erscheinungsformen höchst empfänglich sein. Doch das Zusammenspiel der Notwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, mit dem verkrampten Druck täglicher Routinen und vor allem den erschöpfenden Belastungen und Anspannungen des modernen Lebens hindert sie gewöhnlich daran, auf das wahrgenommene Schöne so aktiv und leidenschaftlich zu antworten, wie

---

<sup>91</sup> D. H. Lawrence, „Art and Morality“, in *Four Essays on Art and Painting*, London: Bureau of Current Affairs 1951, S.9.

<sup>92</sup> S. Platon, Die letzten Tage des Sokrates.

<sup>93</sup> Vgl. Matthäus 12 und Markus 7.

<sup>94</sup> Vgl. *Saṅgarāva-Sutta*, Aṅguttara Nikāya (AN 3.60); übers. Von Sabbamitta: <https://suttacentral.net/an3.60/de/sabbamitta?layout=plain&reference=none&notes=asterisk&highlight=false&script=latin> [geprüft 13. Juni 2022].

sie es wünschen. Jene, denen es gegeben ist, Heilige der Kunst zu sein, werden immer eine Minderheit bilden, so wie auch unter den religiös Berufenen nur wenige als Künstler des spirituellen Lebens auserwählt sind. Der überwiegende Teil einer jeden menschlichen Gemeinschaft ist durch charakterliche Grenzen nicht weniger als durch von äußeren Umständen auferlegte Beschränkungen dazu verdammt, statt im inneren Heiligtum der Ichlosigkeit in ihren äußeren Höfen zu verharren. Wie nicht anders zu erwarten, ist das Dilemma durchschnittlicher Kunstliebhaber fast genau parallel zu dem gewöhnlicher, religiöser Menschen angelegt. Bei denen, die sowohl künstlerisch als auch religiös interessiert sind, liegt die Parallele natürlich zwischen den beiden Aspekten ihrer Persönlichkeit. Denn ob man den Tempel der Ichlosigkeit durch das Tor, „das die ‚schöne Pforte‘ genannt wurde“<sup>95</sup> oder durch die Tore des Guten betritt, oder ob man durch beide zugleich eintritt – die Schwierigkeit, wie gewöhnliche Verehrer, denen der Staub der weltlichen Pfade an den Füßen klebt, fähig werden sollen, wenigstens für ein paar Augenblicke an den Mysterien des inneren Heiligtums teilzunehmen, bleibt dieselbe.

Der erste Schritt zur Lösung dieser Schwierigkeit ist, zu verstehen, dass zwischen Heiligem und Sünder, Künstler und Kritiker, Schöpfer und Genießer, Experte und Dilettant kein Unterschied der Art, sondern nur einer des Grades liegt. So wie es selbst in wahren Künstlern Spuren von Egoismus geben mag, die sie manchmal wie gewöhnliche Sterbliche handeln lassen, so gibt es in den meisten Menschen Spuren von Ichlosigkeit, die sie gelegentlich befähigen, Schönheit so zu erleben, wie wahre Künstler es tun. Hinsichtlich ihrer Teilhabe an Ichlosigkeit durch die Vermittlung des Schönen stehen die hingebungsvollsten Künstler und die beiläufigsten Kunstgenießer auf höheren und niedrigeren Sprossen derselben goldenen Leiter. In der Form ihrer Teilhabe gibt es aber nicht nur einen einfachen Gradunterschied, sondern, zumindest aus der Sicht, die wir in diesem Stadium unserer Untersuchung einnehmen, den viel radikaleren Unterschied in der Art. Die Teilhabe von Künstlern an der Religion der Kunst ist eine überwiegend aktive Mitwirkung. Sie erkunden bislang unbekannte Erlebensbereiche und enthüllen zuvor ungesehene Schönheiten. Die Teilhabe der Kunstliebhaber dagegen ist eher passiv als aktiv. Nicht, dass aktives Schaffen notwendigerweise passives Genießen ausschließt! Wir wollen lediglich darauf hinweisen, dass im Leben der Künstler die aktive Mitwirkung in der Religion der Kunst mittels ästhetischen Schaffens eine zentralere Stellung einnimmt als die passive Teilhabe durch den bloßen Genuss von Kunstwerken, während der relative Stellenwert dieser beiden Arten von Teilhabe im Erleben von Kunstliebhabern umgekehrt ist und Genießen das Erschaffen überwiegt. Einmal mehr offenbart sich eine Analogie zwischen Kunst und Religion. Die Beziehung zwischen Schöpfer und Genießer eines Gedichts oder einer Statue ist mit jener zwischen dem Meister, der eine religiöse Lehre gibt, und den Schülern, die sie empfangen, vergleichbar.

*Der Vollendete, ihr Mönche, der Heilige, vollkommen Erwachte ist des unentdeckten Weges Entdecker, des nicht gefundenen Weges Finder, des unverkündeten Weges Kündler, der*

---

<sup>95</sup> *Apostelgeschichte* 3.2. Zitiert nach der Neuen Genfer Übersetzung: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apostelgeschichte%203&version=NGU-DE> (geprüft am 24. Oktober 2021).

*Wegwaiser, der Wegkenner, der Wegeskundige. Auf dem Wege nun folgen ihm jetzt die Jünger nach, die später hinzugekommen.*

*Dies, ihr Mönche, ist der Unterschied, die Besonderheit, die Verschiedenheit des Vollendeten, Heiligen, vollkommen Erwachten gegenüber dem wissensbefreiten Mönch.<sup>96</sup>*

In diesen Worten schafft der Buddha einen Kontrast zwischen seiner eigenen schöpferischen Rolle im Drama des Buddhismus und der vergleichsweise passiven Rolle seiner Anhänger. Da gewöhnliche Menschen an der Religion der Kunst eher als Schüler denn als Meister, eher passiv als aktiv teilhaben, werden wir uns zunächst mit ihrem Genuss der Schönheit von Kunstwerken befassen und erst anschließend mit ihrem eigenen Erschaffen des Schönen in eigenem ästhetischen Tun.

Über die eng bemessene Grenze hinaus, an die eine ungeschulte und instinkthafte Wertschätzung der schönen Künste sie tragen kann, hängt der Wert einer Religion der Kunst für durchschnittliche Menschen davon ab, wie klar sie verstehen, auf welche Weise falsche Kunst, die den schalen Geschmack gewöhnlicher egoistischer menschlicher Begierden bedient, sich von wahrer Kunst unterscheidet. Diese bietet unseren tiefsten spirituellen Bedürfnissen die reiche und gehaltvolle Nahrung, das einzigartige Aroma und den unübertroffenen Genuss von Emotionen. Weil solche Emotionen in unserer bisherigen Erfahrung beispiellos sind, weihen sie uns in das Mysterium der Ichlosigkeit ein.. Diese Unterscheidung zwischen dem, was man vorläufig als „gute“ und „schlechte“ Kunst bezeichnen kann, muss weniger um ihres theoretischen Werts als ihrer praktischen Folgen willen getroffen werden. Diese Unterscheidung zwischen ethisch „rechten“ und „schlechten“ Handlungen im religiösen Leben, das zum Leben der Kunst parallel läuft, wird weniger zur Befriedigung der Philosophen als zur Anleitung der Gläubigen getroffen. Wer zum Anhänger der Religion der Kunst wird, muss Werke falscher und echter Kunst nicht nur unterscheiden, um sie zu verstehen, sondern um sie meiden zu können. So wie ein Dieb aufhören muss zu stehlen, ehe er ein ehrlicher Mensch werden kann, und wie es für Wüstlinge notwendig ist, ihren unreinen Lebenswandel aufzugeben, bevor sie keusch werden können, so ist die Absage an den Genuss schlechter Kunst eine unabdingbare Voraussetzung für den vollen Genuss guter Kunst. Egoismus und Ichlosigkeit sind einander entgegengesetzte Haltungen, und Gedichte oder Bilder, die sie mit Leben erfüllen, können in den Herzen ihrer „Genießer“ nur Gefühle hervorrufen, die nicht weniger widersprüchlich sind als sie selbst. Überall in der weiten Natur sehen wir das Gesetz veranschaulicht, dass mit der Ankunft der großen Götter die kleinen verschwinden. Erst wenn die Knospe aufbricht, können die Blütenblätter sich entfalten, und wenn die Blüte nicht welkt und abstirbt, wird auf dem Zweig keine Frucht prall und reif werden. Auch im menschlichen Leben müssen Kindheit und Jugend mitsamt ihrem Zauber vergehen, bevor Reife eintreten kann. Die Menschheit muss über sich hinauswachsen, um Übermenschlichkeit zu verwirklichen. Prinz Siddhārtha muss sterben, damit ein Buddha geboren werden kann. Wenn die Religion der Kunst darauf beharrt, dass aller pseudokünstlerische Müll von den Straßen der Seele gefegt werden muss, ehe der Triumphwagen der Schönheit dort fahren kann,

---

<sup>96</sup> *Khandbasamyutta*, Saṃyutta Nikāya iii.66 (SN III.22.58), Zitiert nach Nyānaponikas Übersetzung, abrufbar unter: <https://suttacentral.net/sn22.58/de/nyanaponika> (geprüft am 28. August 2021).

dann ist das auf ihrem eigenen Gebiet eine Anwendung desselben unveränderlichen Gesetzes.

Welchen praktischen Unterschied macht dieses Verbot für das ästhetische Leben von Kunstliebhabern? Die Autorität der Religion der Kunst zu akzeptieren, verpflichtet sie, sich vor schlechter Kunst ebenso sorgsam zu schützen, wie sie sich vor Ansteckung durch eine besonders gefährliche Krankheit hüten würden. Sie werden nahezu vollständig aufhören müssen, Zeitungen zu lesen (die meistens schlechte Literatur im Verwesungszustand sind), und ebenso Trivial-Magazine und die riesige Masse zehntklassiger Belletristik, die die Druckereien der Welt im Übermaß ausspucken. Sogar von zweit- und drittklassigen Gedichten sollten sie sich streng fernhalten, denn obwohl die Menge erstklassiger Poesie, die seit den Anfängen der Welt geschrieben wurde, im Vergleich zur Masse anderer Literaturgattungen gering ist, gibt es genug von ihr, um alle Nachfrage zu stillen, die ein einzelner Mensch danach entwickeln könnte. Billige „religiöse“ Drucke, schäbige Reproduktionen beliebter Gemälde und schlecht gedruckte kommerzielle Kalender in ihrer grellen Scheußlichkeit sollten rücksichtslos von den Wänden des Hauses verbannt werden. Mit kunstlosen Möbeln, Teppichen, Vorhängen und Geschirr sollte man genauso verfahren und sie, wenn schon nicht durch wirklich schöne Dinge, so doch wenigstens durch solche ersetzen, die handwerklich gut gemacht, zweckmäßig und schlicht sind und das Auge nicht so sehr beleidigen, wie derlei Dinge es oft tun. Wenn sie mit einem sensationlüsternen Boulevardblatt in den Händen, einem Paar unansehnlichen Fabrikvasen auf dem Kaminsims oder zwei oder drei Bänden seichter Romane im Bücherregal angetroffen werden, sollten die Anhänger der Kunstreligion sich ebenso sehr schämen, wie wenn sie beim Taschendiebstahl erwischt würden.

Soweit es das Äußere des Hauses angeht, werden die der Religion der Kunst Geweihten nach bestem Vermögen dafür sorgen, dass Materialien, Bauweise und Umgebung ebenso schön sind wie das Innere. In dieser Hinsicht haben indische Bauern es besser als wohlhabende Städter. Von Kochbananen- und Mangohainen umgeben leben sie in strohgedeckten Hütten mit grauen, lehmverputzten Wänden; der Wohnhof wird von Kühen gedüngt und die Türschwelle ist mit komplizierten Mustern aus Reispaste verziert, und vielleicht gibt es in der Nähe einen Teich oder ein Becken, in dem blaue, rote, oder weiße Lotusblumen wachsen. Man vergleiche dagegen die Städter in ihren Häusern, die wie tausend andere Häuser sind, in Straßen, die wie tausend andere Straßen sind, mit dem Qualm von Fabriken in der Nase und Verkehrslärm in den Ohren, sofern sie etwas Glück haben auch mit einem Balkon oder einem schmutzigen Hinterhof anstelle eines Gartens; statt ein Zuhause haben sie ein Abteil in einer Backsteinkiste und höchst wahrscheinlich ein Nervenbündel statt einer Seele. Auf dem Land ist es für arme Leute leicht, schön zu leben, in der Stadt dagegen ist es selbst für sehr reiche Menschen schwierig. Die Dinge können einander nicht fliehen. Schönes und Hässliches sind gleichermaßen ansteckend; beide verbreiten sich in ihrer Umgebung und wirken in sie hinein. Für städtische Kunstliebhaber ist es schwierig, ihr eigenes Haus zu verschönern, ohne auch die Häuser ihrer Nachbarn zu verschönern, denn deren Hässlichkeit wirft gleichsam einen dunklen Schatten auf die Schönheit der eigenen Wohnung. Ebenso kann man hässliche Häuser nicht vermeiden,

ohne gegen eine hässliche Straße zu rebellieren, und eine Rebellion gegen eine hässliche Straße wird in einer Stadt, die der Hässlichkeit verfallen ist, nicht erfolgreich sein. Es scheint, als könnten die Bemühungen von Anhängern der Religion der Kunst, schlechte Kunstwerke zu meiden, ohne die Mitwirkung aller nicht ganz erfolgreich sein. Nach Aristoteles hat der Staat die Aufgabe, die für ein gutes Leben erforderlichen Bedingungen zu schaffen, und nicht weniger ist es Aufgabe des Staates, seine Bürger darin zu unterstützen, auf ästhetische Weise zu leben.<sup>97</sup> Verstöße gegen die Schönheit sind nicht weniger verwerflich als Verstöße gegen die Moral und insofern auch nicht weniger strafwürdig. Geschäftsleute, die den Horizont mit einer hässlichen Fabrik verschandeln, sind ebenso sehr Plagen für die Gesellschaft wie die Veruntreuer öffentlicher Gelder. Und die Architekten, die den Bauplan entworfen, die Unternehmer, die den Auftrag angenommen, die Arbeiter, die den Zement gemischt und Stützen und Träger errichtet haben, sollten als ihre Komplizen im Verbrechen behandelt werden. In einer wahrhaft kultivierten Gemeinschaft würde man die unansehnlichen Gebäude, die fast alle unsere modernen Städte verunstalten, nicht einen Tag lang dulden. Leider sind solche Gemeinschaften selten geworden und fast ausgestorben, und in ihrer Seelenpein gedenken heutige Kunstliebhaber oft wehmütig der lieblichen Städte des antiken Griechenlands, besonders Athens, der „Stadt der violetten Krone“ im Sonnenuntergang über der weiß schimmernden Akropolis<sup>98</sup>, und sie fragen sich, ob Schönheit je wieder die Erde regieren wird, wie sie einstmals Hellas regierte. Vielleicht wird sie es, wenn es denn der Religion der Kunst gelingen sollte, eine genügend große Gefolgschaft anzuziehen. Bis dahin können Kunstliebhaber, wenn sie auch hässliche Häuser nicht abreißen und unansehnliche Straßen nicht neu bebauen können, doch wenigstens in den Wänden ihrer eigenen Wohnung falsche Malerei, Literatur und Musik in zumindest manchen ihrer zahllosen zeitgenössischen Formen vermeiden. Solange sie diesen ersten Schritt nicht tun und ihr Herz nicht von den egoistisch gefärbten Emotionen reinigen, wie falsche Kunst sie hervorruft, wird eine tiefe und echte Wertschätzung wahrer Kunst mit allem, was eine solche Wertschätzung für ihr spirituelles Leben bedeutet, unmöglich bleiben.

Bevor wir die Bedeutung dieser Wertschätzung erläutern, was uns ermöglichen wird, den Wert der Religion der Kunst für ihre durchschnittlichen Anhänger zu verstehen, sollten wir kurz eine andere Art der Vermeidung des Hässlichen betrachten, die in der modernen Gesellschaft oft ganz spontan gewählt wird: jene periodischen Massenfluchten von der Stadt aufs Land, die in westlichen Ländern anscheinend fast zur Institution geworden sind. Selbst wenn man zugesteht, dass Menschen, die das Wochenende auf dem Land oder am Meer verbringen, ebenso sehr nach Gesundheit, Vergnügen oder auch nur einem Tapetenwechsel streben wie nach Naturschönheit, ist doch nicht von der Hand zu weisen, dass ein unbewusster Drang, der Eintönigkeit und dem Elend ihrer alltäglichen Umgebung zu entfliehen und ins Antlitz einer von Menschen unberührten Schönheit zu schauen, sie nicht weniger stark antreibt als andere Motive. Leider trifft zu, was Aldous Huxley in

---

<sup>97</sup> Vgl. Buch 10, Kapitel 9 von Aristoteles' *Nikomachische Ethik*.

<sup>98</sup> Eine Anspielung auf Fragment 64 des griechischen Dichters Pindar (518-438 v. u. Z.): „Stadt des Lichts, mit deiner violetten Krone, geliebt von den Dichtern, bist du das Bollwerk Griechenlands“.

einem seiner frühen Essays anmerkte: „Schöne Flecken Erde, die der ganzen Bevölkerung zugänglich sind, hören auf, schöne Flecken zu sein, und werden zu ‚Blackpools‘.“<sup>99</sup> So wahr diese Aussage bedauerlicherweise ist, geht es uns hier weniger um Wertschätzung von Naturschönheiten als gesellschaftliche Erscheinung unserer Tage, als um den Stellenwert dieser Wertschätzung im Leben durchschnittlicher Anhänger der Religion der Kunst. Kant stellt die enge Verbindung zwischen dem ästhetischen und dem religiösen Aspekt der Existenz heraus und deutet auf die ihnen gemeinsame grundlegende Spiritualität, wenn er behauptet, „dass ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (nicht bloß Geschmack haben, um sie zu beurteilen) jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei“.<sup>100</sup> Für Kant ist dieses Interesse insofern „unmittelbar“, als es bewundern und lieben will, ohne auf einen Nutzen oder Zweck abzielen. Es gilt also der Naturschönheit um ihrer selbst willen, und diese Kennzeichnung ist aus unserer Sicht wichtig. Weil Spiritualität, oder das, was der moralisch geneigte Kant „gut“ nennt, wie wir gesehen haben, essenziell eine ichlose Lebenshaltung ist, ergibt sich als Folgerung, dass nur eine selbstlose, sprich uneigennützig Wertschätzung der Naturschönheiten die Selbstlosigkeit eines wahrhaft ethischen Charakters ästhetisch auszudrücken vermag. In einer Passage über die Liebe zu Blumen unterscheidet D. H. Lawrence mit bemerkenswerter Einsicht zwischen der eigennützig und der uneigennützig Wertschätzung natürlicher Schönheit:

*Nun ist die Liebe zu Blumen eine ziemlich irreführende Sache. Die meisten Frauen lieben Blumen als Besitz und Zierde. Sie können eine Blume nicht bloß ansehen, einen Moment lang staunen und dann weitergeben. Wenn sie eine Blume sehen, die ihre Aufmerksamkeit fesselt, müssen sie sie sofort pflücken. Besitzen! Ein Besitz! Etwas, das mir hinzugefügt wird! Und fast alle so genannte Blumenliebe heute ist nur dieses Ausgreifen nach Besitz und Egoismus; nach etwas, das ich habe, etwas, das mich schmückt. Doch ich habe manch einen Bergmann in seinem Garten in jener seltsamen, entrückten Betrachtung auf eine Blume blicken sehen, die ein echtes Gewahrsein für das Anwesen von Schönheit zeigt. Das wäre nicht einmal Bewunderung oder Freude oder Entzücken oder sonst etwas, das so oft im Besitzinstinkt wurzelt. Es wäre eine Art von Kontemplation, die den keimenden Künstler zeigt.<sup>101</sup>*

Eine Art von Kontemplation! Ja, und wie unmissverständlich Lawrence auf den Zusammenhang zwischen Religion und Kunst, zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Ausdruck der Spiritualität hinweist, wenn er diese uneigennützig Kontemplation der Schönheit einer Blume zum Zeichen aufkeimender künstlerischer Sensibilität macht! Paradoxerweise steht der Wert natürlicher Schönheit für Anhänger der Religion der Kunst in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem bloß egoistischen Bewusstsein, dass sie überhaupt einen Wert für sie hat. Der Wert eines unzugänglichen Berggipfels oder einer gelassen schwebenden Wolke liegt in ihrer Wertfreiheit. Er ist für unsere materiellen Bedürfnisse

<sup>99</sup> Aldous Huxley, *Music at Night*. Hammondsworth: Penguin Book 1950, S. 87. – A. d. Ü.: Blackpool ist ein Badeort im Nordwesten England, der im 19. Jahrhundert besonders in der Arbeiterklasse beliebt war.

<sup>100</sup> Immanuel Kant, „Kritik der Urteilskraft“, §42, in: Werke in zwölf Bänden. Band 10, Frankfurt am Main: 1977, S. 231. Zitiert nach: <http://www.zeno.org/nid/20009190988> (geprüft am 30. August 2021).

<sup>101</sup> D. H. Lawrence, *Selected Essays*, London: Penguin 1950, S.118–19.

irrelevant. Wir können den schneebedeckten Gipfel nicht zur menschlichen Behausung machen und die weiße Wolke an keine irdische Kutsche schirren. Die Natur ist am schönsten, wo sie am wenigsten nahbar ist. Vielleicht liegt es an ihrer schieren Irrelevanz für die Bedürfnisse der Menschen, ihrer völligen Gleichgültigkeit gegenüber kleinkarierten Hoffnungen und Ängsten, dass auf den Hängen der gigantischen Bergketten mit ihren haarsträubenden, sonnenbestrahlten Gipfeln und entsetzlich steilen Stürzen in finstere Schluchten das harte und schreckliche Licht einer Schönheit spielt, wie man es in Feldern oder Obstgärten oder beliebigen anderen Naturdingen, die in die Notwendigkeiten des menschlichen Lebens einbezogen worden sind, nie gesehen hat. Nicht, dass Felder und Obstgärten unschön wären. Formal gesehen sind sie vielleicht ästhetisch nicht weniger bedeutsam als wildere und strengere Szenerien. Doch das, was die Boulevardblätter „menschliches Interesse“ nennen, drängt sich gewöhnlich vor, wie sich bei einer Sonnenfinsternis der Mond zwischen Erde und Sonne drängt, so dass wir nicht den Glanz ihrer Schönheit, sondern nur den dunklen Schatten ihrer Nützlichkeit sehen. Aus demselben Grund, aus dem sie schlechter Kunst aus dem Weg gehen, sind Kunstliebhaber darum gut beraten, zumindest während der ersten Jahre ihrer Lehrzeit die eher heimeligen Versionen von Naturschönheit zu meiden und stattdessen Wertschätzung für jene Aspekte der Natur zu kultivieren, durch die sie, weil sie nicht mit gewöhnlichen menschlichen Interessen verknüpft sind, am ehesten aus den Fesseln egoistischer Begierden frei werden können. Egoismus ist für Menschen natürlich und nur mit größter Mühe überwindbar. Allzu gerne bleiben wir stehen und pflücken die Blumen der Schönheit der Welt, anstatt zu staunen und dann weiterzugehen. Ein Berg oder ein Sternenhimmel bietet unseren Begierden keinen Halt. Wir bleiben gleichsam nackt inmitten eines großen leeren Raums, durch den der Wind fegt. Folglich ist unsere Freude an ihrer Schönheit von wahrhaft ästhetischer Art und ein schwacher Vorgeschmack auf die intensivere Freude, die uns die noch heller leuchtende Schönheit der Werke echter Kunst bieten wird.

Wie wir schon sagten, ist die Freude der Künstler an Schönheit intensiver und aktiver, während die der *rasikas* weniger intensiv und vergleichsweise passiv ist. Künstler übernehmen den gewissermaßen männlichen Part des Liebhabers, *rasikas* den eher weiblichen der Geliebten. Man muss diese Unterschiede im Sinn halten, wenn man den Wert der Religion der Kunst für gewöhnliche Menschen einschätzt, obwohl sie, wie wir gleich im Einzelnen sehen werden, weniger das Vorhandensein entgegengesetzter Qualitäten anzeigen als die Vorherrschaft einer Qualität über eine andere in ein und demselben Individuum. Von derlei Unterschieden abgesehen liegt der Wert der Religion der Kunst für jene, die in ihren äußeren Höfen verharren, nicht weniger als für jene, die im inneren Heiligtum stehen, mehr als alles andere in der Ausweitung ihres Mitgefühls, in der Bereicherung und Verfeinerung ihres Erlebens und im Aufschwung ihrer verwandelten Persönlichkeit zu neuen Höhen des Seins. In den Worten von Herbert Read:

*Es war schon immer die Aufgabe von Kunst, den Geist um einiges über die Grenzen des Verstehens hinaus zu dehnen. Dieses „um-einiges-darüber-Hinaus“ kann spirituell oder*

*transzendent und vielleicht auch bloß fantastisch sein; irgendwo wird es die Grenzen des Rationalen überschreiten.*<sup>102</sup>

Die Unterscheidung, die hier (anscheinend recht zaghaft) zwischen den spirituellen oder transzendenten und den bloß phantastischen Aspekten des „um einiges darüber hinaus“ getroffen wird, hat aus der besonderen Sicht der Religion der Kunst keine Bedeutung. Wenn es dem Phantastischen gelingt, den Geist „um einiges über die Grenzen des Verstehens hinaus“ zu dehnen, dann ist auch das Phantastische wahrhaft spirituell. Das Vorhandensein von Spiritualität wird nämlich nicht an einem äußeren Zeichen sichtbar, sondern schlicht an der Bereitschaft, neue Erfahrungen anzunehmen und das Muster des eigenen Daseins zu ändern, eine Bereitschaft, die immer dann impliziert ist, wenn wir davon sprechen, über die Grenzen des Verstehens hinaus zu gehen. Das für uns Interessanteste und Bedeutsamste in der zitierten Passage ist das konkrete, ausdrucksstarke Wort, mit dem die Beziehung zwischen Kunst und Geist beschrieben wird. Die Kunst *dehnt* den Geist aus .... Wie schwierig es wäre, ein passenderes Verb zu finden! In „dehnen“ klingt Kontinuität an und zugleich eine fortschreitende Entwicklung des Erlebens durch immer höhere Ebenen der Verfeinerung, wie sie gröbere und abstraktere Begriffe wie „transzendieren“ oder auch konkretere wie „überschreiten“ und „darüber hinausgehen“ nicht nahelegen, die allesamt implizieren, der Geist werde, nicht anders als ein kleiner Junge über einen Zaun, irgendwie körperlich über die „Grenzen des Rationalen“ gehoben und auf der anderen Seite sicher abgesetzt. Das Rationale liegt nicht außerhalb des Geistes, sondern es ist Geist auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung, und das Rationale zu transzendieren heißt nicht, den Geist unverändert von der rationalen auf die überrationale Ebene zu transportieren (nur physische Körper sind so versetzbar), sondern ihn stets weiter zu ändern, bis sich eine vollständige Transformation ereignet und er in die überrationale Stufe seiner Entwicklung eintritt, indem er selbst überrational wird.

Wieder und wieder führen Wortwahl und Abstraktheit der philosophischen und religiösen Terminologie zu Verwirrungen, welche die spirituellen Bestrebungen der Menschheit beeinträchtigen. Die meisten dieser Verwirrungen, wie jene, aus der Herbert Read sich befreit, indem er von der „Dehnung“ des Geistes spricht, entstehen aus dem Missverständnis, der Geist oder die Seele oder wie immer man das nennen will, sei kein Fluss, kein Prozess in fortwährender Veränderung und Entwicklung – ein *santāna*, wie das ausdrucksstarke Pāli-Wort lautet –, sondern ein statisches, unveränderliches Ding, das nur äußeren Veränderungen von Zeit und Raum unterliegt und sich insofern in keiner beobachtbaren Einzelheit von einem Stein unterscheidet. Die Religion der Kunst verspricht, uns aus diesem verhängnisvollen Irrtum, der genau besehen eine Rationalisierung des gewöhnlichen menschlichen Egoismus ist, zu befreien, nicht weniger als es andere Formen spiritueller Kultur tun. Wenn im Bereich der Kunst selbst die Täuschung aufkommt, der Geist sei eine unveränderliche, nicht-materielle „Substanz“, dann wird die Möglichkeit, ihn durch Kunst zu transformieren, verschlossen und Kunstwerke gelten nicht mehr als Anstöße für Entzücken, sondern bloß als Werkzeuge selbstbezogenen

---

<sup>102</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, a. a. O., S. 70.

Lustgewinns. Das führt dazu, dass ein pseudo-ästhetisches Leben, wie Tennyson es im „Kunstpalast“ beschrieben hat, mitsamt dem Ruin, der ein solches Leben unweigerlich ereilt, an die Stelle jener Serie erhabener Folgen tritt, die von der Religion der Kunst in Gang gesetzt wurde.

Darum tun wir gut daran, uns die Aufgabe der Kunst ganz buchstäblich als ein Dehnen des Geistes vorzustellen (der implizierte Vergleich mit etwas Elastischem ist weit weniger anstößig als ein versteckter Vergleich mit einem Stein), ein Dehnen über die Grenzen seiner eigenen Rationalität in das „um-einiges-darüber-Hinaus“ des Schönen, denn damit werden wir klarer sehen können, worin der Wert der Religion der Kunst für ihre durchschnittlichen Verehrer besteht. Für sie sind Kunstwerke wertvoll, weil sie ihren Geist dehnen. Gewöhnlich ist ihr Geist steif und unbeugsam rigide; es gibt wohl Veränderungen darin, aber keine Entwicklung. Das egozentrische Muster des Lebens bleibt dasselbe, auch wenn die es bildenden Elemente sich von Zeit zu Zeit ändern. An solch einen „störrischen“ Geist appelliert die konventionelle Religion heutzutage oft vergeblich. So sehr sie auch an ihm zieht und zerrt, er weigert sich stur, sich dehnen zu lassen, und selbst wenn es ihr gelingt, ihn um den Bruchteil eines Zentimeters zu dehnen, springt er, sobald ihr Griff sich lockert, sturer als je zuvor in seine frühere Stellung zurück. Hier nun kommen die Künstler. Sachte, ganz sachte ergreifen sie den widerstrebenden Geist; langsam, ach so langsam, ziehen sie ihn aus sich heraus, und die ganze Zeit über streicheln und lieblosen sie ihn. Dann, nach und nach, mit unendlicher Geduld und unerbittlicher Festigkeit, dehnen und strecken sie ihn, bis er nicht mehr grob und dick, sondern zart wie der Faden eines Spinnengewebes über die Grenzen des Selbstseins hinaus in jenes Reich der Selbstlosigkeit gelangt, das die Heimat der wahren Kunst wie auch der wahren Religion ist.

Anfangs schreckt der Geist vor der Berührung des Künstlers zurück, doch schon bald entdeckt er, dass es weniger unangenehm ist, gedehnt zu werden, als er angenommen hatte. Schließlich wird die Erfahrung zu wirklichem Entzücken, vielleicht teurer und lohnender als alles bisher Gekannte. Das spirituelle Leben nimmt einen neuen Verehrer in Beschlag. So unwiderstehlich sind die Reize der Kunst. In den Worten von Irwin Edman haben „Werte, die in unmittelbar geliebte Bilder übersetzt werden, eine mächtige Überzeugungskraft auf die Imagination“.<sup>103</sup> Ein einziges Lächeln der Schönheit kann größere charakterliche Veränderungen bewirken als alles Stirnrunzeln der Rechtschaffenheit. Noch deutlicher drückt Shelley denselben Gedanken aus, wenn er in einer berühmten Passage von *A Defence of Poetry* erklärt:

*Das große Geheimnis der Moral ist die Liebe, oder ein Hinaustreten aus unserer eigenen Natur und ein Einswerden unserer selbst mit dem Schönen, das es in Gedanken, Handlungen oder Personen gibt, die nicht unsere eigenen sind. Um in hohem Maß gut zu sein, muss ein Mensch tief und umfassend imaginieren; er muss sich selbst an die Stelle eines anderen und vieler anderer versetzen; die Leiden und Freuden seiner Gattung müssen seine eigenen*

---

<sup>103</sup> Irwin Edman, *Arts and the Man*. A Short Introduction to Aesthetics. New York: The New American Library 1951, S. 218.

*werden. Das große Instrument des sittlich Guten ist das Einbildungsvermögen (imagination); und Poesie erzielt die Wirkung, indem sie auf die Ursache einwirkt. Die Poesie vergrößert die Weite des Einbildungsvermögens, indem sie es mit Gedanken immer neuen Entzückens auffüllt, welche die Macht haben, alle anderen Gedanken anzuziehen und ihrer eigenen Natur anzuverwandeln, und welche neue Lücken und Fugen bilden, deren Leere stets frische Nahrung verlangt. Poesie stärkt jenes Vermögen, das das Organ der moralischen Natur des Menschen ist, in derselben Weise, wie Übung ein Körperglied kräftigt.<sup>104</sup>*

Was Shelley als „Stärkung“ des Geistes beschreibt, entspricht dem, was Herbert Read als seine „Dehnung“ bezeichnet. Trotz ihrer Unterschiede – denn Veranschaulichungen stimmen nicht in allen Einzelheiten mit ihrem Thema, geschweige denn miteinander überein – stellen beide Bilder eine wichtige Tatsache heraus. So wie ein Körperglied nicht nur während der Dauer der Übung gestärkt wird, sondern für die Zeit, in der nicht länger geübt wird, so fällt auch der Geist, nachdem er durch Kunst über die Grenzen des Rationalen hinaus gedehnt ist, nicht wieder in dieselbe Rigidität zurück, an die er früher gewöhnt war. Einfach gesagt: Der Eindruck, der vom Betrachten eines Bildes, vom Hören einer Symphonie oder vom Lesen eines Gedichts hervorgerufen wurde, verschwindet nicht, wenn wir aufhören, das Bild zu betrachten, wenn die Symphonie zu Ende ist, oder wenn wir das Gedicht beiseitelegen, und er verschwindet auch dann nicht, wenn die Erinnerung an das Entzücken, das sie uns bereitet haben, verblasst, sondern er bleibt ein dauerhafter Teil unseres Charakters, der, wie geringfügig auch immer, den ganzen Verlauf unseres Lebenswandels verändert.

Da das Erleben von Kunst wie das Erleben von Religion essenziell ein Erleben von Ichlosigkeit ist, wird der Eindruck, den der Genuss von Kunstwerken in der Seele hinterlässt, von derselben Art sein. Menschen, die gewissermaßen das Siegel der Ichlosigkeit auf ihrer Seele tragen – ob sie es durch Willenskraft aus der Religion oder durch das Einbildungsvermögen aus der Kunst empfangen haben –, werden dazu neigen, in allen Belangen des Lebens ichlos zu handeln. Sie werden „gute Menschen“ im edelsten Sinne dieses Ausdrucks sein, empfindsam für die Leiden anderer, ihre Sorgen und Freuden mit ihnen teilend, bereit in Notzeiten zu helfen, unbewegt von Gier oder Hass oder Furcht und immer bestrebt, die Freude am Schönen, die sie erfahren haben, mit ihren Mitmenschen zu teilen. Auf solche Weise sind

*ästhetischer Genuss und künstlerisches Schaffen Vorwegnahmen dessen, was das gute Leben wirklich wäre. Alles Glück, das es unter unserem Zeitgenossen gibt, ist das Glück derer, die eine Arbeit verrichten, die ihnen selbst Freude bereitet, und sich an Dingen freuen, die selbst eine Freude sind.<sup>105</sup>*

Man kann den Wert der Teilhabe an der Religion der Kunst durch den Genuss schöner Dinge für gewöhnliche Menschen nur dann bezweifeln, wenn man auch den Wert des Guten und den Wert des Glücks bezweifelt.

---

<sup>104</sup> Aus: Percy Bysshe Shelley, „A Defence of Poetry“ (1821); in: *The Selected Poetry & Prose of Shelley*. Introduction and Notes by Bruce Woodcock. Ware, Herfordshire: Wordsworth Editions Limited 1994, S. 642.

<sup>105</sup> Irwin Edman, *Arts and the Man*, a. a. O., S. 49.

Die zweite Art, wie gewöhnliche Menschen an der Religion der Kunst teilhaben, ist ihre eigene schöpferische Tätigkeit. In diesem Fall gibt es nur einen Gradunterschied zwischen den Heiligen und den Verehrern des Schönen. Alle Menschen haben Emotionen; ja die affektive Seite des menschlichen Lebens ist so wichtig, dass es zutreffender ist zu sagen: Menschen sind, was ihre Emotionen sind. Weil den Emotionen eine natürliche Tendenz zum Selbstaussdruck eignet – zur Erschaffung eines Objekts auf materieller, ästhetischer oder spiritueller Ebene, sei es nach ihrem eigenen Bild oder nach dem der Sache, der Person oder des Ereignisses, wovon sie geweckt wurden –, neigen alle Menschen natürlich dazu, ihre Emotionen schöpferisch auszudrücken. Dieser Ausdruck kann zwei Formen annehmen, deren eine stellvertretender Art ist – denn „wir sind alle Dichter, wenn wir ein Gedicht auf rechte Weise lesen“<sup>106</sup> – und zwar kontemplierend; die andere ist persönlicher Art im Sinne wirklicher Erschaffung von Kunstwerken. Herbert Read weist deutlich auf die kathartische Funktion der Kunst hin:

*Das Kunstwerk ist in einem gewissen Sinn eine Befreiung der Persönlichkeit; normalerweise sind unsere Gefühle gebremst und unterdrückt. Wir betrachten ein Kunstwerk, und unvermittelt gibt es da ein Freisetzen; und nicht nur ein Freisetzen – Mitgefühl ist ein Freisetzen von Gefühlen – sondern auch eine Steigerung, eine Straffung, eine Sublimierung.<sup>107</sup>*

Ohne zu leugnen, dass diese vertikale Freisetzung von Gefühl (im Unterschied zur horizontalen Freisetzung bloßer Sentimentalität) durch ästhetische Kontemplation wie auch durch ästhetisches Schaffen bewirkt werden kann, halten wir dafür, dass die durch eigene schöpferische Tätigkeit bewirkte Befreiung im Allgemeinen befriedigender und vollständiger ist als jede andere. Wahrscheinlich würden uns die meisten Künstler, Dichter und Musiker beipflichten. Gewöhnliche Menschen, um deren Bedürfnisse es uns hier geht, entdecken oft, dass ihre eigenen künstlerischen Leistungen, so unbeholfen und ungeschickt sie auch sein mögen, ihnen ein seltsames Gefühl der Befriedigung, einen eigentümlichen Kitzel des Entzückens geben, wie sie ihn von den größten Kunstwerken nie gewinnen konnten. Einem Kind kann sogar ein Kuchen aus Sand, den es eigenhändig geformt hat, mehr aufrichtige Freude bereiten als ein teuer bemaltes Spielzeug. Darum glauben wir, dass so wie eine stellvertretende Verwirklichung von Heiligkeit mittels der Lektüre von Heiligenlegenden bei religiösen Menschen die eigenen Unzulänglichkeiten nicht auszugleichen vermag, auch der umfassendste und reichste Kunstgenuss keinen Kunstliebhaber für die Armut seines eigenen kreativen Lebens entschädigen kann.

Es ist gar nicht möglich, dass ein Mensch ganz und gar unschöpferisch ist, denn dann würde ihm alle emotionale Energie fehlen, und ein solches Wesen wäre noch monströser als ein Mensch ohne Kopf. Unser schöpferischer Instinkt ist gewöhnlich sogar lebhafter, als uns bewusst ist, und er äußert sich tagtäglich auf hunderterlei Weise: den Körper kleiden und schmücken, ein Zimmer einrichten, die Bücher in einem Regal oder die Blumen

---

<sup>106</sup> Zitiert nach Thomas Carlyle, *Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte*. A. a. O., S. 116, Übersetzung geringfügig verändert. Vgl. <https://deriv.nls.uk/dcn23/1103/3267/110332675.23.pdf> (geprüft am 5. September 2021).

<sup>107</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, a. a. O., S. 30.

in einer Vase harmonisch ordnen, einen Garten anlegen, den Tisch für eine Mahlzeit decken oder einen Brief schreiben, ein Kleid zuschneiden, ein Kissen besticken, einen Pullover stricken, das Gebälk des Hauses streichen, eine Hundehütte bauen, einen Kuchen mit Zuckerguss überziehen – das alles und unzählige weitere Tätigkeiten dienen uns als Ventile unserer schöpferischen Kräfte. Je bewusster und überlegter wir sie nutzen, desto größere Befriedigung werden wir daraus gewinnen. Dennoch haben sie ihre Grenzen. Glühende Liebhaber der Schönheit wollen sich nicht damit zufriedengeben, den Saum ihres Gewandes zu berühren, sondern sie möchten die Augen heben und ihr ins Antlitz schauen. Solche Menschen spüren Energien in sich aufsteigen, die zu ungestüm und gewaltig sind, als dass man sie in den engen Kanälen der gerade beschriebenen häuslichen Kreativität fassen könnte. Sie sehnen sich nach einem auf erschütternde Art intensiven Erleben, nach reinem glühendem Genuss, nach jener „essenziellen, kühnen, himmlischen Glückseligkeit“<sup>108</sup>, die ihnen in den Grenzen der Religion der Kunst nur das tatsächliche Erschaffen eines Kunstwerks geben kann. Anfänglich mag ihre gesteigerte schöpferische Tätigkeit sich darin zeigen, dass sie nicht nur das Hässliche in ihrer Umgebung bekämpfen – ein Thema, das wir als Vorstufe zum Genuss von Kunstwerken schon behandelt haben –, sondern dass sie tatsächlich versuchen, sie zu verschönern. Früher oder später werden sie sich aber dazu gedrängt fühlen, selbst Geschichten oder Gedichte zu schreiben, zu lernen ein Musikinstrument zu spielen, zu malen oder zu schnitzen. Wenn sie an diesen Punkt gekommen sind und anfangen, sowohl Kunstwerke zu erschaffen als sie zu genießen (so gering oder wertlos sie verglichen mit den Werken künstlerischer Genies auch sein mögen), werden sie zu voll entwickelten Anhängern der Religion der Kunst und würdig, nicht nur in den Außenhöfen des Tempels der Schönheit zu stehen, sondern im Innenraum und im geheimen Schrein.

Auf die verschiedenen Arten schöpferischen Tuns, vom Dichten bis zu Töpferei, sowie auf die Mittel, mit denen man sich die für die Herstellung eines Kunstwerks nötigen Fähigkeiten aneignen kann, wollen wir hier nicht eingehen. Informationen darüber sind denen, die sie wirklich begehren, gut zugänglich. Nachdem wir nun den Wert der Religion der Kunst für gewöhnliche Menschen kurz aufgezeigt und Wege angedeutet haben, wie sie ihre Teilhabe an ihr durch den Genuss und die Erschaffung von Kunstwerken vertiefen können, müssen wir unsere Ausführungen über den Wert schöpferischen Tuns nur noch mit zwei weiteren Beobachtungen abrunden und danach unsere Erkundung der Religion der Kunst mit einigen allgemeinen Überlegungen abschließen.

Das Vergnügen an Dingen wird oft durch das Gefühl gesteigert, dass man Hindernisse überwunden und Schwierigkeiten gemeistert hat. In der Kunst sind die Schwierigkeiten und Hindernisse, vor denen die Künstler stehen, in der Regel technischer Art. Sie ergeben sich aus der Widerspenstigkeit des Materials, seien es Wörter, Töne oder Pigmente, also aus dem Widerstand, das es dem schöpferischen Willen entgegensetzt. Künstler müssen mit ihrem Medium ringen wie Jakob mit dem Engel, doch zuletzt segnet es sie. Wer nichts von diesem Kampf weiß, wird die Salbung dieser letzten Segnung nicht in aller Fülle

---

<sup>108</sup> „quintessential, keen, ethereal bliss“; aus dem Gedicht „The Unknown Eros“ von Coventry Patmore. In: *Poems by Coventry Patmore*. Third collective Edition, Vol. II. London: George Bell and Son 1887, S. 63.

kosten. Das ist die Lage des Menschen in der Kunstgalerie oder der Bibliothek oder einer anderen Sammlung fertiger Werke. Er genießt sie sanftmütig wie eine Kuh auf der Wiese ein Gänseblümchen mampft, denn er weiß nichts von dem Schweiß, der von den gewaltigen Muskeln der Genies getropft ist, die sie hervorgebracht haben. Er weiß nichts von der Qual, des Kämpfens mit dem Medium, was zwar das größte Hindernis künstlerischen Gelingens, aber auch die unabdingbare Voraussetzung des Erfolges war; er weiß nichts vom Triumph der Technik. Der Mensch im Atelier dagegen, der Mensch, der wenigstens versucht hat, ein Bild zu malen oder ein Gedicht zu schreiben, weiß aus Erfahrung, wie schwierig die Aufgabe ist, und kennt aus eigenem bitteren Schmerz die Probleme der Komposition, die unerbittlichen Anforderungen von Metrum und Reim. Betrachtet er ein Bild oder liest ein Gedicht, dann erschauert er nicht nur verzückt angesichts der errungenen Schönheit, sondern jauchzt über die überwundenen Schwierigkeiten. Sein Vergnügen ist in einem Ausmaß gesteigert und intensiviert, wie es sich jene, die künstlerischer Technik nicht kundig sind, kaum vorstellen können. Darum ist eigenes Erschaffen von Kunstwerken für gewöhnliche Menschen nicht nur als Ventil ihrer emotionalen Energien wertvoll, sondern auch, weil es ihr Entzücken an den Kunstwerken von Menschen steigert, deren Genie dem eigenen unermesslich überlegen ist.

Nun leben Menschen nicht in Einsamkeit, sondern als Mitglieder von Gesellschaften, und insofern berühren ihre Aktivitäten und Interessen nicht nur sie selbst, sondern auch andere. Der Wert des Genießens und Erschaffens von Kunstwerken als Ventile emotionaler Kräfte beschränkt sich nicht auf einzelne Künstler oder Kunstliebhaber, sondern er ist von einer Bedeutung, die die ganze Gemeinschaft angeht. Emotionen neigen natürlicherweise dazu sich auszudrücken. Finden sie auf der kulturellen Ebene kein Ventil, dann sinken sie auf die Stufe des Physischen herab und erzwingen dort ihren Ausdruck. Werden ihnen die Möglichkeiten zu konstruktivem Ausdruck verwehrt, dann ergreifen sie die erste Gelegenheit sich destruktiv zu äußern. Ein Kind, das nicht zu kreativem Tun ermutigt wird, lernt ganz natürlich zu zerstören. Aber Zerstörung bringt nicht dieselbe Art von Freude wie Schöpfung. Nach einigen Minuten wilden Entzückens tritt eine Reaktion ein, Frustrationsgefühle kommen auf, und schließlich fühlt sich der Übeltäter noch elender als vor seinem Wutausbruch. Viele Ursachen von Jugendkriminalität und Bandenwesen Heranwachsender lassen sich direkt darauf zurückführen, dass den Jugendlichen weder zu Hause noch in der Schule ausreichende Möglichkeiten zum Ausagieren ihrer emotionalen Energien geboten wurden. Für fast alle Erwachsenen ist das meistgenutzte Ventil zugleich das niedrigste und gröbste, nämlich Geschlechtsverkehr. Durchaus zurecht verschließen die Konventionen der Gesellschaft dieses Ventil für die Jugend. Doch die Gesellschaft versäumt es, ihren jungen Mitgliedern genügend kulturelle und konstruktive Mittel zur Verfügung zu stellen, um ihre emotionalen Energien freizulassen. Erziehung und Bildung legen im Allgemeinen mehr Gewicht auf den Erwerb von Kenntnissen oder technischen Fertigkeiten als auf die Kultivierung von Emotionen. Kunst ist zweifellos das Aschenputtel der Bildung. Ohne behaupten zu wollen, die intellektuellen und praktischen Aspekte der Bildung seien ihre hässlichen Schwestern, möchten wir doch betonen, dass Aschenputtel,

wenn sie nicht zum Ball gehen darf, auch nicht still zu Hause bleiben und Geschirr spülen wird; eher wird sie das Haus in Brand stecken.

Zwar ist das Problem unkultivierter Emotionen für Jugendliche besonders akut, es fehlt aber keineswegs im Leben der Erwachsenen (deren vorwiegend sexuelle Lösung ein fast ebenso großes Eingeständnis des Scheiterns ist wie die antisoziale Lösung aufmüpfiger Jugendlicher), und tatsächlich findet man es in dieser oder jener Form praktisch überall im modernen Leben. Erich Heller erinnert mit einem treffenden Bild daran: „Die Werkstätten zur Fabrikation unserer Wahrheiten sind von Schwärmen arbeitsloser Neigungen umgeben“, und er schließt die Warnung an: „Arbeitslosigkeit führt zu Aufruhr“.<sup>109</sup> Nicht der geringste Teil des Werts der Religion der Kunst liegt darin, dass sie unser individuelles und soziales Leben wieder in Ordnung bringt, indem sie unseren arbeitslosen Neigungen Arbeit gibt und diese nicht nur faul gährenden, sondern ausgesprochen gefährlichen Drohnen in Maurer verwandelt, die „singend goldene Dächer auftürm[en]“<sup>110</sup> – die Millionen goldenen Ziegel des Tempels der Schönheit.

Heute, da die herkömmliche Religion überall auf der Welt so oft daran scheitert, die Herzen der Menschen zu bewegen, ermöglicht es die Religion der Kunst mit ihrem Mittel des Schönen vielleicht wenigstens manchen Menschen, jene höchsten Werte des Lebens zu erfahren, die in früheren Jahrhunderten weithin durch die Religion vermittelt wurden. Indes fehlt uns die Basis zu behaupten, dass die Religion der Kunst in ihrem gegenwärtigen, keimhaften Stadium diese Werte so vollständig und wirksam vermitteln kann, wie es die großen Glaubensrichtungen der Geschichte selbst heute noch können. Wir zögern auch zu behaupten, dass sie in Zukunft genügend weit entwickelt sein wird, diese Werte zu vermitteln. Dagegen glauben wir, dass unsere Untersuchung keinen Einwand *a priori* dagegen erbracht hat, dass die Religion der Kunst, wenn sie achtsam entwickelt und als Mittel zum spirituellen Leben, zum Leben der Ichlosigkeit eingesetzt wird, für viele Menschen an den Platz der Religion treten könnte. Dieses würde gewiss nicht in dem Sinne geschehen, indem sie ein Ersatz nach Huxleys Vorstellung wird, sondern indem sie jene Werte vermittelt, die geradezu die Schlagader wahrhaft verstandener Religion bilden. Wollte man gehässigerweise die Ansprüche der Religion der Kunst gegen jene der herkömmlichen Religion abwägen, so wäre die Waagschale der ersteren zumindest in einer Hinsicht schwerer: Die Religion der Kunst hat nie einen heiligen Krieg ausgerufen oder Ketzer auf dem Scheiterhaufen verbrannt, wohingegen sich alle Religionen außer dem Buddhismus irgendwann einer Form von Verfolgung schuldig gemacht haben. Die Geschichte bietet zahlreiche Rechtfertigungen für Swifts berühmten Aphorismus, dass wir gerade mal genug Religion haben, um einander hassen, aber nicht genug, um einander lieben zu lernen.<sup>111</sup> Möge es nie nötig sein zu sagen, dass die Religion der Kunst versucht hat, die Regungen einer edlen Seele zu ersticken!

---

<sup>109</sup> Erich Heller, *The Hazard of Modern Poetry*, Cambridge: Bowes & Bowes 1953, S. 20. Einsehbar unter: [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.86704/2015.86704.The-Hazard-Of-Modern-Poetry\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.86704/2015.86704.The-Hazard-Of-Modern-Poetry_djvu.txt) (geprüft am 1. September 2021).

<sup>110</sup> Aus Shakespeares „Das Leben von König Heinrich V.“, (5. Akt, 2. Szene) in der Übersetzung von Erich Fried. *Shakespeare*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1989, Bd. 2, S. 138.

<sup>111</sup> Vgl. Jonathan Swift, *Thoughts on Various Subjects. Moral and Diverting*.

Konventionelle Religionen mögen organisatorisch stark sein, doch ihre Stärke ist ihre größte Schwäche. Die Religion der Kunst ist organisatorisch schwach, doch gerade in ihrer Schwäche liegt ihre größte Stärke. Die Religion der Kunst hat keinen Tempel und keine Kirche; wo immer Menschen von Schönheit berührt werden, da ist heiliger Boden. Sie hat keine heiligen Schriften; die ganze Natur ist ihre Bibel. Sie hat keine Priester, denn jene, die sich an Kunstwerken freuen, und jene, die sie erschaffen, erblicken das Schöne von Angesicht zu Angesicht und brauchen weder Vermittler noch Fürsprecher. Sie hat keine Mitglieder, denn die Brüder und Schwestern des Schönen erkennen einander auf den ersten Blick; und keine Mitgliedsbeiträge, denn ihre Anhänger sind bereit, ihr Leben zu opfern. Mit all ihren Unzulänglichkeiten nicht weniger als mit ihren Gaben empfiehlt sich die Religion der Kunst dem Herz und Geist heutiger Männer und Frauen. Vollkommen frei von institutionellen und ideologischen Bindungen und unwiderstehlich anziehend für das Beste und Hellste in den Menschen ist sie nicht nur äußerst wertvoll für die stets wachsende Zahl der Ungläubigen und Kirchenlosen, sondern auch eine nützliche Ergänzung des spirituellen Lebens für jene, die weiterhin in der einen oder anderen Religion die Hauptquellen ihrer Inspiration finden.

Wir sind tief und fest davon überzeugt, dass sich die Religion der Kunst trotz ihrer gegenwärtig unentwickelten Verfassung besonders dazu eignet, in dieser unruhigen Zeit eine Art von Charakter, einen Typus spiritueller Persönlichkeit hervorzubringen, der lebhaft die Tatsache verkörpert wird, dass Religion und Kunst essenziell eins sind und dass das Schöne nicht nur das Wahre, sondern auch das Gute ist.

## Paradox und Poesie in „Die Stimme der Stille“

Der Kanon buddhistischer Schriften, der nicht nur in Büchern, sondern in ganzen Bibliotheken erhalten ist, gliedert sich ganz natürlich in zwei Hauptgruppen mit klar unterschiedenen Merkmalen. Die Sūtras sind die ersten und wichtigsten Werke dieser Gruppe. Es heißt, dass sie die vom Buddha selbst oder, in einigen wenigen Fällen, die von seinen Arhant- und Bodhisattva-Schülern geführten und von ihm beglaubigten beziehungsweise inspirierten Lehrgespräche wiedergeben. Die Werke der zweiten Gruppe, *śāstras* genannt, sind Abhandlungen, die von den großen *ācāryas* (Sanskrit, Pāli *ācariya*), den Gründern und Vertretern der verschiedenen buddhistischen Schulen, verfasst wurden, um die Lehren eines bestimmten Sūtras oder einer Gruppe von Sūtras zu erläutern und zu systematisieren. Die Unterscheidungsmerkmale dieser beiden Werkgruppen, die wir an anderer Stelle ausführlich dargelegt haben,<sup>112</sup> lassen sich für unsere Zwecke an dieser Stelle hinreichend so kennzeichnen, dass der methodische Ansatz der Sūtras direkt und intuitiv ist und eher auf spirituelles Erwachen als auf intellektuelle Überzeugung abzielt, während jener der *śāstras* deutlich diskursiver und logischer ist.

*Die Stimme der Stille* erhebt zwar nicht den Anspruch Buddhawort zu sein, gehört aber gleichwohl eher zur Gruppe der Sūtras als der Śāstras.<sup>113</sup> Wie die längeren und berühmteren Lehrreden will sie eher inspirieren als belehren und wendet sich eher an das Herz als an den Verstand. Im Sinne der Klassifizierung von De Quincey gehört sie nicht zur informierenden Literatur, die Wissenserweiterung bezweckt, sondern zu jener der Macht, deren Ziel es ist zu bewegen.<sup>114</sup> Es ist so überaus wichtig, nicht nur den Unterschied zwischen den von ihnen angestrebten Wirkungen, sondern auch zwischen den Organen, auf die sie wirken sollen, klar zu verstehen, dass die Schüler in *Die Stimme der Stille* gleich zu Beginn ihrer Suche ermahnt werden:

*Lerne vor allem, Kopfwissen von der Seelenweisheit, die ‚Augen- von der ‚Herzenslebre‘ zu trennen.<sup>115</sup>*

Mit Kopfwissen ist natürlich ein bloß intellektuelles Verständnis spiritueller Wahrheiten gemeint. Ein solches Verständnis wird nicht etwa missbilligt oder gar verurteilt: Der Meister besteht lediglich auf der Notwendigkeit, seine Grenzen anzuerkennen, eine Aufgabe, die den meisten Menschen – auch religiösen – anscheinend sehr schwer fällt. Seelenweisheit hingegen bedeutet das, was die *Prajñāpāramitā*-Schriften schlicht *prajñā*, Weisheit,

---

<sup>112</sup> Vgl. Sangharakshita, *Buddhadharma: Teil Drei: Die Schulen des Mahāyāna*, Kapitel 3. Die Schematisierung der Schulen. Abrufbar unter: [https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user\\_upload/Texte/Buddhadharma-Teil\\_Drei.pdf](https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user_upload/Texte/Buddhadharma-Teil_Drei.pdf)

<sup>113</sup> Helen P. Blavatsky, *The Voice of the Silence*. Being chosen fragments from the 'Book of the Golden Precepts'. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von H.P.B. Pasadena: Theosophical University Press 2015. Deutsche Übersetzung: *Die Stimme der Stille*: ausgew. Fragmente aus d. "Buch der goldenen Vorschriften"; für d. tägl. Gebrauch d. Lanus (Schüler) / übers. u. mit Anm. vers. von "H. P. B.". [Eine wortgetreue Übers. d. 1889 ersch. Orig.-Ausg. von Hans Geer u. Andreas Zebrowski] Pasadena, Den Haag, München: Theosophical University Press 1983.

<sup>114</sup> Thomas de Quincey (1785-1859), britischer Schriftsteller und Literaturkritiker.

<sup>115</sup> *Die Stimme der Stille*, a. a. O., S. 41. Alle Zitate sind aus dieser Übersetzung; sie ist auch abrufbar unter: <https://book.cc/book/1346300/e70ec3?pid=1346300&secret=e70ec3&dsourc=recommend> (geprüft am 1. Oktober 2021).

und das *Laṅkāvatāra-Sūtra āryajñāna*, Edles Wissen, nennen. Es ist ein rein transzendentes Vermögen zur Erfassung spiritueller Wahrheiten, das in der Fülle seiner Entwicklung mit *bodhi*, der Erleuchtung eines Buddha, identisch ist. So wie es die Funktion der „Augen-Lehre“ der Śāstras ist, Kopfwissen zu vermitteln, so ist es Aufgabe der „Herzens-Lehre“ der Sūtras, die Entwicklung von Seelenweisheit anzuregen. Wir sollten indes nicht glauben, dass es zwei Doktrinen im Sinne von zwei unterschiedlichen Sammlungen von Lehren gibt: Es geht eher um einen Unterschied in der Einstellung, im Ansatz. Mit ihrer größeren Anlehnung an die literarische Form der Sūtras als der Śāstras will *Die Stimme der Stille* Weisheit erwecken, indem sie das Herz anspricht – kein Körperorgan, sondern ein transzendentes Vermögen – und indem sie die Schüler ermutigt, eine Haltung einzunehmen, in der das Intellektuelle dem Spirituellen untergeordnet ist.

Wie macht sie das? Bekanntlich billigt der Buddhismus dem Verstand (*anumāna*; Schlussfolgerung) und der Erfahrung (*pratyākṣa*; direkte Wahrnehmung) gleiche Geltung zu. Erfahrung ist von zweierlei Art: erstens, Kontakt der fünf Sinnesorgane und des Geistes (der als sechster Sinn angesehen wird) mit ihren jeweiligen Objekten und zweitens die verschiedenen Stufen von *dhyāna* oder *samādhi*, auf denen die Sinne und der Geist nicht länger aktiv sind, obwohl das Bewusstsein gesteigert wird. Dieser zweite Erfahrungstyp wird erneut untergliedert. Wenn der Gegenstand des *dhyāna* oder *samādhi* zwar förderlich (Pāli *kusala*, Sanskrit *kuśala*), aber gleichwohl noch weltlich (*laukika*) ist, dann ist auch die Erfahrung, obwohl sie über die körperlichen und mentalen Ebenen hinausgeht, notwendigerweise ebenfalls weltlich und vermag darum nicht direkt zur Befreiung (*mokṣa*) zu führen. Ist der Gegenstand des *dhyāna* oder *samādhi* transzendenter Art (*lokuttara*), dann sind auch *dhyāna* oder *samādhi* transzendent und ihre Entwicklung darum gleichbedeutend mit dem Erreichen eines Abschnitts auf dem transzendenten Pfad, der direkt zu Nirwana führt.

Diese Unterscheidung zweier Arten meditativen Erlebens, einer weltlichen und einer transzendenten, ist äußerst wichtig. Wäre sie besser bekannt und würde sie kompromissloser betont, dann wäre die Welt nicht so sehr ein Spielball von Lehren, die zwar behaupten, aus dem Absoluten zu entspringen, tatsächlich aber nur aus den höheren Bereichen des Phänomenalen stammen. Indes, ob transzendent oder mundan, *samādhi* im vollen Sinn geht nicht nur mit einem Stillhalten der Sinne einher, sondern mit einer völligen Aussetzung aller mentalen Aktivität. Vielleicht war gerade diese Tatsache für die Verwechslung dieser beiden grundverschiedenen Erfahrungsweisen verantwortlich, indem sie zum Anlass wurde, das Prinzip der Identität des Nichtverschiedenen falsch anzuwenden.

Aus der Tatsache, dass der Verstand in *samādhi* transzendiert wird, folgt, dass auch die verschiedenen mentalen Funktionen wie Wahrnehmung, Erinnerung und rationales Denken transzendiert werden. Folglich ist die Möglichkeit, *samādhi* mithilfe der Begriffe zu umschreiben, die der Verstand entweder aus Sinneseindrücken verallgemeinert oder aus sich selbst hervorgebracht hat, aufgrund des Wesens des meditativen Erlebens selbst ausgeschlossen. Das Überbewusste ist, wie die Mystiker aller Religionen nachdrücklich betont haben, jenseits des Verstandes. Das heißt nicht, dass es dem Verstand widerspricht. Es könnte nämlich dem Verstand nur dann widersprechen, wenn beide eine gemeinsame

Ebene einnehmen würden, wenn es sich also gleichsam horizontal vom Verstand abgesetzt hätte. Stattdessen ist es vertikal, wie im Fall des weltlichen *samādhi*, oder aber im Fall des transzendenten *samādhi*, - durch dessen abruptes Verschwinden in eine „vierte“ Dimension, die, weil sie transzendent und somit absolut ist, in keinerlei Beziehung zum Verstand steht. Nur der Verstand kann dem Verstand widersprechen. Tatsächlich ist der Verstand, wie Nāgārjuna und seine Nachfolger behaupteten, in sich widersprüchlich.<sup>116</sup> Wir sollten uns darum vor dem weit verbreiteten Irrtum hüten zu glauben, mit dem Mystischen sei etwas Irrationales und Unlogisches gemeint. Wie T. S. Eliot spöttisch bemerkte, muss man einen Intellekt haben, bevor man über ihn hinausgehen kann.<sup>117</sup>

Bis dahin aber gibt es ein Problem der Kommunikation. Wie ist es möglich, denen, die keine persönliche Erfahrung davon haben, das Wesen von *samādhi* zu vermitteln, wenn die Sprache, das Hauptmittel der Kommunikation, aus eben jenen Erfahrungsebenen abgeleitet ist, die der *samādhi* transzendiert? Manche Zen-Meister lösen das Problem natürlich auf ihre Weise, indem sie sich bemühen, ganz auf Sprache zu verzichten. Die traditionelle buddhistische Lösung des Problems ist weit weniger drastisch. Eine Gruppe von Sūtras, deren wichtigste jene sind, die den Korpus der Prajñāpāramitā bilden, stützt sich vor allem auf die Methode systematischer Paradoxien. Eine andere Gruppe, darunter das Lotos-Sūtra (*Saddharma Puṇḍarīka*) und die Größeren und Kleineren Sūtras vom Reinen Land (*Sukhāvatī-vyūha*), verwendet Poesie, zumal in der hochentwickelten Form des kosmischen Mythos.<sup>118</sup> *Die Stimme der Stille* ist wahrscheinlich einzigartig, weil sie beide Methoden miteinander verbindet. Dieses Verfahren in der kleinen Abhandlung hat gewiss viel mit der enormen Wirksamkeit zu tun, die schlummernde Seelenweisheit geeigneter Schüler zu erwecken. Bevor wir diese These mit Beispielen aus dem Text selbst veranschaulichen, ist es notwendig, ein klareres Verständnis sowohl vom Wesen des Paradoxes auch dem der Poesie zu gewinnen.

Eine scherzhafte Definition des Paradoxes bezeichnet es als Wahrheit, die auf dem Kopf steht, um Aufmerksamkeit zu erregen. Als erste Annäherung ist das nicht schlecht, denn sie hebt in seiner Weise zwei äußerst wichtige Punkte hervor, und zwar erstens, dass ein Paradox einen Widerspruch, und zweitens, dass es eine Spur von Wahrheit enthält. In einem bloß rhetorisch angebrachten Paradox ist der Widerspruch nur scheinbar, und man kann die Wahrheit, die es hervorheben will, durchaus logisch formulieren: Die paradoxe Formulierung ist hier nur ein literarischer Trick, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die Paradoxien der buddhistischen Schriften sind jedoch das, was man als Paradoxien per se bezeichnen kann: Ihre Widersprüche sind echte Widersprüche, und die Wahrheiten, die sie mittels dieser Widersprüche ausdrücken oder besser zeigen wollen, sind Wahrheiten, die sich einer logischen Analyse entziehen. Anders gesagt: Das buddhistische Paradox ist

---

<sup>116</sup> Siehe ausführlicher hierzu Sangharakshita, *Buddhadharma: Teil Drei: Die Schulen des Mahāyāna*, Kapitel 5. Die Neue Weisheitsschule. Abrufbar unter: [https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user\\_upload/Texte/Buddhadharma-Teil\\_Drei.pdf](https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user_upload/Texte/Buddhadharma-Teil_Drei.pdf)

<sup>117</sup> In seinem Essay „Traditional and the Individual Talent“ schrieb T. S. Eliot: „Nur jene, die Persönlichkeit und Emotionen haben, wissen was es heißt, solcherlei Dingen zu entkommen“. In: T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf 1921.

<sup>118</sup> Zu den bibliographischen Details der genannten Sūtras s. Literaturliste.

ein Versuch, in Form logischer Widersprüchlichkeit auszudrücken, was die Logik übersteigt. Wie das genau erreicht wird, bleibt unverständlich, wenn man nicht wenigstens kurz auf die so genannten Denkgesetze verweist.<sup>119</sup>

Dem ersten dieser Gesetze, dem Identitätsprinzip zufolge ist  $A = A$ , was bedeutet, dass es nicht nicht-A sein kann oder dass ein Ding mit sich selbst identisch ist. Dem zweiten Gesetz, dem Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch zufolge ist A nicht nicht-A, und das dritte Gesetz, der Satz vom ausgeschlossenen Dritten, besagt, dass für jede Aussage nur sie selbst oder ihre Verneinung zutreffen kann; ein Drittes oder Mittleres kann es nicht geben. Diese Gesetze oder Prinzipien des Denkens bilden (zumindest in der Theorie) die letztendliche Grundlage nicht nur aller Philosophie, sondern sämtlicher Gebiete menschlicher Errungenschaften, an deren Entwicklung der Verstand beteiligt war. Sie auf dieser Ebene zu leugnen, würde auf Zivilisation und Kultur so ähnlich wirken wie ein gewaltiges Erdbeben auf eine Stadt. Eine solch verhängnisvolle Leugnung wird von echten Mystikern (die in ihrer Einstellung zu Alltagsdingen gewöhnlich einen ausgesprochen gesunden Menschenverstand an den Tag legen) natürlich nie in Betracht gezogen, denn wie das Mahāyāna nachdrücklich behauptet, kann absolute Wahrheit nur in Abhängigkeit von relativer Wahrheit erkannt werden.<sup>120</sup> Wie sehr sie sich auch sonst unterscheiden mögen, hüten sich wahrscheinlich alle Mystiker vor dem aus ihrer Sicht elementaren Fehler, auch dann zu versichern, dass sie sich an die Gesetze des Denkens halten, wenn sie von jenen Dingen sprechen, die die Logik überschreiten, weil sie den rationalen Verstand übersteigen. Die spirituelle Erfahrung, so betonen sie einhellig, ist gleichsam dreidimensional, der Intellekt zweidimensional. So wie mehrere „widersprüchliche“ Projektionen eines Ausschnitts der Erdkugel, wenn man sie miteinander vergleicht, eine zutreffendere Vorstellung von ihrer wahren Größe, Form und ihren Konturen geben können als nur eine einzige Projektion, so wird auch eine logisch in sich widersprüchliche Aussage den Inhalt der *dhyāna-samādhi*-Erfahrung besser beschreiben können als eine logisch stimmige.

Aus diesem Grund sprechen die religiösen Genies aller Zeiten in ihren Versuchen, das Unbeschreibliche zu beschreiben, vom dunklen Licht, von der blendenden Finsternis, der vollen Leere und dem Nichts, das alles ist. Daher ermahnen sie die spirituell Strebenden, ihr Leben zu verlieren, um es zu finden. So ausdrucksstark und wirkungsvoll diese Paradoxe auch sind, steckt doch in ihnen allen noch eine Spur bloßer Sprachartistik oder Rhetorik. Vielleicht wird einzig und allein in den buddhistischen Sutras, zumal jenen des Prajñāpāramitā-Schrifttums, das Paradox nicht entschärfter logischer Widersprüche in seiner ganzen Pracht und in großem Stil eingesetzt, um die Erfahrungen nicht nur des weltlichen, sondern des transzendenten *samādhi* auszudrücken. So beschreibt das *Vajracchedikā-Sūtra* die Haltung, die ein Bodhisattva entwickeln sollte:

---

<sup>119</sup> Die Ursprünge der überlieferten Denkgesetze liegen im Dunklen. Das erste lässt sich auf Antonius Andreas, einen Schüler von Duns Scotus zurückführen, und somit auf das Ende des 13. Jahrhunderts. Die übrigen gehen mindestens bis auf Platon zurück.

<sup>120</sup> Mehr dazu in Sangharakshita, *Buddhadharma: Teil Zwei: Hīnayāna und Mahāyāna*, Kapitel 2. Die transzendente Einheit des Buddhismus: Der Dharma als Mittel. Abrufbar unter: [https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user\\_upload/Texte/Buddhadharma\\_-\\_Teil\\_Zwei.pdf](https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user_upload/Texte/Buddhadharma_-_Teil_Zwei.pdf)

*Der Herr sprach: „Hier, Subbūti, soll jemand, der die Laufbahn eines Bodhisattvas eingeschlagen hat, folgendermaßen einen Gedanken hervorbringen: ‚Wie viele Wesen es in der Welt der Lebewesen auch gibt – wobei unter dem Begriff Wesen Eigeborene, Schoßgeborene, Feuchtigkeitsgeborene oder durch Wunder Geborene verstanden seien; solche mit oder ohne Form, mit Wahrnehmung, ohne Wahrnehmung, mit weder Wahrnehmung noch Nicht-Wahrnehmung; wie immer man sich irgendeine vorstellbare Form von Wesen auch denkt: Sie alle muss ich zum Nirwana führen, in jenes Reich von Nirwana, das nichts zurücklässt. Doch obwohl unzählige Wesen so zum Nirwana geführt worden sind, ist überhaupt kein Wesen zum Nirwana geführt worden.‘ Und warum? Wenn in einem Bodhisattva die Vorstellung eines Wesens aufkäme, könnte er nicht ein Bodhi-Wesen heißen. Und warum? Jemand soll nicht ein Bodhi-Wesen heißen, in dem die Idee eines Selbst oder eines Wesens aufkommt, oder die Idee einer lebenden Seele oder einer Person.“<sup>121</sup>*

Diese kühn paradoxe Passage macht deutlich, dass der Bodhisattva, dessen Sein sich in einem Bereich vollzieht, der nur in logisch widersprüchlicher Weise beschreibbar ist, soweit er sich in der Welt der Sinne und des Geistes manifestiert, selber ein Widerspruch, ein lebendiges Paradox ist.

Noch prägnanter wird die „Logik des Widerspruchs“ der Prajñāpāramitā in einem Text aus der *Saptaśatikā*, worin der Buddha sagt:

*„Wesen, Wesen“, o Subbūti, als Nicht-Wesen wurden sie vom Tathāgata gelehrt. Deshalb werden sie ‚Wesen‘ genannt.“<sup>122</sup>*

Mehr Chaos lässt sich mit den Gesetzen des Denkens kaum anrichten!

Die *Stimme der Stille* benutzt in ganz ähnlicher Weise wie die Prajñāpāramitā Paradoxe als Methode, Seelenweisheit zu erwecken, nur tut sie das natürlich nicht in so großem Stil. Schon der Titel dieser aus dem „Buch der Goldenen Vorsätze“ ausgewählten Fragmente ist, wie kurzes Nachsinnen zeigt, zutiefst paradox. Es ist, als hätte die Hand, die sie zum Wohl der Menschheit aufschrieb und „Den Wenigen“ widmete, in Feuerbuchstaben eine schreckliche Warnung über die Pforte des Heiligtums geschrieben, dass hier ein Boden sei, den der Intellekt nicht betreten, sondern wo nur eine gezügelte und verfeinerte spirituelle Intuition, die nicht in den engen Grenzen der formalen Logik arbeite, auf Einlass hoffen dürfe. Möge diese Warnung nicht unbeachtet bleiben, wenn wir nun versuchen, einige der Sinnjuwelen ans Tageslicht zu heben, die im Abgrund dieser paradoxen Gegenüberstellung der gegensätzlichen Begriffe „Stimme“ und „Stille“ beziehungsweise „Schweigen“ verborgen liegen.

Madame Guyon, die große französische Mystikerin des siebzehnten Jahrhunderts, die mit Fénelon befreundet und seine geistliche Beraterin war, traf eine Unterscheidung, die uns bei der Annäherung an unser Thema nützen wird. Sie sagte, es gebe vier Arten von Stille oder Schweigen: die Stille der Geräusche, die Stille des Verlangens, die Stille der

---

<sup>121</sup> *Vajracchedikā-Prajñāpāramitā-Sūtra* 4. Zitiert nach der Übersetzung in Sangharakshita, *Weisheit jenseits von Worten*.

Essen: Buddhawege und Norderstedt: BoD Books on Demand 2019, S. 46.

<sup>122</sup> Zitiert in Edward Conze, *Selected Sayings from the Perfection of Wisdom*. London: Buddhist Society 1968, S. 105.

Gedanken und die Stille des Willens.<sup>123</sup> Sie alle sind der buddhistischen Tradition natürlich nicht unbekannt. Im Saṃyutta-Nikāya des Pāli Sutta-Piṭaka gibt es beispielsweise einen Abschnitt, der klarstellt, dass das āriya-mona oder „edle Schweigen“ der buddhistischen Texte der dritten der vier von Madame Guyon genannten Formen von Stille entspricht (und nicht, wie meist angenommen, der ersten, der Stille der Geräusche). Nachdem er den Brüdern berichtet hatte, wie während seiner Abgeschiedenheit der diskursive Gedanke in ihm aufgekommen sei „Edles Schweigen, Edles Schweigen.“ so spricht man. Was nun ist Edles Schweigen?“, fährt Mahā-Moggallāna, einer der beiden Hauptschüler des Buddha, fort:

*Da dachte ich, ihr Brüder, also: ‚Nach Stillung von Gedankenfassen und Überlegen weilt da der Mönch in innerer Beruhigung, in Einheit des Geistes, im Besitz der von Gedankenfassen und Überlegen freien, in der Sammlung geborenen, von Entzücken und Glücksgefühl begleiteten zweiten Vertiefung.‘ Dies, ihr Brüder, nennt man Edles Schweigen.<sup>124</sup>*

Hier wird āriya-mona direkt mit dem zweiten jhāna (Pāli; Skt. dhyāna) gleichgesetzt, in dem es im Gegensatz zum ersten jhāna kein diskursives Denken und Erforschen (*vitakka-vicāra*) gibt, sondern nur Sammlung (*samādhi*), Begeisterung oder Freude (*pīti*) und Glück oder Leichtigkeit (*sukha*) gibt.

Bedeutsamer für unsere Untersuchung ist indes die vierte Art des Schweigens, die Stille des Willens. Mit „Wille“ meinte Madame Guyon vermutlich den Eigenwillen, sprich alle Bewegungen der Seele, die nicht im Einklang mit dem Willen Gottes sind. Nach ihrer Lehre von der uneigennütigen Liebe muss der kreatürliche Wille so einig mit dem Willen des Schöpfers sein, dass die Seele auch dann nicht anders kann als Gott zu lieben, wenn er sie verdammt. Offenbar ist die Vorstellung von einem Willen eng mit der eines Selbst verbunden. In gewissem Sinne entsprechen beide einander. Ist ersterer grob gesinnt, dann wird es bei der zweiten ebenso sein; einem feinen Willen entspricht eine feine Seele. Bei all ihrer Scharfsichtigkeit war von Madame Guyon, die in sich in den Mauern der christlichen Überlieferung bewegte, kaum zu erwarten, dass sie die feineren Schattierungen der Selbstheit wahrnehmen würde, die für buddhistische, von alters her an feinste psychospirituelle Analysen gewöhnte Augen so offensichtlich sind. Folglich ist ihr Verständnis des Eigenwillens vergleichsweise grob (so fein es auch im unmittelbaren christlichen Rahmen sein mag), und ihre Stille des Willens ist nicht das endgültige Schweigen des Willens. Wenn man allerdings *śūnyatā* als absolutes Aufhören sogar des schwächsten Überbleibsel von Ich-Bewusstsein oder Ich-Sinn beschreibt, und wenn aus dem Aufhören des Ich-

<sup>123</sup> Madame Guyon (1648-1717) wurde von der katholischen Kirche des Quietismus beschuldigt und von 1695 bis 1703 in der Bastille eingekerkert. Indes war wohl ein anderer Hauptvertreter des Quietismus, der spanische Mystiker Miguel de Molinos, die Quelle dieser Betrachtungen über Stille; allerdings nennt das Quellenmaterial (Kapitel 8 seines Werkes *Geistiger Wegweiser*) nur drei Arten von Stille, ohne den Willen einzuschließen: „Stille der Worte ist gut, denn übermäßiges Sprechen neigt zum Bösen. Stille oder Ruhe der Wünsche und Leidenschaften ist noch besser, weil es Geistesruhe fördert. Am besten aber ist Stille aller überflüssigen und wandernden Gedanken, denn diese ist wesentlich für die innere Sammlung und schafft eine Grundlage für einen guten Ruf und für Stille in anderen Belangen.“

<sup>124</sup> *Kolita-Sutta*, Saṃyutta-Nikāya (SN ii.273; SN 21.1), zitiert in der Übersetzung von Nyānaponika Mahāthera. Abrufbar unter: <https://legacy.suttacentral.net/de/sn21.1> (geprüft am 3. Oktober 2021).

Bewusstseins das Aufhören des Eigenwillens zwangsläufig folgt, dann sollte es doch möglich sein, das vollständige Aufhören des Eigenwillens als gleichwertig mit der Verwirklichung von *śūnyatā* anzusehen. Stille in ihrem tiefsten Sinn ist somit *śūnyatā*, und *śūnyatā* ist absolute Stille.

Nicht weniger tief ist die letztendliche Bedeutung von „Stimme“. In fast allen Religionen und Kulturen gilt die Stimme, die Rede, die Äußerung von Menschen, wenn sie ihre Gedanken in Worten ausdrücken, als eine Symbolisierung der Weltenschöpfung durch Gott, als Materialisierung des Spirituellen ins Materielle, als Manifestation des Absoluten in Gestalt des Relativen. *Śūnyatā*, das aus buddhistischer Sicht höchste Prinzip, wird nicht als etwas verstanden, das schöpferische Funktionen ausübt, weder als erste Ursache noch als Existenzgrund der Dinge. Es wäre aber ein großer Fehler anzunehmen, dass es darum keinerlei dynamischen Aspekt hat. Dieser dynamische Aspekt ist *karuṇā*, Mitgefühl. Nach der Mahāyāna-Schule ist Mitgefühl weitaus mehr als nur eine Emotion. Man unterscheidet drei Arten von *karuṇā*. In den Worten von Henri de Lubac:

*Die erste Art des Mitgeföhls hat die leidenden Wesen zum Gegenstand; dies ist sattvālabhana karuṇā, die gewöhnliche, geringere Art von Mitgeföhbl, die durch den vulgären Irrtum des Glaubens an die Realität der Lebewesen verunreinigt ist. Die zweite, höhere Art ist auf die schmerzhaften Empfindungen selbst gerichtet. Dies ist dharmālabhana karuṇā [Phänomene, einschließlich der Empfindungen, werden in der buddhistischen Philosophie technisch als dharma bezeichnet], und die Person, die dies erföhrt, weiß, dass es keine Lebewesen gibt, sondern nur ihre dharmas [die sie konstituierenden psycho-physischen Phänomene]. Doch auch das ist nur eine Annäherung an wabres Wissen, denn die schmerzhaften Empfindungen existieren nicht an oder für sich, und insofern geht diese zweite Art des Mitgeföhls weiterhin mit avidyā (Nichtwissen) einher. Darum muss es eine dritte Art von Mitgeföhbl geben – reines Mitgeföhbl, jenes Mitgeföhbl, das keinen Gegenstand hat: anālabhana karuṇā. Eine Tugend ist umso höher, je reiner sie in diesem Sinne ist. Vollkommenes Mitgeföhbl, ideales Mitgeföhbl – „das große Mitgeföhbl“ – entsteht somit nicht aus der Liebe zu den Geschöpfen und auch nicht, um dem Leiden ein Ende zu setzen, sondern ohne alle Not, aus der Liebe zum Mitgeföhbl selbst. Und so wie es auf dieser höchsten Ebene nicht mehr auf ein Lebewesen oder ein dharma gerichtet ist, so ist es auch nicht der Besitz einer bestimmten Person.<sup>125</sup>*

Über diese dritte Art von *karuṇā* spricht *Die Stimme der Stille* in einem weithin bekannten Abschnitt: „Mitleid ist kein Attribut. Es ist das Gesetz der GESETZE – ewige Harmonie ...“<sup>126</sup> Streng genommen ist Mitleid, oder besser Mitgefühl in diesem Sinne ebenso wenig ein Aspekt von *śūnyatā*, wie es eine Eigenschaft des denkenden, fühlenden Selbst ist. Es als einen Aspekt von *śūnyatā* zu bezeichnen, kommt letztlich der Behauptung gleich, dass Mitgefühl – anders als *śūnyatā*, die auf unabhängige Weise real ist – lediglich auf abhängige oder abgeleitete Weise real sei, was wiederum die Behauptung zur Folge hat, dass es nicht

<sup>125</sup> Henri de Lubac, *Aspects of Buddhism*. New York: Sheed and Ward 1953, S. 40 [Einfügungen in eckigen Klammern vom Autor]. De Lubac gibt die Herkunft seiner Unterteilung von *karuṇā* nicht an.

<sup>126</sup> *Die Stimme der Stille*, a.a.O., S. 92f.

ganz real sei. Verschiedene Mahāyāna-Texte stellen klar, dass *śūnyatā* ebenso ein Aspekt von *karuṇā* ist wie *karuṇā* von *śūnyatā*. Im *Dharmakāya*, dem Ganzen von Realität im höchsten Sinn, sind *śūnyatā* und *karuṇā*, Bedingtes und Unbedingtes, *samsāra* und *nirvāṇa* – in der Tat alle erdenklichen logisch widersprüchlichen Begriffspaare – in einer für den Verstand unbegreiflichen Weise aufeinander bezogen. Ihre Beziehung kann begrifflich weder als Einheit oder Verschiedenheit, noch als weder Einheit noch Verschiedenheit beschrieben werden. Nur vom rein relativen Standpunkt aus ist es zulässig zu sagen, *śūnyatā* manifestiere sich als *karuṇā*, oder die eine sei statisch und die andere dynamisch, als seien sie zwei verschiedene oder sogar trennbare Dinge. Beide übersteigen die Reichweite der Logik. Die einzige Art und Weise ihre Beziehung zu beschreiben, ist mit einem paradoxen, also logisch widersprüchlichen Ausdruck wie „Stimme der Stille“. Erneut lässt sich vom relativen Standpunkt aus sagen, dass die Tatsache, dass diese kostbaren Fragmente aus dem „Buch der Goldenen Vorsätze“ einen so tiefgründig paradoxen Titel tragen, anzudeuten vermag, dass sie von einem Bereich stammen, den zu erreichen sie den Schülern helfen wollen, einem Bereich jenseits der Fassungskraft des Verstandes.

Inhaltlich ist *Die Stimme der Stille* in Teilen nicht weniger paradox als ihr Titel. Hier sollen nur zwei Beispiele angeführt werden; vermutlich werden die Leser die Freude vorziehen, weitere selbst zu entdecken und zu studieren.

Im ersten Fragment wird der Neuling gewarnt: „Du kannst nicht auf dem Pfad vorwärts schreiten, ehe du nicht selbst dieser Pfad bist.“<sup>127</sup> Der hier gemeinte Pfad ist natürlich der spirituelle Pfad. In allen Religionen, aber vielleicht am meisten im Buddhismus, wo das Bild des Weges vorherrscht, wird das spirituelle Leben als ein Fortschreiten durch eine Reihe von Abschnitten dargestellt – der erste direkt zu unseren Füßen, der letzte kaum erkennbar durch weit entfernte Nebel schimmernd – und die spirituell Strebenden gelten als Pilger oder Reisende. Obwohl der Vergleich manche Vorzüge hat, wie seine weltweite Beliebtheit bestätigt, ist er nicht von jener Gefahr ausgenommen, die allen Metaphern anhängt, die zur Erläuterung religiöser oder philosophischer Themen verwendet werden. Es besteht die Gefahr, sie allzu buchstäblich und logisch zu verstehen, so dass sie nicht zum Anreiz einer spirituellen Antwort, sondern lediglich zum Ausgangspunkt einer Kette logischer Schlussfolgerungen werden. Im vorliegenden Fall liegt die Gefahr darin, die Metapher des Pfades so weit zu strapazieren, dass man meint, weil Weg und Wanderer faktisch zwei verschiedene Entitäten sind, seien auch der spirituelle Weg und der spirituell strebende Mensch zwei verschiedene Entitäten. Daraus würde sich ein Schluss ergeben, der den grundlegenden Prinzipien des Buddhismus genau entgegengesetzt ist. Dies würde bedeuten, dass der Wanderer von Anfang bis Ende seiner Reise bezüglich des zurückgelegten Weges unverändert bleibe, also auch das Selbst oder das Ego oder das Prinzip persönlicher Identität unverändert bleibe, wenn es die aufeinander folgenden spirituellen Erfahrungen oder Abschnitte durchlaufe, die zwischen dem weltlichen Ausgangspunkt und dem transzendenten Ziel markiert sind. Gegen diese durchaus logische, aber ganz falsche Schlussfolgerung legt die paradoxe Behauptung, man könne dem Pfad gar nicht folgen, wenn man nicht selbst dieser Pfad geworden sei, energischen Widerspruch ein.

---

<sup>127</sup> *Die Stimme der Stille*, a. a. O., S. 27.

Alle buddhistischen Schulen betonen, dass die Idee einer unveränderlichen Seele oder eines gegenüber den verschiedenartigen Geistprozessen eigenständigen Selbst oder *ātman* eine Täuschung, und sogar die größte aller Täuschungen ist, so dass man nur vom Standpunkt relativer oder konventioneller Wahrheit aus davon sprechen könne, Nirwana werde von dieser oder jener Person erlangt. Spiritueller Fortschritt besteht nicht im Erwerb spiritueller Errungenschaften durch das Ego, als seien sie persönliche Besitztümer. Sondern er besteht darin, dass das Ego oder vielmehr die falsche Idee der Ich- oder Selbstheit auf solche Weise abgeschwächt wird, dass sie von grob zu fein und von fein zu noch feiner wird. So dass die spirituell Strebenden gleichsam zu einem unpersönlichen, sich zunehmend weitenden und vertiefenden Strom spiritueller Energie werden, der schlussendlich entdeckt, dass er mit dem unergründlichen Ozean des Nirwana deckungsgleich ist. Mit ihrer paradoxen Identifizierung von Pfad und Pilger erinnert uns *Die Stimme der Stille* daran, dass so wie „Individuum“ oder „Person“ nur die Namen gewisser psychosomatischer Zustände sind, auch „Pfad“ bloß die praktische Bezeichnung einer Abfolge von Gedanken, Worten und Taten ist, die sich in Richtung „Erleuchtung“ orientieren. Ob auf einer höheren oder einer niedrigeren Ebene, in Wirklichkeit gibt es nichts dergleichen wie persönlichen Erwerb.

Hiermit ist die äußerst wichtige Lehre der „Zwei Pfade“ verknüpft, die in Fragment II zu finden ist. Diese Pfade sind der Weg des *śrāvaka* und des *pratyekabuddha* einerseits und der Weg des *bodhisattva* andererseits. In *Die Stimme der Stille* wird der erste als „Offener Pfad“ und „Pfad der Befreiung“, der zweite als „Geheimer Pfad“, „Pfad der Entsagung“ und „Leidenspfad“ bezeichnet. Nach der gängigen Deutung liegt der Unterschied zwischen den beiden Pfaden darin, dass der eine auf individuelle Befreiung abzielt, der andere auf universelle Befreiung. Während ein *śrāvaka* sich damit begnügt, *arhant* zu werden, um für sich allein Nirwana zu erlangen, sind *bodhisattvas* nicht zufrieden, solange sie nicht höchste Buddhaschaft erreicht haben, denn erst dann werden sie es vermögen, viele andere Wesen zum Nirwana zu führen. Wie wir aber schon dargelegt haben, ist das Nirwana nichts, das man individuell oder kollektiv besitzen kann. Der Verzicht der Bodhisattvas auf den Offenen Pfad, den Pfad persönlicher Befreiung, ist darum nicht so zu verstehen, als stünde dieser Pfad für eine tatsächlich realisierbare Möglichkeit. Gemeint ist vielmehr, dass Bodhisattvas der Versuchung widerstehen, Nirwana als persönliche Errungenschaft aufzufassen. In der Sprache der Prajñāpāramitā erkennen sie, dass Nirwana mittels Nicht-Erlangen zu erlangen ist. Mit diesem Schwenk zum Paradox erinnern wir uns erneut daran, dass logische Widersprüchlichkeit vielleicht die sicherste und am wenigsten missverständliche aller Methoden ist, transzendenten Wirklichkeiten Ausdruck zu verleihen. Metaphern kann man wörtlich nehmen, Paradoxe nie. Ohne ein gewisses Verständnis dafür, warum *Die Stimme der Stille* der altehrwürdigen Redeweise vom Weg eine so tief paradoxe Wendung gibt, werden wir weder die Botschaft dieser wunderbar bedeutsamen kleinen Abhandlung noch die Konsequenzen des Bodhisattva-Ideals verstehen können.

Unser zweites Beispiel für den Gebrauch des Paradoxes in *Die Stimme der Stille* entnehmen wir dem Ende des dritten Fragments, wo dem Bodhisattva, der sich nun an der Schwelle zur Erleuchtung befindet, gesagt wird:

*Wenn du ein Tathāgata werden möchtest, folge den Schritten deiner Vorgänger und bleibe selbstlos bis zum endlosen Ende.*<sup>128</sup>

Das ist eine tiefgründige Lehre, doch hier befassen wir uns nicht mit der ganzen Textstelle, sondern nur mit ihrer abschließenden, paradoxen Wendung. Es ist kein Zufall, dass der Ausdruck „endloses Ende“ in Verbindung mit Selbstlosigkeit der erhabensten Art verwendet wird, der Selbstlosigkeit eines Tathāgata oder Buddha.

Nun gibt es Leute, die Nirwana so grob verstehen, dass sie sich einbilden, es liege buchstäblich am Ende des spirituellen Pfades und warte nur darauf, von den Strebenden erreicht oder verwirklicht zu werden. Mit einer solchen Buchstabengläubigkeit ordnet man Nirwana, das in dem Sinn ewig (*dbruva*) ist, dass es Zeit transzendiert, nicht nur in die Zeitenfolge ein, sondern macht den viel schwerwiegenderen Fehler, es wie einen Gegenstand persönlicher Errungenschaften und Besitztümer zu behandeln. Wie wir beim ersten Paradox, dem des Pfades, schon in hinreichender Ausführlichkeit zeigten, kann und wird ein Bodhisattva Nirwana nicht als persönlichen Besitz behandeln, denn Bodhisattva ist nur, wer geradezu wesensmäßig jene falschen Auffassungen von absolutem Selbstsein oder realer persönlicher Identität überwunden hat, in denen die Idee des Besitzes notwendigerweise gründet. Da Bodhisattvas Nirwana gar nicht als Besitz oder Errungenschaft im letztendlichen Sinn zu verstehen vermögen, können sie es auch nicht für das wahre Ende ihrer Laufbahn halten. Wir wollen auf diesem Punkt nicht weiter herumreiten, denn wer den vorangegangenen Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, wird ihn schon hinreichend klar sehen: *Die Stimme der Stille* spricht letztlich aus demselben Grund vom „endlosen Ende“, aus dem sie sagt, der Pilger werde zum Pfad. Aus einer etwas anderen Perspektive indes gilt die ergänzende Erklärung, dass man wohl im Einklang mit relativer Wahrheit von der Erlangung von Weisheit als „Ende“ der Bodhisattva-Laufbahn sprechen kann, dass dieses Ende aber „endlos“ ist, denn Weisheit ist letztlich ununterschieden von Mitgefühl, dessen Gegenstand die ununterbrochene Aufeinanderfolge von Geburt, Alter, Krankheit und Tod im Samsara ist, der als Prozess kein Ende hat.

Gehen wir nun vom Paradox zur Poesie über. Die Poesie in *Die Stimme der Stille* ist an manchen Stellen so schön, wie ihre Paradoxien verblüffend sind. Mit „Poesie“ meinen wir keine Strophendichtung, denn zumindest im Gewand ihrer Übersetzung folgen diese inspirierten Äußerungen nicht den Regeln der klassischen Verslehre. Jedoch, was ist Poesie? Man hat schon genug Tinte auf das Unternehmen verwendet, das Undefinierbare zu definieren – gehen wir darum für den Zweck unserer Erörterung davon aus, dass Poesie in ihrem Wesen Bildlichkeit ist. Ein poetisches Bild oder, einfacher gesagt, ein Bild ist als ein beliebiges Konkretes oder Abstraktes definierbar, das in übertragenem Sinn eingeführt wird, um für etwas zu stehen, dem es auffallend ähnelt, wie etwa Schlaf dem Tod.<sup>129</sup> Bildhaftigkeit gleich welcher Art basiert somit auf Vergleichen, allerdings nicht auf beliebigen Vergleichen. Ein Bild entsteht erst dann, wenn die verglichenen Gegenstände von unterschiedlicher Art sind, aber gleiche Eigenschaften besitzen. So vergleichen wir in der

---

<sup>128</sup> Ebd., S. 94

<sup>129</sup> Dies ist die elfte Definition von „image“ – die einzige, die sich auf den Begriffsgebrauch in der Rhetorik bezieht – in Webster's *New International Dictionary*. 2. Ausgabe 1937.

Metapher „goldener Sonnenuntergang“ eine Erscheinung aus Sonne, Wolken und Himmel mit einem Metall, weil diese Dinge, obwohl sie von ganz anderer Art sind, eine gemeinsame Eigenschaft haben, in diesem Fall eine Farbe.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Poesie in ihrem Verfallsstadium (oder was höflicher Weise weiter „Poesie“ genannt wird) entweder die alten Sprachbilder mechanisch verwendet oder neue künstlich herstellt, sind die Vergleiche zwischen Gegenständen, die gleichsam als Lebensblut des Bildes wirken, nicht beliebig. Im Kapitel „Übergang zum Tantra“ von *Buddhadharma*<sup>130</sup> versuchten wir zu zeigen, wie das sakrale Handeln der Tantras auf der im *Avatamsaka-Sūtra* entwickelten Vorstellung des Universums als eines gigantischen Systems von Entsprechungen beruht. Die Grundlage poetischer Bilder ist ähnlich. So wie die Wirksamkeit der sakralen Handlungen der Tantras letztlich in der essentiellen Wahrheit der Lehre des Sūtras gründet, so leitet sich die Kraft eines Bildes, poetisches Erleben zu bewirken, letztlich von der Tatsache her, dass seine Vergleiche nicht bloß phantasievoll sind, sondern tief in der Natur der Dinge wurzeln.

Bilder sind Wahrnehmungen realer Entsprechungen. Wahre Dichter – nicht bloße Strophendrehler oder Produzenten poetischer Massenware – nehmen diese Korrespondenzen intuitiv wahr. Das intuitive Erfassen einer Korrespondenz mittels eines Bildes begründet poetische Wahrheit. Weil sie der Wahrnehmung von Korrespondenzen oder des Einbildungsvermögens im Sinne Blakes mächtig sind, sind die großen Dichter der Welt nicht nur „müßige Sänger eines leeren Tages“, sondern „Hierophanten eines unverstandenen Geheimnisses“.<sup>131</sup> Wir freuen uns nicht selten an der Entdeckung, dass in den Blättern der Dichter mehr Seelenweisheit zu finden ist als in denen akademischer Philosophen und berufsmäßig Gottesfürchtiger. Wie die Romantiker klar erkannten und wie Carlyle es den Ohren einer ungläubigen Generation so kraftvoll einflößte, sind Dichter Propheten und Seher.<sup>132</sup> Daher müssen wir uns nicht wundern, wenn die Propheten und Seher Dichter sind. Die vedischen Rishis, die Verfasser der Dichtungen im Alten Testament und die Sufis des mittelalterlichen Persiens waren so sehr Dichter, wie es je welche gegeben hat. Mohammed, Jesus und Buddha – um auf der Skala spiritueller Verwirklichung noch weiter nach oben zu gehen – machten in ihren Lehren ausgiebig Gebrauch von Metaphern und Gleichnissen. Dass dies so ist, liegt zweifellos daran, dass Bilder, die auf einem System von Entsprechungen beruhen, besser als rationalere Methoden das Einbildungsvermögen wecken, die Intuition anregen oder – mit dem geliebten Begriff des hier besprochenen Textes – die Seelenweisheit wecken können.

Demgemäß ist *Die Stimme der Stille* reich an Symbolen. Man kann kaum eine Seite umblättern, ohne auf wenigstens ein auffallend schönes Sprachbild zu stoßen. Was wäre eindringlicher als das Bild von den Sünden der Jünger, die „ihre Stimmen gleich dem

---

<sup>130</sup> Vgl. Sangharakshita, , *Buddhadharma: Teil Drei: Die Schulen des Mahāyāna*, Kapitel 10. Übergang zum Tantra. Abrufbar unter: [https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user\\_upload/Texte/Buddhadharma-Teil\\_Drei.pdf](https://www.triratna-buddhismus.de/fileadmin/user_upload/Texte/Buddhadharma-Teil_Drei.pdf)

<sup>131</sup> Zeilen aus William Morris (1843-1896), *Prologue of the Earthly Paradise*, und Percy Bysshe Shelley (1792-1822), *A Defence of Poetry*.

<sup>132</sup> Thomas Carlyle, „The Hero as Poet: Dante, Shakespeare“. Dritte Vorlesung der Serie *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. a.a.O.

Lachen und Heulen des Schakals nach Sonnenuntergang erheben”<sup>133</sup>, oder anschaulicher als das Bild der Seelenscharen, die „über dem sturmbewegten Meer des menschlichen Lebens schweben“<sup>134</sup>, und was wäre feierlich schöner als der folgende Vergleich des gerade erwachten Buddha:

*Er steht nun gleich einer weißen Säule nach Westen gewandt. Auf sein Antlitz ergießt die aufgebende Sonne unsterblicher Ideen ihre ersten, herrlichsten Strahlen.*<sup>135</sup>

Die Beispiele ließen sich unendlich vermehren, und fleißige Schüler könnten für *Die Stimme der Stille*, ähnlich wie E. M. Hare es für das *Sutta-Nipāta* getan hat<sup>136</sup>, einen Index der Gleichnisse zusammenstellen.

Doch obwohl Bildlichkeit das Wesen der Poesie ausmacht, ist sie nicht alles. Weitere Elemente sind nötig, beispielsweise Rhythmus. Zwar erkennt man heute allgemein an, dass Poesie auf Metrum und Reim verzichten kann, doch es ist schwer vorstellbar, wie sie ohne jede Art von Rhythmus, sei er regelmäßig oder unregelmäßig, auskommen könnte. Das liegt vielleicht daran, dass Rhythmus essenziell eine Regelmäßigkeit aufweist, eine Spiegelung von Gleichheit und Unterschiedlichkeit innerhalb der zeitlichen Ordnung, die als solche indirekt der Bildlichkeit, ihrer Widerspiegelung in Worten, entspricht. Wie dem auch sei (denn es ist nur ein spekulativer Gedanke) – ohne jeden Zweifel ist die Poesie von *Die Stimme der Stille* stark rhythmisch, und ihre erstaunlichen Wirkungen verdanken sich zumindest in manchen Fällen ebenso dem Rhythmus wie der Bildlichkeit. Als Beispiel möge die folgende erhabene Passage dienen – hier in Strophenform angeordnet, damit die Leser besser einschätzen können, auf welcher starken, ja regelmäßigen Art sie rhythmisch ist:

*Let thy Soul lend its ear  
To every cry of pain  
Like as the lotus bares its heart  
To drink the morning sun.*

*Let not the fierce Sun dry  
One tear of pain before  
Thyself has wiped it  
From the sufferer's eye.*

*But let each burning human tear  
Drop on thy heart and there remain;  
Nor ever brush it off, until  
The pain that caused it is removed.*<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Die Stimme der Stille, a. a. O., S. 31.

<sup>134</sup> Ebd., S. 23.

<sup>135</sup> Ebd., S. 88.

<sup>136</sup> E. M. Hare, *Woven Cadences of Early Buddhists (Sutta-Nipāta)*. London: Oxford University Press 1945.

<sup>137</sup> *The Voice of Silence*, a. a. O., S. 12f.; *Die Stimme der Stille*, a. a. O., S. 27.

(In der deutschen, weniger rhythmischen Übersetzung:)

Lass deine Seele jedem Schmerzensschrei ihr Obr leiben, so wie der Lotos sein Inneres  
entbüllt, um die Morgensonne aufzunehmen.

Lass die sengende Sonne keine einzige Schmerzensträne trocknen, die du nicht selbst vorher  
vom Auge des Leidenden weggewischt hast.

Lass vielmehr jede heiße Menschenträne auf dein Herz tropfen und dort verweilen. Wische sie  
erst weg, wenn der Schmerz, der sie gebar, beseitigt ist.

Verskundige werden bemerken, dass die Strophen der englischen Übersetzung auf vollkommene Weise skandieren. In der ersten Strophe folgen zwei jambischen Trimetern zwei jambische Tetrameter, die zweite setzt sich aus Trimetern und Dimetern zusammen, während die herrliche dritte Strophe aus vier jambischen Tetrametern besteht.

Dass Reimbildung alleine genügt, um dieses „Gedicht der Barmherzigkeit“ nicht nur als Poesie, sondern als vollkommene Versdichtung gelten zu lassen, ist kein Zufall. Shelley sprach in einem Moment der Begeisterung von der „Beschwörung dieses Verses“<sup>138</sup>. Alle große Poesie ist Beschwörung. Sie entfaltet ihre Wirkung mehr durch den Klang als durch Bedeutung. Die klassische Veranschaulichung dieser tiefen Wahrheit ist die berühmte erste Zeile von Keats Endymion: „A Thing of beauty is a joy forever“ („Ein schönes Ding ist Freude ewiglich“). Einer wahrscheinlich apokryphen Geschichte zufolge schrieb Keats ursprünglich „A thing of beauty is a constant joy“ („Ein schönes Ding ist eine stete Freude“) und zeigte die Zeile seinem Freund Leigh Hunt, der sie unbefriedigend fand. Keats dachte erneut darüber nach und schrieb die zuerst zitierte Zeile. Der Bedeutungsunterschied zwischen beiden Zeilen ist unerheblich; beide sind jambische Pentameter, doch die eine ist Poesie, die andere Prosa. Warum ist der Unterschied so gewaltig? Die Antwort kann nur sein, dass die Bedeutung zwar dieselbe ist, die mit ihr verknüpften Laute einschließlich der jeweiligen Reime der beiden Verse aber anders sind. Ein Gedicht ist eine Art Mantra. Wir können sogar sagen, dass Bildlichkeit der Inhalt von Poesie, Mantra ihre Form ist. So wie Poesie manchmal eine Bedeutung durch ein Bild ersetzen und dennoch Poesie bleiben kann, indem sie ihre mantrische Form beibehält, so kann sie die Bedeutung durch mantrische Qualität ersetzen und auch in diesem Fall Poesie bleiben. Anders gesagt: Obwohl Poesie im vollsten Sinn Bild, Mantra und Bedeutung verbindet, ist auch eine Verbindung von Bild und Mantra oder Bedeutung und Mantra allein Poesie. Bedeutung für sich genommen ist Prosa und erst die Hinzufügung des Metrums macht sie zum Vers. Allerdings darf man solche Unterscheidungen nicht mit Spaltungen verwechseln. Wie wir in *Rat an einen jungen Dichter* betont haben, ist ein Gedicht ein Ganzes, und man kann seine „Teile“ zwar unterscheiden, aber nicht abtrennen.<sup>139</sup>

In Strophen wie den oben zitierten, die zu den höchsten Gipfeln jener gewaltigen Bergkette spiritueller Wahrheiten gehören, welche *Die Stimme der Stille* bilden, sind alle

---

<sup>138</sup> Shelley, *Ode an den Westwind*. In der deutschen Übersetzung heißt es an dieser Stelle: „Und bei dem Liede, das mich aufwärts reißt ...“ Vgl. Shelley, P. B., *Ausgewählte Dichtungen*, entstanden zwischen 1816 und 1823. Übersetzt von Adolf Strodtmann. Leipzig: o. J. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695694> (geprüft am 5. Oktober 2021).

<sup>139</sup> Siehe oben *Rat an einen jungen Dichter*

Bestandteile von Poesie in ihrer vollen Wortbedeutung enthalten. Es ist, als würde der Text, wann immer er etwas besonders Wichtiges vermitteln möchte, entweder in Paradoxien explodieren oder in Bilder ausbrechen und mit den mantra-artigen Schwingungen der Poesie erzittern. Die Tatsache, dass *Die Stimme der Stille* Mantras in unserer Sprache zumindest enthält, wenn nicht gar aus ihnen besteht, kann vielleicht auch den Umstand erklären, dass sie als Ganzes keinem bekannten tibetischen Text entspricht, obwohl anscheinend einzelne Strophen identifiziert wurden. Wäre es nämlich Madame Blavatski, der Übersetzerin dieser drei Fragmente aus dem „Buch der Goldenen Vorsätze“ darum gegangen, die mantrische Wirkung des Originals ebenso sehr wie seinen buchstäblichen Sinn wiederzugeben, dann hätte sie es wohl nicht vermeiden können, wie ein hervorragender Tibetologe dem Autor gegenüber nahelegte, dem Geist des Textes gelegentlich die Buchstaben zu opfern.

*Die Stimme der Stille* besteht aber keineswegs nur aus Paradox und Poesie – ein Segen, für den die schwache menschliche Natur sicherlich dankbar ist. Hier und da liegen kleine Täler von Rationalität und Prosa, denn auch der Himalaja besteht nicht nur aus Gipfeln und Abgründen. Doch wenn sie nun zwischen zwei Perioden spirituellen Bergsteigens ausruhen, sollten sich sogar beiläufige Leser daran erinnern, dass ihnen die Botschaft von *Die Stimme der Stille* unverständlich bleiben wird, wenn sie nicht erkennen, dass sie das Herz ansprechen, die Intuition entwickeln und die Seelenweisheit erwecken will, und dass ihre Hauptmethoden, dies zu tun, Paradox und Poesie sind.

## Ausgewählte Literatur

Die Literaturhinweise geben die im Buch zitierten, beziehungsweise erwähnten Werke und manche weiterführende Texte an. Für die buddhistischen Quellen werden, soweit möglich, alternative Übersetzungen angegeben.

## Buddhistische Quellen – Webseiten

SuttaCentral (<https://suttacentral.net>) – *SuttaCentral. Early Buddhist texts, translations, and parallels*. Dies ist eine reichhaltige Fundgrube für die Texte des frühen Buddhismus in den alten Sprachen (Pāli, Sanskrit, Chinesisch, Tibetisch u.a.Sum.) sowie in zahlreichen modernen Sprachen, einschließlich Deutsch. Die Seite enthält die „drei Körbe“ – *Sutta Piṭaka*, *Vinaya Piṭaka* und *Abhidhamma Piṭaka* – des frühen Buddhismus. Die Benutzung der Seite wird in einfachem Englisch beschrieben und ist dank ihrer sehr klaren Gliederung wahrscheinlich auch mit geringen Englischkenntnissen nachvollziehbar. Nicht alle Texte stehen in deutscher Übersetzung zur Verfügung.

Palikanon (<http://palikanon.com>) – *Tipitaka (Drei-Korb), der Pali Kanon des Theravāda-Buddhismus*. Dies ist eine deutschsprachige Webseite. Die „drei Körbe“ – *Vinaya*-, *Sutta*- und *Abhidhamma-Piṭaka* – sind fast vollständig übersetzt; daneben gibt es wichtige alte Kommentare (Buddhaghosa) sowie neuere Literatur aus dem Theravāda-Buddhismus.

## Anthologien

Conze, E., *Selected Sayings from the Perfection of Wisdom*. London: Buddhist Society 1968.

## Schriften des frühen Buddhismus (Pāli-Überlieferung)

*Dīgha-Nikāya. Das Buch der langen Texte des buddhistischen Kanons*.  
Üb. Dr. R. Otto Franke. Göttingen 1913.

*Dīgha-Nikāya. Die Lange Sammlung der Lehrreden*. Aus dem Pali übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Paul Dahlke. Berlin: Neu-buddhistischer Verlag 1920.

(Dīgha-Nikāya) *Die Reden des Buddha*. Längere Sammlung. Üb. Karl Eugen Neumann. 4. Aufl. Herrnschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1997.

(Saṃyutta-Nikāya) *Die Reden des Buddha. Gruppierte Sammlung. Saṃyutta-nikāya*. Aus dem Pālikanon übersetzt von Wilhelm Geiger, Nyanaponika Mahāthera und Hellmuth Hecker, Herrnschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1997.

(Sutta Nipāta) *Sutta-Nipata – Frühbuddhistische Lehrdichtungen aus dem Pali-Kanon. Mit Auszügen aus den alten Kommentaren*. Übersetzt Nyanaponika. 3. Aufl. Herrnschrot: Verlag Beyerlein & Steinschulte 1996.

*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).

## Mahāyāna-Sūtras

*Lotos-Sūtra: das große Erleuchtungsbuch des Buddhismus.* Vollständige Übersetzung nach dem chines. Text von Kumārajīva ins Dt. übers. und eingeleitet von Margareta von Borsig. Freiburg/Br., Basel, Wien: Herder 2013 (1. Aufl 1992).

(Lotos-Sūtra) *Das dreifache Lotos-Sūtra. Das Sūtra von den unzähligen Bedeutungen. Das Sūtra der Meditation über den Bodhisattva „Universelle Tugend“.* Aus der englischen Übersetzung von Nikkyō Niwano ins Deutsche übersetzt von Heinz W. Kuhlmann. Wien: Octopus Verlag 1989.

(Sukhāvati-Sūtras) *The Three Pure Land Sutras. Translated from the Chinese by Hisao Ianagaki in collaboration with Harold Stewart.* Berkeley, Cal.: Numata Center for Buddhist Translation and Research 1995 (2003) abrufbar unter: [https://www.bdk.or.jp/document/dgtl-dl/dBET\\_ThreePureLandSutras\\_2003.pdf](https://www.bdk.or.jp/document/dgtl-dl/dBET_ThreePureLandSutras_2003.pdf) (geprüft 1. Oktober 2021).

(Vajrachidikā-Prajñāpāramitā) *Das Diamant-Sutra: das Wesen buddhistischer Weisheit.* Hrsg. vom International Zen Temple, Berlin. Übers. von Y. S. Seong Do. Dt. Übers.: K. Graulich. Frankfurt/M.: Angkor-Verlag 2010.

(Vajrachidikā-Prajñāpāramitā) *Das Diamant-Sutra: der Diamant, der die Illusion durchschneidet* mit einem Kommentar von Thich Nhat Hanh. Übers.: U. Richard. Berlin: Edition Steinrich 2011.

(Vajrachidikā-Prajñāpāramitā) „Diamant-Sutra“, in: Raoul von Mural (Üb.), *Meditations-Sutras des Mahāyāna-Buddhismus*, Band 1. Bern: Origo Verlag 1988.

*Vajracchedikā-Prajñāpāramitā-Sūtra.* Übersetzung der englischen Übersetzung von Edward Conze, in: Sangharakshita, *Weisheit jenseits von Worten.* Norderstedt: BoD Books on Demand 2019. S. 45-61.

## Sekundärliteratur

Arnolds, E., *Light of Asia* (1887). Nachdruck durch Buddhadharma Education Association. S. 203. Abrufbar unter: [http://www.buddhanet.net/pdf\\_file/lightasia.pdf](http://www.buddhanet.net/pdf_file/lightasia.pdf).

Arnold, M., *Essays in Criticism.* Second series [1888]. Leipzig: Tauchnitz 1892

Aurobindo, Sri, „Letters on Poetry and Art“, in *The Complete Works of Sri Aurobindo* Bd. 27, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram 2004.

Bagehot, W., *Shakespeare the Man: an essay.* New York: The University Society 1901.

Barua, B. M., „Buddhism as Personal Religion“. In: *The Maba Bodhi* Nr. 52, Calcutta 1944, S. 63f. Siehe auch: Barua, B. M., *Ceylon Lectures.* Delhi: Sri Sat Guru Publications, S. 157f.

- (Blavatsky, Helena P.) *The Voice of the Silence. Being chosen fragments from the 'Book of the Golden Precepts'*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von H.P.B. Pasadena: Theosophical University Press 2015 (Erstveröffentlichung 1889).
- (Blavatsky, Helena P.) *Die Stimme der Stille: ausgew. Fragmente aus d. "Buch der goldenen Vorschriften"* ; für d. tägl. Gebrauch d. Lanus (Schüler) / übers. u. mit Anm. vers. von "H. P. B.". [Eine wortgetreue Übers. d. 1889 ersch. Orig.-Ausg. von Hans Geer u. Andreas Zebrowski] Pasadena, Den Haag, München: Theosophical University Press 1983.
- Carlyle, T., *Helden, Heldenverebrung und das Heldentümliche in der Geschichte*. Sechs Vorlesungen. Deutsch von J. Neuberg. Berlin: R. v. Decker's Verlag 1893, S. 113. Einsehbar unter: <https://deriv.nls.uk/dcn23/1103/3267/110332675.23.pdf>.
- Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Carl Streckfuß. Abrufbar unter [http://alighieri.letteraturaoperaomnia.org/translate\\_dutch/index.html](http://alighieri.letteraturaoperaomnia.org/translate_dutch/index.html) (geprüft am 10 August 2021).
- de Lubac, H., *Aspects of Buddhism* (1943): New York: Sheed and Ward 1953.
- de Silva, C. L. A., *The Four Essential Doctrines of Buddhism*. Dependent origination (paticca samuppada), nibbana, kamma and rebirth. Colombo: Associated Newspapers of Ceylon 1948.
- Dhas, Bhagavan, *Science of the Emotions*, Dritte Ausgabe, Adyar/Madras: Theosophical Publishing House 1924.
- Edman, I, *Arts and the Man. A Short Introduction to Aesthetics*. New York: The New American Library 1951.
- Eliot, T. S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf 1921.
- Evola, J., *The Doctrine of Awakening*. London: Luzac 1951
- Heller, E., *The Hazard of Modern Poetry*, Cambridge: Bowes & Bowes 1953.
- Huxley, A., *Selected Essays*. London: Penguin 1950.
- Huxley, A., *Stories, Essays and Poems*. Dent: Everyman's Library 1960.
- Kant, I., „Kritik der Urteilskraft“, in: *Werke in zwölf Bänden*. Band 10, Frankfurt am Main: 1977.
- Lawrence, D. H., „The Fight For Barbara: ‚It's not art for art's sake, it's art for my sake.‘“ (1933), in: *The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence*. Plays. Hg. Hans-Wilhelm Schwarze und John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Lawrence, D. H., *Selected Essays*, London: Penguin 1950.
- Lawrence, D. H., „Art and Morality“, in *Four Essays on Art and Painting*, London: Bureau of Current Affairs 1951.
- Patmore, C., *Poems*. Third collective Edition, Vol. II. London: George Bell and Son 1887.
- Platon, *Der Staat (Politeia)* übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Philipp Reclam 1982.
- Platon, „Das Gastmahl (Symposion)“, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Band 1, übers. von Franz Susemihl. Berlin 1940.

- Read, H., *The Meaning of Art*. Hammondsworth: Penguin Books, 1951.
- Rhys Davids, T. W. und C. A. F. *Dialogues of the Buddha*. London 1899.
- Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*. Band 1–6, Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Holzinger 1955/1966.
- Rilke, R. M., „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Holzinger 1955/1966, Bd. 6
- Rilke, R. M., *Briefe aus Muzot 1919 bis 1926*, Paderborn: Salzwater Verlag (Nachdruck des Originals von 1937).
- Rilke, R. M., *Later Poems*. Translated and introduced by J. B. Leishman. London: Hogarth Press 1938.
- Rilke, R. M., *Requiem and Other Poems*. Translated from the German with an Introduction and Notes by J. B. Leishman, London. Hogarth Press 1949.
- Sangharakshita, *Buddhadharma*. Siehe <https://www.triratna-buddhismus.de/ressourcen/> (deutsche Übersetzung von *A Survey of Buddhism. Its Doctrines and Methods Through the Ages*. Birmingham: Windhorse Publications 2001 (1956). (Complete Works, Bd. 1).
- Shakespeare, W. *27 Stücke. Shakespeare*. In der Übersetzung von Erich Fried, herausgegeben von Friedmar Apel. 3 Bände. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1968-1987, 1989.
- Shelley, P. B., *The Selected Poetry & Prose of Shelley*. Introduction and Notes by Bruce Woodcock. Ware, Herfordshire: Wordsworth Editions Limited 1994.
- Shelley, P. B., *Der entfesselte Prometheus*. Lyrisches Drama in vier Akten. Deutsch von Albrecht Graf Wickenburg. Wien 1976. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695821>.
- Shelley, P. B., *Ausgewählte Dichtungen*, entstanden zwischen 1816 und 1823. Übersetzt von Adolf Strodtmann. Leipzig: o. J.. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695694>
- Sitwell, E., *The Pleasures of Poetry*. A Critical Anthology. London: Duckworth 1931.
- Tennyson, A. Lord, *Gedichte*. Übersetzt von W. Hertzberg (2. Ausgabe) Dresden: Louis Ehlermann 1868.
- Vivekānanda, Swāmi. *Wege des Yoga*. Reden und Schriften. Aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Martin Kämpchen. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel-Verlag 2009.
- Zhuangzi. Mit den passenden Schuben vergißt man die Füße*. Ein Zhuangzi-Lesebuch von Henrik Jäger. Zürich: Ammann Verlag 2009.

## Deutschsprachige Bücher aus dem Kreis der Triratna-Gemeinschaft

### Bücher von Sangharakshita

*Erleuchtung*, Essen: Do Publikationen 1992 (Download unter [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de)  
(Ressourcen: Bücher)

*Das Buddha-Wort: das Schatzhaus der „heiligen Schriften“ des Buddhismus*; eine Einführung  
in die kanonische Literatur, Bern, München, Wien: O. W. Barth 1992

*Mensch, Gott, Buddha. Leben jenseits von Gegensätzen*. Essen: do evolution 1998

*Buddhadharma. Auf den Spuren des Transzendenten*. Essen: do evolution 1999

*Sehen, wie die Dinge sind. Der Achtfältige Pfad des Buddha*. Essen: do evolution  
(2., bearbeitete und erweiterte Auflage) 2000

*Einführung in den tibetischen Buddhismus*. Freiburg: Herder-Verlag 2000

*Wegweiser Buddhismus. Ideal, Lehre, Gemeinschaft*. Essen: do evolution 2001

*Buddhistische Praxis. Meditation, Ethik, Weisheit*. Essen: do evolution 2002

*Buddhas Meisterworte für Menschen von heute. Satipatthana-Sutta*. München:  
Lotos-Verlag 2004

*Die Drei Juwelen. Ideale des Buddhismus*. Essen: do evolution 2007

*Herz und Geist verstehen. Psychologische Grundlagen buddhistischer Ethik*. Essen:  
do evolution 2012

*Die zehn Pfeiler des Buddhismus*. Download unter: [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de)  
(Ressourcen: Bücher), o. J.

*Was ist der Dharma. Die wesentlichen Lehren des Buddha*. Download unter:  
[www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen), 2014.

*Aus Herzengüte leben. Die Lehren des Buddha über Metta*. Essen 2014. Download unter  
[www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen: Bücher).

*Schöpferischer und reaktiver Geist*. Essen: Buddhistische Gemeinschaft Triratna 2014.  
Download unter: [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen).

*Sangharakshita Werkauswahl*. 5 Teile, 2017. Download unter [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de)  
(Ressourcen: Bücher)

*Ethisch Leben. Ratschläge aus Nāgārjunas Juwelenkette*. BoD (Books on Demand-Verlag).  
Als Taschenbuch und E-Buch erhältlich bei: [www.bod.de](http://www.bod.de)

*Weisheit jenseits von Worten. Die buddhistische Vision von höchster Realität*. Norderstedt:  
Books on Demand 2019.

*Ritual und Hingabe. Verehrung im Buddhismus*. Essen: Buddhawege e.V.,  
2. geänderte Aufl. 2019.

*Der unbezahlbare Juwel*. In Vorbereitung.

*Die Geschichte meiner Zufluchtnahme*. Norderstedt: Books on Demand 2021.

*Was ist der Sangha*. In Vorbereitung.

*Schöpferische Symbole des tibetischen Buddhismus*. Download unter  
[www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen Bücher)

*Die unfassbare Befreiung*. Themen aus dem Vimalakīrti-Nirdeśa. In Vorbereitung.

*Die Freude des Yogis*. In Vorbereitung.

## Bücher von Angehörigen des Buddhistischen Ordens Triratna

- Bodhipaksa, *Leben wie ein Fluss*. München: Goldmann 2011.
- (Dhammaloka) Jansen, Rüdiger, *Säe eine Absicht, ernte ein Leben. Karma und bedingtes Entstehen im Buddhismus*. Essen: do evolution 2013 .
- (Jinananda) Stehen, Duncan, *Der Weg zum gelassenen Leben. Einführung in die Meditation*. Freiburg: Herder-Verlag 2004.
- (Kamalashila) Matthews, Anthony, *Auf dem Weg Buddhas. Durch Meditation zu Glück und Erkenntnis*. Herder-Verlag 2010.
- (Kamalashila) Matthews, Anthony, *Buddhistische Meditation für Fortgeschrittene. Der Weg zu Glück und Erkenntnis*. Bielefeld: Kamphausen 2013.
- Kulananda, *Buddhismus auf einen Blick. Lehre, Methoden und Entwicklung*. Essen: do evolution 1999.
- Maitreyabandhu, *Leben in voller Achtsamkeit*. Herrnschrot: Beyerlein und Steinschulte 2012.
- Maitreyabandhu, *Die Reise und der Reiseführer. Ein praktischer Kurs im Erwachen*.  
Download unter [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen: Bücher)
- Nagapriya, *Schlüssel zu Karma und Wiedergeburt: warum die Welt gerechter ist, als sie erscheint*. München: Lotos-Verlag 2004.
- Paramananda, *Der Körper*. Download unter: [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen), 2014.
- Ratnaguna, *Weisheit durch Denken? Über die Kunst des Reflektierens*. Herrnschrot: Beyerlein und Steinschulte 2012.
- (Subhuti) Kennedy, Alex, *Was ist Buddhismus*. München: Barth Verlag 1987.
- Subhuti, *Buddhismus und Freundschaft*. Herrnschrot: Beyerlein und Steinschulte 2011.
- Subhuti, *Neue Stimme einer alten Tradition. Sangharakshitas Darlegung des buddhistischen Wegs*. Essen: do evolution 2011.
- Vessantara, *Das weise Herz der Buddhas. Eine Einführung in die buddhistische Bildwelt*. Essen: do evolution 1999.
- Vessantara, *Zum Wohl aller Wesen. Eine Einführung in die Welt der Bodhisattvas*. Essen: do evolution 2001.
- Vessantara, *Flammen der Verwandlung. Eine Einführung in die tantrisch-buddhistische Bildwelt*. Essen: do evolution 2003.
- Vessantara, *Das Herz*. Download unter [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen: Bücher) 2014.
- Vessantara, *Der Atem*. Download unter [www.triratna-buddhismus.de](http://www.triratna-buddhismus.de) (Ressourcen: Bücher) 2014.
- Vidyamala Burch, *Gut leben trotz Schmerz und Krankheit: Der achtsame Weg, sich vom Leid zu befreien*. München: Goldmann 2010.

Vidyamala Burch und D. Penman, *Schmerzfrei durch Achtsamkeit: Die effektive Methode zur Befreiung von Krankheit und Stress*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2015.