

Form ist Leere – Leere Form 7

Buddhistische Themen und Lehrbegriffe
Themenschwerpunkt: Kunst

Hrsg. Marianne Wachs

Inhalt

Vorwort der Herausgeberin	7
Mar Jana Grünhagen im Stein	19
Peter Gäng Elemente der indischen Ästhetik im tantrischen Buddhismus	20
Mar Jana Grünhagen Fahrt	44
Harald-Alexander Korp Buddhismus – oder die Kunst des Lachens?	45
Anja Brummert Der letzte Sog	62
Roland Berthold „Heilig verkörpert“ – Das Bildnis des Buddha in Kunst und Legende	63
Mar Jana Grünhagen Anicca	89
Helmtrud Rumpf Perspektiven der buddhistischen Kunst	90
Anja Brummert Gebührenfrei	89
Yudo J. Seggelke (mit Murakami Takashi) Die Kunst der japanischen Bambusflöte	99

Mar Jana Grünhagen Geburt	133
Dagyab Kyabgön Rinpoche (mit Elke Hessel) Zur Bedeutung der tibetisch-buddhistischen Kunst und Ikonographie	134
Anja Brummert Der König	152
Mar Jana Grünhagen Anrop ut en japaansche Daal	153
Anna Bremm Buddhas of our time – Buddhadarstellungen in der tibetischen Gegenwartskunst	154
Anja Brummert Ins Jenseits	181
Marianne Wachs Westliche buddhistische Kunst? – Gedankensplitter	182
Mar Jana Grünhagen Buddha in Stein	191
Die AutorInnen	192
Inhalt Band 1 – Band 6	196

Vorwort der Herausgeberin

Die Aufsätze im siebenten Band der vorliegenden Reihe kreisen im weiteren und engeren Sinne um das Thema „Buddhismus und Kunst“. Dieses Thema beinhaltet mehrere grundlegende Komplexe. Zum einen geht es um die Stellung der verschiedenen buddhistischen Schulrichtungen zur Kunst, zur Kreativität im Allgemeinen. Zum anderen geht es darum, inwieweit die Arbeit am eigenen Geist nicht auch als Kunstausbübung aufgefasst werden kann, inwieweit im Laufe der spirituellen Entwicklung das eigene Leben zur Kunst wird. Drittens kann bestimmte Kunst als „Finger, der zum Mond zeigt“ verstanden werden, also als Hindeutung auf eine transpersonale Dimension der Freiheit von Gier, Hass und Verblendung. Und viertens haben sich im Laufe der Entwicklung des Buddhismus spezifische Kunstformen herausgebildet, die zumindest in einem engen Zusammenhang mit dem Buddhismus stehen, wenn nicht sogar ein direkter Ausfluss davon sind.

Nehmen wir die Stellung der verschiedenen buddhistischen Schulrichtungen zur Kunst näher in Augenschein, dann lässt sich in Hinblick auf die dem frühen Buddhismus am nächsten stehende südliche Schulrichtung des Theravāda feststellen, dass hier die Kunst außerordentlich zwiespältig gesehen wird. Den Ordinierten wird jegliche künstlerisch-kreative Tätigkeit verboten. Im Anguttara-Nikāya heißt es:

Als Geheul, ihr Mönche, gilt in der Ordenszucht des Heiligen das Singen, als Wahnsinn das Tanzen, als kindisch das unpassende Lachen mit aufgerissenem Munde. Darum ist das Singen und Tanzen eine Verletzung der Ordnung. (A. III. 108)

Ein solches Verbot wird insbesondere im Westen nicht bloß als völlig unsinnig empfunden, sondern sogar als Peinlichkeit. Dies hängt damit zusammen, dass die Kunst im Westen im 19. Jahrhundert zu einem Religionsersatz geworden ist und damit einen

erhabenen Status erlangt hat¹. Die „Peinlichkeit“ wird einerseits damit wegargumentiert, dass zur Zeit des historischen Buddha Singen, Tanzen, usw. als ausgesprochen niedrige Kunstformen galten, die vom „Abschaum“ der Bevölkerung als Broterwerb betrieben wurden. Erst in der klassischen Epoche (zwischen dem 2. Jh. v. u. Zt. und dem 2. Jh. u. Zt.), in der die Künstlerpersönlichkeiten mehr und mehr aus der Anonymität heraustraten, gab es in Indien vereinzelte Höhepunkte an gestalterischer Fähigkeit und Aussagekraft², wobei dann die eigentliche Blütezeit zwischen 350 und 550 u. Zt. anzusetzen ist³. Der Buddha kannte also nur diese „niedrigen“ Kunstformen – gegen höhere, die sich später entwickelt haben, hätte er nichts einzuwenden gehabt. Andererseits wird gegen das Kunstverbot vorgebracht, dass dies einer der Punkte ist, die wahrscheinlich nicht vom historischen Buddha stammen, sondern von einer Schicht von verknöcherten Mönchen, an denen eine Tendenz zur Lebensfeindlichkeit ersichtlich ist, wie sie im späteren Theravāda überhaupt an vielen Stellen offenkundig wird. Diese Mönche verstoßen damit gegen einen der Grundsätze des Buddhismus, nämlich den Grundsatz vom Mittleren Weg, der zwischen den Extremen hindurchführt. Zuweilen wird das Kunstverbot aber auch nicht klein geredet oder entschuldigt, sondern offen kritisiert: Es erkennt, dass das Bedürfnis, sich kreativ zu betätigen, eines der Grundbedürfnisse des Menschen ist, fast genauso elementar wie das Bedürfnis nach Essen, Trinken, Atmen! Es erkennt auch, dass sich dieses Bedürfnis als „geschicktes Mittel“ (*upāya*) einsetzen lässt, um Fortschritte auf dem Edlen Achtfachen Pfad zu erzielen – auch für Ordinierte. Meiner persönli-

¹ Hauptsächlich verantwortlich dafür ist Richard Wagner, aber bereits bei der Rezeption der Musik seines Schwiegervaters Franz Liszt ist die Tendenz zur Sakramentalisierung der Kunst erkennbar.

² Klaus Mylius, *Geschichte der altindischen Literatur*, Bern, München, Wien, 1988, S. 153

³ ebd; S. 154

chen Meinung nach ist die dritte Position, die offen kritisiert, die ehrlichste. Sie wendet keine Kunstgriffe an, um alles am Theravāda zu retten, sondern betrachtet ihn in einem historischen Kontext und ist bereit, alles das, was als Dogma verkündet wird, abzulehnen, wenn es nicht der Entwicklung des eigenen Geistes dient. Damit nimmt diese Position einen der wirklich elementaren Grundsätze des Buddhismus ernst und wendet ihn an.

Sie handelt dabei so, wie auch Mahāyāna und Tantrayāna gehandelt haben und handeln. Und nicht nur Mahāyāna und Tantrayāna: Bereits bald nach dem Tod des historischen Buddha hat sich in den südlichen Schulen eine buddhistische Kunst organisch, unvermeidlich entwickelt. Am Anfang stand neben dem Bau von Stupas auch die Ausgestaltung der *vihāras* (Klöster), die bald nicht mehr aus bloßen Bambushütten bestanden, in denen die Ordinierten zur Regenzeit lebten, sondern einen festeren, stationäreren Charakter annahmen. Wo dies möglich war, zog man sich in Grotten zurück, deren vor Sonnenlicht schützende Dunkelheit die Meditation unterstützte. Diese Grotten wurden nach und nach ausgebaut und mit bildhauerischen Werken ausgeschmückt – wobei es durchaus wahrscheinlich ist, dass die Ausschmückungen nicht allein von Nichtordinierten, sondern ebenfalls von Ordinierten vorgenommen wurden. Schließlich entstanden ganze Felsenklöster mit drei funktionalen Merkmalen: eine Reihe kleinerer Räume mit steinernen Betten und Kissen für die Ordinierten, eine Säulenhalle für religiöse Zeremonien und Versammlungen und einen inneren Raum, in dem meist ein aus Fels gehauener Stupa stand, der manchmal mit steinernen Reliefs verziert wurde – und später, nachdem das Verbot der Buddha-Darstellung aufgehoben worden war, auch mit Buddha-Abbildungen⁴.

⁴ Heimo Rau, *Stilgeschichte der indischen Kunst*. Band 1, Graz, 1986, S. 36

Als der Buddhismus nach China und schließlich nach Japan kam, wurde seine Verbindung zur Kunst noch viel enger. Nun ging die Meditationsübung direkt in die künstlerische Betätigung über. Kunstaussübung und die Arbeit am eigenen Geist wurden jedoch nicht gleichgesetzt, sondern aus der Arbeit am eigenen Geist ging die Kunstaussübung hervor. Es war allerdings auch möglich, dass beides parallel betrieben wurde – niemals jedoch ersetzt im Mahāyāna-Buddhismus die Kunstaussübung (z. B. das Komponieren von Versen, das Nō-Theater, die Tee-Zeremonie) die Arbeit am eigenen Geist. Das gilt selbst für die Komuso-Mönche, bei denen die Meditation aus dem Spielen einer speziellen, sehr naturbelassenen Form von Shakuhachi besteht. Diese traditionelle Spielweise, die im 14. Jh. entstanden ist, ist ganz dezidiert nicht als eine künstlerische Tätigkeit, sondern als Zen-Meditation gedacht.

Aus dem Ch'an-Buddhismus gingen in China bestimmte Formen von Literatur in Form von Versen⁵ hervor. An ihnen manifestiert sich die meditative Aktivität. Verse wurden auch dazu benutzt, die Lehre von MeisterInnen zu SchülerInnen zu übertragen. Eines der frühen, sehr berühmten Beispiele für ein aus der Erfahrung des leeren Charakters der Wirklichkeit – um welche sich der Ch'an, später der Zen und überhaupt der gesamte Buddhismus hauptsächlich kreist – entstandenes Gedicht ist das von Hui-neng (638 - 713), welches den Abt des Klosters, in dem Hui-neng, ganz bescheiden mit dem Reinigen von Reis beschäftigt, lebte, davon überzeugte, dass er eine authentische Erleuchtungserfahrung gemacht hatte:

In Bodhis Wesen gibt es keinen Baum.
Noch steht ein klarer Spiegel auf einem Gestell.

⁵ Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, New York, 1982

Vom Uranfang her gibt es nichts.
Woran sollte Staub und Schmutz denn haften?⁶

Mit der Zeit wurde diese Form von Dichtung immer ausgefeilter und es entstand die Tendenz, dass die künstlerischen Aspekte die religiösen zu beherrschen begannen. In der Sung-Periode gab es schon eine ganze Reihe von Werken, die nur noch vorgeblich einer Erleuchtungserfahrung entstammten. Statt dessen waren sie hauptsächlich mit einer möglichst raffinierten Form und mit möglichst gesuchten Phrasen beschäftigt.

Am Ende der T'ang-Dynastie blühten auch Formen von auf dem Ch'an-Buddhismus beruhender Malerei. Dabei handelte es sich nicht um Buddhabilder, wie bei gewöhnlicher religiöser Malerei, und auch nicht um Darstellungen eines paradiesischen Reinen Landes, sondern um Darstellungen der wirklichen Welt mit Bergen und Flüssen, Blumen und Vögeln, Affen und Ochsen. Wenn Patriarchen oder andere berühmte buddhistische Gestalten in dieser Malerei erschienen, dann wurden sie realistisch gezeigt, mit grimmigem Antlitz, buschigen Augenbrauen oder wie Verrückte lachend oder übermäßig dick, usw. usw. An ihrer Darstellung wurde offenkundig, dass „der Buddha-Geist der alltägliche Geist ist“ und dass es reale, nicht übermäßig heilige Menschen waren, denen das vollkommene Erwachen gelang.

Als Beispiel für diese Form der Malerei in Japan mag die *Winterlandschaft* des japanischen Zen-Mönchs Sesshū gelten⁷, welche die damals sehr gesuchten Qualitäten von Asymmetrie und subtiler Tiefe zum Ausdruck bringt. Was die Malerei jedoch hauptsächlich ausdrückt – und das ist eine in langen Zazen-

⁶ Die torlose Schranke. Mumonkan. Zen-Meister Mumons Koan-Sammlung, neu übertragen und kommentiert von Zen-Meister Kṣun Yamada, München, 2004, S. 135

⁷ siehe Hisamatsu, S. 107

Sitzungen gewonnene Qualität – ist eine besondere Form von Gelassenheit und Ruhe. Die dunklen Konturen der dargestellten Felsen und Bäume vermitteln keine Düsternis, sondern Tiefe, und es ist wiederum diese Tiefe, welche Ruhe ausstrahlt. Auch die Figur, die den Weg zwischen den Bergen hoch zum Tempel steigt, vermittelt Gelassenheit. Sie ist durchaus nicht so klein, dass sie von den aufragenden Bergen und Bäumen erdrückt würde⁸. Der Tempel zwischen den Bergen wird auch nicht von ihnen erdrückt, sondern fügt sich in die Natur organisch ein. Durch dieses organische Einfügen nimmt er an der Gelassenheit und Ruhe, welche die gezeigte Natur ausstrahlt, teil: Dieser Tempel wird der auf ihn ohne äußere Zeichen der Eile zustrebenden Gestalt sicher den von ihr erwarteten friedvollen Aufenthalt bieten. Die Gelassenheit und Ruhe dieses Werkes von Sesshū verweist auf den vierten der vier *brahmavihāras*: auf den Gleichmut (Pāli: *upekkhā*, Skt. *upekṣā*), der verhindert, dass die, welche sich auf dem Edlen Achtfachen Pfad befinden, von unsteuerbaren Emotionen hin und hergerissen werden.

Im Vajrayāna gibt es wiederum ein anderes Verhältnis zwischen Kunst und der Arbeit am eigenen Geist. Um es zu bestimmen, schauen wir uns kurz die *maṇḍalas* an. Das Wort *maṇḍala* hat mehrere Bedeutungen. Hier interessiert aber nur die folgende Bedeutung:

Ein *maṇḍala* oder '(heiliger) Kreis' ist ein Plan oder Kunstgriff, der in Indien zwischen dem 7. und dem 12. Jh. entwickelt wurde und vielleicht von dem *kaśīṇa*-Kreis abstammt. Seine grundlegende Funktion ist es, die leuchtende Welt oder das Reine Land eines spezifischen heiligen Wesens darzustellen, wobei andere heilige Wesen, die mit diesem verbunden sind, um dieses herum gruppiert werden. Ein *maṇḍala* kann für ein besonderes Ritual zeitweilig gebaut werden. Dazu gebraucht man farbigen Sand oder Teig oder duftendes Pulver und stellt es auf eine horizontale Plattform. In ei-

⁸ Dies ist in der chinesischen Malerei üblich.

ner permanenteren Form kann es auf eine hängende Rolle (*thangka*) gemalt werden.⁹

Das Besondere ist nun, dass diese *maṇḍalas* Meditationshilfen sein sollen: Vorlagen für die meditative Visualisierung. Es beginnt damit, dass sich die Meditierenden den leeren Charakter der Wirklichkeit (*śūnyatā*) vergegenwärtigen. Danach lassen sie das *maṇḍala* vor dem inneren Auge entstehen, wobei dieser Prozess mit dem Aussprechen einer bestimmten Keimsilbe (*bīja*) beginnt. Ehe die Meditierenden durch eines der vier Tore ins Innere des im *maṇḍala* zweidimensional dargestellten, aber im Geist dreidimensional erfahrenen himmlischen Palastes, in welchem die jeweilige Gottheit thront, eintreten können, müssen sie drei Hindernisse überwinden: einen farbig leuchtenden Flammenring, einen dunklen Vajra-Ring und einen meist weißen Lotosblüten-Ring. Diese drei Kreise entsprechen der Dreiheit von Geist, Rede und Körper. Dadurch, dass die Meditierenden diese Ringe durchschreiten, verwirklichen sie geistige Klarheit, Kraft der Rede und körperliche und ethische Reinheit. In den höheren Tantra-Klassen gibt es noch einen vierten Kreis mit den Feldern der acht Leichenstätten, „die wie Inseln im Meer des Leidens liegen“¹⁰. Vorbild dafür waren die acht großen Leichenplätze Indiens, an denen Yoginis und Yogis oft viele Jahre meditierten und die als Tummelplatz von Geistern und fleischfressenden Tieren galten. Demgemäß soll die Überwindung dieses vierten Kreises die Meditierenden zur Furchtlosigkeit und zu Gleichmut bringen. Danach können sie den Vorhof des himmlischen Palastes betreten. Dieser Vorhof wird visualisiert als parkartige Stätte inmitten von Lotosteichen, in der sich erleuchtete LehrerInnen aufhalten, welche den Meditierenden den weiteren Weg weisen können. Die Stille und Ausgeglichen-

⁹ Peter Harvey, *An Introduction to Buddhist Teachings, History and Practices*, Cambridge, 1991, S. 264 (eigene Übersetzung aus dem Englischen)

¹⁰ Gerd-Wolfgang Essen. Tsering Tashi Thingo, *Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. Tafelband*, München, 1989, S. 181

heit der Stätte soll als Aufforderung verstanden an die Visualisierenden verstanden werden, „zu äußerer und innerer Harmonie zu finden.“¹¹ Danach treten sie durch eines der Tore ein, welche die *brahmavihāras* symbolisieren: Liebevoller Freundschaft, Mitgefühl, Mitfreude und Gleichmut. Die Tore sind bekrönt mit dem Rad der Lehre und mit zwei Gazellen. Dieser Schmuck ist ein Hinweis auf Buddhas erste Lehrverkündung im Gazellenhain von Sarnath. Im Innersten des Palastes öffnet sich die Lotosblüte, auf der die Gottheit des *maṇḍalas* allein oder in Yab-Yum-Haltung mit ihrer Partnerin sitzt. Indem sich die Meditierenden innerlich mit der einzelnen oder den beiden Gottheiten verbindet, öffnet sich schließlich auch in ihnen diese Lotosblüte und sie sehen sich selbst als erleuchtete Gottheit darauf thronen¹². Die Kunstform der *maṇḍalas* ist im tibetischen Buddhismus für die mit ihnen arbeitenden Visualisierenden eine Methode, ein „geschicktes Mittel“ (*upāya*) ist, um zum vollständigen Erwachen zu gelangen. Sie ist „ein Finger, der zum Mond zeigt“.

Daneben gibt es aber noch die KünstlerInnen, welche *maṇḍalas* herstellen. Bei ihnen sieht es anders aus, denn bei ihnen kann man den Prozess der Herstellung des Kunstwerks als Form der Meditation betrachten. Sie müssen sich, genauso wie die Visualisierenden, bei der Herstellung der *maṇḍalas* immer wieder vergegenwärtigen, wofür die von ihnen gezeichneten Details, während sie sich darauf konzentrieren, symbolhaft stehen. Auf die Weise sind sie als KünstlerInnen gleichzeitig Visualisierende, so dass man bei ihnen durchaus sagen kann, dass der Prozess der Kreativität mit dem Prozess der Meditation in eins fällt. Im übrigen galt das schon für die Zen-MalerInnen, die ihre kreative Tätigkeit immer in tiefer meditativer Konzentration, bei der Gedanken, Verstand und in gewisser Weise auch

¹¹ ebd. S. 181

¹² ebd. S. 181

Willensäußerungen ausgeschaltet sind, ausführen. Wir sehen also: Kunst kann Mittel zur Meditation sein, aber sie kann auch Meditation sein.

Die in diesem Band versammelten Texte behandeln die Rolle der Kunst im weitesten Sinne für den Buddhismus aus ganz verschiedenen Blickwinkeln.

In dem grundlegenden Artikel „Elemente der indischen Ästhetik im tantrischen Buddhismus“ geht Peter Gäng auf vielfältige Phänomene im Buddhismus ein, die man im weitesten Sinne als Kunst bezeichnen könnte. Dies betrifft nicht nur die formale sondern auch die inhaltliche Dimension, die bei religiöser Kunst natürlich immer die entscheidende Rolle spielt. Dem trägt auch die indische ästhetische Theorie Rechnung, die eine entwickelte Psychologie der Gefühle entwickelt. Während aber in weiten Zweigen der religiösen Kunst eine friedvolle Stimmung, die friedvolle Gefühle impliziert, vorherrscht, gehen zumindest einige Zweige des tantrischen Buddhismus davon aus, dass gerade die Vielfalt der Stimmungen die Ganzheit und die Freiheit ausmacht.

Harald-Alexander Korp beschreibt in „Buddhismus – oder die Kunst des Lachens?“, wie im Theravāda-Buddhismus Lachen weitgehend als ein Ausdruck der Ich-Illusion gesehen wird. Es kann aber auch sein, dass das Lachen im Orden nur aus praktischen Gründen reglementiert wurde. Dagegen wird, wie er darlegt, im Mahāyāna das Lachen nicht mehr als Gefahr betrachtet. Der überweltliche Buddha zeigt ein transzendentes Lachen, frei von Gier und Leidenschaften, ein Lachen, das Ausdruck reiner Freude ist. Im tantrischen Buddhismus gilt es als Ausdruck von Lust und Leidenschaft und damit als eine machtvolle Energie, die richtig erkannt und eingesetzt werden kann und dann zur Erleuchtung führt.

In dem folgenden Aufsatz von Roland Berthold „Heilig verkörpert – Das Bildnis des Buddha in Kunst und Legende“ wird aufgezeigt, dass sich der Buddhismus von Anfang an des künstlerischen Ausdrucks zur Darstellung seines Anliegens bedient hat. Die buddhistische Kunst will den Menschen auf den Weg zur Überwindung von Begehren, Hass und Verblendung führen und dazu dem Heilsziel, dem Todlosen (*nirvāṇa*) Attraktivität verleihen. Sie macht einerseits die Form transparent, bewahrt sie aber auch und erfüllt sie dabei mit tieferem Sinn. Sie ist Ausdruck der Lehrtätigkeiten des Buddha und ebenso ein meditativer Zugang zu seiner Wirklichkeit. Sie lenkt auch den Blick auf die Schönheit. Diese Schönheit ist beim Buddha aus der Überwindung des Leidens erwachsen. Sein Bildnis wird, wenn es im Kult benutzt wird, rituell konsekriert und mit spiritueller Kraft versehen. So wird es in ein religiöses Andachtsbild verwandelt. Auch unabhängig von der Person des Buddha wird die Schönheit als Wert in sich dargestellt, als spirituelle Transparenz der Form.

Helmtrud Rumpf geht in „Perspektiven der buddhistischen Kunst“ von der Beschreibung eines Buddhabildchens aus, das in Burma an die AnhängerInnen verteilt wird. Sie zeigt auf, dass dies Bildchen nicht von einer abendländischen Ästhetik aus betrachtet werden kann. Es ist aber Kunst, da es den BetrachterInnen in einem bestimmten historischen und geographischen Kontext Weltaneignung und -orientierung ermöglicht. Aus der Beschreibung des Bildes ergibt sich schließlich die Mittlerfunktion der Kunst zwischen der sichtbaren konventionellen und der unsichtbaren, im höchsten Sinne gültigen Wahrheit.

In dem Aufsatz „Die Kunst der japanischen Bambusflöte (Shakuhachi)“ von Yudo J. Seggelke (mit Murakami Takashi) wird sehr detailliert auf das Spiel der Bambusflöte eingegangen, welches eine Form der Meditation im Zen ist und dementsprechend zu einer befreienden Offenheit in der Gegenwart beim

Spielen und Hören führt. Bei diesem Spielen zeigt sich für SpielerInnen und ZuhörerInnen, dass es wie das Leben selbst nicht mit Gewalt festgehalten werden kann.

Dayab Kyabgön Rinpoche stellt in „Zur Bedeutung der tibetisch-buddhistischen Kunst und Ikonographie“ heraus, dass der Künstler in der tibetischen Kunst an einem religiösen Objekt einen Dienst leistet. Die einzelnen Elemente sind aus den buddhistischen Texten bekannt, und seine Aufgabe ist es, sie möglichst getreu abzubilden und zum Leben zu erwecken. Er versteht sich in erster Linie als Praktizierender. Ebenso ist bei der Betrachtung des von ihm geschaffenen Kunstwerkes für TibeterInnen die damit verbundene „Segenskraft“ von entscheidender Bedeutung. Eine geweihte Statue ist für sie der Sitz der Gottheit. Inzwischen verfügt aber nicht mehr jeder tibetische Künstler über eine starke religiöse Motivation und ein tiefes Verständnis seines Wirkens. Auch viele alte Techniken, wie sie von Dayab Kyabgön Rinpoche beschrieben werden, drohen verloren zu gehen.

In dem Aufsatz von Anna Bremm „Buddhas of our time – Buddhadarstellungen in der tibetischen Gegenwartskunst“ werden die vielfältigen Bezüge auf die tibetische Kultur beschrieben, die in den Werken zeitgenössischer Künstler zu finden sind. Dabei handelt es sich nicht mehr um buddhistische Kunstwerke, sondern um aktuelle Zeugnisse von tibetischer Gegenwartskultur, was am Beispiel von fünf Künstlern dargestellt wird. Die Autorin zeigt auch auf, wie es den Künstlern heute erschwert wird, selbstlosen Idealen gerecht zu werden. Die Bezeichnung und Arbeitsweise eines zeitgenössischen Künstlers ist für viele Tibeter noch ungewohnt und gewöhnungsbedürftig. Auch wenn sie die meisten als Buddhisten verstehen und darin das Hauptcharakteristikum für eine tibetische Identität sehen, muss die Glaubenszugehörigkeit nicht mehr im Zentrum des künstlerischen Ausdrucks stehen. So wird das Bild

des Buddha vielfältig eingesetzt und verarbeitet, verkörpert aber keine buddhistischen Ideale mehr.

Zum Schluss habe ich ein paar Gedanken zu einer möglichen westlichen buddhistischen Kunst aufgeschrieben. Wie diese buddhistische Kunst am Ende aussehen wird, weiß niemand, aber für einige Elemente gibt es jetzt schon Vorbilder. Dies betrifft in erster Linie sprachliche Kunstwerke; auf einige davon weise ich hin.

Die Aufsätze sind von den Gedichten von Mar Jana Grünhagen und Anja Brummert umrahmt, die Beispiele dafür sind, was buddhistisch inspirierte Dichtung sein kann, wenn sie von Könnern/Könnern geformt wird.