

SIAMESISCHE
ILLUSTRATIONEN
DER
BUDDHALEHRE

Erste Ausgabe. Bilder

**SIAMESISCHE ILLUSTRATIONEN
DER BUDDHALEHRE**

SIAMESISCHE ILLUSTRATIONEN DER BUDDHALEHRE

Erläuterungen zu einem
traditionellen buddhistischen
Manuskript aus Siam

von

dem ehrw. Buddhadasa Bhikkhu

herausgegeben von der
'Social Science Association Press of Thailand'
für 'The Social Science Review'
Bangkok 2511/1968

Bester Dank sei den folgenden Personen ausgesprochen für alle Beiträge und Mitarbeit bei der Herausgabe dieser Veröffentlichung: Dem ehrw. Buddhadasa Maha Thera, der das alte Manuskript fand und die Dhamma-Bildserie neu erklärt hat; Herrn Rabil Bunnag, der für die Photos verantwortlich ist; den Herren Sulak Sivaraksa und Donald Sweetbaum, deren englische Übersetzung neben dem siamesischen Text bei der Übertragung ins Deutsche zu Rate gezogen wurde, Fräulein E. Lyons für die einleitenden Worte und der Asia Foundation für finanzielle Unterstützung.

Die vorliegende deutsche Übersetzung besorgt
Bhikkhu Pāsādika.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
Abb. 1 Die sechs Elemente	14
Abb. 2 Körper und Geist	16
Abb. 3 Die Notwendigkeit der Geistesschulung	18
Abb. 4 Die fünf Gruppen des Anhaftens	20
Abb. 5 Das durch Weisheit geläuterte Bewusstsein	22
Abb. 6 Der Durst (tanhā)	24
Abb. 7 Die bedingte Entstehung (Patīcasamuppāda)	26
Abb. 8 Die bedingte Entstehung (Fortsetzung)	28
Abb. 9 Die bedingte Entstehung (von einem anderen Künstler)	30
Abb. 10 Nichterkennen (avijjā)	32
Abb. 11 Die Folgen des Nichterkennens	34
Abb. 12 Nichterkennen der Wirklichkeit	36
Abb. 13 Das vierfache Anhaften	38
Abb. 14 Das Erkennen des Anhaftens	40
Abb. 15 Das Rad des Lebens	42
Abb. 16 Kreislauf des Werdens	44
Abb. 17 Nichterkennen als Ursache des Verhaftetseins	46
Abb. 18 Falsche Nachfolge	48
Abb. 19 Die Anhänger des Buddha	50
Abb. 20 Studium und Praxis der Lehre	52
Abb. 21 Abgeschiedenheit	54

Abb. 22	Leichenbetrachtung I	56
Abb. 23	Leichenbetrachtung II	58
Abb. 24	Leichenbetrachtung III	60
Abb. 25	Leichenbetrachtung IV	62
Abb. 26	Leichenbetrachtung V	64
Abb. 27	Die Voraussetzungen für die Lehre	66
Abb. 28	Erkenntnisstufen	68
Abb. 29	Erkenntnisstufen	70
Abb. 30	Erkenntnisstufen	72
Abb. 31	Erkenntnisstufen	74
Abb. 32	Erkenntnisstufen	76
Abb. 33	Erkenntnisstufen	78
Abb. 34	Erkenntnisstufen	80
Abb. 35	Erkenntnisstufen	82
Abb. 36	Erkenntnisstufen	84
Abb. 37	Erkenntnisstufen	86
Abb. 38	Erkenntnisstufen	88
Abb. 39	Erkenntnisstufen	90
Abb. 40	Erkenntnisstufen	92
Abb. 41	Vier Grade der Erleuchtung	94
Abb. 42	Erkenntnisstufen	96
Abb. 43	Das Ziel: Nirvāṇa	98
Abb. 44	Bindung und Freiheit	100
Abb. 45	Die fünf Khandhas und die Befreiung davon	102
Abb. 46	Samsāra und Nirvāṇa	104
Abb. 47	Der Wert der Buddhalehre	106

EINLEITUNG

Der traditionelle Künstler Siams hat nicht die Einstellung des modernen Künstlers. Er versuchte nicht, in einem eigenständigen, individuellen Stil zu arbeiten. Es war nicht sein Ziel, seine eigene Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen oder seine spezielle Lebensanschauung; nur in ganz seltenen Fällen freilich setzte er seinen Namen unter seine Arbeit. Selbst als Individuum mag er nur ein Mitglied einer zusammen schaffenden Künstlergruppe gewesen sein, vielleicht ein Fachmann im Darstellen von Baustilen oder von Figuren. Wandmalereien sind anscheinend immer von einer einzigen Person entworfen worden, die dann die weitere Ausführung beaufsichtigte, und bisweilen überliefern die Chroniken der Wats einen Namen; wenn man jedoch die verschiedenen Szenen genauer untersucht, wird man geringfügige Abweichungen in der Linienführung wie in der Technik überhaupt feststellen können; genauso wie die Handschrift verschiedener Personen variiert, auch wenn alle die gleiche Vorlage nachahmen.

Es ist bekannt, dass mehrere Künstler an einem Manuskript gearbeitet haben. Ein 'Triphoum' im Staatlichen Museum zu Berlin, welches 1776 der König Taksin hat anfertigen lassen, weist die Namen von vier Künstlern und Schreibern auf; mit wenigen Ausnahmen scheinen alle Figuren in den zahlreichen Abbildungen der gleichen Hand zu entstammen, die Gebäude der eines anderen Künstlers, usw.

Ob der Künstler nun allein arbeitete oder zusammen mit anderen, so war es sein Hauptanliegen, etwas mitzuteilen. Im wahrsten Sinne des Wortes veranschaulichte er eine bedeutsame Botschaft mit Hilfe von Bildbeispielen. Dies war seine eigentliche Aufgabe, sei es, dass er ein Wandgemälde schuf, dass er an Gemälden arbeitete, die auf Tuch-Banner aufgetragen und zu bestimmten Anlässen im Wat aufgehängt wurden, oder dass er ein 'samutkhoi', ein Manuskript aus dickem Papier bemalte.

Wenn man ein Manuskript bebildert, hat das dem Ausmalen von Wänden den Vorteil gegenüber, dass ein erläuternder Text das Bild begleitet und dass das Buch von einer gebildeten Person benutzt wird. Andererseits hat man viel weniger Malfläche zur Verfügung als ein Künstler, der Wandmalereien gestaltet, auch muss jedes Bild einen bedeutenden Punkt treffend herausstellen.

Wer ein Manuskript illustriert, bedient sich im Wesentlichen derselben Maltechnik wie bei der Wandmalerei—ausgenommen, dass er auf grobem, grossformatigem Papier malt, welches aus Baumrinde hergestellt wird, an Stelle der grosszügigen Fläche einer verputzten Wand.

Zunächst studiert der Künstler die wesentliche Handlung der Geschichte, dann wählt er die eine oder andere Szene aus, der er die grösste Bedeutung beimisst. Nun muss er Figuren komponieren, Hintergrund und Detail oder Symbole, damit die beabsichtigte Bedeutung klar einleuchten kann. Dabei lässt er sich ganz und gar leiten von den Haltungen und Gesten der Figuren, die, durch die

Jahrhunderte hindurch überliefert, zu wohlverstandenen Symbolen für bestimmte Gefühle, Tätigkeiten oder Umstände geworden sind. Jeder Buddhist kann selbstverständlich, ganz gleich welche Sprache er spricht, die Gesten, die durch ein buddhistisches Bildwerk ausgedrückt werden, wie eine universale Zeichensprache lesen. In Siam sind die Gesten der Nebenfiguren vermutlich den Gebärden des klassischen Tanz-Drama abgeschaut. Im Laufe der Jahre hat sich ein vereinheitlichtes Alphabet der Gesten entwickelt; die Kopfwendung, die Haltung der Hände, der Füße, des Körpers hat Anerkennung gefunden als eine Art Stenographie, womit man Schmerz, Zorn, Liebe, Kampf, usw. ausdrücken kann. Der Künstler übernahm möglicherweise diese Symbolsprache nicht unmittelbar vom Tanz her, sondern eher über die Zwischenstufe der 'nang'-Figuren. Hunderte dieser Schattenspiel-Figuren, die aus der Haut des Wasserbüffels geschnitten wurden, werden dazu benötigt, die Ramakien-Geschichte in Szene zu setzen, und zweifellos wurden dieselben von den Hofkünstlern entworfen und hinskizziert, die auch an den Wandgemälden und Manuskripten arbeiteten.

Königliche und religiöse Figuren sind äusserst stilisiert und stets in den traditionellen Posen dargestellt. Diese sind von höherem Rang, und deshalb vermögen sie ihre Emotionen zu beherrschen; unter allen Lebensbedingungen tragen ihre Gesichtszüge einen ruhigen, teilnahmslosen oder heiteren Ausdruck. Man muss den Charakter und die gegebene Situation von der Kleidung, den Attributen und den beherrschten Gebärden ausgehend identifizieren.

Solcherlei Beschränkungen sind dem gewöhnlichen und noch unvollkommenen Menschen nicht auferlegt. Die Wandmalereien weisen genug Fläche auf, alle gewöhnlichen Verrichtungen des letzteren wie Essen, Schlafen, die tägliche Arbeit, Liebe und Krieg aufzuzeigen. Im Manuskript findet sich weniger Platz für ihn, aber wenn er erscheint, dann so ungezwungen und natürlich wie auf Abb. 8, wo er mit seinem Kampfhahn am Boden hockt.

Eine weitere Verbindung zwischen Malerei und dem Tanz-Drama oder dem Schattenspiel besteht darin, dass die Handlung so gestaltet ist, als ob sie über die Bretter einer Bühne ginge. Gewöhnlich wird der Handlungsort nur mit ein paar szenischen Strichen angedeutet – einige gemalte Felsen, ein Bäumchen mit Papierblumen, manchmal ein Thron mit Baldachin oder ein vergoldeter Pavillon.

Öfter wird der Stil der Felsen und Bäume angeführt, um chinesischen Einfluss auf die Thai-Malerei zu beweisen. Eine Philosophie der Landschaftsmalerei wie in der chinesischen Kunst ist jedoch nicht nachweisbar, der Landschaft kommt hier keine eigene Bedeutung zu. Sie gibt lediglich Hintergrund für die Geschichte ab, oft sehr simpel und rudimentär umrissen. Der chinesische Stil der Felsen und Bäume ist oft augenfällig, aber solche Motive übernahm man wahrscheinlich unmittelbar von den grossen Mengen chinesischen Porzellanen, welches Siam seit der frühen Ayudhya-Periode importiert hat und welches bis heute in den meisten Wats zu sehen ist. Im Ganzen gesehen, hat die entlehene Stufenszenerie keinen Einfluss auf den Malstil. Es ist

auch bemerkenswert, dass der Thai Künstler einen Pinsel benutzt, der aus Rinde oder aus einer Baumwurzel gefertigt ist, nicht aber den beweglichen Modellierpinsel der Chinesen.

Dies ist der Grundstil der traditionellen Thai Malerei und auch der Stil des Manuskriptes aus Chaiya. In diesem Buch gibt jede kleine Illustration eine buddhistische Belehrung in einer verblüffenden, knappen und folgerichtigen Weise. Abb. 5 ist eine Allegorie des Körperlichen und Geistigen, oder noch spezifischer, sie handelt von den Schwierigkeiten, auf dem Pfade der rechten Gedanken, den Geist zu schulen; sie zeigt die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers auf. Den Geist versinnbildlicht ein Affe, den Körper Tontöpfe. Beide Bilder sind in Hinblick auf den Weltling voller Konsequenz. Der Affe ist ein ihm vertrautes Wesen, behende, schwer fassbar und unberechenbar. Als Symbol seines eigenen ungezügelter Geistes ist das Tier in seiner verschrobenen Drolligkeit vermutlich allzu treffend. Was seinen Körper anbetrifft, so ist er nur einer von Millionen, so gewöhnlich wie ein Tontopf, und genauso wie Ton kann er leicht zertrümmert werden.

Drei menschliche Gestalten sind auf der Abbildung sichtbar. Zwei von ihnen, der Mann, der die Tontöpfe trägt und derjenige, welcher mit einem Speer nach den Affen wirft, sind gewöhnliche Leute, in ihrer Kleidung und Pose realistisch dargestellt. Den Kontrast hierzu bietet der dritte Mann, die stilisierte Figur des aristokratischen Jägers, der mit Pfeil und Bogen jagt. Er trägt

das klassische Gewand eines Königs; sein Körper mit anmutig gebogenem Rumpf und spitz angewinkelttem Bein ist mit ganzer Vorderseite dargestellt, sein Kopf und Arm sind im Profil zu sehen. Daraus ergibt sich eine dramatische Silhouette, genauso wie sie bei den Schattenspiel-Figuren herausportraitiert wird. Die Gegenüberstellung des Aristokraten und der gewöhnlichen Jägersleute mag deswegen beabsichtigt gewesen sein, um die Tatsache zu betonen, dass physische Verwundbarkeit und das Problem der Geistesschulung alle Menschen angeht.

Die Abbildungen 6 – 9 bilden eine Serie des Lebenszyklus; Begierde wird durch einen Elefanten veranschaulicht, der das Wasser aus den drei Teichen der Begierde aufsaugt. Er selber wird von einem Frosch verschlungen, der Frosch von einer Schlange und die Schlange von einem Vogel. Der Künstler hat hier ein besonderes Problem zu lösen; er muss mittels unrealistischen Materials ein glaubwürdiges Sinnbild schaffen. Die Handlung auf dem Bild muss logisch erscheinen, obwohl man sich dabei weitgehend der Symbolik wie der Entstellung der normalen Proportionen bedienen muss.

Abb. 7 bildet den Frosch ab, der den Elefanten verschlingen muss. Wenn diese beiden Tiere in der korrekten, zueinander abgestimmten Grösse gezeigt würden, hätte der Betrachter ein Empfinden für die Wirklichkeit und würde die Szene für absurd halten. Dies kommt jedoch nicht vor, da der Künstler sehr feinfühlig das Grössenverhältnis ausgewogen hat. Der Frosch wird

kleiner als der Elefant dargestellt, aber viel grösser als er gewöhnlich ist; er wird zum Symbol, und der Betrachter stellt die wahre Kapazität seines Magens keineswegs in Frage.

Auf der Abb. 8 wird der Frosch von der Schlange aufgefressen, die Schlange von dem Vogel; hier wird das ungleiche Grössenverhältnis wieder wettgemacht. Zum Schluss erscheinen alle im Innern des Vogels wie eine Reihe japanischer Schachteln, die alle fein säuberlich ineinandergepasst sind.

Abb. 9 zeigt genau dasselbe Thema, aber offensichtlich von anderer Hand stammend. Der Vogel ist mit grosser Sorgfalt gezeichnet; die Komposition insgesamt scheint auf Harmonie und dekorativen Effekt hin abzuzielen. Sowohl die chinesische Malschule mit ihrer Vogel-und-Blume Einteilung als auch die islamischen Miniaturen weisen diese Kennzeichen auf. Könnte der Künstler unter Umständen ein Ausländer gewesen sein? In Chaiya, bzw. Umgebung, lebt eine beträchtliche Anzahl von Chinesen und auch Mohammedanern.

Mit der Abb. 10 kommen wir auf die siamesische Genremalerei zurück. Um zu zeigen, wie der Mensch durch seine Besitztümer verklavt ist, malt der Künstler einen Dörfler wie er am Boden hockt und seinen Kampfhahn füttert. Die Szene skizziert ganz unmittelbar das Alltagsleben; sie würde sofort von einem Einwohner Chaiyas erkannt werden; sie könnte ihn auch lebhaft an gewisse Auseinandersetzungen erinnern, die er mit seiner Frau wegen

Zeitverschwendung und Geldeinbussen bei den Hahnenkampf-
Wetten hatte.

Diese kleinen menschlichen Portraits gewöhnlicher Tätigkeiten sind häufig mit in die grossen Wandgemälde hineingepackt, wo sie in vielerlei Hinsicht als Flächenausfüllung gedacht sind, um die Komposition abzustimmen und um des menschliche Leben zu beschreiben mit seinem Gegensatz von gewöhnlichem Weltling und dem, der weiter ist auf dem Pfad zur Erleuchtung.

Abb. 11 vereinigt mehrere Stilelemente der Thai Malerei. Der Löwe erscheint in dem siamesischen stilisierten Dekorativstil. Baum und Felsen sind der chinesischen Landschaftseinheit entliehen. In dem Mann, der die Küken füttert, haben wir eine realistische, lebensnahe Skizze. Wenn wir noch die klassische Gebärde der 13. Abb. hinzufügen und traditionelle Architektur, dann haben wir alle hauptsächlichen Stilelemente beisammen.

Abb. 13 zeigt vier Schlangen, die vier Arten von Anhaften versinnbildlichen. Diese, nehme ich an, geht auf denselben Künstler zurück, der auch die 9. Abb. schuf. Hier ist dasselbe Gefühl für Ganzheitsentwurf und Komposition spürbar, auch die gleiche feinfühligke Linie. Die Schlangen – anmutig-keck sehen sie aus – sind vollkommen symmetrisch ineinander verschlungen wie die Glieder eines Juwelengeschmeides.

Abb. 19 ist unvollendet gelassen. Dieser Umstand mag etwas zu tun haben mit einer alten Tradition aus dem Nordosten. Dort

beginnt ein Künstler, der ein Wandgemälde schaffen oder eine Serie von Tuchbannern bemalen will, mit einer Zeremonie, in der er sein Werk und sein Leben dem Buddha weihet. Wenn sein Werk dann beendet ist, wird wahrscheinlich auch die Begründung für sein weiteres Leben hinfällig. Aus diesem Grunde zieht er nicht den letzten Strich, der das Bildnis vollenden würde. Es wäre schwierig, diese Sitte auf einem grossflächigen Wandgemälde nachzuprüfen, aber gelegentlich kann man auf einem Gemälde auf Tuch eine Unterbrechung in dem Zug einer Linie feststellen, welche beabsichtigt zu sein scheint. Mir ist nicht bekannt, ob diese Tradition auch im Süden heimisch ist, aber es erscheint zweifelhaft, dass in einem Manuskript, das so eingehend untersucht worden ist, eine unvollendete Illustration wäre übersehen worden.

Wir beenden diesen kurzen Überblick über das Chaiya-Manuskript mit einigen Bemerkungen zu einer seiner interessantesten Illustrationen. Abb. 38 stellt die neunte Wissensstufe dar. Das Schiff (der Körper) setzt von dieser verfallsunterworfenen Welt zu Nibbana über. Der Schiffseigentümer steht am Bug, nach Land Ausschau haltend, der Kapitän (rechte Bewusstheit) steuert vom Heck aus. Mannschaft und Ausrüstung sind die notwendigen Belehrungen, ohne die man nicht den Ozean von Geburt und Tod überqueren könnte.

Diese sinnbildliche Darstellung ist einerseits kompliziert – sie will mit das Bedeutendste in dem Manuskript nahebringen, andererseits gibt sie auch eine bezaubernde naturalistische Szene wieder. Das

Schiff ist eine malayische Dschunke mit verziertem Bug und erhöhtem Heckaufbau. Der Besitzer scheint ein reicher Malaye zu sein, der sich Gold – und Juwelenschmuck angelegt und mit einer Art Turban und Sarong bekleidet ist. Die Seeleute stellen eine liederliche Mannschaft dar; einer von ihnen lehnt sich, die Hände in die Hüften gestemmt, ganz lässig gegen den Mast, und der Kapitän ist nicht so sehr darauf bedacht, die Segel richtig setzen zu lassen, als vielmehr einen bewundernden oder flirtenden Seitenblick auf die in der oberen Kabine sitzende Frau des Schiffseigentümers zu werfen. Diese Dame scheint zufällig blond zu sein.

Solcher Anflug von Humor ist ein köstliches Kennzeichen der Thai Malerei. In einem religiösen Bildnis ist so etwas nicht als unehrerbietige Geringschätzung zu bewerten. Genau wie die Szenen vom Bauernleben in vielen frühen christlichen, bebilderten Manuskripten, so geben sie hier ein aufrichtiges Bild von der Welt, und sowohl die grosse Religiosität, zu der der Mensch fähig ist, als auch seine kleinen Schwächen nehmen einen gewohnten Platz in ihr ein.

Das Chaiya-Manuskript ist äusserst interessant, und seine sieben- undvierzig Bilder bieten eine ausgezeichnete Illustration im Sinne des Anliegens der siamesischen buddhistischen Malerei und ihres traditionellen Stils.

Elizabeth Lyons

SIAMESISCHE ILLUSTRATIONEN DER BUDDHALEHRE

*Der ehrw. Achariya Buddhādāsa Indapañño zur Dhamma-Bildserie.**

Bilder methodisch zur Dhamma-Darlegung auszunutzen, war in Siam seit der Sukhothai- bzw. seit der frühen Ayuthia-Periode üblich. Die Art der Darstellung machte natürlich im Laufe der Jahre die verschiedensten Wandlungen durch; somit stellen die Bilder sowohl den Stil der Zeit als auch Dhamma dar. Obwohl man sich noch nicht über die Datierung einiger Illustrationen im Klaren ist, entstammen die hier vorgelegten Beispiele der Bangkok-Periode (etwa hundert Jahre alt). In Chaiya (Provinz Suratdhani, Süd-Siam) hat man drei illustrierte Manuskripte aus der letzteren Periode gefunden, welche an Hand von Bildern die Buddhalehre darlegen. Das für diese Studie benutzte Manuskript ist das umfangreichste der drei. Bei näherem Vergleich hat sich herausgestellt, dass alle drei Manuskripte das gleiche Illustrationsthema zum Inhalt haben.

* Einige Zusätze zum Text hat Bhikkhu Khantipālo gegeben, Übersetzung von Bhikkhu Pāsādiko unter Mithilfe von Bhikkhu Vimalo.

Vorliegendes Manuskript und Illustrationen sind in der traditionellen Thai Manuskript-Form, der Samut Koi, gehalten. In dieser Form brachte man zuerst die Illustration, dann liess man einige Zeilen der Erläuterung hinsichtlich eines besonderen Aspektes der Meditation, usw. folgen. Man bediente sich der Khmer-Schrift, um das Siamesische zu transkribieren; obwohl die Buchstaben der Khmer-Schrift entstammen, wird der Text auf Siamesisch gelesen.

Die Farben wurden an Ort und Stelle gewonnen, meistens von einheimischen Bäumen. Die Illustrationsfolge wurde für diese Bildserie zur leichteren Verständlichkeit abgeändert.



DIE SECHS ELEMENTE

1.

Dies ist eine Darstellung der "sechs Elemente". Die vier menschlichen Gestalten, die dem König Respekt bezeugen, symbolisieren die "Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft" (Festes, Flüssiges, Wärme, Bewegung, d. h. die Merkmale alles Körperlich-Materiellen). Das fünfte Element, Raum, umgibt die anderen. Der König stellt das sechste Element dar, viññānadhātu, das Element des Geistigen. Der König (Geistiges) in seiner höheren Stellung herrscht über die anderen vier Elemente, (Erde, Wasser, Feuer, Luft) welche Körperliches darstellen. Was leer ist, Raum, hat man weder mit den geistigen Elementen (nāma), noch mit den körperlichen (rūpa) zusammenzubringen, obgleich man in einigen Denkrichtungen den Raum als einen Aspekt des Geistigen ansieht. Der letzteren Auffassung zufolge bestehen nur zwei Elemente, Geistiges und Körperliches. Daneben gibt es noch folgende Klassifizierung in drei Elemente: rūpadhātu, arūpadhātu und nirodhadhātu. Rūpadhātu ist das Element, welches Form hat und aus 'körperlicher Materie' besteht. Arūpadhātu ist formlos und abstrakt, während nirodhadhātu die Aufhebung von nāma (Geistigem) und rūpa (Körperlichem) bedeutet und als die Leerheit erfahren wird.



KÖRPER UND GEIST

2.

Dieses Bild symbolisiert wiederum Körper und Geist. Der Körper wird dargestellt durch die irdenen Gefässe, die der Mann links trägt, während den Geist der spielerisch-launische, flinke, sich stets in Bewegung haltende, unstete Affe darstellt. (Das gleiche Affen-Symbol, womit das Geistige gemeint ist, findet sich in den alten Lehrdarlegungen (Sutta) ebenso wie in den Abbildungen des samsarischen Lebensrades, welches häufig in tibetischen Klöstern dargestellt wird). Affen erweisen sich stets als äusserst geschickt, ihrer Gefangennahme zu entgehen. Jäger haben es schwer, diese gewandten Kreaturen zu erlegen. In diesem Sinne ist es schwierig, den 'Affen' (Geist) unter Kontrolle zu haben. Der Körper hingegen ist blosse Töpferware und kann sich nicht von sich aus bewegen; er ist leicht zerbrechlich. Diese Kombination von Merkmalen (nāma-rūpa) macht den Menschen aus.



DIE NOTWENDIGKEIT DER GEISTESSCHULUNG

3.

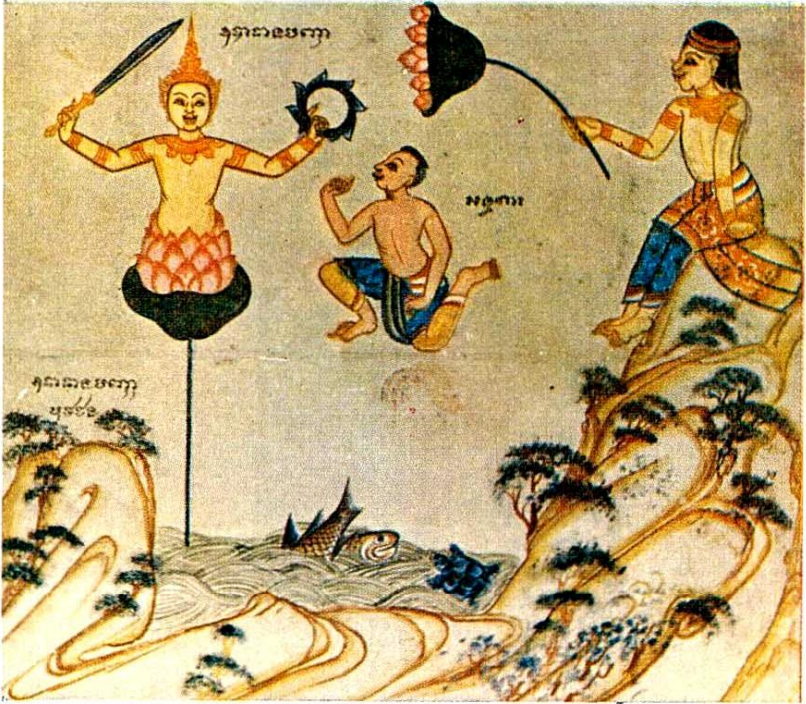
In diesem Bild sind die Hohlräume in den Bäumen als der Körper anzusehen, und die hier abgebildete Schlange lebt in diesen Hohlräumen, oder übertragen: "der Geist lebt im Körper". Die Schlange (Geist) nun muss dressiert und bewacht werden. Eine solche Bewachung zieht auf Zügelung ab (im Bild durch das Beil symbolisiert), wohingegen man zu anderer Zeit mit sanfteren Mitteln vorgehen muss, indem man Freundlichkeit und Entgegenkommen als Mittel zur endgültigen Bezähmung (der Schlange) wählt. Die Symbolik von Geist und Schlange hat tiefere Bedeutung; denn beide können möglicherweise gefährlich werden. Die beiden Leichname und die drei Mönche erinnern daran, dass man durch die Meditation den Geist zu lenken und zu beherrschen lernt; die Mönche auf dem Bilde nehmen die Leichen zum Mediationsgegenstand (asubhakammatthāna). Das Bild zeigt uns, dass wir zwei Dhamma-Mittel verwenden können, um unseren Geist gefügig zu machen: mit Härte und Gewalt und gelegentlich mit Milde und Sanftheit.



DIE FÜNF GRUPPEN DES ANHAFTENS

4.

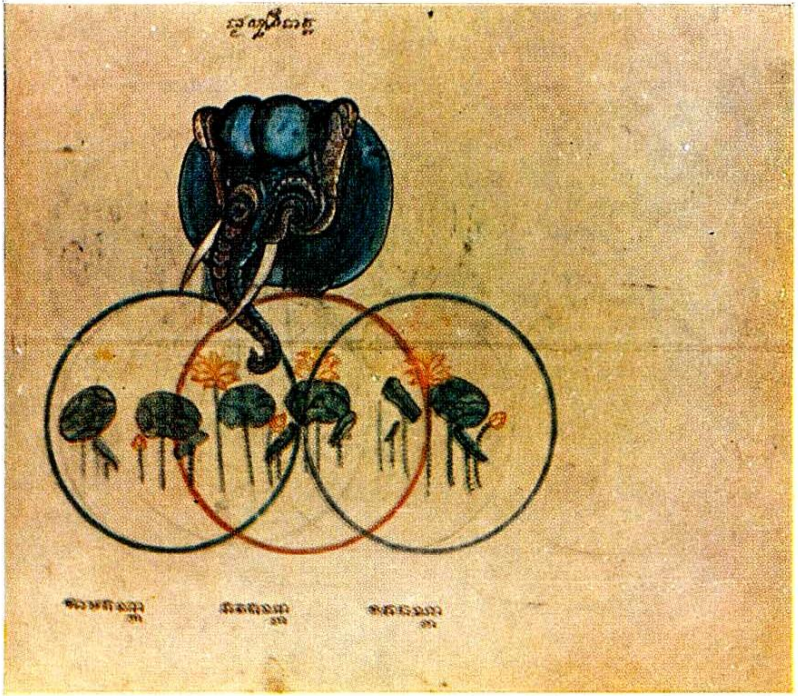
Diese Illustration verweist auf eine Geschichte, die man kennen sollte, bevor man das Bild studiert. Ein Mann auf der Flucht vor fünf Räubern (d.h. die fünf Persönlichkeitsgruppen) erreicht einen Fluss, auf dem er einen Leichnam treiben sieht; er springt darauf und überquert so den Fluss. Hier sind an Stelle der Räuber fünf Raubvögel rechts oben dargestellt, die ebenfalls die fünf Persönlichkeitsgruppen symbolisieren: die Gruppe Körperwelt und Leib (rūpa), die Gruppe Empfindung und Gefühl (vedanā), die Gruppe Wahrnehmen und Erinnern (saññā), die Gruppe Triebkräfte und Reaktionen (saṅkhārā), die Gruppe Bewusstsein (viññāna). All diese Gruppen sind gekennzeichnet durch Anhaften (upādāna). Der verfaulende Leichnam, der zur Stromüberquerung benutzt wird, ist der eigene ekelerregende, abstossende Körper. (Man sollte nicht annehmen, dass der Körper in der Buddhalehre zu verachten sei; auch die Folgerung aus solcher Haltung, Selbstquälerei, ist in der Buddhalehre nicht zulässig. Aber die wahre Natur des Körpers muss man einsichtig sehen lernen, wie er wirklich ist, und nicht wie man ihn sehen möchte; denn man weiss aus eigener Erfahrung, dass der Körper dem Altern unterworfen ist, allerlei Krankheiten und dem Tode.) Dieser Leichnam ist jedoch noch von Nutzen, um zum anderen Ufer, zum Nibbana, zu gelangen, Die Mönche und Laien, die Lotosblumen in der Hand halten, haben die Wahrheit verwirklicht; sie haben die Gefahren erkannt, die den fünf Gruppen des Anhaftens innewohnen, und sind ihnen nicht mehr ausgeliefert.



DAS DURCH WEISHEIT GELÄUTERTE BEWUSSTSEIN

5.

Dieses Bild ist ein weiteres Symbol für Geist und Körper, *nāma*, *rūpa*. Der Körper wird hier als Schlamm dargestellt, während der Geist die Lotosblume ist, die dem Schlamm entsprosst. Im Gegensatz zu der Widerlichkeit des Körperlichen ist der Lotos wohlriechend und rein. Der Mann, der aus der Lotosblüte herauswächst, hält eine Scheibe und ein Schwert, das die Weisheit symbolisiert, die alle geistigen Befleckungen (*kilesa*) durchschneidet. Die *Kilesa*-Gifte—auch ‘Dummheit und Verblendung’ sind damit gemeint— sind hier dargestellt durch einen Jungen, der sich dem Mann mit dem Weisheitsschwert nähert; der Mann rechts, der eine Lotosblume in der Hand hält, hat ebenfalls dank seiner meditativen Übungen in sich ‘*paññā*’, Weisheit, verwirklicht.



DER DURST (TANHĀ)

6.

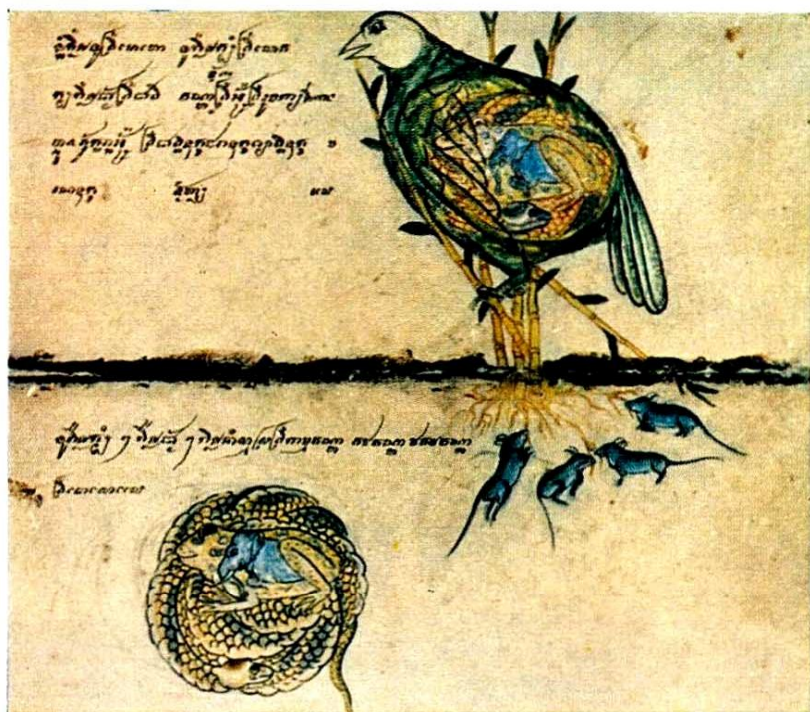
Auf diesem Bild löscht der Elefant seinen Durst mit dem Wasser aus den drei Teichen der Begierde; die Teiche heissen ‘kāmatanḥā’, Begierde nach Sinnenlust, ‘bhava-tanḥā’, Begierde nach fortgesetztem Dasein, ‘vibhava-tanḥā’, Begierde nach Nicht-Existenz. Der Elefant symbolisiert alle Lebewesen; das Durstlöschen kennzeichnet unser Verlangen nach den drei Arten der Begierde.



DIE BEDINGTE ENTSTEHUNG (PAṬICCASAMUPPĀDA)

7.

Hier hat der Elefant die drei Teiche der Begierde aufgesaugt; danach wird er selber von einem winzig kleinen Frosch verschlungen. Diese Bilder stellen die Lehre von der bedingten Entstehung (paṭiccasamuppāda) dar. Das Wasser wird als Sinnesberührung (phassa) angesehen, welche Empfindung entstehen lässt (vedanā); diese wiederum führt zu Begierde (tanhā), welche ihrerseits Anhaften (upādāna) zur Folge hat; Anhaften führt zu Werden (bhava), welches Geburt (jāti) bedingt. Sobald der Elefant das Wasser getrunken hat (phassa), entsteht daraus Empfindung (vedanā), und der Frosch, der die Begierde symbolisiert, verschlingt dann 'vedanā'.



DIE BEDINGTE ENTSTEHUNG (FORTSETZUNG)

8.

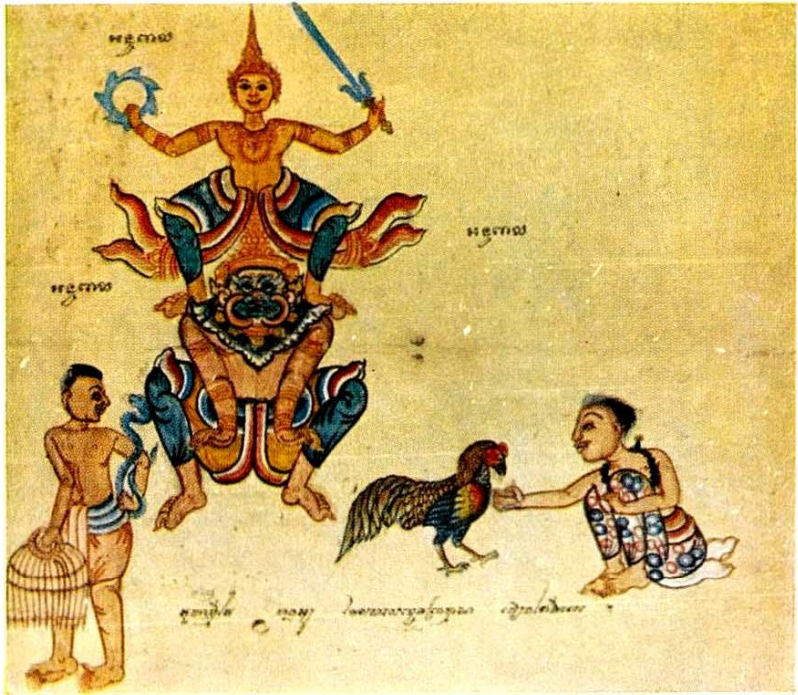
Der 'Begierde-Frosch' (tanhā) wird nun von einer Schlange (upādāna, Anhaften) gefressen; diese wiederum verzehrt ein Vogel (d.h. bhava, Werden). Wenn der Vogel sich auf dem Schilf niederlässt, so bedeutet das Geburt (jāti). Das Schilf ist natürlich schwach und bietet keinen Halt — genau wie unser Körper — und seine Wurzeln werden von vier Mäusen angenagt, worunter man Geburt, Alter, Krankheit und Tod zu verstehen hat.



DIE BEDINGTE ENTSTEHUNG (VON EINEM ANDEREN KÜNSTLER)

9.

Die Darstellung hier ist die gleiche wie im vorhergehenden Bild. Wir sehen den Vogel, der die Schlange gefressen hat, die Schlange mit dem verschlungenen Frosch, den Frosch mit dem Elefanten im Magen und den Elefanten, der die drei Teiche geleert hat. Dieses Bild ist jedoch einem anderen Manuskript mit symbolischen Darstellungen der Buddhalehre entnommen; es wird hier gebracht um zu zeigen, wie ein anderer Künstler das gleiche Thema behandelt.



NICHTERKENNEN (AVIJJĀ)

10.

Dies ist eine Darstellung des Nichterkennens und der Methode, dieses Nichterkennen zu überwinden. Der Mann in der Bildmitte besteigt einen Dämon, in seinen Händen hält er eine Scheibe und ein Schwert. Der Dämon ist das Symbol des Nichterkennens, während die Waffe die Weisheit darstellt. Das Schwert deutet den Sieg der Weisheit über das Nichterkennen an. Rechts und links unten erkennen wir auf dem Bild zwei verschiedene Arten von avijjā. Mit dem Mann rechts, der einen Hahn (malayischen Kampfhahn) füttert, ist sein Verhaftetsein an Eigentum gemeint, ebenso dass er selber zum Sklaven seines Besitzes geworden ist.

Der Mann links hält eine Schlange und eine Art Reuse; auch er symbolisiert Nichterkennen, indem er die Schlange fälschlich für einen Fisch hält. Gemeint ist hier ein Mann, der Gut und Böse nicht unterscheiden kann, der Leidhaftigkeit für Glück, das Teufelsrad für eine Lotosblume hält. (Das Letzte bezieht sich auf eine Erzählung aus den Jātakas.)



DIE FOLGEN DES NICHTERKENNENS

11.

Diese Darstellung ist in zwei Hälften geteilt; die untere fährt mit dem Thema über Nichterkennen fort. Unten links füttert ein Mann seine Küken, womit angedeutet sein soll, dass er sich nun seinen Besitzümern knechtisch unterwirft. Rechts unten haben wir einen Hinweis auf solch unnütze Handlungen wie Feueropfer. (Diese brahmanische Praxis ist heute noch in Indien als Sühne-Ritus üblich. In Siam waren brahmanische Riten früher ebenfalls verbreitet; daher die Anspielung hier auf dem Bild. Sie weist auf das Anhängen und starre Haften an Riten und Gebräuchen hin, welches ein Aspekt des Nichterkennens ist).

Die obere Bildhälfte beschreibt, welches Ergebnis sich aus Nichterkennen ableitet: ein Mann, verstrickt im Kreislauf ununterbrochener Geburtenfolge. Die Darstellung, wie der Mann von einem Hund angefallen wird, wie er ertrinkt und wie der Löwe ihm auflauert, lehrt, dass man Schwierigkeiten jeglicher Art, Furcht und Tod durchzustehen hat, solange man im Daseinskreislauf gefangen ist. In seinem Nichterkennen ist sich der Gefangene jedoch weder der Bedeutung, noch der Ursache seiner schlimmen Lage bewusst; er hat sich an das Leiden gewöhnt.



NICHTERKENNEN DER WIRKLICHKEIT

12.

Der Jüngling, der hier dem Löwen gegenübersteht, fürchtet ihn nicht, da er sich der Gefahr nicht bewusst ist. Der Löwe stellt die Sphäre der Gier, des Hasses, der Verblendung dar, ebenso Geburt, Altern, Krankheit und Tod. Der junge Mann ist unfähig, die drohenden Gefahren wahrzunehmen, denn in seinem Nichterkennen haftet er noch an Gestalthaftem, Hörbarem, Gerüchen usw., welche Leiden verursachen. Im Gegensatz zu diesem Zustand des Nichterkennens hat die obere Gestalt die Gefahren im Leben erkannt. Da sie die ursprünglichen Leidensursachen eingesehen hat, weist sie den jungen Mann darauf hin, der immer noch nicht die Wahrheit sehen will.



DAS VIERFACHE ANHAFTEN

13.

Die vier Schlangen auf dem Bild zeigen uns die vier Arten des Anhaftens: Kāmupādāna (Haften an sinnlichen Begierden), ditthupādāna (Haften an Ansichten, Theorien und Dogmen), silabbatupādāna (Haften an der Überzeugung, dass Riten und Gebräuche von Wirkungskraft und Nutzen seien), attavādupādāna (Haften an der Vorstellung von Ich und Selbst). Jegliche Art des Anhaftens ist das Ergebnis von Nichterkennen und gleicht der Umwindung einer Schlange.

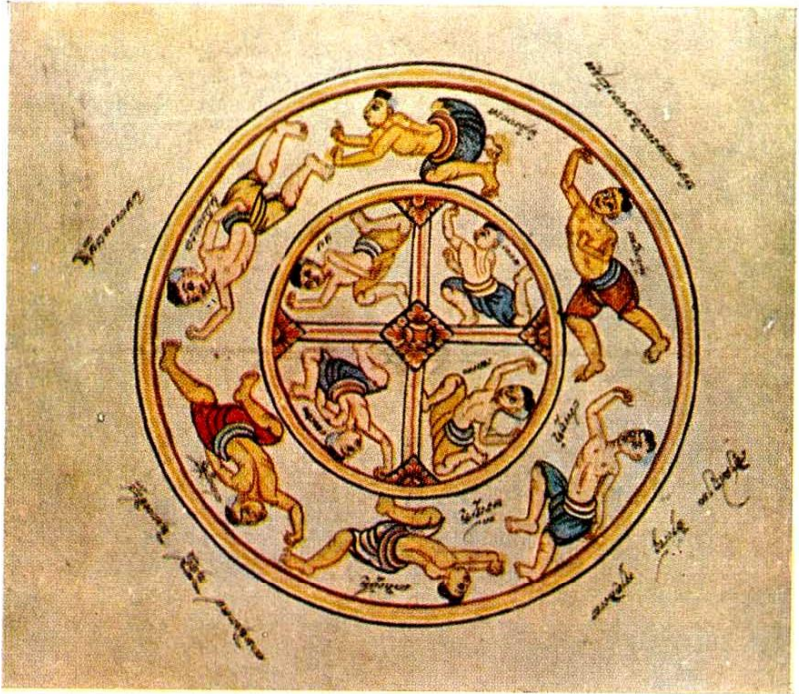


DAS ERKENNEN DES ANHAFTENS

14.

Der Mann links auf dem Bild ist von den vier Schlangen umwunden, wie wir sie im letzten Beispiel sahen. Der Weise sitzt frei in seinem Palast und deutet auf die vier Arten des Anhaftens hin.

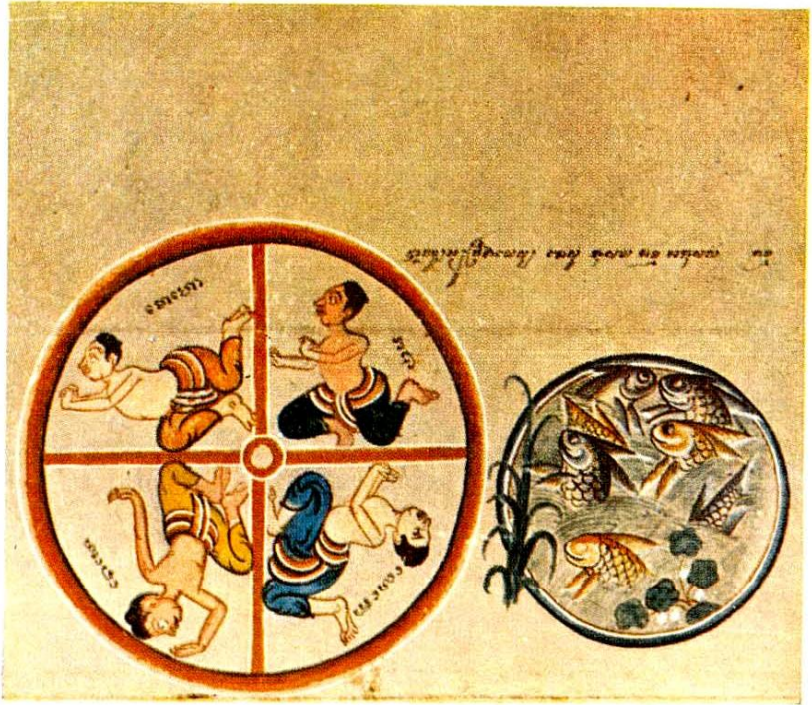
(Das Haften an Theorien über das Ich und Selbst drückt die Schlange aus, die sich über den Kopf des Mannes hinausreckt. Mit der linken Hand hält er die Schlange, die für die sinnlichen Genüsse steht. Mit der rechten Hand greift er die Schlange der Ansichten, Meinungen und Theorien, während er an den Füßen gebunden ist durch die vierte Schlange, die das Haften an Riten, Regeln und Gebräuchen symbolisiert.)



DAS RAD DES LEBENS

15.

Die vier Männer im inneren Kreis symbolisieren wiederum die vier Arten des Anhaftens, während die sechs Männer im äusseren Kreis die fünf Weisen der Sinneswahrnehmung und eine Weise der geistig-gedanklichen Wahrnehmung andeuten (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tastempfindung und Denktätigkeit). Fälschliche Wahrnehmung ist die Ursache von Leidhaftigkeit und Verstrickung in dem Rad der Wiedergeburten (Samsāra). (Dieses Rad des Seins wurde von den Anhängern der Lehre im indischen Mittelalter im Detail dargestellt (z.B. in Ajanta); solche Tradition ist heute nur noch unter den Tibetern üblich. Zwei Wats in Siam besitzen neuerdings auch solche 'bhava-cakras' (Rad des Seins): Suan Mokkhabalarama in Chaiya und Wat Kao Krailas, Hua Hin). Solange der Mensch die Wahrheit nicht in sich erlebt, kann er der Verstrickung nicht enttrinnen. Gefangengehalten durch das falsche Verständnis der Wahrnehmungsweisen, sind die vier Männer wiederum 'der Geburt, dem Altern, der Krankheit und dem Tode' unterworfen.



KREISLAUF DES WERDENS

16.

Die vier Männer in dem grösseren Kreis links stellen das Rad des Lebens dar. Die Fische in dem kleineren Kreis rechts symbolisieren alle Lebewesen, gefangen im Rad des Entstehens und Vergehens.

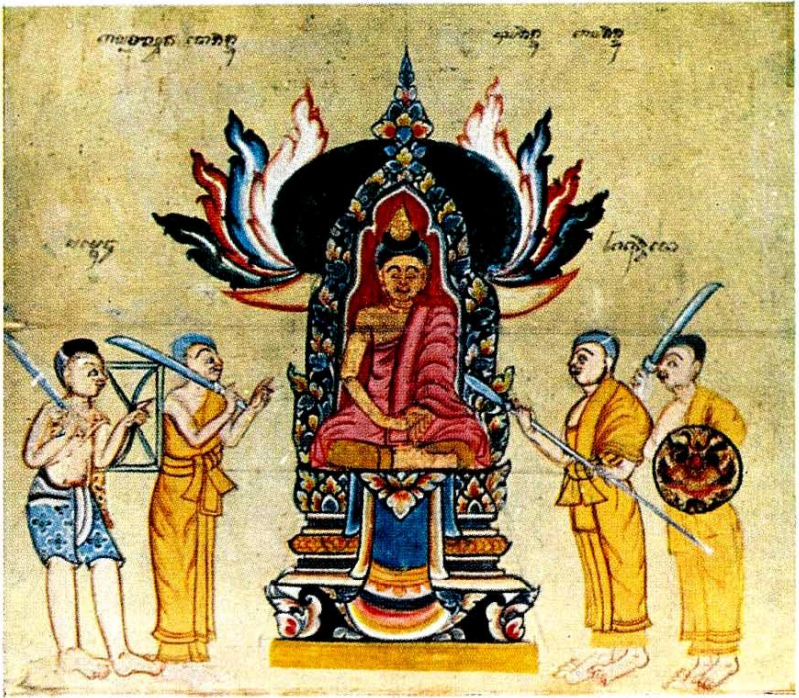
Fische in ihrer natürlichen Umgebung erkennen das Wasser als solches nicht; denn ihre Umgebung hat sich nie verändert, so dass sie keine Vergleichsgrundlage haben. Ebenso ist sich der Mensch der Leidhaftigkeit seines Lebens nicht bewusst, weil er sich daran gewöhnt hat. Wasser symbolisiert das Seins-Rad samsarischen Weltgetriebes, wohingegen das trockene Land unmittelbar daneben das Nibbana andeutet, welchem sich die Fische niemals zu nähern gedenken.



NICHTERKENNEN ALS URSACHE DES VERHAFTETSEINS

17.

Die obere Bildhälfte zeigt einen Elefanten, der im Sumpf des Nichterkennens versunken ist. Die zwei Männer unten sind damit beschäftigt, den Baum des Nichterkennens durchzusägen. Beide sind von hohem Stand und tragen Kronen; das besagt, dass man avijjā unterworfen ist, auch wenn man hohe Stellungen innehat. In solchem Fall ist es nicht leicht, die Freiheit zu gewinnen. Je ungestümer der Elefant um seine Freiheit kämpft, ohne den richtigen Weg zu seiner Befreiung zu kennen, desto tiefer sinkt er ein. In der oberen und unteren Bildhälfte sehen wir einen Weisen, unverhaftet frei, der die Wahrheit in sich erfahren hat.



FALSCHER NACHFOLGER

18.

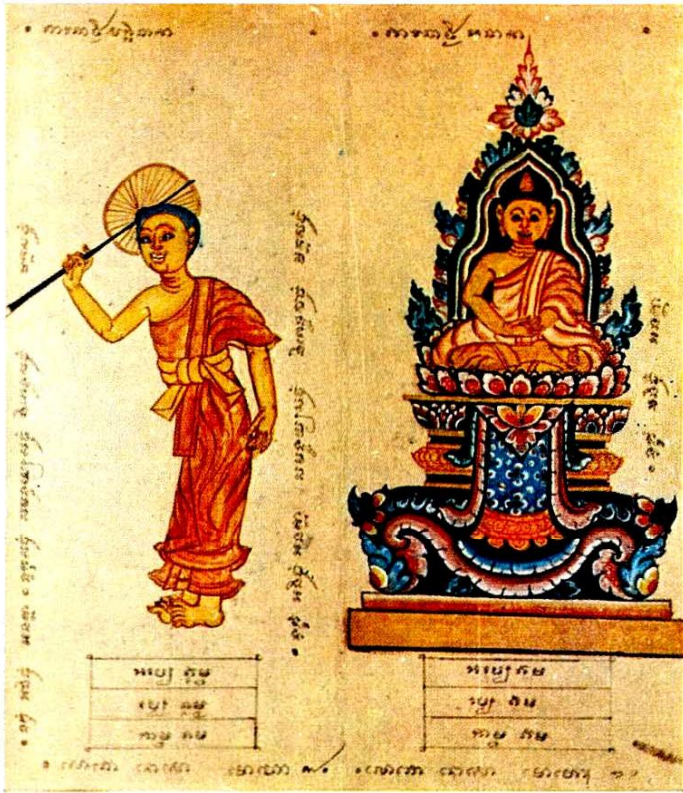
Der Buddha, der hier die wahre Lehre versinnbildlicht, wird von drei Mönchen und einem Laien bedroht. Die Tatsache, dass nur ein Laienanhänger die Lehre bedroht, erhellt, dass viele Mönche, wenn sie einmal im Orden aufgenommen worden sind, weiterhin auf Ab- oder Umwegen wandeln und sich mit Zeremonien und Äusserem zufriedengeben. Dem wahren Lehrgehalt gegenüber verharren sie gleichgültig und streben nicht mehr nach dem Nibbāna.



DIE ANHÄNGER DES BUDDHA

19.

Dieses Bild zeigt uns die Verehrung der Drei Juwelen (Buddha-Lehre-Orden) durch vier Personen, d.h. durch einen Mönch (bhikkhu), eine Nonne (bhikkhuni), einen Laienanhänger (upāsaka) und eine Laienanhängerin (upāsikā). Aus irgendeinem Grunde hat man das Bild nicht vollendet.



STUDIUM UND PRAXIS DER LEHRE

20.

Der Mönch, der hier einen Fächer trägt, bekundet damit, dass er die Lehre befolgt, d.h. in diesem Falle gründliches Studium (pariyatti) und meditative Praxis (paṭipatti). (Studium ohne Praxis bringt den trockenen Gelehrten hervor, der alle Weisheit nur aus Büchern schöpft. Meditative Praxis ohne Studium führt leicht auf einen Abweg, wenn sie von starker, blinder Gläubigkeit getragen wird. 'Pariyatti' und 'paṭipatti' ergänzen einander, und wenn das eine oder andere Element fehlt, wird man nicht so leicht das 'durchdringende Wissen' (paṭivedha) erreichen können.)

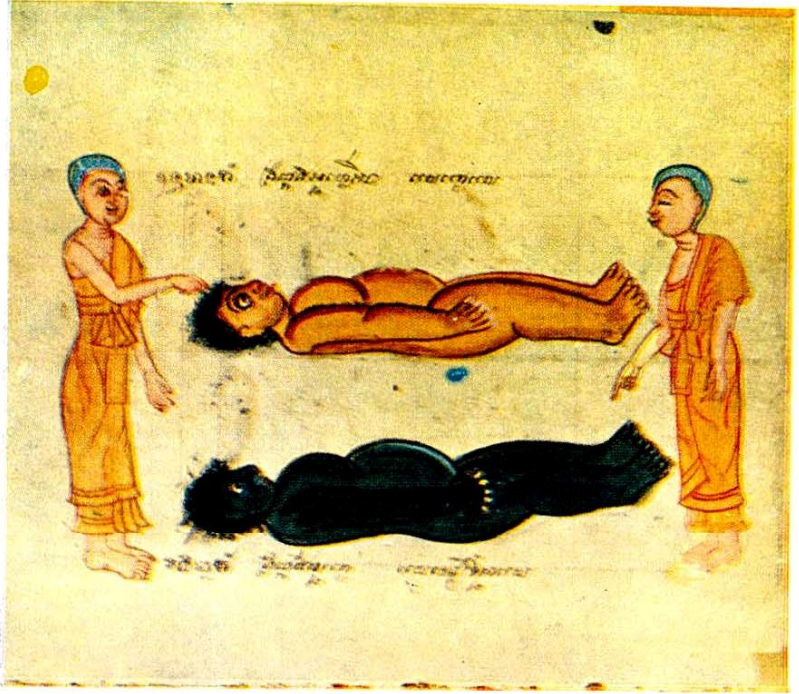


ABGESCHIEDENHEIT

21.

Dieses Bild zeigt einen Bhikkhu, der an einsamer Stätte meditiert. Nach dem Pāli Kanon findet man solche Stätte am Fusse eines Baumes, in einer Waldung oder einer Höhle, auf einem Berge, einem Friedhof, im Dschungel, an einem abgelegenen Platz, oder in einer leeren Behausung.

Aber die wahre Abgeschiedenheit ist dann erreicht, wenn man alles Begehren und Anhaften überwunden hat; denn es sind nicht die Dinge, die uns binden, sondern das Anhaften an den Dingen.

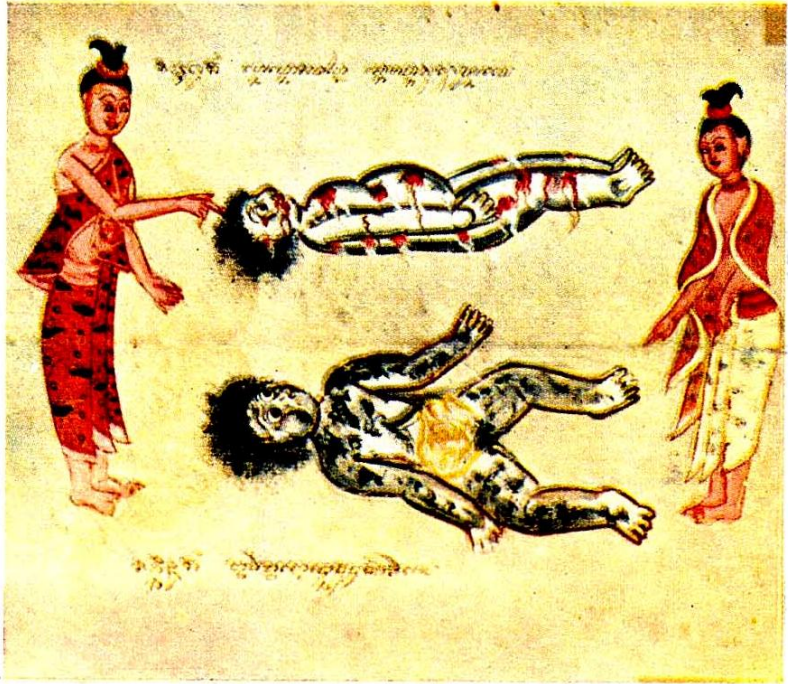


LEICHENBETRACHTUNG I

22.

Hier kommen wir zu einem besonderen Punkt: Betrachtung des Unreinen (asubha-kammatthāna), wobei man sich eines Leichnams als Meditationsobjekt bedient, um die Vergänglichkeitsbetrachtung zu üben und zur Reife zu bringen. (Es gibt zehn Betrachtungsweisen des Unreinen, die sowohl in den Lehrgesprächen als auch im Visuddhimagga aufgeführt sind. Bei jeder dieser Betrachtungsweisen nimmt man eine Leiche zum Objekt, (sei es in natura oder vorstellungsmässig in Hinblick auf den eigenen Körper) die sich in einem immer fortgeschritteneren Stadium des Verfalls befindet.)

Das Bild zeigt zwei Leichname: die aufgedunsene Leiche (uddhumātakam) oben und die sich von grün zu dunkel-blau verfärbende Leiche (vinīlakam) unten. Diese Art von Meditation soll den Mönch zur wahren Einsicht in die Unbeständigkeit und die vergängliche Natur des Körpers führen. Wenn er das einmal durchschaut hat, wird er nicht mehr an seinem Körper haften.



LEICHENBETRACHTUNG II

23.

Oben sehen wir einen eiternden Leichnam (vipubbaka-jātaṃ), darunter eine aufgeschnittene Leiche (vicchiddakaṃ). Beides dient zur Betrachtung des Unreinen.

(Wenn der Betrachtende mit dem Finger auf den Leichnam weist, so drückt das aus, dass er sich klarmacht, sein eigener Körper sei genauso dem Verfall unterworfen. Im Satipatthāna-Sutta heisst es: “Und auch dieser Körper ist so beschaffen, wird so werden, kann dem nicht entgehen.”)



LEICHENBETRACHTUNG III

24.

Der Leichnam im oberen Bildteil wird 'vikkhāyita' genannt, d.h. er wird von Hunden u.s.w. zerrissen und angefressen. Der zweite ist als 'vikkhitta' bekannt, d.h. eine Leiche, die zerstückelt und zerstreut worden ist, da man sie den wilden Tieren und allen Witterungseinflüssen aussetzte.



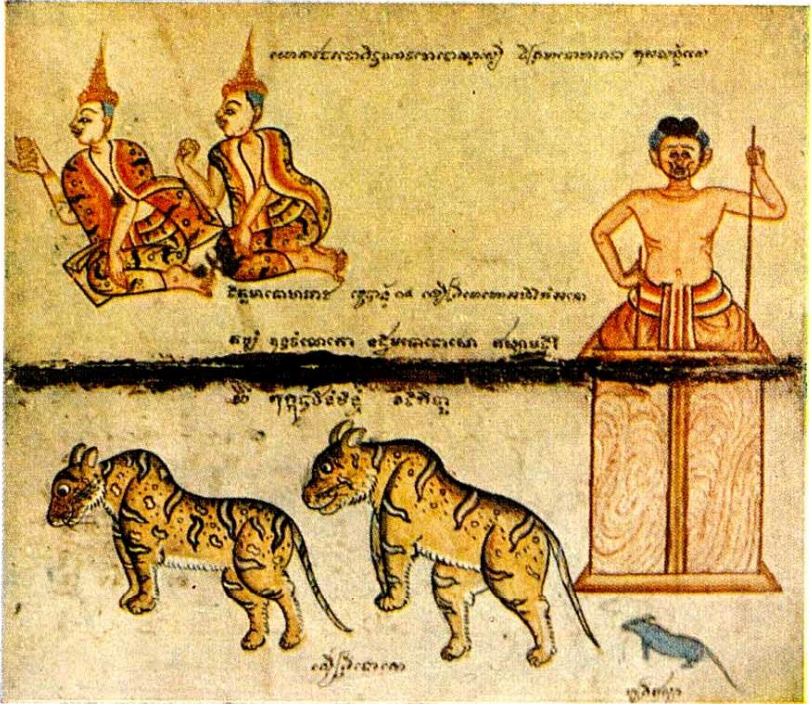
LEICHENBETRACHTUNG IV

25.

Den oberen Leichnam bezeichnet man als 'hatavikkhattaka': die Leiche wurde mit einem Schwert übel zugerichtet. Den unteren nennt man 'lohitaka', 'blutbeschniirt und vereitert'.

26.

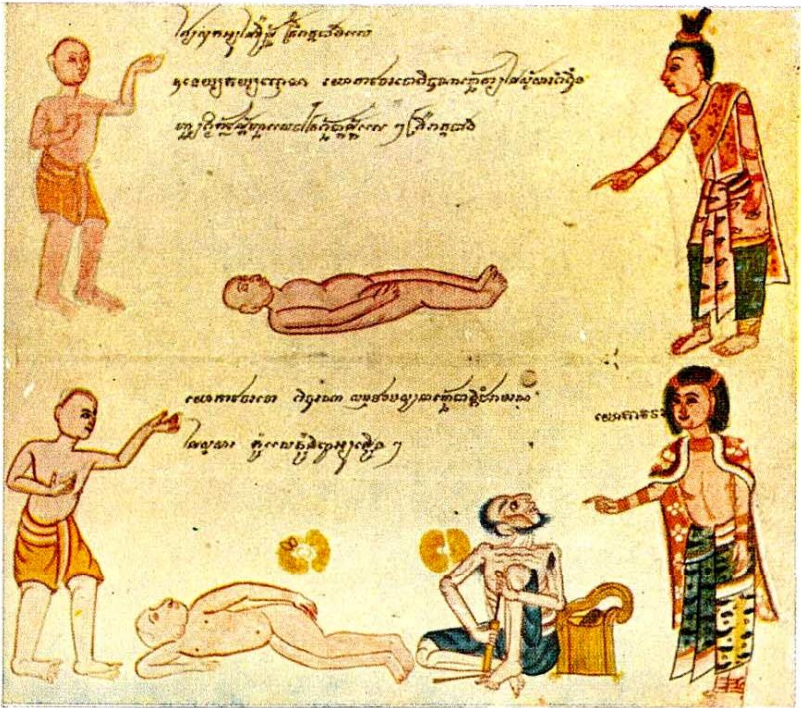
Mit diesem Bild wird die Folge der zehn Meditationsobjekte für die Betrachtung des Unreinen (asubhakammatthāna) abgeschlossen; der obere Leichnam wird von Würmern zerfressen (puluva), von dem unteren sind nur noch die Knochen übrig geblieben (atthika).



DIE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE LEHRE

27.

Dieses Bild behandelt die drei Voraussetzungen, die man zum erfolgreichen Üben im Dhamma entfalten muss. Diese sind: freudiger Eifer (chanda), Ausdauer (viriya) und Selbstvertrauen (vesārajja). Den freudigen Eifer drücken hier zwei Devas aus, die Edelsteine oder Diamanten in der Hand halten. Mit dem Mann, der den Blasebalg bedient, sind Anstrengung und Einsatz gemeint, die dazu nötig sind, einen solchen Hitzeegrad zu erreichen, um jedes Metall schmelzen zu können. Die Maus unten, welche zwei Tiger verfolgt, ist ein Beispiel des Selbstvertrauens. Wenn wir die Lehre des Buddha anwenden wollen, müssen wir vertrauensvoll und entschlossen sein, um die unheilsamen Triebkräfte, die hier durch die Tiger symbolisiert werden, zu überwinden.



ERKENNTNISSTUFEN

28.

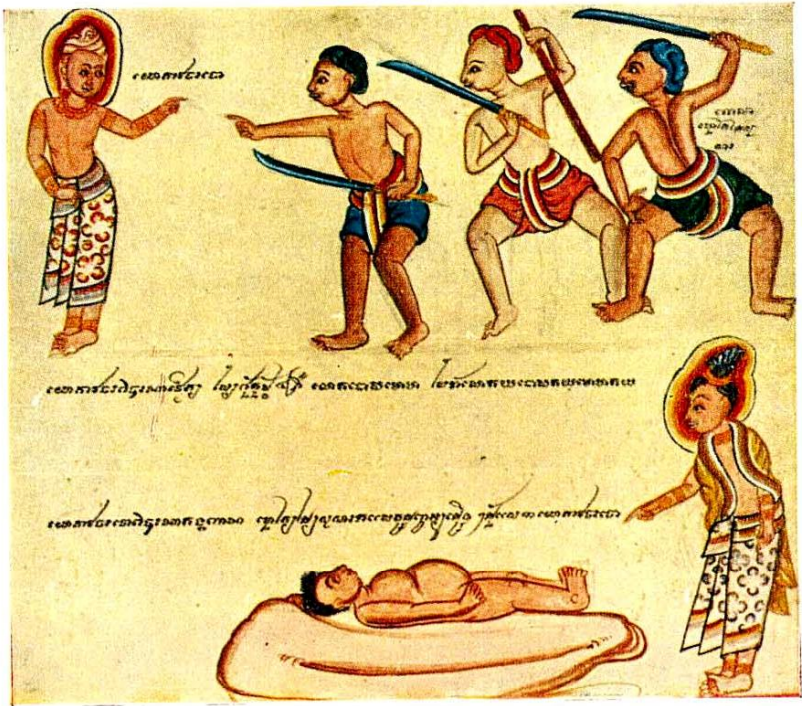
Durch freudigen Eifer, Ausdauer und Selbstvertrauen ist man in der Lage, 'Wissen' (ñāṇa) zu erlangen.

Die Bild Darstellungen 28 bis 38 beschreiben die verschiedenen Stufen der Erkenntnis.

Der erste Teil des Bildes 28 behandelt diejenige Wissensstufe, welche sich aus der Kontemplation ableitet, die das Entstehen und Vergehen aller Existenzformen zum Betrachtungsgegenstand nimmt (udayabbayañāna); die untere Hälfte hingegen bezieht sich auf die Wissensstufe, die man auf einer mehr vorbereitenden Meditationsebene erreicht (sammasanañāna), d. h. das Wissen um Geburt, Altern und Sterben als anschauliche Erkenntnis, welches tieferen Wissensstufen vorausgeht.

Die stehende Figur unten rechts hat bereits Weisheit (paññā) in sich verwirklicht, da sie Einsicht genommen hat in die Wahrheit von Geburt, Altern und Sterben.

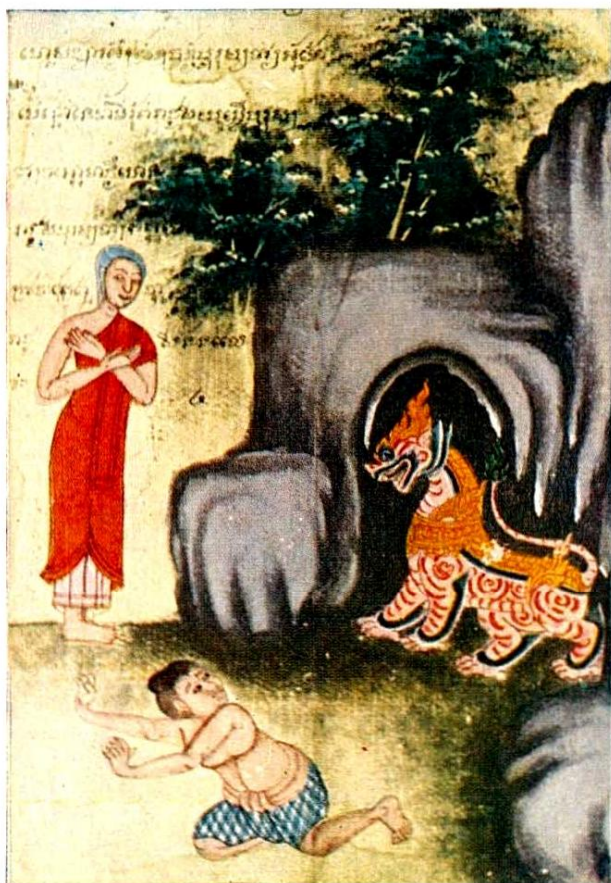
Das 'Kind' links stellt Geburt dar, während der alte Mann, der am Boden hockt und seinen Betel stampft, das Alter versinnbildlicht. Sich an die vorbereitende Meditationsebene anschliessend (sammasanañāna), muss man die drei Merkmale im Geborenwerden, im Altern, im Sterben bestätigt finden: Vergänglichkeit (anicca), Leidhaftigkeit (dukkha) und Ichlosigkeit (anattā). Eine solche Einsicht zählt noch zur Stufe der anfänglichen Vorbereitung, sie wird noch nicht zu den neun Wissensstufen (d.h. "fortschreitende Erkenntnisblicke" (vipassanā-ñāna)) gerechnet.



ERKENNTNISSTUFEN

29.

Die untere Bildhälfte soll uns die Wissensstufe verdeutlichen, bei der man die Aufmerksamkeit vor allem auf die Auflösung aller Bewusstseinsvorgänge und Existenzformen richtet (bhaṅgañāna.) Dies ist die zweite Stufe der Erkenntnis. Das Bild zeigt einen zum Meditationsgegenstand genommenen Leichnam. Der Meditierende berücksichtigt hierbei nicht den Aspekt des Entstehens und konzentriert seinen Geist ausschliesslich auf die Auflösung, um zu der anschaulichen Erkenntnis zu kommen, dass sich alle Dinge in beständiger Auflösung befinden. Der obere Bildteil behandelt die Wissensstufe, auf der man sich den Schrecken gegenwärtig hält (bhayañāna), d.i. Schrecken vor allen Seinsgebilden, vor allem Zusammengesetzten (saṅkhāra). Die drei Diebe symbolisieren die drei Existenzsphären: Kāma bhava, rūpa bhava, arūpa bhava, die Existenzsphären des Sinnlichen, des Feinkörperlichen und Körperlosen, welche alle zu fürchten sind, da ihnen Vergänglichkeit, Leidhaftigkeit und Unbefriedigtsein innewohnen. Daher sollte man ein Dasein in keiner dieser Sphären begehren.



ERKENNTNISSTUFEN

30.

Dieses Bild nimmt ebenfalls die Wissensstufe zum Thema, auf der man sich den Schrecken gegenwärtig hält (bhayañāna); es stammt jedoch von einem anderen Künstler. Der Mann im unteren Bildteil fürchtet sich vor dem Löwen, während der übende Mönch den Schrecken vor allen Seinsgebilden meditativ erfasst.



ERKENNTNISSTUFEN

31.

Die obere Bildhälfte deutet die vierte Wissensstufe in der Folge der fortschreitenden Erkenntnis an, d. h. 'ādinavañāna', die Wissensstufe, auf der das Elend des Lebens deutlich wird. Auf dieser Wissensstufe hat man die Einsicht, dass alle Seinsgebilde die Ursache des Elends sind, die man daher stets fürchten soll, als wenn man einem Löwen begegnete. Der Leichnam am Boden erinnert den Übenden daran, in welchem Ausmass das Leben dem Leiden unterworfen ist.

Das brennende Haus unten weist auf die fünfte Wissensstufe hin (nibbidāñāna), d. h. die Stufe, auf der man die innere Abwendung erlebt.

Es heisst einmal, dass alles Gewordene brennt im Feuer der Begierde, des Hasses und der Verblendung, der Krankheit, des Alterns und des Sterbens. Wem die vergängliche, unbefriedigende und ichlose Beschaffenheit alles Erlebens deutlich wird, der wendet sich innerlich ab und gelangt zur Leidenschaftslosigkeit.



ERKENNTNISSTUFEN

32.

Rahu, das legendäre Himmelsungetüm, das danach trachtet, den Mond zu verschlingen und dadurch Mondfinsternisse verursacht, illustriert hier die sechste Wissensstufe, 'muccitukamyatāñāna'; dann ist der Drang nach Erlösung derartig stark, dass nichts anderes im Bewusstsein Platz hat. Den auf dieser Wissensstufe Übenden versinnbildlicht der Mond, welcher dem Rachen des himmlischen Dämons, der das samsarische Geburtenkontinuum symbolisiert, zu entrinnen sucht. Diese populäre Rahu-Darstellung findet sich gewöhnlich über den Eingängen von siamesischen Klöstern, um den Gläubigen daran zu erinnern, sich von dem Kreislauf endloser Geburtenfolge zu befreien.

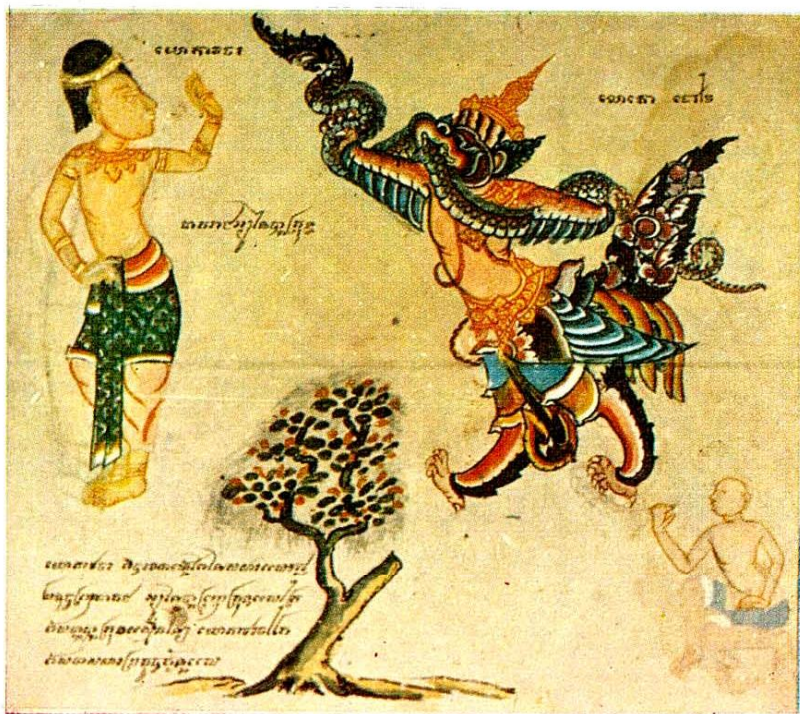
Vgl. Hierzu das kompliziertere Rad des Seins (saṃsāracakra oder bhavacakra), welches man in den Eingängen der meisten tibetischen Tempel sehen kann, wo es denselben Zweck verfolgt – Erinnerung und Warnung vor den Gefahren dieser Wandelwelt.



ERKENNTNISSTUFEN

33.

Diese Illustration wiederholt das Thema des vorhergehenden Bildes: Ein Frosch versucht, den Fängen einer Schlange zu entrinnen. Ebenso sollten wir versuchen, der Leidhaftigkeit, allem Übel der geistigen Befleckungen zu entrinnen. Im Grunde genommen wollen wir jedoch garnicht aller Leidhaftigkeit und den Kilesa-Giften entfliehen; wir ziehen es stets vor zu "spielen", ohne uns um Befreiung zu kümmern. (So wie der Hl. Augustinus betete: "Herr, gib mir Reinheit – aber nicht heute!")



ERKENNTNISSTUFEN

34.

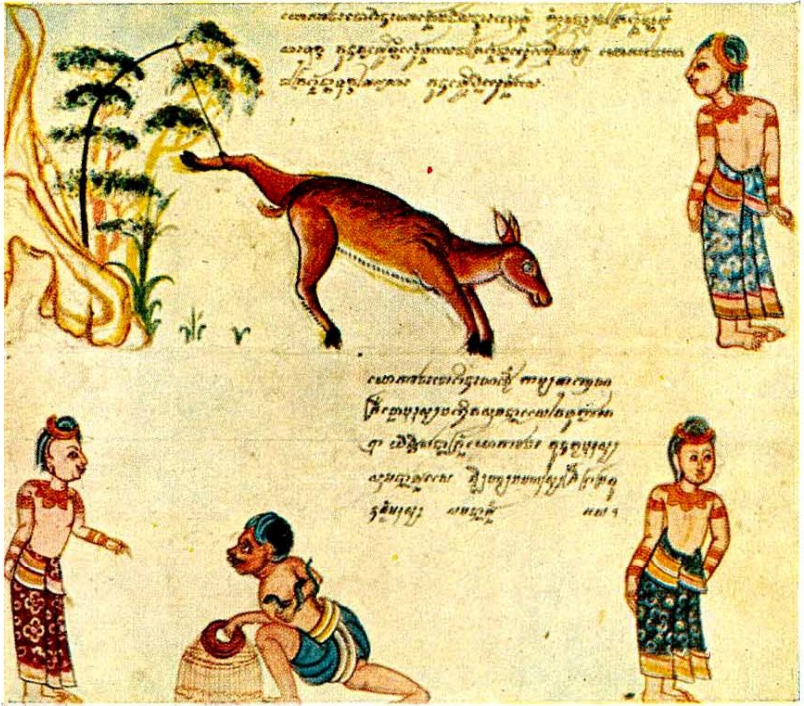
Die sechste Wissensstufe wird wiederum angedeutet durch eine Schlange, die sich aus den Krallen des Garuda (sagenhafter Vogel, der dem Rok der Arabischen Märchen ähnelt) zu befreien sucht.



ERKENNTNISSTUFEN

35.

Eine weitere Variation zu demselben Thema : Der gefangene Hahn und der angeköderte Fisch beschreiben Gefangenschaft und Einschränkung und somit die Notwendigkeit, sich von allen weltlichen Beschränkungen zu lösen.



ERKENNTNISSTUFEN

36.

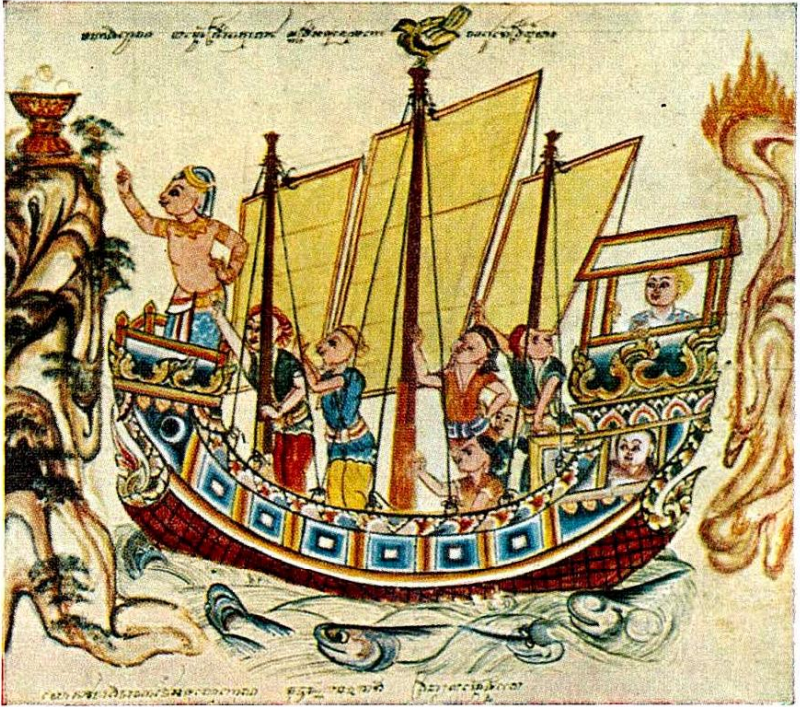
Das gefangene Reh, das sich nach Freiheit sehnt, betont ganz eindringlich die Bedeutung der sechsten Wissensstufe. Die untere Bildhälfte beschreibt die siebente Wissensstufe, 'paṭisaṅkhāñāṇa, die in wiederholender Betrachtung bestehende Erkenntnis'. Dieses Bild bezieht sich auf Bild No. 18, auf dem ein Mann fälschlich eine Schlange für einen Fisch hält und diese nach Hause trägt. An dieser Stelle hat er schliesslich eingesehen, dass es eine Giftschlange ist; er möchte sich ihrer also entledigen. Die Schlange stellt die geistigen Trübungen und Tendenzen dar. Bevor der Mann sich der Schlange entledigen kann, muss er sie erst schwächen, indem er sie fest am Halse packt, sie so von seinem Arm löst, sie hoch hebt und geschwind herumschleudert, bis sie ganz geschwächt ist. Dem Tode nahe kann die Schlange dann leicht fortgestossen werden, oder sie kann daraufhin totgeschlagen werden. Die Verehrung der Drei Juwelen z.B. ist ein Weg, den Einfluss unheilsamer Tendenzen abzuschwächen. Alle Arten bewährter Dhamma-Übung helfen, die Geistesstrübungen zu verringern.



ERKENNTNISSTUFEN

37.

‘Saṅkhārupekkhāṇāna’ ist die nächste Stufe, auf der der Gleichmut unerschütterlich geworden ist. Früher haftete der Übende an allem, weil er die *fünf Gruppen des Anhaftens* fälschlicherweise für sein Ich hielt. Dadurch wurden auch die Wahrnehmungen der Aussenwelt verzerrt. Indem er die Dinge sieht, wie sie wirklich sind, behält er den Gleichmut. So wie der Mann rechts auf dem Bild ganz gelassen und ruhig seine frühere Frau beobachtet, wie sie sich mit einem anderen Mann einlässt, können ihn angenehme oder unangenehme Dinge nicht mehr berühren. ‘Losgelöst’ empfindet er alles. (Der hohe Grad der Reife und Gelassenheit wird auf dem Bild ausgedrückt durch die aristokratische Gebärde und Gewandung des Mannes rechts.)



ERKENNTNISSTUFEN

‘Saccānulomikañña’ ist die neunte Wissensstufe, auf der die Erkenntnis mit der Wahrheit eins wird. Das Schiff stellt den Körper dar (rūpa), der Schiffseigentümer, der am Bug steht, ist der Geist (citta). Die gleiche Symbolik für ‘nāma-rūpa’, ‘Körperwelt-Leib, Herz und Geist,’ wird in der Darstellung des Lebensrades verwendet.

Das Schiff setzt von der brennenden Welt des Leidens und Sterbens über zum anderen Ufer, zum Nibbāna, welches durch drei Juwelen angedeutet ist. Besatzung und Ausrüstung an Bord sind die verschiedenen Lehren, die zu der Überfahrt durch die Samsāra-Meere notwendig sind. Der edle achtgliedrige Pfad und andere wichtige Bestandteile der Lehre, z.B. Vertrauen (saddhā) oder Weisheit (paññā), haben bedeutende Aufgaben zu erfüllen, das Schiff sicher hinüber zu geleiten. Der rechten Einsicht wird in der Lehre des Buddha grosse Bedeutung beigemessen.

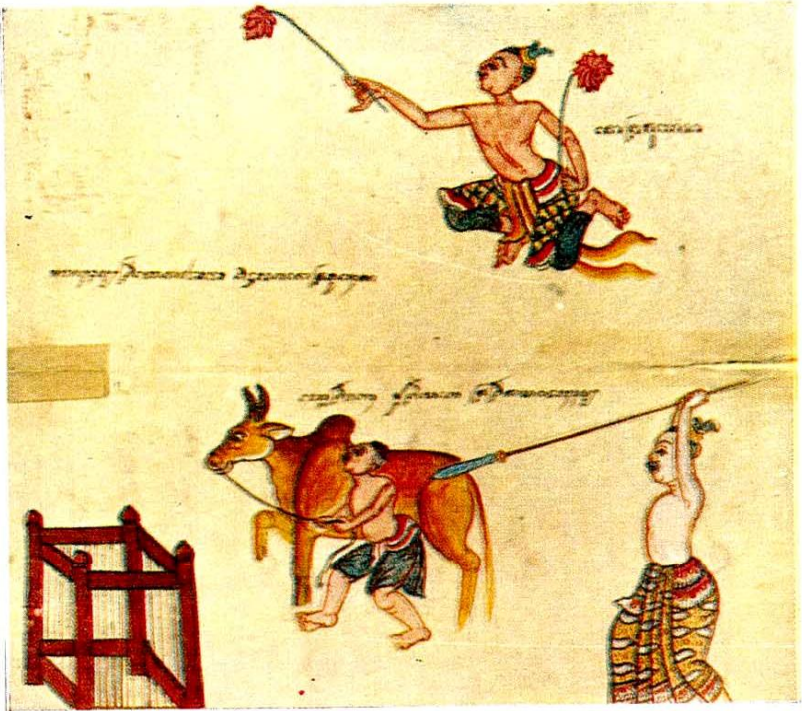
Die Bedeutung des rechten Einsehens und der Weisheit wird durch den Vogel ausgedrückt, der auf der Spitze des Schiffsmastes sitzt. Sollte das Schiff vom Kurs abgewichen sein, wird der Vogel ausgesandt, damit er den rechten Kurs wiederfinden helfe. (Solche Vögel benutzte man vor etwa 3-4 tausend Jahren, als man noch keinen Kompass und andere Navigationshilfen kannte.) Vom Heck aus steuert der Kapitän das Schiff; er symbolisiert hier rechte Bewusstheit oder Achtsamkeit (sammāsati).



ERKENNTNISSTUFEN

39.

Dieses Bild deutet die 'Reife-Erkenntnis' an (gotrabhū-ñāna). Der Übende weist auf die 'drei Juwelen' hin, d.h. er hat jetzt Nibbana zum Objekt seiner Meditation genommen. Auf dieser Stufe geht er über das 'Menschlich-Allzumenschliche' hinaus und tritt in den Stand (gotra) der Erleuchteten ein.



ERKENNTNISSTUFEN

40.

Auch dieses Bild hat die 'Reife-Erkenntnis' zum Inhalt. Die Kuh ist nicht mehr eingepfercht in ihrer Umzäunung. Dank ihrer Achtsamkeit, durch den Strick symbolisiert, hat sie, d.h. der gewöhnliche Weltling, sich vom samsarischen Geburtenkreislauf freigemacht. Die Kuh ist bereit, die alltägliche Welt hinter sich zu lassen und sich dem Überweltlichen zuzuwenden, da sie sich mit Hilfe von Achtsamkeit und Weisheit (symbolisiert durch die scharfe Speerspitze) ihre Freiheit erworben hat. Mit dem Verlassen ihres Pferches entsteht die 'Reife-Erkenntnis'. Die Lotosblume zeigt den Erfolg ihrer Wanderung auf dem zur Erleuchtung führenden Übungsweg an.



VIER GRADE DER ERLEUCHTUNG

41.

Nach Erreichen der 'Reife-Erkenntnis' gelangt man zu 'maggañāna', zur 'Pfad-Erkenntnis'; auf diese folgt 'phalañāna', 'Fruchterkenntnis'; Pfad- und Fruchterkenntnis treten auf je nach den Voraussetzungen bei der Verwirklichung des Stromeintritts (sotāpatti), der Einmalwiederkehr, der Niewiederkehr und bei der vollen Erleuchtung (sakadāgāmi, anāgāmi, arahatta). Die vier Stufen der Verwirklichung werden durch die vier Lotosblüten dargestellt. Der gänzlich geöffnete Lotos versinnbildlicht den Arahant oder den völlig Erwachten.

Die alten Lehrreden beschreiben vier Stufen der Erleuchtung; auf jeder gewinnt man Einsicht in Nibbana, aber die Tiefe dieser Erkenntnisstufen ist verschieden; jede weitere Erkenntnis löst andere, feinere Formen des Anhaftens auf.

Wer *in den Strom eingetreten* ist, ist auf jeden Fall sicher, nach kürzerer oder längerer Zeit Nibbana zu erreichen. Ein *Einmalwiederkehrer* hat sich soweit geläutert, dass er höchstens noch einmal als Mensch wiedergeboren wird, während ein *Niewiederkehrer* nicht mehr auf der menschlichen Existenzstufe wiedererscheint, sondern Nibbana in den höheren Bereichen der Brahmawelten (suddhāvāsa, 'reine Gefilde', mit Namen) verwirklicht. Der *Arahant* hat die höchste Stufe der Heiligkeit und Erleuchtung erreicht.



ERKENNTNISSTUFEN

42.

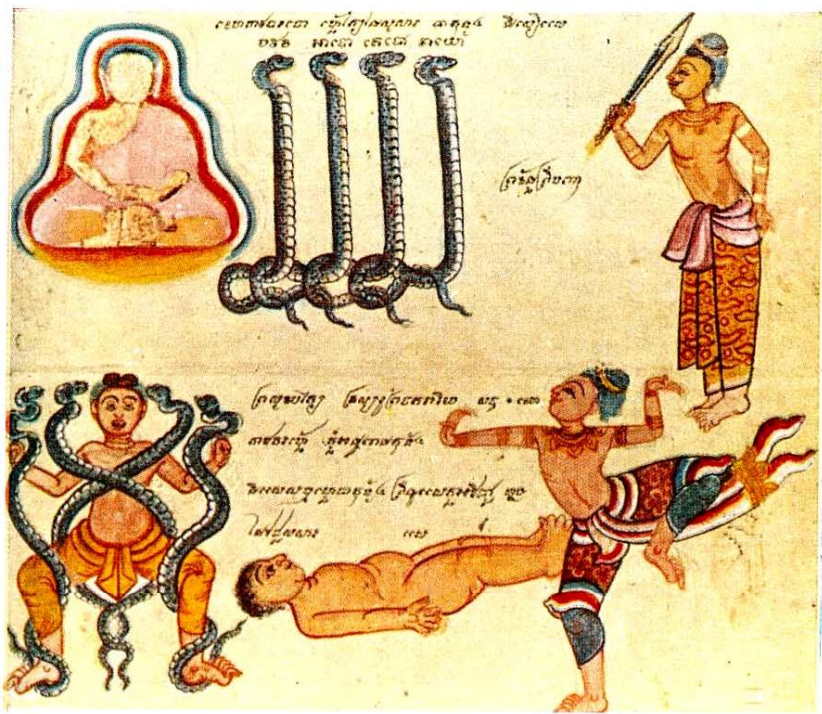
Hier werden auf andere Weise die vier zum Nibbana führenden Stufen der Erkenntnis erklärt. Die Stufe der mit der Wahrheit eingewordenen Erkenntnis (saccānulomikañāna) wird erläutert durch den Mann unten links, der gerade einen Edelstein an einem Lotosteich entdeckt hat, während der Mann, der den Edelstein aufgehoben hat, das Eintreten in die Stufe der Reife-Erkennntnis symbolisiert (unten rechts). Oben links hält der Mann den Edelstein über seinem Kopf, was 'Pfaderkenntnis' bedeutet. Der Mann rechts oben bewundert den Stein, welcher 'phalañāna' oder 'Fruchterkenntnis' versinnbildlicht.



DAS ZIEL : NIRVĀNA

43.

Der liegende Buddha weist darauf hin, dass das Ziel erreicht und die vollkommene Freiheit verwirklicht ist. Er hat den unerschütterlichen Frieden des Geistes gefunden. Der Erwachte sieht die Dinge so, wie sie wirklich sind: ohne Verzerrungen und Projektionen. Über alle Gegensätze, "über alle Dinge und aller Dinge Ursache" ist er hinausgegangen und in den Bereich des Unsagbaren und Unbeschreibbaren eingetreten, der häufig durch einen leeren Kreis ausgedrückt wird. Darum heisst es, 'der Vollendete ist tief und unermesslich wie der Ozean.' Ganz gleich, was er tut: er ist immer im Samādhi, d.h. immer klar bewusst und gesammelt. So gibt es für ihn nicht mehr den Gegensatz von Handeln und Meditation, denn alles ist für ihn zur Meditation geworden. Das wird hier im Bild ausgedrückt, indem der Erwachte im Liegen, Stehen und Sitzen dargestellt wird.



BINDUNG UND FREIHEIT

44.

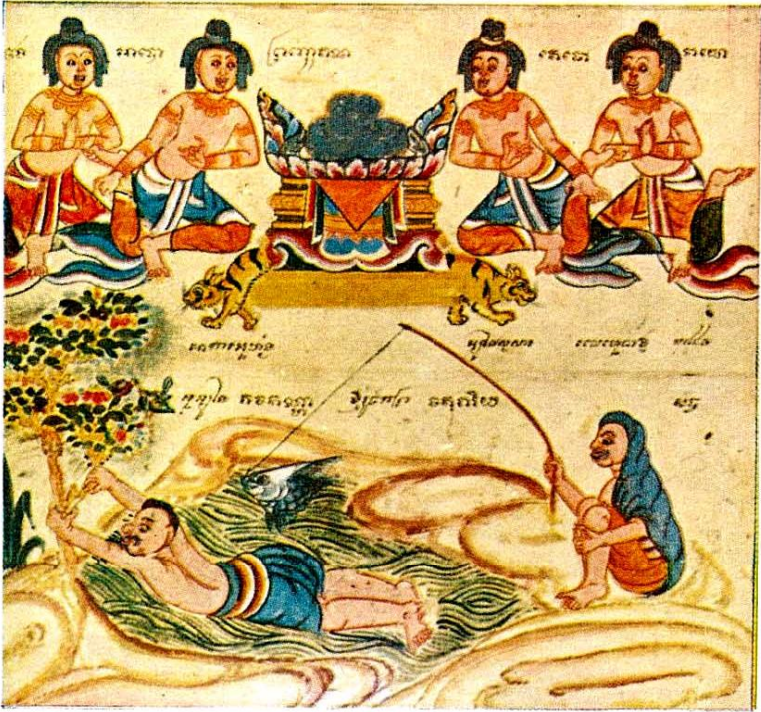
Dieses Bild stellt den Gegensatz heraus zwischen Freiheit und Verhaftetsein: Haften am Sinnlichen (kāmupādāna), Haften an Ansichten, Theorien und Dogmen (ditthupādāna), Haften am Glauben an den Wert von Riten und Gebräuchen und Haften an einer der Seelen-Theorien (silabbatupādāna bzw. attavādupādāna). Diese vier Arten des Haftens werden durch die vier Schlangen ausgedrückt, die ihr Opfer umwinden und erdrücken. Man muss daher, um die Begierde zu überwinden, vom Weisheitsschwert Gebrauch machen. Eine Methode, das Schwert zu benutzen, besteht in der Leichen-Betrachtung. Wenn man einmal von der Bürde des Ergreifens und Anhaftens befreit ist, gewinnt man absolute Freiheit, wie es in der Anmut und Gelöstheit des Tänzers rechts zum Ausdruck kommt.



DIE FÜNF KHANDHAS UND DIE BEFREIUNG DAVON

45.

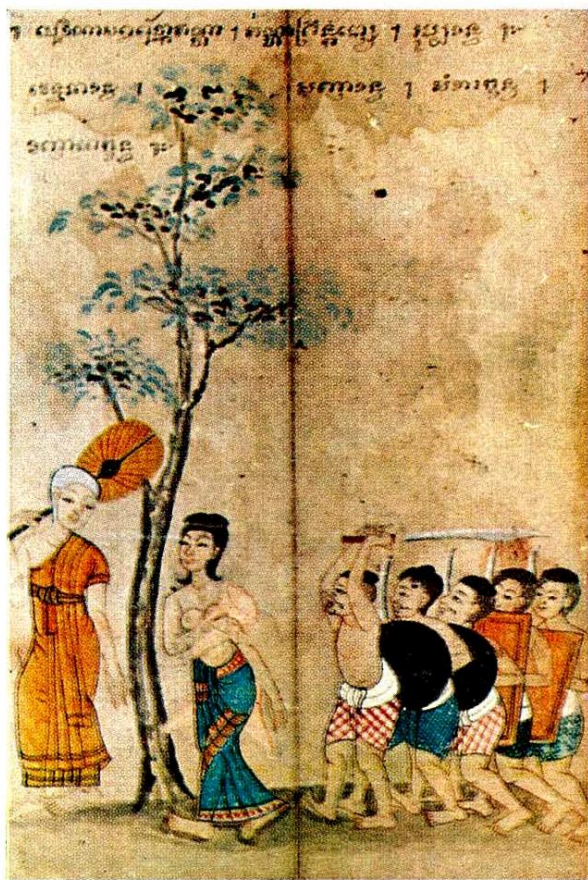
Der ertrinkende Mann im Meere der Wandelwelt 'Saṃsāra' wird hier dem freien Weisen gegenübergestellt, dessen Tanz Losgelöstheit und Befreiung ausdrückt. Die untere Bildhälfte zeigt somit den Gegensatz von Freiheit und Nichterkennen. Im Nichterkennen (avijjā) sieht man nicht die wahre Natur der fünf Gruppen des Anhaftens (upādānakkhandha), die im oberen Teil des Bildes durch fünf Diebe dargestellt werden.



SAMŚARA UND NIRVĀṆA

46.

Der Fisch an der Leine und der Mann, der darum kämpft, dem Tod des Ertrinkens zu entrinnen, drücken die Fessel des Samsāra aus. Im Gegensatz zu diesem Zustand des Aufruhrs und der Unruhe haben die Männer in der oberen Hälfte die vier Stufen der Erwachung verwirklicht. Sie sitzen ruhig um die drei Juwelen herum, welche Nibbana bedeuten und sind von der Leidhaftigkeit der Welt befreit. (Diese Leidhaftigkeit (dukkha) ist natürlich nicht 'irgendwo da draussen', sondern sie liegt, durch das Nichterkennen der wahren Beschaffenheit der Dinge und das Anhaften bedingt, im Herzen all derer, die noch nicht vollkommen erwacht sind).



DER WERT DER BUDDHALEHRE

47.

Die Charakterschwäche des Menschen wird hier durch eine Frau ausgedrückt; sie wird bedroht von fünf Dieben, die für die fünf Gruppen des Anhaftens stehen (Form, Empfindung, Wahrnehmung, Willensregungen, Bewusstsein). Da sie nicht genug Mut aufbringen kann, Widerstand zu leisten, und nicht fähig ist, sich selbst zu helfen, muss sie sich nach Hilfe umsehen. Sie sucht Zuflucht bei der Lehre des Buddha, hier durch den Mönch ausgedrückt.

