



Buddha

FOTOGRAFIEN VON
**MICHAEL
KENNA**

HERAUSGEGEBEN VON
IRA STEHMANN

VORWORT VON
**JENS-UWE HARTMANN &
GUDRUN MELZER**

PRESTEL

München · London · New York



6 Einheit und Vielfalt:
Das Bild des Buddha und
seine Entstehung

JENS-UWE HARTMANN
GUDRUN MELZER

14	JAPAN
44	KOREA
66	CHINA
94	KAMBODSCHA
110	INDIEN · AFGHANISTAN · PAKISTAN
120	TIBET · NEPAL
128	MYANMAR
144	LAOS
154	THAILAND
168	VIETNAM

188 Der Weg eines Pilgers

MICHAEL KENNA

Einheit und Vielfalt: Das Bild des Buddha und seine Entstehung

JENS-UWE HARTMANN
GUDRUN MELZER

Kein anderes Symbol einer asiatischen Religion ist bei uns so präsent wie die Darstellung des meditierenden Buddha. Ob als Bild gemalt oder aus Holz geschnitten, ob aus Stein gemeißelt oder in Metall gegossen – heutzutage erkennt sie jedermann mühelos. Es bedarf keiner zusätzlichen Erklärung, um zu verstehen, wer hier zu sehen ist. Nur wegen seiner Bekanntheit kann das Bild des Buddha so oft und mit so großem Erfolg in der Werbung verwendet werden. Reiseveranstalter nutzen den Wiedererkennungseffekt von Buddha-Darstellungen, ebenso Fluglinien und Produzenten von Teegetränken. Vor allem wenn es um Erholung und um ein konzentriertes Erleben von Augenblicken geht, scheint eine Verbindung zum Buddha und seiner Meditationshaltung irgendwie naheliegend zu sein. Größer ist die Überraschung, wenn selbst ein Kaffeeröster auf diese mittlerweile bewährte Ikone zurückgreift, um seine Produkte mit bestimmten Empfindungen zu unterlegen.

All dies führt zu einem wichtigen Punkt: Zumindest als Bild ist der Buddha in der Mitte unserer Gesellschaft angekommen, und er transportiert eine Aura von Ruhe und Gelassenheit, die sich bestens mit unserem Bedürfnis nach Entspannung und

Wohlbefinden verbinden lässt. Nur ein sitzender Buddha, idealerweise mit meditativ halbgeschlossenen Augen, vermag diesen Eindruck tiefer Sammlung und das Gefühl des unerschütterlichen In-sich-selbst-Ruhens zu vermitteln. Dass der historische Buddha in Indien gelebt und gewirkt hat und dass seine Lehre über weite Teile Asiens verbreitet worden ist, fügt dann auch noch den zusätzlichen Schuss Exotik hinzu. Gemeinsam ist all diesen Bildern freilich ihre scheinbare Zeit- und Raumlosigkeit: Ob es sich um einen modernen Beton-Buddha aus einem Baumarkt oder um die Abbildung einer japanischen Buddha-Figur aus dem zwölften Jahrhundert handelt, bleibt dabei zunächst einmal zweitrangig.

Hier gerät leicht in Vergessenheit, dass ein solches Buddha-Bild in weiten Teilen Asiens dem Betrachter deutlich mehr vermittelt als nur ein diffuses Wellnessgefühl. Erstens ist es mit vielfältigen religiösen Botschaften aufgeladen, die dem westlichen Betrachter üblicherweise entgehen; dazu gehören, um nur ein Beispiel zu nennen, die verschiedenen Handhaltungen, die unterschiedliche Bedeutung besitzen. Gleichzeitig trägt ein solches Bild zur kulturellen Identität bei, denn die Darstellungsweise ist keineswegs beliebig, sondern

an Stile gebunden, die sich zeitlich und regional entwickelt haben. Bei allen Ähnlichkeiten lässt sich ein Buddha in Bangkok deutlich von seinen Pendants in Lhasa oder in Seoul unterscheiden. Nicht ohne Grund folgt Michael Kenna in der Anordnung seiner Fotografien dem Regionalprinzip. Ein ungeschultes Auge wird dabei zunächst eine erstaunliche Bandbreite in den einzelnen Darstellungen entdecken, etwa bei den Gesichtern, den Haarlocken, den Proportionen und der Bekleidung; gleichzeitig lassen sich innerhalb einer Region dann aber wiederum Gemeinsamkeiten beobachten, die von keiner der anderen Regionen geteilt werden. So gelingt es den hier ausgewählten Fotografien, die Darstellung des Buddha einerseits als eine Art Universalie zu zeigen, aus der sich ihre Unverwechselbarkeit ergibt, zugleich aber deutlich zu machen, dass dennoch hinter jeder einzelnen Darstellung eine historische Entwicklung steht. Der geschichtliche Bezug bleibt erhalten, weil die Buddhas nicht losgelöst werden von ihren Orten.

Orte und Bildperspektiven, in untrennbarem Verbund mit der Reduktion auf Schwarzweiß, laden in diesem Bildband zur eingehenden Betrachtung ein. Die Bildwerke erscheinen in ihrem natürlichen Kontext, oft mit Hinweisen auf ihre kultische Verehrung. Sie sind nicht nach bestimmten historischen oder ästhetischen Kriterien ausgewählt, sondern stehen jeweils für sich. Einerseits sieht man von herausragenden Künstlern geschaffene Buddhas im zentralen Kultraum eines Tempels, andererseits aber auch zahlreiche von einfachen Leuten gestiftete Figuren, die eine wichtige persönliche Bedeutung gehabt haben mögen, etwa als Votivgaben. Solche Darstellungen sind allgegenwärtig an sakralen Orten, als Wandreliefs, oder in Reihen aufgestellt, oft auch aus modernen Materialien.

Mancherorts werden sie immer wieder neu eingekleidet; andere weisen noch Farbtupfer von modernen Renovierungsarbeiten auf. Einige der in diesem Band ausgewählten Skulpturen sind an vielen Stellen beschädigt oder altersbedingt verwittert. Fotografien von Landschaften, klug dazwischengesetzt, verstärken die räumlichen Bezüge und lassen zugleich wirkmächtige Assoziationen anklingen. Die monochromen Bilder von Bergen, Bäumen und Zweigen zwischen den ostasiatischen Buddhas zeigen Anklänge an die auf das Wesentliche reduzierten und gerade dadurch unglaublich eindrucksvollen Tuschezeichnungen aus der dortigen Landschaftsmalerei. Sie bieten gleichsam mit wenigen Pinselstrichen das perfekte Umfeld für die Buddhas, denn sie evozieren die Ästhetik genau jener Kultur, in der diese Buddha-Figuren geschaffen wurden.

Die Entstehung des Buddha-Bildes birgt noch immer Rätsel. Dem heutigen Stand der Wissenschaft zufolge hat der Buddha zwischen dem Ende des sechsten und dem Anfang des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung im nordöstlichen Indien gelebt; genauer lassen sich seine Lebensdaten nicht eingrenzen. Die ältesten erhaltenen Bauwerke des Buddhismus stammen aus dem dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, als der berühmte Herrscher Aśoka weite Teile Südasiens unter einem Reich vereinte. Es handelt sich hierbei um nicht begehbarer, als Stūpa bezeichnete Kultbauten (vgl. S. 132, 138, 142), die häufig von einem Zaun umschlossen sind. Durch rituelle Umkreisung im Uhrzeigersinn werden die im Stūpa aufbewahrten Reliquien verehrt. Die Verehrung erfolgte aber auch durch verschiedene Gaben wie zum Beispiel Blumen, Girlanden, Räucherwerk, Kleidungsstücke und Lampen, die alle in späterer Zeit auch als Opfergaben vor den Buddha-Statuen Verwendung fanden. Wer

einen größeren Aufwand betreiben wollte, konnte die Kultstätten vergrößern und mit weiterem architektonischen und skulpturalen Schmuck verzieren. Mehrere populäre buddhistische Texte beschreiben, wie unermesslich groß das religiöse Verdienst für jemanden sein kann, der den Stūpas oder den Buddha-Bildnissen Gaben darbringt oder sie gar anfertigen lässt. So lesen wir zum Beispiel in einem Werk, das die Frage des zu Lebzeiten des Buddha herrschenden Königs Prasenajit nach dem Resultat der Verehrung von Buddha-Statuen und Stūpas beantwortet, dass man in zukünftigen Existzenzen im Kreislauf der Wiedergeburten über einen wohlgestalteten und stets gesunden Körper, scharfe Sinne und eine wohlklingende Stimme verfügt, dass man langlebig und glücklich ist, dass man in einer guten Familie geboren wird mit nicht zu wenig Reichtum, oder dass man gar eine Geburt als Gottheit erreicht. Die Gaben bewirken aber auch, dass man moralisch einwandfrei wird und damit die Möglichkeit zur Erlösung aus dem Daseinskreislauf erhält. Obwohl dieses Werk sicher erst nach der Lebenszeit des Buddha entstanden ist, zeigt es anschaulich, welche Auffassungen hinter den Gaben gestanden haben dürften. Religiöse Texte wie dieser dienen als Lobpreis für spendenfreudige Handlungen, vor allem für die Laien, die nicht selbst dem enthaltsamen und auf die Erlösung ausgerichteten Lebenswandel der buddhistischen Mönche folgen können. Solche Texte konnten dann auch in einem andächtigen Rahmen rezitiert werden, um eine noch größere Wirkung der verdienstvollen Handlung zu erzielen. Die Wirksamkeit wird dadurch begründet, dass sie als authentische Worte des Buddha betrachtet werden, und diese gelten stets als wahr.

Für buddhistische Laien, aber auch für die Mönche, ist die geistige Beschäftigung mit dem Buddha, nicht

nur mit seiner Lehre, dem Dharma, oder seiner Gemeinschaft, dem Sangha, von großer Bedeutung. So wird zum Beispiel den Laien empfohlen, sich der geistigen Vergegenwärtigung des Buddha an den regelmäßig stattfindenden buddhistischen Fastentagen zu widmen, die dem Mondkalender folgen und daher auf die Voll- und Neumondstage sowie auf den jeweils dazwischenliegenden Halbmondstag fallen. Die Meditation über den Buddha, seine Eigenschaften und Vorzüge, aber auch seine Gestalt, Schönheit, die wohlklingende Stimme, nach indischer Tradition zusammengefasst in den zweiunddreißig Merkmalen einer herausragenden Person und den achtzig zusätzlichen Merkmalen seines Körpers, ist seit alter Zeit fester Bestandteil des religiösen Denkens und Handelns, und aus dieser Praxis heraus entstand schon früh das Bedürfnis, den Buddha in irgendeiner Form bildlich darzustellen.

Die frühesten Beispiele von narrativer buddhistischer Kunst stammen aus dem zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Das sind Steinreliefs, und sie zeigen bereits Szenen mit den wichtigsten Ereignissen aus dem Leben des Buddha. Vergeblich sucht man jedoch nach der Hauptperson. Der Buddha selbst wurde am Anfang noch nicht dargestellt, zumindest nicht in menschlicher Gestalt. Stattdessen hat man ihn durch Symbole repräsentiert, die für ein bestimmtes Ereignis stehen und zeigen, wo er in ein Bild hineinzu-denken ist. Sein Erwachen hat der Buddha unter einem bestimmten Baum erlangt; daher markiert ein leerer Sitz unter dem Baum des Erwachens (dem Bodhi-Baum) dieses wichtigste Ereignis in seinem Leben. Die Reliefs sind von zahlreichen Personen bevölkert, darunter auch Gottheiten und andere nichtmenschliche Wesen, die alle in menschlicher Gestalt dargestellt werden. Nur der Buddha selbst fehlt, und zwar nicht erst seit



Weißen Buddha,
Kalaw, Myanmar, 2019

seinem Erwachen, sondern schon als Kind. Auch in der Darstellung seiner übernatürlichen Geburt sieht man nur seine Mutter und diverse Begleitpersonen. Diesen Verzicht auf eine figürliche Repräsentation des Buddha bezeichnet man als die anikonische Phase der buddhistischen Kunst. Es ist unbekannt, warum Gläubige und Künstler Abstand davon nahmen, den Buddha in menschlicher Gestalt zu zeigen. Der Buddhismus kennt kein Bilderverbot, und daher könnte man fragen, ob die Künstler sich außerstande gesehen haben, eine erleuchtete Persönlichkeit bildlich darzustellen. Die Antwort darauf wissen wir allerdings nicht.

Völlig überraschend erscheinen kurz nach Beginn unserer Zeitrechnung die ersten Steinreliefs, die den Buddha in menschlicher Gestalt zeigen. Erneut wissen wir nicht genau, warum ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt der Schritt von der anikonischen zur ikonischen Darstellung vollzogen wird. Es lässt sich aber beobachten, dass gleichzeitig auch die beiden anderen indischen Religionen, der Hinduismus und der Jainismus, damit beginnen, ihre zentralen Gottheiten und ihre Stifterfiguren erstmals abzubilden. Daher muss man wohl davon ausgehen, dass es sich um eine gesamtindische religiöse Neuerung handelt. Bezeichnenderweise war das Gebiet, in dem die ersten figürlichen Darstellungen entstanden, von Dynastien beherrscht, die nicht aus Südasien stammten, und es bestand ständiger Umgang mit verschiedenen Volksgruppen nichtindischen Ursprungs, die in unterschiedlichen Graden assimiliert waren. Die bekanntesten jener Dynastien waren die ursprünglich nomadischen, aus Zentralasien stammenden Kuṣāṇas, die teils iranische Kultur mitbrachten, aber auch rege Handels- und Kulturkontakte in die gesamte antike Welt unterhielten. Bis heute sind sich die Gelehrten uneins, wo das erste Buddha-Bild

geschaffen wurde. Etwa zeitgleich finden wir die ersten Statuen in Mathura im zentralen Nordindien und in Gandhara im äußersten Nordwesten des indischen Subkontinents. Gandhara diente in der Antike als Name für die Gegend um die Stadt Peshawar im Norden Pakistans. Heute bezeichnet man damit einen sehr charakteristischen Kunststil, dessen visuelle Elemente nicht nach Indien, sondern vielmehr nach Rom und Griechenland weisen. Das Verbreitungsgebiet dieser bemerkenswerten Stilrichtung reicht weit über das Gebiet um Peshawar hinaus und erstreckt sich im Westen bis in das afghanische Bamiyan-Tal.

Obschon räumlich weit voneinander entfernt, weisen die frühesten Buddha-Darstellungen aus Mathura und aus Gandhara erstaunliche Übereinstimmungen auf, ursprünglich aber auch interessante Unterschiede, die als unabhängige Ansätze auf der Suche nach einer geeigneten Darstellungsform verstanden werden können. In beiden Fällen zeichnen sich die Gesichter dadurch aus, dass sie keinerlei individuelle Züge aufweisen, sondern einen idealisierten Typus darstellen. Dieses Merkmal ist aller frühen religiösen Kunst Indiens eigen. Gemeinsam ist auch die Körperhaltung, etwa bei den sitzenden Figuren die bis heute charakteristische asketische Sitzhaltung mit überkreuzten Beinen, bei der die Fußsohlen nach oben zeigen; ähnlich, aber nicht völlig identisch mit dem Schneidersitz. Gemeinsam ist ferner die Bekleidung, die einem dreiteiligen Mönchsgewand entspricht. Gemeinsam sind die durchbohrten und gelängten Ohrläppchen, die darauf verweisen, dass der Buddha als Prinz geboren wurde und in einem Königspalast aufgewachsen ist (Männer aus der Oberschicht trugen im alten Indien große und schwere Ohrreifen). Beide Kunstschenken bereits den Darstellungstyp, bei dem der Buddha den rechten

Arm mit der nach außen gewandten Handfläche vor dem Körper erhebt. Diese Geste, die als »Gewährung von Furchtlosigkeit« gedeutet wird, findet sich jedoch gleichermaßen auch in den Darstellungen der anderen Religionen. Grundsätzlich gehen alle späteren Darstellungen auf die ältesten Verbildlichungen aus Mathura und Gandhara zurück. In Mathura zeigte sich eine auffallend starke Tendenz, den Buddha wie einen Herrscher darzustellen. Sie wurde aber möglicherweise aufgrund des starken Einflusses der Kunstscole von Gandhāra zugunsten eines mehr asketischen Typus' aufgegeben, wobei jedoch einige Elemente der Herrscherikonografie, wie etwa der Löwenthron, erhalten geblieben sind, nur weitaus weniger auffällig.

Noch eine Gemeinsamkeit verdient Erwähnung: Das ist der erstaunliche Umstand, dass bei den ältesten Figuren die Kopfhaare in einem hochgebundenen Knoten dargestellt werden, obwohl sich der Buddha nach seiner Flucht aus dem Palast die Haare abgeschnitten hatte und daher eigentlich einen geschnittenen Kopf aufweisen sollte. Gleichzeitig zeigen die Haare aber auch einen der markanten Unterschiede zwischen den beiden Kunststilen: Während sie in Mathura vollkommen glatt dargestellt und vor allem durch ihre Begrenzung markiert wurden, orientierten sich die Künstler in Gandhara an ihren griechisch-römischen Vorlagen und stellten die Haare zunächst gewellt und als separate Strähnen dar. Der Haarknoten wurde anscheinend aber als unpassend empfunden und sehr rasch in die für einen Buddha-Kopf charakteristische Protuberanz verwandelt, den merkwürdigen Schädelauswuchs, der dann seinerseits mit Haaren bedeckt dargestellt wird.

Ähnlich wie die Haare weist auch die Gestaltung der Mönchsrobe charakteristische Unterschiede auf.

Bei den Buddha-Figuren aus Mathura liegt sie wie ein feuchtes Tuch ganz eng an und wirkt fast durchsichtig; sie lässt den rechten Arm frei und weist lediglich über dem linken Oberarm einen relativ schematischen Faltenwurf auf (vgl. S. 115 zu einem späteren Beispiel aus der Gupta-Zeit, etwa fünftes oder Anfang sechstes Jahrhundert). Die Buddhas aus Gandhara sind hingegen in eine Mönchsrobe gehüllt, der man ansieht, dass die römische Toga als Vorbild gedient hat; daher zeichnet sich das Gewand durch einen bisweilen sehr aufwändig gestalteten Faltenwurf aus, und es bedeckt den ganzen Körper (S. 110, 117 – 119). Interessanterweise leben beide Darstellungsformen der Kleidung des Buddha bis heute in der buddhistischen Kunst fort.

Schon aus diesem oberflächlichen Vergleich geht mit größter Deutlichkeit hervor, dass die beiden Darstellungsweisen von Mathura und Gandhara nicht völlig unabhängig voneinander entstanden sein können, aber ursprünglich doch auch eigene Ansätze zeigten, bevor sich ein einheitlicher Typus durchsetzte. Dennoch erkennt jeder schon die ältesten Buddha-Figuren ganz mühelos, auch wenn er sie weder zeitlich noch regional einzuordnen vermag.

Die ersten Darstellungen zeigen uns noch eine Figur, die mit weit geöffneten Augen den Betrachter unverwandt ansieht. Erst zwischen dem Ende der Kuśāna-Zeit und dem Beginn der Herrschaft der indischen Gupta-Dynastie entstand als entscheidende Veränderung der typische, idealisierte Gesichtsausdruck mit gesenkten Augenlidern, wobei der Blick schräg nach unten geführt wird, und dem ganz leicht nach unten geneigten Kopf. Dieses Merkmal, das seinen Ursprung in Gandhara gehabt haben mag, setzte sich in der Folgezeit durch und blieb prägend bis in die Gegenwart. Dadurch entsteht der typische meditative

Gesichtsausdruck, der geistige Ruhe und inneren Frieden ausstrahlt und den die heutige Wellness-Bewegung so freudig als beruhigenden Dekor aufgreift. Dadurch erklärt sich dann auch mühelos die Universalität des Buddha-Bildes in der gesamten buddhistischen Welt.

Die glatten Haare aus Mathura und die gewellten Locken aus Gandhara münden zur selben Zeit wie die Darstellung der gesenkten Augenlider in die charakteristischen rechtsgedrehten Haarlöckchen, die den Kopf eines Buddha bedecken. Die kreisrunde Haarlocke auf der Stirn, die sowohl in Mathura als auch in Gandhara zu sehen ist, bleibt erhalten, während der kleine Schnurbart, den frühe Gandhara-Buddhas bisweilen tragen, völlig verschwindet.

Ein weiterer Faktor trägt zu dem hohen Wiedererkennungsgrad bei. Die Zahl von Körperhaltungen ist festgelegt, und sie ist sehr begrenzt. Es liegt keineswegs im Ermessen des Künstlers, in welcher Bewegung er die Figur zeigt. Der Buddha sitzt mit untergeschlagenen Beinen in Meditationshaltung – das ist die bei weitem häufigste Form –, oder er steht aufrecht. Wenn er in westlicher Haltung mit herunterhängenden Beinen sitzt, dann ist gewöhnlich nicht der historische Buddha Śākyamuni, sondern der zukünftige Buddha Maitreya dargestellt. Sehr viel seltener sind liegende Buddhas zu sehen – und wenn, dann immer auf der rechten Seite liegend und mit dem Kopf auf die rechte Hand gestützt. Diese Körperposition ist ausschließlich für die Darstellung des Sterbevorgangs und damit für den Eintritt ins Nirvana reserviert, eines der vier Hauptereignisse im Leben des Buddha. Variabler sind die Handgesten (Sanskrit: Mudrā), aber auch die sind nicht beliebig variierbar, sondern auf ein festgelegtes Repertoire reduziert. So verheißen die rechte erhobene, mit den Fingern nach oben weisende Hand Schutz und Zuversicht (S. 18, 22, 23, 29 etc.),

während die mit den Fingerspitzen zur Erde weisende Hand, deren Handrücken zum Betrachter zeigt, auf das Erwachen hindeutet (S. 9, 49, 52, 62, 63 etc.). Zwei im Schoß aufeinanderliegende Hände veranschaulichen die Meditation (S. 26, 66, 77, 83 etc.), und eine (S. 125) oder zwei Hände in Argumentationsgeste stellen den lehrenden Buddha dar (S. 55, 69). Eine ganz spezielle Ausprägung ist dem Buddha Vairocana zu eigen (S. 39). Theoretisch gibt es zahllose Buddhas in zahllosen Weltzeitaltern. Einige von ihnen haben aber spezielle Bedeutung erlangt und sind auch anhand ihrer Handgesten zu erkennen, wie der soeben genannte Vairocana oder der Buddha Amitābha, den die Meditationsgeste als solchen ausweist (S. 26). Als Attribut kann eine Bettelschale in der linken Hand dazukommen (S. 127, 137), und die Mönchsrobe kann beide Schultern bedecken oder aber die rechte Schulter freilassen. Von ältester Zeit an ist die Darstellung des Buddha auf diese geringe Zahl von Variationsmöglichkeiten beschränkt, und sie erlaubt dem Künstler daher auch nur in ganz engen Grenzen eigene Gestaltungsmöglichkeiten. Zu keiner Zeit war künstlerische Individualisierung ein Ziel oder gar ein Gebot, abgesehen von den Elementen des Dekors.

Neben den Buddhas werden auch Bodhisattvas dargestellt; das sind Personen, die auf dem Weg zum Erwachen besonders weit fortgeschritten sind, aber noch nicht ganz die Stufe eines Buddha erreicht haben. Einige von ihnen haben herausragende Bedeutung erlangt, wie zum Beispiel Kṣitigarbha, der wie ein Mönch dargestellt wird und daher dem Buddha ähnelt, jedoch nicht die für den Buddha so typische Schädelprotuberanz besitzt (S. 14, 24, 27, 41). Er ist bekannt dafür, dass er in die Höllen hinabgestiegen ist, um die dort wiedergeborenen unglücklichen Wesen zu retten. Der berühmteste Bodhisattva ist Avalokiteśvara, der als Verkörperung des

Mitgefühls gilt und gegen jegliches weltliche Ungemach angerufen werden kann. Er ist an der Lotosblüte in der Hand leicht zu erkennen (S. 65), während Vajrapāṇi, ein weiterer Bodhisattva, an dem Vajra, dem speziellen Kultgerät, das er in der rechten Hand hält, zu identifizieren ist (S. 123). In buddhistischen Tempeln finden sich besonders im Eingangsbereich auch Darstellungen von kriegerisch oder furchteinflößend aussehenden Gestalten, die etwa als Torwächter oder als Beschützer der buddhistischen Lehre dienen (Frontispiz).

Der Formenkanon war im Wesentlichen also schon festgelegt, als die Verbreitung des Buddhismus über Indien hinaus in den größten Teil Asiens begann. Das Standardschema einer Buddha-Darstellung gelangte ebenso nach Java wie nach Japan. Es wurde nach Ostasien exportiert, und es gelangte gleichermaßen nach Sri Lanka wie nach Tibet und in die Mongolei. Daher lassen sich Buddha-Statuen einigermaßen mühelos erkennen, wenn man ihnen in Borobudur, Kamakura, Angkor Wat, Kandy oder Lhasa begegnet, obschon sie durch große zeitliche Abstände und gewaltige Entfernung getrennt sind. Das bedeutet freilich nicht, dass man einen chinesischen Buddha aus dem fünften Jahrhundert mit einem thailändischen aus dem 18. Jahrhundert verwechseln könnte. Wie der vorliegende Band eindrucksvoll zeigt, lassen sich durchaus regionale Stile unterscheiden. Eine solche Unterscheidung ist dann allerdings immer auf sekundäre Merkmale gestützt, etwa die Proportionen oder die Gestaltung von Augen, Lippen und Haaren. Häufig müssen dazu auch Details herangezogen werden, die nicht unmittelbar die eigentliche Buddha-Figur betreffen, wie etwa die Gestaltung des Thronsitzes, des Heiligscheines, der Begleitfiguren und Ähnliches. Damit lassen sich in Abhängigkeit von Zeit und Raum sehr wohl

verschiedene Stilrichtungen unterscheiden. Generell gilt etwa, dass der Gesichtsausdruck des Buddha in China schon früh verändert wird: die Augen schließen sich noch weiter, und das Gesicht nimmt stärker ostasiatische Züge an. Die Lippen sind plastischer, die Haarlocken werden kugelförmig. Solche Veränderungen wandern mit dem chinesischen Buddhismus weiter nach Japan und Korea und prägen auch dort die Darstellungsweise.

Um das mit einem weiteren Beispiel zu illustrieren: Auch in Südostasien kann ein Detail wie die Gestaltung der Lippen zu einer zumindest groben Unterscheidung herangezogen werden. Während sich Buddha-Statuen der Khmer-Kunst aus Kambodscha beispielsweise oft durch einen breiten, geradezu sinnlichen Mund auszeichnen, weisen Figuren des Sukhothai-Stiles in Thailand ganz im Gegenteil eine fein geschwungene Lippenlinie auf. Immer wieder lassen sich Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Kunststilen beobachten, die gewöhnlich auf enge politische oder wirtschaftliche Bezüge zwischen den jeweiligen Regionen verweisen. Ein gutes Beispiel bietet der tibetische Kulturrbaum. Tibet kommt relativ spät unter den Einfluss des Buddhismus, nämlich erst ab dem achten Jahrhundert. Zu diesem Zeitpunkt werden die Darstellungsweisen sowohl der Pāla-Kunst aus dem Nordosten Indiens als auch der Kunst aus Kaschmir im Nordwesten kopiert. Vom 12. oder 13. Jahrhundert an, als der Buddhismus in Nordindien allmählich untergeht, lässt sich beobachten, wie der Einfluss der chinesischen Kunst immer mehr zunimmt. Letztlich führt er zu der für Tibet charakteristischen Darstellungsweise, die indische Vorlagen und chinesische Einwirkung bis heute auf geradezu einzigartige Weise miteinander verschmilzt.



Japan