

Mein Kreis vor 25 Jahren am Eingang zur ersten Ausstellung der Rajneesh Art Group in der Jehangir Gallerie Bombay

ZenHerz und ZenKreis

von Anand Govind

ZenHerz

■ Als Europäer und erwachsener Mensch Sho-Do, den Weg des Malens, mit einem japanischen Meister zu gehen, kann einen zur letzten Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit bringen, aber auch in äußerste Ekstase oder absolute Stille versetzen. Ich bin auf diesem Wege sieben Jahre lang in Tokyo und Kyoto herum gestolpert.

In der westlichen Hemisphäre gibt es zum Zen-Weg des Malens bis heute noch keine Anleitung oder Buch dazu in einer westlichen Sprache. Der Sprung in die Freuden und Leiden der Kalligraphie haben mich jedoch auf meinen späteren Sprung ins Sannyas vorbereitet. Das war 1974. Als ich mit 28 Jahren nach Japan zog, faszinierte mich diese sogenannte Zen-Kunst oder Meditation durch Malen von Anfang an. Ich rannte auf jede Ausstellung, die irgendwo zu finden war, und blätterte durch Tausende von alten Dokumenten und japanischen Kalligraphie-Vorlagen. Ich konnte ja kein einziges Zeichen davon lesen oder aussprechen. Ich musste also eine Methode erfinden, in diese Welt hineinzukommen. Und dies wurden für mich Geduld und Ausdauer. Als ich nämlich auf der Ginza eine Ausstellung in Tokyo von einem Meister namens Suzuki Kou besuchte und mir aber auch jedes ausgestellte Blatt eine Gänsehaut bescherte, entschloss ich mich, jeden Tag von morgens bis abends dort einfach in der Galerie herumzuhängen. Wie alle Kalligraphie Austellungen war auch diese schlecht besucht, sodass oft nur zwei Personen dort sassen, stundenlang, tagelang: der Meister und ich. Und man bot mir Tee an, viel, viel Tee. Wir sprachen nie miteinander.

So entwickelte sich in mir langsam eine vollkommen neue und ungeahnte menschliche Bezie-

hung, besonders als dieser Mensch, damals vielleicht 72 Jahre alt, sich anbot, mir diese quasi Zenkunst beizubringen, ohne selber Zen-Mönch zu sein. Am Anfang führte er mir oft von hinten über die Schulter den Pinsel in meiner Hand und brachte mir physisch bei, diesen über das hauchfeine Reispapier tanzen zu lassen; wenn ich nicht ganz bei der Sache war, stieß er mir ab und zu noch mit seinem Knie in den Rücken. Letzteres Verhalten gehört vielleicht zu den sogenannten Geheim-Überlieferungen auf den Wegen des Zen.

Für europäische Augen ist es besonders schwierig, den Schritt nachzuvollziehen vom Sehen und Malen von positiver Form, d.h. den Charakteren, übers Sehen und Setzen von Leerstellen, zum endgültigen simultanen Bewusstsein und Kreieren beider.

DER ZEN-WEG DES MALENS

Nach jahrelangem Nachahmen und Wiederholen stieg in mir ein Gefühl auf, dass mein Meister anscheinend überhaupt kein Interesse daran hatte, mir Kalligraphie beizubringen. Dass er nicht an meiner Kalligraphie, sondern an mir als Menschen interessiert war, mir vielleicht etwas Mysteriöses mitteilen, ja im wahrsten Sinne des Wortes mit-teilen, oder schenken wollte, mir dies aber weder direkt sagen, noch einfach geben konnte, das konnte ich fühlen. Und so ging es eben weiter unter seinen Augen und in seinen Händen auf einem Wege, wo selbst das Malen einer japanischen „Eins“, das heißt, eines einzigen ganz normalen horizontalen Strichs, als unlösbares Koan oder als nicht zu bewältigende Lebensaufgabe erscheinen kann.

Nach sieben Jahren setzte er all dieser „Sonntags-Malerei“ ein plötzliches Ende und verlangte von mir, eine sehr große (große, weil ich einen großen Körper hätte!) Kalligraphie in einen Wettbewerb mit Ausstellung einzureichen, welche damals einmal jährlich im Tokioer National Museum für die besten Kalligraphen des Landes abgehalten wurde. Ich war zu der Zeit Student und sehr arm, und konnte mir so eine Vollzeitbeschäftigung einfach nicht leisten, obwohl ich bis zur Abgabe sechs Monate Zeit hatte. Ich lehnte ab. Aber der

Meister akzeptierte keine Ablehnung von mir, und verführte mich wieder und wieder doch dran zu bleiben und es doch noch einmal zu versuchen. Ich tat es. Aber mit jedem neuen Versuch wurde meine Kalligraphie nur schlechter. Man muss wissen, dass, während die eigentliche Kalligraphie nur einige Sekunden dauert, die Aufbereitung der Tinte aus Tintensteinen für ein einziges zwei Meter großes Blatt vielleicht ein bis zwei Stunden dauern kann. Und danach kocht man innerlich vor Erwartung und Spannung!

Ich habe keine Worte zu beschreiben, was für Qualen und welchen Stress ich mir dabei selber bereitet habe. Nach meiner endgültigen letzten, ja allerletzten Aufgabe dieser siebenjährigen langen Besessenheit, lag da noch ein etwas zerknitterter großer Bogen, schon voll von Spritzern. Mit einem Jauchzer mischte ich einfach einen Kübel Wasser in den letzten Rest der Tinte, und dann „tanzte“ ich auf allen Vieren auf dem Tatami Boden mit meinem Pinsel über das Blatt zu einem allerletzten „Werk“ in meiner Karriere als Kalligraph; und dieses war nicht bestimmt für die Augen eines Meisters, nicht für eine Ausstellung, und nicht für einen Preis oder gar gedacht als mein hehrer Beitrag zur 4000-jährigen Geschichte der chinesischen Kalligraphie. Ja, es war nicht einmal für mich selber bestimmt, sondern für niemanden, nur so aus Jux oder als letzter Tango. Ich war bei diesem Tanz vollkommen bewusst und *da*, aber doch gleichzeitig auch vollkommen entspannt. Ich hatte ein Gefühl, ich sei vollkommen präsent in meinem Körper, aber zum ersten Male beim Kalligraphieren mir selber nicht mehr im Wege. Auch stieg von irgendwoher innen in mir so etwas wie eine tiefe Freude und Stille herauf, eine Art *Silent Orgasm*. Das war's. Sofort danach war ich vollkommen überrumpelt vom Resultat. So etwas hätte ich auch in meinen wildesten Träumen nicht erwartet. Diese Kalligraphie war das schönste Ding, das je aus mir herausgekommen ist, und zwar in einem Moment, wo ich eigentlich „nicht da“ war.

So, dieses „Erlebnis“ war es also, was mir der Meister mir seit sieben Jahren hatte schenken wollen. Und um dieses Erlebnisses

willen, das mich für immer von meiner Besessenheit von der Kalligraphie und – was für mich noch erstaunlicher war – vom Meister selber befreite, hatte ich an die 2000 komplexe Zeichen schreiben lernen müssen. Wahnsinn!

DER LETZTE GUTACHTER

Natürlich benahm sich mein Meister bei unserem ersten Treffen nach diesem Happening auch jetzt noch meisterhaft. Als ich ihm mein Produkt, eine zwei Meter lange, fein aufgerollte Kalligraphie, zum Anschauen und Beurteilen anbot, rollte er sie für circa zehn Zentimeter auf und schloss die Rolle wieder. Er hat mein „Kunstwerk“ nicht einmal eines einzigen Blickes gewürdigt! Aber mit unwahrscheinlichen Augen sah er mich an und sagte so etwas wie: „Ich wusste doch, dass es passieren wird.“ Er hat sich nicht meine Kalligraphie angeschaut, aber sicher beobachtet, wie ich diesen Abend durch den Türrahmen in sein Zimmer gewandelt kam. Vorher muss ich anscheinend immer gekrochen sein.

Ich habe sogar einen Preis auf der Ausstellung bekommen, bin aber nie hingegangen, habe auch den Meister nie mehr aufgesucht oder mit ihm korrespondiert. Der Kreis hatte sich geschlossen. Da war nichts mehr hinzuzufügen oder wegzunehmen. Es ist ja letzten Endes auch keine große Sache, die ich da geleistet habe. Niemand auf der Welt wird dir auch nur einen Pfennig dafür anbieten. Aber wenn man einmal ein solches durch Kalligraphie induziertes Mini-Satori durchgelebt hat, bekommt man als ein sehr kostbares und sehr seltenes Geschenk eine Art drittes Auge, das neben anderem spontan und intuitiv erkennen kann, nicht nur welche eigene, sondern auch welche Kalligraphie von anderen mit Zen Herz gemalt wurden und welche nicht. Zweitens hat man keinen Bedarf oder Verlangen mehr nach einer Bestätigung oder einem Gutachten von einem Meister. Alle Dualität ist aufgehoben. Der letzte Gutachter wurde in einem selbst geboren, im eigenen Herz.

Die nächsten sieben Jahre über habe ich alle meine Pinsel beiseite gelegt und vergessen. Plötzlich in der Mitte der 70iger Jahre trieb mich eines Tages in Pune etwas

The human heart
is the most dangerous thing
in the world. OS+IO



Kalligraphie vom Zeichen für Herz, Mai 2006



Kalligraphie vom ZenKreis, Mai 2006

dazu, einen Brief an Osho mit einer Kalligraphie des sino-japanischen Zeichens für Herz zu dekorieren, was letztlich dazu führte, dass ich eine Kalligraphie Gruppe in Pune leiten sollte. Dieses Zeichen für Herz, sicher eines der kompositionell gesehen schwierigsten im ganzen Arsenal der offiziell heute noch täglich gebrauchten 2000 Ideogramme, hatte von Anfang an eine mysteriöse Anziehungskraft und Botschaft für mich, die ich nie vergessen werde.

Wenn wir in westlichen Sprachen von Erleuchtung oder *enlightenment* sprechen, werden wir unbewusst von der Wurzel dieses Wortes her zu der Annahme verführt, dass das Phänomen einer sogenannten menschlichen Erleuchtung etwas mit „Licht“, oder japanisch *satori*, zu tun haben müsse. Licht ist hingegen ein ganz normales physisches Phänomen, so etwa wie Eisen oder Wasser, und damit ebenso heilig oder unheilig wie Eisen oder Wasser und auch nicht transzendentaler. Außerdem gab es im Universum am Anfang gar kein Licht. Die Erwartung, dass Licht etwas mit Erleuchtung zu tun habe, scheint mir auf einer europäischen Kulturhypnose, einer Wunschvorstellung, nicht auf Erfahrung zu beruhen und damit seit Jahrtausenden die geistige Entwicklung in Europa stagniert zu haben.

Das sino-japanische Ideogramm für Erleuchtung, oder Satori, enthält hingegen nirgendwo ein Zeichen für „Licht“; sein Hauptbestandteil ist vielmehr das Zeichen für „Herz“. Schon rein vom Bilde des Zeichens her kann man beim Sprechen oder Denken über die Erleuchtung nicht von der Implikation des Herzens absehen. Nirgends in der Sprache oder der Schrift in Ostasien – selbst nicht einmal in den berühmten „Songs of Enlightenment“ – wird je nach einem Satori direkt oder indirekt auf ein Lichtphänomen hingewiesen. Eine Phrase wie „er wurde erleuchtet“ erscheint in Japanisch als *satori wo hiraita*, direkt übersetzt als „sein Herz hat sich geöffnet“. Dennoch ist dies bis jetzt ohne Ausnahme in allen mir bekannten westlichen Sprachen mit „er wurde erleuchtet“ übersetzt worden.

Auch meiner eigenen Erfahrung nach, wäre es – um keine falschen Erwartungen zu erzeugen – angemessener, diese uralte ostasiatische Sicht zu übernehmen und bei der höchstmöglichen menschlichen Selbsterkenntnis von einer „Er-herzung“ oder „en-

heartening“, und nicht einer „Er-lichtung“, „Erleuchtung“ oder „enlightenment“ zu sprechen. Damit hörten wir wenigstens endlich im Westen auf, die Erleuchtung in der falschen Richtung zu suchen und auch zu propagieren.

ZenKreis

Und nun zum Zirkel oder Kreis, sicher dem zweitschwierigsten Zeichen, weil er rund zu sein hat, aber wenn er mit der bloßen Hand gezogen wird, nie vollkommen rund sein kann. Es stimmt, einige Zen Meister haben solche Kreise hinterlassen, und auch schon einiges dazu gesagt. Seitdem ich mich von meinen Kalligraphie-Meister gelöst habe, habe ich mir eigentlich nur noch das Recht eingeräumt, nicht mehr als zwei Zeichen zu malen, nämlich das Zeichen für Kreis und das für Herz, obwohl es ja noch „5998“ andere wunderschöne Zeichen gibt. Und es macht mir immer noch Freude, immer neue Versionen davon zu erzeugen. Aber erst vor zwei Jahren wurde mir plötzlich klar, worum es beim Malen eines einfachen Kreises eigentlich geht, obwohl ja viel darüber in der Geschichte gerätselt worden ist.

Auf einer Ausstellung eines japanischen Kalligraphen in Kyoto, wo mir aber auch jedes Bild spontan ans Herz ging, hing auch das unvergessbare Bild eines Kreises, nicht genau rund, aber doch viel runder als alle Kreise, die je von Menschen handgemalt worden sind: der Urtyp eines Zirkels. Der Maler saß daneben. Wir kamen ins Gespräch – es waren sehr wenig Besucher anwesend, wie immer auf solchen Ausstellungen – und ich erzählte ihm, dass ich auch oft Kreise male. Und dann wollte ich es plötzlich wissen: Ist er nur ein technisch unvergleichlich geschickter Kalligraph, oder steckt eine wirkliche Erherzung dahinter. Ich sagte ihm ganz keck, dass sein Kreis falsch, ja, falsch sei, da er von rechts nach links gezogen war, und nicht von links nach rechts, wie ich meine Kreise malen würde und es von alten Meistern gelernt hätte. Mit seiner Antwort müsste eigentlich, so meinte ich, die Wahrheit herauskommen, in welcher Form, konnte ich nicht ahnen. Er schaute erst mich, dann seinen Kreis ernsthaft an, und brach dann plötzlich in ein röhrendes Lachen aus, aus dem Bauch heraus, umarmte mich und sagte, nein, nicht



1. Der Hirte sucht nach dem Ochsen.



2. Er entdeckt seine Fußspuren.



3. Er sieht den Ochsen ...



4. ... und fängt ihn ein.



5. Der Hirte zähmt den Ochsen ...

sein Kreis, sondern mein Kreis sei falsch rum gemalt. In anderen Worten, alle Kreise sind falsch oder richtig rum gemalt, ganz egal, ob von oben nach unten, unten nach oben, rechts nach links etc. Für mich hat dieses *belly-laughter* für immer dieses jahrhunderte alte Enigma und Koan des ZenKreises gelöst.

In Wirklichkeit ist ja eine Kalligraphie auch nicht mehr als ein bisschen schwarze Tinte, die doch ziemlich arbiträr übers Papier verschmiert worden ist. Was kann dabei schon falsch oder richtig, schön oder hässlich sein? Am Ende fragt man sich, kann man in der Kalligraphie überhaupt etwas falsch machen? Kann man im Leben schlechthin etwas falsch machen? Vielleicht steht es dem Menschen einfach nicht zu, dies zu beurteilen.

Für künftige westliche Kalligraphie-Schüler sei somit summarisch festgehalten: Diese alten Zen-Wege haben es in sich. So muss man auf dem Weg des Malens erlernen, wie man 2000 bis 6000 antike chinesische Ideogramme in hundert verschiedenen Stilen aus 4000 Jahren Geschichte gemalt hat und zu malen hat, um vielleicht irgenvann einmal festzustellen zu müssen, dass man auch nicht ein einziges dieser Zeichen davon falsch malen kann. Entweder träumt man, dann ist jede Kalligraphie schwach oder hässlich, oder man ist da und wach, dann ist auch ein Spritzer schon elegant. Und wie kommt man zu dieser Einsicht und diesem Können? Es scheint keine short-cuts zu geben. Ich kenne letzten Endes nur den orthodoxen Weg, den ich selber gegangen bin und hier angedeutet habe. Ich habe den Verdacht, dass es sicher so viele Zen-Wege, wie es menschliche Herzen auf dieser Erde gibt.

INFO

Die hier abgebildeten Holzschnitte der klassischen zehn Zen Bilder vom Hirten, der nach seinem Ochsen sucht, sind mir freundlicherweise von Tokuriki Tomikichiro zum Abdruck gestellt worden.

Für eine Zen Interpretation des Kreises wären Osho's: *Auf der Suche*, Osho Verlag oder mein Buch *The Silent Orgasm*, Taschen, 1995, S. 56ff. lesenswert.

Fragen und Bestellungen von japanischen Kalligraphien zu richten an den Author bei:

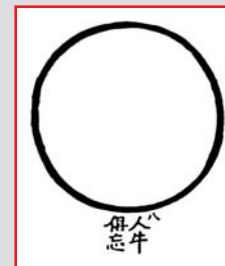
info@East-Asia-Architecture.org



6. ... und reitet auf ihm.



7. Der Ochse wird transzendiert.



8. Ochse und Selbst verschwinden



9. Rückkehr zum Ursprung



10. Rückkehr in die Welt



die kunst wasser zu kochen und tee zu schlürfen

Teehaus und Teegarten

von Govind

FUSHIN-AN, DIE HÜTTE DES WAHLLOSEN BEWUSSTSEINS

Die erste, wenn nicht einzig wirkliche Form eines möglichen Tempels – doch paradoxerweise eines Tempels ohne Gott –, ist mir im japanischen Teehaus und dem mit ihm verwobenen Teegarten begegnet.

Das bescheidene Teehaus und der Teegarten haben mich darauf aufmerksam gemacht, dass Gott nicht in den Tempeln wohnt, weder den christlichen, jüdischen, islamischen, hinduistischen noch buddhistischen, obwohl in ihnen allen ununterbrochen die Worte charismatischer oder selbst vergöttlichter Gründer wiederholt werden und obwohl sie miteinander nur so strotzen von himmlischer Symbolik, mystischer Atmosphäre und Heiligenbildchen. Gott kann einfach nicht dort sein. Nicht, weil die Architektur und die sogenannten „Kunstwerke“ in diesen Tempeln, Kirchen oder Moscheen uns dies nicht vorgaukelten, sondern einfach, weil Gott ohnehin nicht existiert, und schon allein deshalb keinen speziellen Tempel braucht, da praktisch überall und jederzeit alles um uns und in uns bereits Tempel ist. Im japanischen Teehaus wurde nie ein Gott oder Buddha angefleht oder verehrt. Vielmehr saß man – wenn man das so sagen darf – selber auf dem „Altar“ der Teehütte. Gegenstand der Verehrung dort war praktisch das eigene menschliche Bewusstsein. *Sen no Rikyu* (1521-1591), gewiss nicht der einzige, aber sicher der wichtigste Mitspieler bei der Entwicklung des japanischen Teekultes, hat nie ein Wort über Gott oder eine Seele verloren. Er sprach viel von Steinen, Laub und Wasser im Garten, von den Blumen und Pflanzen der verschiedenen Jahreszeiten, und zudem von ganz, ganz einfachen Dingen, zum Beispiel wie man bewusst Wasser kochen, Tee zubereiten, servieren und trinken kann. Bezeichnenderweise wird jedoch berichtet, seiner Meinung nach diene „seine Art Tee in der kleinen Hütte zu trinken der Meditation und der Wegbereitung der Erfahrung der letzten Selbsterkenntnis“. Und worin bestand dieser

„Weg des Tees“ oder diese „Teezeremonie“, wie man ihn heute nennt? Seine Antwort war: „Vergiss niemals, dass der Weg des Tees nichts weiter ist als dies: Wasser aufbrühen, Tee machen und Tee trinken“.

Jedes gut rezitierte Sutra oder jeder gut aufgeführte Gregorianische Choral, jede auf lange Dauer gehaltene Yoga-Position oder jede Qigong Gleichgewichtsübung gibt ja dem Ego immer ein gewisses Futter. Aber wessen Achtung könnte man ergattern, wenn man sich brüstete, Wasser kochen und Tee sippen zu können oder in einem Garten gezielt auf einigen Trittsteinen latschen zu können?

Sen no Rikyu wusste als Zen-Laie sehr wohl, was in den hehren *Zazen-do* der berühmten Kyoto Zen Tempel passierte, das heißt, in den Hallen, wo man ernsthaft das Meditieren lernte und praktizierte; und er wusste, wie diese Bauten aussahen. Er hat nichts davon übernommen. Dennoch, behauptet er einfach mit schlichter Arroganz: „Tee und Zen sind eins“.

Die Erfindung der Teehütte mit Gärtchen in den Hinterhöfen der reicheren Kaufleute und normalen Bürger von Kyoto und Osaka war vielleicht so etwas wie eine notwendige Säuberungsaktion von all der religiösen buddhistischen Tradition und deren Ritualen und Machtpolitik – kurz von dem ganzen religiösen Müll der japanischen Gesellschaft, der sich einfach auf allen Ebenen angesammelt hatte. Endlich würde man wieder empfinden können, was Meditation eigentlich ist!

Obwohl ich anfangs in Japan schon Stunden im Wege des Tees genommen hatte, will ich die Millionen von technischen Raffinessen der eigentlichen Teezeremonie übergehen und mich heute hier als Bau- und Gartenmensch einfach nur auf einige wenige Tricks beschränken, die einen unmerklich in der Teehütte und im anliegenden Teegarten doch stark zur Meditation verführen können.



NAKA-KUGURI, DURCHKRABELL-TÜR

Der Teegarten hatte meist einen äußeren Bereich, wo die geladenen Gäste auf einer kleinen Bank in einer offenen schilfbedeckten Hütte zu warten haben, – und dies meist sehr lange, damit sich der „Staub“ des Alltags im Gehirn allmählich setzen konnte –, und einen inneren Bereich, wo man noch einmal zu warten hatte, aber jetzt zumindest mit schrägem Blick auf das vermeintliche „Ziel“, das Teehaus, wie z.B. auf dem nebenstehenden Foto auf das *fushian-an*, die Hütte des wahllosen Bewusstseins oder des Nicht-Urteilens, wie Rikyu sie getauft hatte. Was sonst noch während langen Wartens sich im Menschen ereignen kann, hat im Westen sicher Samuel Becket in seinem „Waiting for Godot“ dargestellt.

Den Teegarten als „Garten“ zu bezeichnen, weckt im Laien sicher falsche Vorstellungen; denn darunter ist einfach nur eine Zone zu verstehen, worin alles ganz natürlich gestaltet ist, ohne allen aufwendigen Blumenschmuck, Steinsetzungen oder dekorative Lotos-Teiche. Äußerlich betrachtet ist dieser Garten praktisch nur ein gestalteter Weg zur Teehütte, daher auch sein japanischer Name *ruji*, oder Tau-Weg, um nur zwei von allen Übersetzungsmöglichkeiten zu nennen; von seiner Funktion her betrachtet ist aber jedes sorgfältigste gestaltete und platzierte Teil und Detail darin eigentlich bereits Ziel, das heißt, Anstoß und Chance zur Bewusstwerdung. Darum geht es.

Sen no Rikyu spricht vom Teegarten als einem Bereich der Reinheit und geistigen Leere, der seine Entsprechung in einem in seinen Bäumen und Sträuchern natürlich belassenen Garten finden sollte. Eine Geschichte, die man Sen no Rikyu zuschreibt, mag dies erhellen:

Eines Herbstmorgens betrat er seinen Teegarten und fand ihn übersät vom Laub eines Bergbaumes, der einen besonderen Platz im Garten hatte. Dieser Anblick gefiel ihm sehr. Als er später wiederkam, hatte ein Bediensteter des Anwesens für die Tee-Zeremonie alles Laub sauberlich weggeleert. Das gefiel ihm nun gar nicht, und es heißt, er habe deshalb sanft an einem Baume gerüttelt, bis wenigstens einige Herbstblätter wieder zu Boden gefallen waren. Er liebte zwar Reinlichkeit, doch sollte sie natürlich wirken. Dies ist sicher eine sehr komplexe Geschichte, aber sie deutet zumindest an, welche Rolle ein Teegarten ursprünglich für Rikyu zu spielen hatte.

Neben der erwähnten Wartelaube liegt eine Mini-Trockentoilette und eine Vertiefung für

etwaigen Abfall – vielleicht aber auch nur als metaphorischer Hinweis auf Sauberkeit gedacht. Dies erfüllen auch einige Besen, die „zufällig dort vergessen“ worden sind.

Was man zum Beispiel im Teegarten von Kyoto vor der ersten Wartehütte erblickt, ist in der Tat überraschend und unverständlich: Ein mit Trittsteinen ausgelegter Pfad führt auf ein Holzgestell zu, eine Art Torwand mitten im Garten, darin ein kleines quadratisches Loch von circa 60 auf 60 cm mit einer Schiebetür und einem Bambusgitterfenster. Der ausgelegte Pfad zwingt einen regelrecht zum Weitergehen durch dieses Loch hindurch; es führt einfach kein Weg um diese Wand herum. Dieses Tor wird *naka-kuguri* oder „Durchkrabbeltor“ genannt. Der Gastgeber einer Teesitzung erscheint den Gästen zum ersten Male, wenn er durch dieses Türchen gekrochen kommt, sie begrüßt und dann einlädt, auch durch dieses kleine Loch zu krabbeln. Mit dieser Torwand transformierte Rikyu die Teezeremonie, die bisher ein sozial-ästhetisches Treffen zum Tee war, zu einer Meditation: Wer sich durch dieses kleine Loch – vielleicht sogar noch im vollen Kimono und mit Schwert – zu zwängen hat, wird sich, wenn auch nur für wenige Augenblicke, intensiv seines Körpers bewusst, da er gezwungen ist, sich niederzuknien und durchzukrabbeln. Vom Kopf in den Körper. Das war Rikyu sehr wichtig bei seiner Methode der Teemeditation. Erst einmal sollte der Gast sich vor allem seines eigenen Körpers bewusst werden.

Andere Dinge durfte man ihm zufolge nicht einmal im Kopf mitbringen. Im Teebezirk, so Rikyu, müsse man sich seiner normalen „Beschwerden“ entledigen, als da seien: „deine Religion, Gedanken an das Hab und Gut des Nachbarn, Gedanken an die Schwiegereltern sowie Gedanken an die Kriege im Lande und die Tugenden und Laster der Menschen im Allgemeinen.“ Was bleibt? Eigentlich sehr, sehr viel: das Herz.

Dieselbe Geste der Demut und Körperbewusstwerdung wird einem später noch einmal beim *nijiri-guchi*, einer zweiten, ebenso „großen“ Eingangstür zum eigentlichen Teehaus abverlangt. Natürlich erscheint einem nach dieser Prozedur des Sichkleinermachens der winzige Teeraum, der manchmal vielleicht nur zwei mal zwei Meter misst, viel geräumiger als er wirklich ist. Zumal dieser Teeraum auch keinen Blick nach draußen zulässt.



TSUKUBAI, VERBEUGUNGSSORT ZUR REINIGUNG

Auch gewisse Steinarrangements, sowohl im äußeren wie im inneren Garten, dienen dazu, äußerliche sowie innerliche Reinheit zu wecken, – und keineswegs immer nur in der Nähe der Toilette, der sogenannten *tsukubai*, dem „Ort, wo man sich zu beugen hat“. Ein größerer Wasserstein – zu Rikyus Zeiten nur ein schlichter ausgehöhlter Stein, umgeben von einigen Trittsteinen – lag versenkt in einer kleinen Vertiefung des Bodens. Durch Beugen machte man sich erneut den Körper bewusst: Um sich den Mund oder die Hände zu waschen, musste man in die Knie gehen. Aber was somit bei Rikyu als einfacher ausgehöhlter Stein begann, wuchs sich im Laufe der Zeit zu einer unabhängigen ästhetischen Attraktion innerhalb des Teegartens aus und wurde dann später zu einem Element aller japanischen Gärten. Losgelöst von seiner ursprünglichen Funktion als Mittel zur Bewusstwerdung kitzen dann auch sorgfältige Auswahl und Design dieses Stein-Arrangements gewisse Interessen von Kollektoren und den Geschmack von Tee-Connaissseuren. Endlich hatte man etwas im Teegarten, womit man sich vor anderen brüsten konnte. Und das Dekor dieser Arrangements wurde im Laufe der Entwicklung während des 18. und 19. Jahrhunderts immer ausgeklügelter.

TOBI-ISHI, FLIEGENDE STEINE

Die *tobi-ishi*, wörtlich „fliegende Steine“ oder Trittsteine, sind der wohl wichtigste und auch auf allen drei Fotos sichtbare Kunstgriff, jemanden in den Körper zu bringen. Nirgends auf dem Weg des Tees wird es direkt gesagt, aber man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass „Erleuchtung“ oder wie ich lieber sage die „Erherzung“ – nicht vom Mind, sondern vom gesamten Körper zu erbringen ist.

Am Anfang hatten diese Trittsteine eine ganz praktische Funktion: Da die meisten Gärten mit sehr feinen Moosen bewachsen waren, legte man die Wege mit Steinen aus, damit das Moos nicht zertrampelt wurde. Aber sehr bald nutzten die Teemeister diese Steine dazu, die Beine der Schreitenden zu manipulieren. Man konnte ja durch das geschickte Setzen dieser Steine den Gang nicht nur verlangsamen, sondern auch die Richtung des Körpers und damit der Augen beeinflussen; man hatte es in der Hand, die Augen- oder Aufmerksamkeit des Gehenden auf gewisse Aspekte des Gartens zu lenken. Gewöhnlich nimmt man ja kaum wahr, dass man überhaupt oder wo

und wie man läuft. Vielleicht brauchen wir in den Gärten unserer Zeit schon solche Trittsteine, um uns langsamer werden zu lassen. Aber dann müssten solche Steine schon von einem tiefen Meer umgeben sein, um uns aufzuwecken.

Natürlich wurden diese Trittsteine mit der Zeit durch ihre Qualität und ihre Platzierung äußerlich zum Inbegriff des ästhetischen Kalküls eines Teegartens. Aber wie ein Echo klingt noch die ursprüngliche Absicht durch, dass die Teemeister nur die einfachsten Dinge des Lebens benutzen, wie das Wasserkochen oder das bedachte Laufen auf den eigenen Fußsohlen, um sich seiner selbst in jedem Moment bewusst zu werden. Hier rührt die Eleganz des Teekultes her – seine Magie: sichtbar gemachtes menschliches Bewusstsein. Und das ist Kunst, meiner Definition nach. Man kann wohl behaupten, dass alles vollkommen bewusst Getane auf magische Weise nach außen hin elegant und grazios erscheint und innen unbegrenzte Freude weckt. Es ist die einzige Erlösung, die wir als Menschen brauchen. Und in der traditionellen Teezeremonie wurde man für alle „Anstrengung“ dazu sogar noch belohnt – mit einer Tasse Tee.

Viel ist über den Teeweg geschrieben worden, und die großen globalen Tee-Organisationen sind heute vielleicht einflussreicher als die eigentlichen religiösen buddhistischen Institutionen. Aber meiner Erfahrung als Sannyasin nach wird eines der wichtigsten Bestandteile des Teeweges fast nie in der Literatur darüber erwähnt, – und dies wäre für mich, schon 90 Prozent des „Weges“ gegangen: eine Einladung zum Tee von einem bewussten Meister; seine Anwesenheit allein würde den minimalen Teeraum wohl fünf Zentimeter größer als das ganze Universum erscheinen lassen. Nur einmal mit einem Rikyu bewusst Tee getrunken zu haben ist wohl nur zu vergleichen mit einem Tiger, der einmal Blut geleckt hat: Er kann es nie mehr lassen.

Swami Anand Govind (Günter Nitschke)

Der Teeweg ist natürlich nur eine weitere Permutation der unendlich vielen „Wege“ des Zen, wie ich in der *Osho Times* 8/2006 in „ZenHerz und ZenZirkel“ angedeutet habe. Hier kommt die wirkliche Erfrischung, ja Ekstase nicht so sehr vom Geschmack des Tees, sondern des Bewusstseins. Weitere Informationen dazu ist in „Japanische Gärten“ vom Autor im Taschen Verlag zu entdecken. Fotos des Autors:

Seite 44 – Naka-kuguri, Durchkrobbeltüre
Seite 46 – Tsukubai, Ort des Niederbeugens
Seite 48 – Tobi-ishi, Trittsteine

«

Ryoanji – Zur Lehre von der Leere

von Govind

RYOANJI: EINST-DORT

■ Die Photos zeigen den weltberühmt gewordenen trockenen Garten im Ryoanji, dem „Tempel des friedvollen Drachens“ in Kyoto. Er wurde zwischen 1480 und 1500 in einem buddhistischen Tempel der Zen-Sekte als dekorativer Garten an der Südflanke des Hauptquartiers des Abtes angelegt. Von wem, das wissen wir nicht. Wir kennen in diesem Zusammenhang nur zwei Namen, die sich hinten auf den Steinen eingeritzt finden. Dem Namen nach zu schließen, waren es einfache Gartenarbeiter jener Zeit. Ein „trockener Garten“, also ein Garten nur mit Steinsetzungen und ohne Teiche, Flüsse oder Pflanzen, heißt normalerweise im Japanischen *seki-tei*, wörtlich „Steingarten“. Doch hat der japanische Kunsthistoriker Hisamatsu Shinichi um 1971 in seinem Buch „Zen and the Fine Arts“ dafür ein neues Wort geprägt, nämlich *ku-tei*, „leerer Garten“. Dahinter lag natürlich die bewusste Absicht, die augenscheinliche Leere dieser Art Gärten mit der buddhistischen Sicht von der Leere allen Daseins in Verbindung zu bringen oder gar mit ihr gleichzusetzen. Sicher haben auch andere zeitgenössische Zen-Schriftsteller oder Zen-Philosophen wie Daisets Suzuki, Blyth etc., darunter

Ryoanji zur Kirschblütezeit



oti 02/08

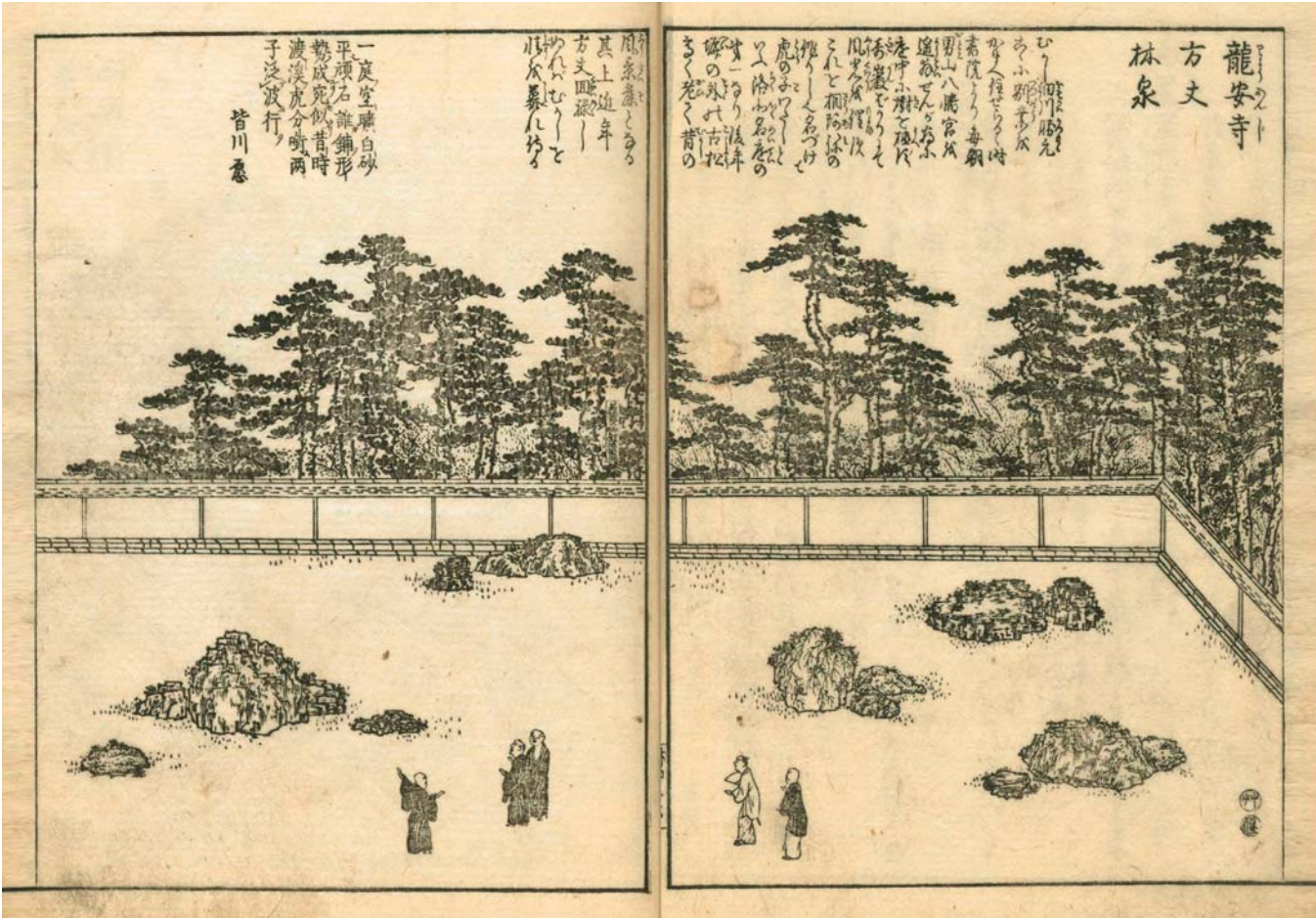
allerdings keine Zen-Meister, ebenfalls ihren Beitrag zu der heute gängigen Auffassung von einem intimen Zusammenhang zwischen trockenem Garten und Meditation geleistet. Eine solche Verbindung bietet sich natürlich an, wurden doch die meisten dieser relativ leeren und mit weißem Kies oder Sand ausgelegten Gärten ursprünglich in Zen-Tempeln angelegt. Welche Verbindung einst bestanden haben könnte zwischen Zen-Lehre und -Praxis einerseits – schließlich heißt Zen soviel wie „Meditation“ – und dem Zen-Garten und Zen-Tempel andererseits, hat zu einem Rätselraten in den Gehirnen besonders des westlichen Menschen geführt.

Meditationsgärten
Das Erscheinungsbild und die allgemeinen Kompositionsprinzipien solch leerer Gärten sind mittlerweile jedem Architekten und Gartengestalter unserer Zeit bekannt. Ryoanji ist sicher mit Recht zu einem neuen Paradigma moderner Gartenkunst in Ost und West aufgerückt. Heute spielt es eine ähnlich dominierende Rolle wie bis zum zwanzigsten Jahrhundert die griechische Säulen-Ordnung in der Archi-

tektur. Dieser einmalige Garten ist heute fast schon in allen Ländern imitiert worden. Einer neueren Statistik zufolge soll er allein in Deutschland in den letzten fünfzig Jahren schon ca. hundert Mal als sogenannter „japanischer Meditationsgarten“ in den verschiedensten Größen kopiert worden sein. Für größere Länder wie z.B. Amerika liegen solche Statistiken leider noch nicht vor. Zudem werden diese Gärten – sehr zur Verwunderung der meisten Japaner selbst – auch noch als „japanische Meditationsgärten“ deklariert und angepriesen. Ja, seit kurzem gibt es davon sogar schon eine tragbare Version in Form eines „trockenen Bonsai“: ca. 40 mal 40 Zentimeter groß, mit einer kleinen geharkten Sandfläche, einer Mini-Harke und einigen Steinen zum Selbstarrangieren dazu!

Einige kunsthistorische Theorien zum Ursprung dieser trockenen Gärten in Japan mit ihren weiten leeren Räumen gibt es schon. Die zwei wichtigsten seien hier erwähnt. Zum einen argumentiert man, diese Gärten könnten quasi die Abstraktion einer wirklich vorhandenen Naturszene gewesen sein, wie z.B. im Falle des Ryoanji Steingartens, der eine verkürzte Darstellung mehrerer Inselgruppen im Japanischen Innenmeer sei. Zum andern wird auch vermutet,

Holzschnitt aus dem späten 18. Jahrhundert



80/20 i:io



otf 02 13

otf 02 13

diese Gärten seien gewissermaßen dreidimensional nachgebaute Szenerien gewesen, wie sie zwar nicht in der Natur selbst, sondern in der damals in Japan sehr geschätzten chinesischen monochromen Tuschemalerei zu sehen waren. Diese zeichneten sich ja ebenfalls durch weite Flächen von Nichts, Leere oder Nebel aus. Nun gibt es aber weder in der historischen buddhistischen Literatur irgendwelche Hinweise noch Aussagen in der verbalen Überlieferung lebender oder verstorbener Zenpriester, denen zufolge sich ein trockener Garten besonders gut als Anreiz oder als Mittel zur Meditation eigne, oder gar auf die Kreation eines erleuchteten Mönches als einer Art gebautem „Song of Enlightenment“ zurückzuführen sei.

In der Tradition des Zen war es nicht üblich, sich in eine schwarze Robe zu kleiden, den Kopf zu scheren, sich in Lotusposition vor eine sorgfältig geharkte Sandfläche mit einigen Felsbrocken darauf hinzusetzen, die Augen zu schließen und zu meditieren – wie dies heutzutage durch gestellte Fotos auf Umschlägen von Zen-Büchern verführerisch suggeriert wird. Meditiert wurde in Zen-Klöstern in sogenannten *zen-do*, „Hallen zum Sitzen in Meditation“. Diese Gebäude hatten meist nur hoch gelegene Öffnungen zur Belüftung und Beleuchtung, welche praktisch keinerlei Aussicht auf einen Garten zuließen. Dort saß man wohl meistens nur gegenüber oder vor einer geschlossenen Wand. Es wäre ja auch absurd, sich einen delikat ausgedachten Garten zu bauen, ob trocken oder mit Teich und Lotusblumen, um sich dann davorzusetzen und die Augen zu schließen: Entweder man erfreut sich an der äußeren Schönheit dieser Welt, oder man lässt es bleiben und schließt die Augen!

RYOANJI: HIER-JETZT

Vor ca. einem Jahr hat man die Steine in diesem Garten abgewaschen, und sie somit von ihrer uralten und von uns so geschätzten Patina samt dem Moos darauf befreit. Beides waren eigentlich die wichtigsten Attribute der immer wieder bewunderten Schönheit dieser Felsbrocken gewesen. Während dieses Säuberungsprozesses zeigte sich, dass es nicht nur das Moos war, was diese Steine überwuchert und zu sprengen versucht hatte, sondern auch Flechten, eine symbiotische Lebensform von Algen und Pilzen.

Was jedoch zum Vorschein kam nach dieser durch Menschenhand, nicht durch normalen Regenfall bewirkten Reinigung dieser Prachtexemplare von Gartensteinen, war nicht etwa das – um mit Zen zu sprechen – „Ur-Gesicht“ dieser Steine oder eine Art Archetyp-Stein schlechthin, sondern eigentlich nur deren doch eher hypothetisches Aussehen um das Jahr 1480. Durchaus möglich, dass diese Steine schon von Anfang an mit Moos überwuchert und gerade deswegen ausgewählt worden waren. Wir müssen auch hier akzeptieren, dass diese Steine – obwohl sie nach dem Abwaschen zum ersten Mal überhaupt ihre wirklichen Farben zeigten, dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen waren – wie eben alles andere auch auf dieser „Welt der kreativen Illusionen“.

Ich habe absichtlich ein Foto vom Ryoanji-Garten in seinem Frühlingskleid an den Anfang gestellt; denn hier präsentiert er sich von

einer Seite, die eigentlich nicht seiner normalen Einstufung als *kare-sansui*, d.h. „trockener Garten“, entspricht. Wegen des Farbmilieus der die Einfriedung überbordenden Kirschblüte, das fast an Damenunterwäsche erinnert, wäre doch ein Name wie *juicy garden* (üppiger Garten) als Titel wohl angemessener. Am unteren Ende des Gartens sollen bis vor einiger Zeit noch mehrere dieser Prachtstücke der Natur gestanden haben. Natur ist nun einmal sexy, selbst innerhalb eines Zentempels.

Der Kontrast zwischen den nur sehr kurz, nur einmal im Jahre blühenden Kirschbäumen – die uns die empfindliche Kürze allen Blühens im Leben schlechthin bewusst machen – und den fünfzehn tief im Sand vergrabenen Steinen, die doch mehr auf Dauer und Unvergänglichkeit hinweisen, könnte nicht größer sein. Bei genaueren Nachforschungen stellte sich erstaunlicherweise heraus, dass diese heute als „Meditationsgarten“ bekannte Anlage einmal Teil eines berühmten Tempelausflugsziels gewesen sein soll, das man in Kyoto eigentlich nur aufsuchte, um zu frohlocken, zu trinken, festlich zu feiern und sich an dem Duft der Kirschblüten zu berauschen.

Ein auf Seite 21 abgebildeter Holzschnitt aus dem späten 18. Jahrhundert, einem Buch über die berühmtesten Sehenswürdigkeiten in Kyoto entnommen, zeigt sogar Personen, die einfach auf der eigentlich doch geheiligten oder zumindest der meditativen Betrachtung gewidmeten Sandfläche zwischen den Steinen herumspazieren. Man neigt heutzutage dazu, diese Tatsache einfach als Ausdruck der künstlerischen Freiheit des Holzschnitzers abzutun. Vielleicht sind wir es ja eher, die hier einer Art moderner Kulturhypnose zum Opfer fallen, die eine strenge Zen-Disziplin höher wertet als jede unmittelbare Freude an der einfachen Natur?!

Als was haben wir hier das Harken des Sandes anzusehen – als religiöses Ritual oder Meditation? Hat ein Meditierender und Anwärter auf Erleuchtung in einem Zen-Tempel jeden Morgen sorgfältigst seinen Garten zu harken, sozusagen als Morgengebet, wie uns dies viele Fotobroschüren nahelegen? Nun – sicher wird die auch sorgfältigst geharkte Sandfläche nicht heiliger sein als etwa eine Fläche mit ein wenig gefallenem Laub darauf.

Zen und Naturliebe

Weshalb, fragt man sich, wenn nicht aus Gründen einer sogenannten religiösen Disziplin, um nicht zu sagen Perversion, wäre man so versessen, dass man auch nicht dulden kann, dass das kleinste zarteste Grashälmchen sein Köpfchen durch eine weiße Kiesfläche steckt, und es sofort herausreißen muss, um die Gartenfläche als Ganzes jeden Tag neu und perfekt geharkt erscheinen zu lassen. Müsste man nämlich anstatt den Kies im Garten zu fegen zum Beispiel Blumen begießen, könnte man ja vielleicht doch von der Schönheit der Natur verführt und von seiner spartanischen Meditationspraxis abgelenkt werden!

Muso Kokushi, ein Zenmeister mit dem schönen Namen „Traum-Fenster“, gehörte zu den ersten Zenmeistern, die im 14. Jahrhundert „trockene Gärten“ anzulegen begannen. Er soll betont haben – und das ist schriftlich überliefert – dass nicht nur das bloße passive

Betrachten und Versenken in einen Garten, sondern ganz im Gegenteil auch das aktive und bewusste Bauen und die tägliche Instandhaltung des Gartens zur menschlichen Bewusstwerdung beitragen könne und solle. Allerdings hat er nicht spezifisch vorgeschrieben, was man im oder am Garten bewusst säubern sollte oder auch könnte. Dass Zen Naturliebe und Intimität selbst gegenüber der unschuldigsten Blume oder jedem einzelnen Sandkorn zumindest mit Worten vertreten hat, ist doch in der Zen-Literatur bestens belegt worden. Es ist sicher wahr, dass jedes menschliche Tun, – somit auch das Anlegen und Warten eines Gartens – sofern es bewusst geschieht, Meditation sein kann – und die beiden Zen-Künste, die ich bis jetzt hier in der Osho Times behandelt habe, Kalligraphie und Tee, liefern dafür auch treffende Beweise aus Japan.

Neben Muso Kokushi haben auch andere zeitgenössische Zenpriester betont, dass das Säubern des Gartens ein Säubern des Herzens bewirke. Aber was wäre denn an und in der Natur oder dem

Herzen schmutzig und ließe sich durch Menschenhand säubern? Die zwei alten chinesischen „Zen-Idioten“ Hanshan und Shiite haben durch ihr eigenes Handeln eine eindeutige, wenn auch typische Zen-Antwort darauf gegeben. Auf alten Bildern werden sie nämlich meistens mit Besen dargestellt, und zwar wie sie in einem Walde gefallenenes Laub von einer Seite auf die andere fegen. Ob und was sie dabei in ihren Herzen gesäubert haben oder säubern wollten, bleibt unser eigenen Einsicht überlassen. Das Anlegen einer derart großen und in der Natur selbst kaum vorhandenen Kiesfläche in einem Garten wird doch eine sehr gezwungene Tätigkeit bleiben und auf immer einen sehr unnatürlichen Anblick bieten. Für unvoreingenommene heutige Augen haben diese Flächen mehr etwas von einer sauber gefegten Baustelle nach Feierabend oder mit Autoparkplätzen gemein als mit Gärten. In europäischen Gärten hat man ja traditionell eigentlich nur Trittfächen wie Wege oder Rastplätze mit weißem Kies bedeckt. Hier, und nur hier, sollte und durfte man gehen.

Der Ryoanji: einst Tempel, heute von Tausenden besuchtes Museum



RYOANJI: FORM UND LEERE

Aber einige Bemerkungen zu der oft zitierten Ähnlichkeit zwischen der Leere dieser Zen-Gärten und der buddhistischen Lehre von der Leere sind hier schon am Platz.

Das Herz-Sutra, – und der Akzent liegt auf Herz, denn dieses Sutra ist nicht Kopf-Sutra getauft worden –, das Buddha zugeschrieben wird und das von der Zen Sekte, aber auch von anderen buddhistischen Sekten als Gebet mehr oder wenig mechanisch bei allen möglichen Anlässen rezitiert wird, enthält folgende berühmten Passagen: „ ... Hier, o Sariputra, Form ist Leere und Leere ist Form. Leere ist nicht verschieden von Form und Form ist nicht verschieden von Leere. Was auch immer Form ist, das ist auch Leere, und was Leere ist, das ist auch Form ...“

Diese Worte sind nicht einfach zu begreifen; heutzutage lernt jeder Japaner sie auswendig und leiert sie ein oder mehrere Male hintereinander als Gebet herunter. Durch mechanisches Wiederholen wird leider nichts leer, auch man selber nicht. Sonst wäre ja jeder Papagei auf dem bestem Weg zur Erleuchtung. Nach meiner beschränkten Durchsicht der immensen Literatur zu diesem Sutra hat eigentlich nur ein Mensch, und zwar Osho, etwas betont, was zu einem „Verstehen“ dieses Sutras beitragen könnte: Ihm zufolge waren diese Worte nie für einen nicht erwachten Menschen gedacht. Sie waren an Sariputra, einen bereits erleuchteten Schüler Buddhas gerichtet. Insofern war das Herz-Sutra praktisch eine intime Kommunikation zwischen zwei Buddhas; als täglich zu wiederholendes Gebet oder als Gegenstand objektiven Studiums hat es keine Bedeutung. Alle akademischen Lehrstühle für buddhistische Philosophie sind für mich fragwürdige Einrichtungen.

Das Sutra fährt fort, indem es den Charakter der Leere im Detail auf alle Sinnesbereiche des Menschen ausdehnt. „ ... Deshalb, o Sariputra, gibt es in Leere weder Form noch Gefühl noch Wahrnehmung noch Impulse oder Bewusstsein; weder Augen noch Ohren, Nase, Zunge, Körper oder Geist ...“

Hier wird keine kopflastige Theorie vermittelt, – es ist wie gesagt kein „Kopf-Sutra, sondern eine „Erfahrung“, wenn man bei einer persönlichen „Erfahrung“ der Leere überhaupt noch von einer Erfahrung sprechen kann. Sie ist die Begleiterscheinung, wenn auch nur für eine Millisekunde, von einer Ichlosigkeit in sich selbst; sobald man die Augen wieder aufschlägt, erscheint alles leer – ein Haufen Gold ebenso wie ein Haufen Mist.

Für einen solchen Menschen wäre Ryoanji durchaus leer, so wie er sich heute darstellt, aber auch dann, wenn er einen schönen Lotusteich enthielte, oder selbst wenn eine Micky Maus darin herumhüpfte. Für ihn ist alles leer, hier-jetzt, 24 Stunden lang. Für ihn ist ein physisch voller Raum genauso leer wie ein leerer. Für ihn sind Form und Leere weder zu trennen noch irgendwie zusammenzubringen. Wenn mit der „Erherzung“ das Subjekt, nämlich das Ego als beherrschendes Subjekt verschwindet, oder vielmehr ganz mit dem All verschmilzt, verschwindet damit auch jedes solide Objekt als separate Einheit.

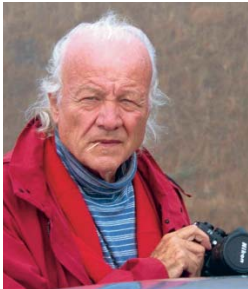
Die Leere ist nicht ein Sinnes-Attribut von irgend etwas Äußerem, sondern einerseits eine innere Erfahrung, die alle äußere Wahrnehmung leer macht, und andererseits erscheint paradoxerweise zum ersten Male sogar das Gras noch grüner, die Kirschblüten auf dem Bild noch saftiger. Es hat bis jetzt noch keinen selbstrealisierten Menschen, inklusive Buddha, gegeben, der sich darüber beklagt hätte, dass für ihn die Welt nach seiner Erherzung oder Erleuchtung fader geworden wäre – grau wie Sand oder leerer. Wo kommt das nur her, dass Meditation etwas mit Abstraktion, mit Minimalismus oder Abtötung der Sinne zu tun hätte?! Kein formaler Trick oder äußeres Kunstwerk – selbst der geniale Ryoanji Steingarten nicht – kann diese Erherzung bildlich darstellen oder erzeugen.

Man kann Zen nicht sehen. Diese „Erfahrung“ liegt einer totalen Transparenz näher als einer physikalischen Leere – wie etwa bei einer leeren Schublade. Die Lehre von der Leere wird sich auf ewig in Paradoxe hüllen.

Und wie sieht ein Ryoanji heute aus? Das zeigt das letzte Foto: Der Tempel ist zum Museum geworden. Und steht unter Denkmalschutz, städtischem, nationalem und dem der UNESCO. Und zieht manchmal Tausende von Besuchern aus der ganzen Welt an. Täglich. Um aber die positive Seite davon zu sehen: Warum auch immer, fast jeder Besucher fühlt sich beim ersten Anblick dieses Gartens veranlasst, ein wenig innezuhalten, eine Pause im Leben einzulegen, sich hinzusetzen und still zu werden. Das ist in unserer Zeit doch sicher ein guter erster Schritt.

Weitere Beispiele und tiefeschürfende Bemerkungen vom Autor Anand Govind, alias Günter Nitschke, zu trockenen und auch „nassen“ Gärten sind im diesjährigen Dumont Kalender „Japanische Gärten“, 2008, zu finden.

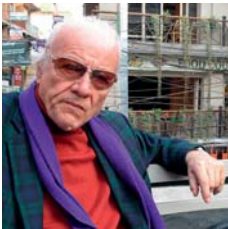
info@East-Asia-Architecture.org





1 | Zwillingsdrachen, 20 Meter breit, gemalt 2002 von Koizumi Junsaku, an der Decke über der Haupt-Buddhastatue im Zentempel des Kenninji in Kyoto

oti 04/09



Das Geröhr des Drachens

von Govind

DER DRACHEN IN DER MEDITATIONHALLE

■ Japan hat auch heute noch Orte, wo man Drachen sehen, hören, ja ... sogar einer sein kann. Ja, sein schon, aber erklären kann man ihn nicht. Das ist das Koan. Der Drache ist nicht das Koan, sondern wir selber – wir leben in einem dauernden Koan. Entmystifizieren will ich den Drachen nicht, aber einiges fiel mir doch auf. In vielen japanischen Tempeln des Zen-Buddhismus ist die innere Decke des Hauptgebäudes mit einem riesigen Drachen in Wolken bemalt. Man verstaucht sich fast den Nacken, wenn man diese Prachtstücke der Tuschemalerei über dem Kopf näher betrachten möchte.

Was ist dies eigentlich für ein geheimnisvolles oder gar mystisches Tier, das seit langen Zeiten eine so dominante Position in der Architektur buddhistischer Tempel eingenommen hat? Eigentlich waren dies doch Räume für Meditation.

Nach keiner überkommenen Tradition hat Buddha schließlich mit seinen Schülern zur Meditation Drachen steigen lassen. Selbst in China wurde ursprünglich weder das eigentliche chinesische Wort, noch eine Fantasie-Gestalt vom Drachen für jene Drachen benutzt, die der Mensch fliegen lässt. Dort bevorzugte man dafür meist Formen von Falken oder von Schmetterlingen. Daher wird er auch heute noch im Chinesischen „Papier-Falke“ genannt. Auch in Japan lässt man ebenfalls weder in Wort, noch in Form „Drachen steigen“, sondern je nach Region *tako*, das heißt Oktopusse, oder *ika*, das sind Quallen deren lange, im Wasser wabernde Extremitäten, den in der Luft flatternden Flügeln und Schwänzen von Fantasie-Drachen ähneln sollten. Spätestens seit „Jurassic Park“, Spielbergs Film über die Dinosaurier, die dort mehr hüpfen und humpeln als fliegen, sind unsere Vorstellungen von Drachen sowieso von Hollywood revidiert, ja verniedlicht worden.

Geht man dem etwas nach, so stellt sich bald heraus, dass der Drachen mitsamt der gesamten buddhistischen Tempel-Architektur praktisch erst, als der Buddhismus aus China und Korea im sechsten Jahrhundert nach Japan importiert wurde, Einzug hält. Weiter entdeckt man dann, dass die ganze Raumordnung der traditionellen buddhistischen Tempel in China und auch in Japan, bis in ihre Architektur und Verzierung hinein von Anfang an nur eine verkleinerte Version des Palastes des „Sohnes des Himmels“, d. h. des chinesischen Kaisers war, in welchem die Figur des Drachens, als Symbol aller Macht und Energie der Natur, allgegenwärtig war. So war seit jeher der Kaiser mit einer mit Drachen bestickten Robe bekleidet. Er trug einen mit Drachen verzierten Armring, saß auf

einem Drachenthron in einem mit Drachen-Motiven und Drachen-Details ausgeschmückten Raum, und ließ sich beim Verlassen dieses Raumes auf einer Drachen-Sänfte über einen Weg tragen, den in weißen Marmor gemeißelte Dachen säumten. Fast immer bilden auch Drachenköpfe oder Drachenschwänze irgendwo an der Traufe oder am First die Hauptzierde der elegant gekrümmten riesigen Dachformen des Palastes. Seit der Han-Dynastie findet sich ein fünfkraliger Drache als Zeichen kaiserlicher Macht auch auf der chinesischen Nationalflagge abgebildet. Ob liegend oder fliegend, horizontal oder vertikal, zehn Zentimeter oder zehn Meter groß, die Drachengestalt war allgegenwärtig. Und natürlich wünschte sich jeder Chineser, dass nicht nur der Kaiser, sondern auch sein eigenes Kind im Jahre des „Drachens“ geboren, also ein „Drachen-Kind“ wurde.

Um auf unser eigentliches Thema, die buddhistische Tempel

2 | Sankt Georg den Drachen tötend





3 | Drachentor-Kaskade im Garten des Goldenen Pavillons in Kyoto, Foto: Ken Kawai

Architektur und deren Drachensymbolik darin, zurückzukommen: Man kann es kaum glauben, aber der Buddhismus war von den Anfängen bis heute architektonisch nicht gerade sehr kreativ. Er hat für seine Formensprache eigentlich nur weltlichen Baute kopiert. Und bis zur Erfindung des Teehauses im 17. Jahrhundert hat Japan keine eigene Form für Meditationsräume hervorgebracht. Was kopiert wurde – ich wiederhole es – waren die Bauten und die Symbolik der höchsten weltlichen Macht Ostasiens, also die chinesische Palast-Architektur. An diesen Formen orientierte man sich, und mit diesen Formen versuchte man auch, die politische Macht an sich zu reißen und auszuüben. Dessen sollte man sich als Tourist bewusst sein, wenn einem heutzutage die exotischen Formen der japanischen Tempel als original buddhistische Kreationen angepriesen werden.

Einer der größten Unterschiede zwischen dem buddhistischen Tempel und dem Kaiserpalast bestand darin, dass im Raum der Haupthalle einer Tempelanlage die wichtigste Buddhastatue, obwohl sie offenbar an derselben Stelle wie der ursprüngliche Kaiserthron platziert wurde, gerade nicht, wie der Kaiser, auf einem Drachen-, sondern auf einem Lotosthron ruht. Oft schweben dann noch, gleichsam als Echo ihrer chinesischen Herkunft, ein oder zwei gewaltige, gemalte Drachen als Verzierung an der Decke, und zwar meist direkt über einer vergleichsweise zwerghaften vergoldeten Buddhastatue, obwohl eigentlich Buddha doch aller Macht, ob weltlicher oder religiöser, entsagt haben soll. Zur Illustration hier der *Keninji Tempel* mit einem ca. 20 Meter weiten Zwillingspaar von Drachen. (Fig. 1).

Eine andere fast versteckte Spur des Drachenmotivs in zenbuddhistischen Klöstern erscheint in den Namen vieler solcher Anlagen – wie zum Beispiel, um einige wenige zu nennen, im Ryoanji, dem „Tempel des Friedvollen Drachens“, Ryusenin, dem „Tempel der Drachenquelle“, Ryotanji, dem „Tempel des Drachengeröhrs“, oder Ryokoin, dem „Tempel des Drachenlichts“. Viele davon gehen natürlich auf chinesische Vorläufer zurück. Als Sannyasin fühlt man sich versucht, ergänzend zu dieser würdigen Ahnenreihe heutzutage den Bau eines noch nicht existierenden *Ryoshoin*, d.h. „Tempels des Lachenden Drachens“ vorzuschlagen, als Ort für die Meditationsmethoden, die Osho für den Menschen des 21. Jahrhunderts erfunden hat. Darin spielen ja die Techniken des heilsamen Lachens oder das *belly laughter* eine große Rolle.

DER WESTLICHE UND DER FERNÖSTLICHE DRACHEN

Einem Europäer fällt auch auf, dass sich der abendländische und der fernöstliche, oder genauer, der Drachen in der von China beherrschten Kultursphäre (d. h. von Nepal bis nach Japan) äußerlich zwar sehr ähneln, aber in ihrer Symbolik und ihren Assoziationen nicht entgegengesetzter sein könnten.

Im westlichen Kulturbereich erscheint der Drachenmythos schon in den frühen mesopotamischen Kulturen, wo er eine Art Meeresungeheuer ist, letzten Endes ein Ur-Chaos oder alles Böse verkörpert und das vom Menschen gebändigt und besiegt werden muss. In der Bibel gibt es ein ähnliches Drama von der Bekämpfung und Überwindung des Satans in Form eines Drachens, das sich erneut

in der Legende und den Darstellungen vom Erzengel Michael als Anführer der „himmlischen Heerscharen“ und Besieger des Höllendrachens wiederholt.

Im Mittelalter taucht der Drachen im Bild des Lindwurms auf, einer Kreuzung zwischen Schlange und Krokodil, der aber auch fliegen und Feuer speien kann. Die christlichen Kirchen haben daraus den Inbegriff des Teufels gemacht, außen als den Ketzer, und innen, wie zu erwarten, als den Sextrieb. In England wird ein christlicher Held wie St. George, der in einer Kreuzfahrerrüstung einen Drachen mit einer Lanze erledigt, sogar zum Emblem einer ganzen Nation erhoben und heilig erklärt. (Fig 2).

In diesen westlichen Mythen vom Kampf gegen einen furchterregenden Drachen in verschiedenen Versionen spiegelt sich eigentlich zunächst ein antikes, bzw. nahöstliches oder später judeo-christlich-islamisches Weltbild des Manichäismus, das die Welt in Dualitäten, in unüberbrückbare Gegensätze spaltet, dazu verdammt, sich auf ewig bekämpfen zu müssen; diese Spaltung ist allgegenwärtig und hat ihren Niederschlag in Begriffen wie Gott und Mensch, Gut und Böse, heilig und profan, Körper und Seele, oder auch Natur und Kultur, etc. Die dualistische Weltsicht beherrscht die westliche Kultur eigentlich bis auf den heutigen Tag; unter diesem quasi Ur-Fluch leidet der Mensch weiter, oder milder ausgedrückt, unter dieser Kultur-Hypnose scheint der Mensch weiter zu schlafen. Er kämpft somit immer noch „gegen den Drachen“. Am prägnantesten hat dies Präsident Bush in seiner Abschiedsrede im Januar 2009 wörtlich so ausgedrückt: „Good and evil are present in this world, and between the two there can be no compromise.“ In seiner achtjährigen Staatsphilosophie, seinen Reden und seiner Politik drehte sich praktisch alles und jeder um seine Phantasie von einer „Achse des Guten und des Bösen“.

Im fernen Osten, oder genauer, in der traditionell von China beeinflussten Kultursphäre, ist der Drachen hingegen Ausdruck der Schöpfung, die alle Formen und die sich dauernd ändernden Energien der Natur gebiert. Nicht Substanz, sondern Energie wird darin dargestellt. Das letzte und eigentliche Lebensziel schlechthin ist es, selber zum Drachen zu werden. Weshalb man den chinesischen Kaiser, den „Sohn des Himmels“, mit dem Drachen identifizierte. Man drapierte ihn in eine Drachenrobe und setzte ihn auf einen Drachenthron. Der chinesische Drachen spuckt kein Feuer, sondern Wasser – also die Energie der Flüsse und des Regens, die das Land fruchtbar machen. Ihn muss man nicht bekämpfen oder gar töten, sondern man muss sich in seine Energien einfühlen und mit ihnen harmonisieren. Für den normalen Menschen ist eine der wichtigsten Stellungen im Qigong am frühen Morgen das so genannte „Erwachen des Drachens“, eine Übung mit dem Ziel, als erstes am Morgen seine eigenen Energien mit denen des Drachens in Einklang zu bringen.

Hiermit sind wir eigentlich schon mitten in der chinesischen Geomantik, der vielleicht viertausend Jahre alten chinesischen Lehre von „Wind und Wasser“. Das Wissen um „Wind und Wasser“ war eine der unorthodoxen antiken Wissenschaften, eine Energiewissenschaft, die von Chinas Nachbarländern Japan und Vietnam adoptiert und im Laufe der Zeit mit eigenem Gedankengut ver-



4 | Windender Drachen Wasserfall im Nanzenji Tempel in Kyoto



5 | Drachentor Kaskade am Teich von Tenryuji Tempel in Kyoto

mischt wurde. Ursprünglich bestimmte diese Art von Energie-design-Theorie in China die energetisch korrekte Platzierung von Gräbern, allen Bauten, ja ganzen Städten entscheidend. In dieser Wissenschaft spielt nicht Gott, sondern der Drache die Rolle, über Glück und Unglück des Menschen zu bestimmen. So erkennt zum Beispiel die Geomantik, wie in der Naturgestalt von Gebirgszügen das Rückgrat, in Flüssen und Teichen die Organe oder Blutbahnen des Drachen wieder. Alle Materie ist in Energie aufgelöst. Die Natur hat einen Energiekörper, den man gleichsam durch bewusste Massage und Akkupunktur gesund halten und heilen kann. Das gilt für alles Naturhafte. Ja, ich kenne eine alte topographische Darstellung Chinas, auf welcher der ganze chinesische Kontinent als ein riesiger liegender, sich windender Drache wiedergegeben war. Auch wimmelt es in der chinesischen Literatur und Malerei in allen möglichen Kontexten von Anspielungen auf Drachen. Letzten Endes ist der Drache die Natur selbst, in all ihrer unermesslichen Vielfalt und Schönheit, ihren erschaffenden und zerstörenden Aspekten. Nur hat man sich die Natur nicht „untertan zu machen“, sondern sich in sie einzufühlen, mit ihr anzufreunden und eins zu werden. Ja, letzten Endes hat man gar keine andere Wahl. Vielleicht haben sich deshalb Zenmönche in den Drachen verliebt und ihn an den strategischsten Orten ihrer Tempel dargestellt. Das Symbol des Drachen passt im doppelten Sinne in ihr Milieu: einmal wegen der doch sehr furchterregenden Disziplin in ihren Tempeln, zum andern als dauernde visuelle Erinnerung an ihr eigenes Einssein mit der Natur.

DAS GERÖHR DES DRACHENS IN DEN GÄRTEN JAPANISCHER ZENTEMPEL

Viele traditionelle Gärten von Zentempeln in Japan haben als visuellen Höhepunkt in ihren Gärten eine sogenannte „Drachentor-Kaskade“ (Fig. 3). Das ist ein Wasserfall mit einem besonders markanten Stein in Form eines Karpfens, der symbolisch die Kaskade zu erklettern versucht. In China galt der Karpfen, der das „Tor des Drachens“ passiert, als Sinnbild für jemanden, der die schwierigen Staatsprüfungen bestand, was einen zum Aufstieg zu einem Regierungsposten berechnete. Der Wildkarpfen galt wegen seiner starken Schuppen als Symbol kriegerischer Tugenden. Bewundert wurde der Karpfen auch, weil er gegen die Strömung schwimmt. Dem Stör sagt man nach, er schwimme im dritten Monat eines jeden Jahres den Gelben Fluss hinauf bis in sein Quellgebiet hoch in den Bergen. Der Sage nach verwandeln sich dann alle Störe zu Drachen, die die Stromschnellen jenseits des Drachentors überwinden können. Speziell im Zen geht es ja nicht um die Hürde einer Staatsprüfung und weltliche Macht, sondern verweist hier die Drachentor-Symbolik eher auf den strengen und langwierigen Prozess der Meditation, den ein Zenschüler bis zum letzten Erwachen durchlaufen muss. Noch zu erwähnen wäre, dass das sino-japanische Ideogramm für „Wasserfall“ eine Kombination der Zeichen für Wasser und

für Drachen ist. Allein damit teilt uns die Sprache schon mit, dass sich der antike Mensch im Fernen Osten einen Wasserfall als Drachen vorgestellt hat, sowohl der Gestalt als auch seinem Stimmausdruck nach. Im Garten des Goldenen Pavillons in Kyoto vom Ende des 14. Jahrhunderts finden wir das sicher künstlerischste Non plus ultra einer Drachenkaskade. Hier braucht man sich nichts einzubilden: Der Drache ist zugleich sichtbar und hörbar (Fig. 4). Im Nanzenin, dem Süd-Tempel aus dem Zen des 13. Jahrhunderts, auch in Kyoto, hat die Drachenkaskade eine mehr gewundene Form; ein offensichtlich sinnbildlicher „Karpfenstein“ ist kaum zu erkennen. Auch murmelt der Drache hier mehr, als dass er röhrt (Fig. 4). Fast aus gleicher Zeit, dem 13. Jahrhundert, stammt die Drachentorkaskade hinter dem großen Teich im Tenryuji, dem Tempel zum Himmlischen Drachen, einer der frühesten Tempelgärten, die ein Zenmeister je entworfen haben soll. Hier spritzt aber kein Wasser über Steinblöcke und vom „Geröhr“ eines Drachens ist nichts zu erhaschen. Die gewaltige Steinsetzung dieser Kaskade hinter einer Phantasiebrücke ist einer jener unzählbaren vollkommen trockenen Wasserfälle, die in japanischen Gärten im Laufe der Geschichte entstanden sind: Das Wasser wird hier einfach nur durch weiße Kieselsteinchen angedeutet. Die Gestalt muss jedoch so perfekt sein, dass man das Geröhr innerlich hören kann – vielleicht noch lauter als in Wirklichkeit (Fig. 5). Und im Garten von Ryoanji, dem Tempel des Friedvollen Drachens in Kyoto aus dem 15. Jahrhundert, ist weder Wasser noch eine Kaskade zu sehen, noch etwas davon zu hören. Wir sehen und wir hören nichts von einem noch so friedvollen Drachen. Vielleicht sollen wir uns einen Drachen im Meer vorstellen? Um hier also den Drachen zu treffen, müssen wir nach innen, in unsere eigene Natur gehen, ja, müssen wir selbst zum Drachen werden. Außen können wir nur Wasser plätschern sehen. Von einem Drachen keine Spur (Fig. 6). Das Verhältnis zum Drachen in Ost und West spricht laut und deutlich von unterschiedlichen Einstellungen zur Natur und zu uns selbst. In der traditionellen westlichen Genesis ist der Mensch von der Natur getrennt und darf, ja hat sich diese untertan zu machen. Die Drachensymbolik im Fernen Osten dagegen ist eine dauernde Ermahnung des Menschen, sich mit der Natur anzufreunden, ja, mit ihr eins zu werden. Das wäre doch zumindest ein Schritt, wenn auch nicht gleich schon Meditation, aber doch in ihre Richtung. Auf jeden Fall könnte uns ein solcher Schritt zur Heilung der von uns misshandelten Natur und eines ebenso misshandelten Menschen verhelfen. Das betrifft auch die modernen Chinesen oder Japaner. Wenn die Kulturhypnose vom *American Dream* nicht zu tief steckt, könnte uns das Geröhr des ostasiatischen Drachen vielleicht eine neue Einstellung zur Natur und uns selbst in uns wecken. Mehr darüber und davon in dem bei TASCHEN aufgelegten Buch „Japanische Gärten“ von Günter Nitschke oder seiner Webpage: east-asia-architecture.org



6 | Trockener Garten des Ryoanji in Kyoto

7 | Relief eines Drachens mit dem Fujiyama auf einem Dachziegel



oti 04/09

60/70 tti

Tanz in **Flammen**

von Govind

■ **Jede Kultur hat ihre eigenen Symbole**, mit denen sie ihr Weltbild und vor allem auch Menschenbild darstellt, und der Menschheit in Form von Kunstwerken überliefert.

Dies sind freilich keine rein subjektiven Kunstwerke moderner Prägung – in dem Sinne, dass sie von individuellen Künstlern erzeugt wurden, deren Ehrgeiz oder religiöse Wunschträume oder quälende Wahnvorstellungen sie dazu antrieben, und die später entweder in Galerien und Museen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht oder als Kult-Objekte den Sammlungen steinreicher Kunstliebhaber einverleibt wurden. Womit ich die „moderne“ Kunst nun aber beileibe nicht schon wieder als „entartete“ Kunst diskreditieren, sondern sie nur in den Rahmen der größeren geschichtlichen Zusammenhänge stellen möchte.

Die oben erwähnten Kultursymbole gehören für mich insofern zur „objektiven Kunst“, als wir deren Schöpfer weder kennen noch, seltsam genug, auch gar nicht kennen wollen; weshalb ihre Bedeutung und der Zeitpunkt ihrer Entstehung wohl offen bleiben muss und wir sie niemals genau werden klären können.

Was aber den Vorteil hat, dass sie unmittelbar auf uns wirken und ihre Botschaft quasi jedes Mal im Herzen des Betrachters neu erschaffen wird und damit überzeitlich bleibt. Symbole dieser Art „sprechen zu uns“, und zwar zu jener in den Tiefen unseres Unbewussten verborgenen Schicht, die C.G. Jung „das „kollektive Unbewusste des Menschen“ nannte, aus dem alle Kulturen als ihrer gemeinsamen Quelle schöpfen.

DER TANZ IM FEUER

Zu dieser Art von Kultursymbol oder objektiver Kunst zählen z.B. in Indien die Statuen, Gemälde oder Darstellungen des Shiva Nataraj (tanzenden Shiva) oder in China das Sinnbild des Drachens. Die anthropomorphe Darstellung Shivas (also in menschlicher Form) als kosmischer Tänzer ist für mich Inbegriff des religiösen Genies der Inder, die Shiva übrigens auch im Symbol einer Lingam (d.h. Phallus) genannten Steinskulptur verehren.

Seit 1961, als ich begann mich genauer in Indien umzusehen, fühle ich mich vom Symbol des Shiva Nataraj, welches die Welt quasi als Tanz interpretiert, innerlich in den Bann gezogen. Bis dahin war die Schöpfung für mich, den europäisch Geprägten, immer eine eigenartiger Mix gewesen, einerseits voll väterlicher Strenge, Sünde und unerträglichem Kriegsleid, und andererseits, dank meinen späteren Studien an der Universität, geprägt von einer äußerst wissenschaftlichen Akribie, ja geradezu mathematischem Kälte. Später, im Jahre 1974, wurde dies uralte indische Symbol von „der Welt als Tanz“ in mir noch erweitert und vertieft; damals probierte ich nämlich erstmals eine Meditationstechnik Oshos namens

Nadabrahma aus, durch die mir irgendwie „die Welt als Klang“ körperlich erfahrbar wurde. Erst viel später entdeckte ich, dass Joachim Ernst Berendt, als Swami Nirdosh, ein Schüler Oshos, zwei wunderbare Bücher genau zu diesem Thema geschrieben hat, und zwar: „Das dritte Ohr – Vom Hören der Welt“ und „Nada Brahma – Die Welt als Klang“.

Es gibt so unzählig viele und grundverschiedene Darstellungen und Beschreibungen von Shiva, jenem archaischen Superstar des hinduistischen Pantheons, Urvorbild aller Yogis und Yoginis – so gibt es zum Beispiel „die 108“ oder auch „tausend Namen“ Shivas – dass man zu sagen versucht ist: so viele, wie es überhaupt Menschen gibt. Ich maße mir durchaus nicht an, den heutigen Hinduismus – also in seiner „modernen“ Form, wie ihn indische Reformer und britische Indologen des 19. Jahrhundert rekonstruiert haben –, ikonografisch und psychologisch zu durchschauen.

Doch einen ungefähren historischen Anhaltspunkt mag die nebenstehende Abbildung einer Statue von Shiva Nataraj in ihrer klassischen Form geben: „Wissenschaftlern“ zufolge soll diese in Südindien entstanden sein, und zwar zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert. Ihre ursprüngliche Idee jedoch erscheint mir persönlich so alt zu sein wie Tanz, Trance und Ekstase an sich, und zwar als Medium der Meditation, um sich vom Ich zu befreien oder am eigenen Leibe zu erfahren, wie man sich als Tänzer in seinem Tanz, als Sänger in seinem Gesang aufzulösen vermag. Was freilich die Person des Tänzers uninteressant macht. Der Tänzer wird daher praktisch immer so dargestellt, wie er aussehen mag, nachdem er sich im Tanz aufgelöst hat, also ohne individuelle Gesichtszüge. Aus diesem Grund ist diese Statue für mich der Inbegriff hinduistischer Kunst und Religion. Egal, ob sie überlebensgroß oder als Amulett daherkommt, ob in ihrer klassischen südindischen Gestalt oder in Spielarten neueren Datums – stets habe ich das Gefühl, Zeuge des Augenblicks der Geburt der objektiven Kunst zu sein (worunter ich eine Kunst jenseits vom menschlichen Ego verstehe, also eine Kunst, die offenbar aus Meditation entstand und der Meditation diene.)

Als Sannyasin allerdings ruft sie besondere Erinnerungen in mir wach: Könnte ich in dieser Statue nicht so etwas wie das Urbild – oder eine Urform jenes *energy darshan* vor mir haben, den Osho Anfang der Achtzigerjahre in Pune einführte?

Sobald der Mensch einmal einen solchen Urtanz oder Urschrei des Werdens und Vergehens der Form unmittelbar erfahren hat, beginnt freilich immer sofort das Spekulieren und Interpretieren, einfach weil er diesen Moment, der ja im Grunde nicht einmal ein Moment war, sondern mehr ein Nichtmoment, ein Übermoment, eine Ewigkeit, irgendwie festhalten und gestalten möchte; oder an-

1 | Shiva Nataraj, Touristen-Statue

ders gesagt: weil er ihn durch Worte, Gesten oder, wie hier, durch ein geformtes Standbild sichtbar machen und deuten möchte. Shiva als Tänzer hat vier Arme und zwei Beine, die in heiklem Gleichgewicht in den Raum ragen. Die rechte Hand hält eine Trommel, wohl als Hinweis auf Klang, Musik, Sprache; als Pendant hält die linke Hand, wohl als Symbol für Vergänglichkeit, eine Flammenzunge. Shivas Körper balanciert, in einer im südindischen Tanz üblichen Pose, auf einem Bein, das auf einer schwarzen, verschrumpelten Figur steht, die, so lesen wir, die menschliche Unwissenheit symbolisiere. In einer solchen Pose vollkommener Ausgewogenheit geht die Energie Shivas, in kosmischem Tanz mit sich selbst spielend, geradewegs nach oben – wie bei einer altmodischen Waage. (Bild 1)

Aber das erfasst diese Statue nur zur Hälfte. Shiva Nataraj (wörtlich: König des Tanzes) vollführt nämlich seinen kosmischen Tanz in einem Ring von Feuer. Mal ist dieser, wie hier, kreisrund, mal aber auch ein aufwärts züngelndes Oval, gleich einer Flamme. Was aber fortwährend im Feuer steht, das existiert entweder nicht, weil es ja verbrennt, oder aber bleibt von allen Flammen unberührt.

TANZ DER BEFREIUNG

Folglich können all diese Flammen Shiva entweder nichts anhaben, oder er ist selbst eine Flamme. Er ist alle Formen der Welt auf einmal, zugleich aber jenseits von aller Form. Das aber trifft genau das Wesen von Meditation; denn so ist unsere eigentliche Natur beschaffen: Sie ist Teil eines kosmischen Geschehens oder Tanzes und zugleich jenseits davon.

Hier liegt das Mysterium, und es gibt nur dies eine Mysterium auf dieser Welt: dass paradoxerweise für uns Menschen der wirkliche kosmische Tanz erst dann beginnt, wenn all unsere Verhaftung an Form „verbrannt“ ist, wenn wir davon befreit sind. Deswegen tanzt Shiva auf einem verkümmerten Zwerg. Dieser verkörpert Form schlechthin, oder besser gesagt: den Glauben an die Realität von Form und Zeit, die in Flammen stehen, d.h. sich fortwährend auflösen. Also tanzt Shiva nicht etwa in einem „Höllengefeuer“, sondern sozusagen in „kühlen Flammen“. Es ist ein Tanz der Befreiung von aller Form und Zeit, will sagen, von aller Verhaftung damit. Denn die tödlichste aller Krankheiten für jegliche Form, inklusive der menschlichen, ist eben die Krankheit der Zeit. In Meditation ist sie überwunden.

Aber wie jedes Mysterium ist auch dieses hier nicht zu verstehen, sondern muss erlebt werden. Tanz und Trance waren mit Sicherheit uralte Einstiege zu einem solchen Erleben. Für mich bleibt diese Statue eine Art bildliche Umsetzung jener paradoxen Aufforderung aller Weisen an uns, zwar in der Welt, aber nicht von der Welt zu sein, d.h. ihr nicht anzugehören. Sie steht für Oshos „Zorba the Buddha“. Ich gebe jedoch zu, all dies ist kaum in Worten zu fassen. Es ist praktisch unmöglich und zudem unnütz. Aber so ist nun mal unsere menschliche Situation.

Aber zurück zu Shiva. Wenn ich bis jetzt richtig liege, müssten die meisten Darstellungen hinduistischer Gottheiten bzw. fernöstlicher Buddhas, ob aus Stein, Holz, Bronze oder gemalt, eigentlich immer auch von Flammen umringt sein. Und in der Tat trifft dies auf die meisten zu! Nur erkennen wir das oft nicht – entweder, weil

wir nicht dafür programmiert wurden sie wahrzunehmen, oder weil uns noch jede eigene Erfahrung von Meditation fehlt.

CHINNANMASTA

Als weiteres Beispiel „kühler Flammen“ hier ein ähnliches Bild, auf dem aber die Hauptfigur nicht in einem getrennten Feuerring steht, sondern praktisch von den Flammen umschlungen wird. Es ist ein modernes newarisches Thangka mit der Darstellung einer Chinnanmasta (wörtlich „Göttin, die ihren eigenen Kopf abschlägt“, Bild 2). Im Wesentlichen thematisiert dieses Thangka dasselbe wie die Statue des tanzenden Shiva, nämlich die Paradoxie unserer menschlichen Wirklichkeit. Tatsächlich stammen die Chinnanmasta-Abbildungen gleichfalls aus dem 7. bis 10. Jahrhundert. Man verüble es mir bitte nicht, wenn ich in diesen Gemälden, freilich mit allen gebotenen Unterschieden, so etwas wie eine fernöstliche Version der Kreuzigung wiedererkenne. Sie sind einander sehr ähnlich, sowohl formal wie inhaltlich. Ohne zu übertreiben sprengt diese Darstellung den Rahmen dessen, wie der Mensch gewöhnlich seine Erscheinungswelt wahrnimmt, um auf eine Möglichkeit hinzuweisen, seine Wirklichkeit voraussetzungslos zu erkennen, nämlich auf dem Wege der Meditation.

Chinnanmasta entspricht im hinduistischen und buddhistischen Tantra einer legendären Begleiterin Shivas, die als eine Erscheinungsform von Shiva selbst gilt. Wer extreme Sinnbilder und Symbole schätzt, könnte sich sein Transzendieren des Ich, also seine endgültige Befreiung von aller Kopflastigkeit, durchaus als das Abschlagen seines eigenen Kopfes vorstellen. Nur muss man das freilich selber tun, so wie Chinnanmasta das hier eigenhändig mit dem Schwert vorführt!

In dieser Abbildung sprudelt das Blut Chinnanmastas aus ihrem Rumpf, teils in ihren eigenen Mund, teils in den zweier Yoginis (Gefährtinnen) rechts und links. In dieser Stellung tanzt Chinnanmasta auf einem Pärchen, das in sexueller Vereinigung unter ihren Füßen liegt, so wie der Zwerg unter Shiva. Sowohl die Yoginis wie das Liebespaar versinnbildlichen hier die Scheinwirklichkeit, bestehend aus unzähligen Dualismen, sei es in Form von neuen Gedanken oder Gestalten. Chinnanmastas Siegestanz signalisiert das Ende allen Formverhaftetseins; man kann es auch Meditation nennen. Und Meditation war noch nie etwas für Anpasser oder Angsthasen.

Somit sind sich die Darstellungen Shivas und Chinnanmastas also der Aussage nach ausgesprochen ähnlich. Jedoch wird die Welt in Shivas Version als Tanz dargestellt – zwar wirklich, letzten Endes aber auch nur Traum. Chinnanmastas Darstellung dagegen erinnert insofern an eine Kreuzigung, als sie eine Leugnung und Zerstörung des Ich und der Welt zeigt: Es bleibt eigentlich nichts. Vielleicht wird deshalb am oberen Rand des Bildes eine meditative Figur angedeutet. Das Shiva-Motiv erinnert an das ewige menschliche Koan der „Welt in Flammen“ – und als solche zwar unwirklich, zugleich aber auch als Tanz in unbändiger Hingabe und Freude, und damit wirklich. Rainer Maria Rilke sang einmal: „Wolle die Wandlung, o sei für die Flamme begeistert!“ Ich bin mir bewusst, dass alles bisher Gesagte wie eine höchst intellektuelle Art klingen mag, auf diese religiösen Ikonen einzuge-



hen. Für mich war der eigentliche Einstieg in diese Thematik des Feuer-
tanzes jedoch höchst persönlich – ich hatte nämlich im Jahre 2002 ei-
nen Traum, in dem ich mich in einem Konzentrationslager wieder fand,
wo ich soeben von einem Helfer, einem Kapo, zu einem Verbrennungs-
ofen gezerrt wurde um vernichtet zu werden. Ich sollte ausnahmsweise
bei lebendigem Leibe verbrannt werden, da man sich die Vergasung
sparen wollte! Die Ofentür stand offen und mir schlugen die Flammen
bereits entgegen. Als man mich endlich in den Ofen stieß – da, oh
Wunder, verbrannte ich weder, ja empfand nicht einmal den gerings-
ten Schmerz, noch „starb“ ich. Ich war einfach nur da, praktisch ohne
Körper. Mein Bewusstsein war von der Anwesenheit eines Körpers und
dessen Sinnen befreit. In dem Moment wachte ich auf. Seltsamerweise
fühlte ich mich erleichtert, gelöst und wie neu geboren. Doch das wirk-
liche Erwachen kam eigentlich erst danach ...

Ich stellte bei geschlossenen Augen und in mich hineinhorchend – nach
Art der Rollenspiele von Fritz Perls Traumdeutung – zunächst dem Feuer
die Frage: „Wer bist du?“, und sofort antwortete mir mein Herz, mein
Unterbewusstes oder Mystic Guide (Mystischer Führer): „Deine Geliebte“;
dann fragte ich den Kapo, und dessen Antwort war: „Wart nur ab, du
wirst dich noch wundern!“; und schließlich den brennenden Ofen, und
der antwortete: „Ich bin die ganze Welt“. Zum Schluss fragte ich mich
selbst, was „ich“ denn nun sei, und erhielt spontan zur Antwort: „That s
it (das ist es).“ Später fiel mir Patanjalis Ermahnung ein: „Beachte auch
die Erkenntnis, die dir im Traum kommt.“

Zur Aufheiterung sei hier noch als Gegensatz zu den doch ernst und
anspruchsvollen Images von Shiva Natraj und Chinnamasta eine Abbil-
dung eines plumpen und humoristischen Ganesh, des legendären Resul-
tates einer außerehelichen Liebesaffäre von Shiva mit einem Elephanten
angeführt.

Selbst dieses Inbild von Gutmütigkeit, das seit ewig von allen Hindus
geliebt worden ist, tanzt auf diesem speziellen Newarische Thanka,
wenn auch etwas unbeholfen, im Feuer. In anderen Worten, wir tan-
zen alle im Feuer, sowohl das liebe Gretchen von nebenan wie auch
der Präsident der Vereinigten Staaten.

REGLOSE BEWEGUNG

In Japan, weit weg vom Geburtsland Shivas, gibt es eine Art Entspre-
chung zum Symbol des Feuertanzes von Shiva und Chinnamasta. Und
zwar die Gemälde oder Skulpturen des stehenden (Bild 3) oder sitzen-
den (Bild 4) Fudomyo (wörtlich: Ungerührter König der letzten Klarheit).
Im indischen Sanskrit heißt diese Figur Acala; sie gehört zu den fünf
Weisheitskönigen im Vajrayana Buddhismus. Der Schlüssel zu dieser
Figur ist natürlich das Attribut „ungerührt“.

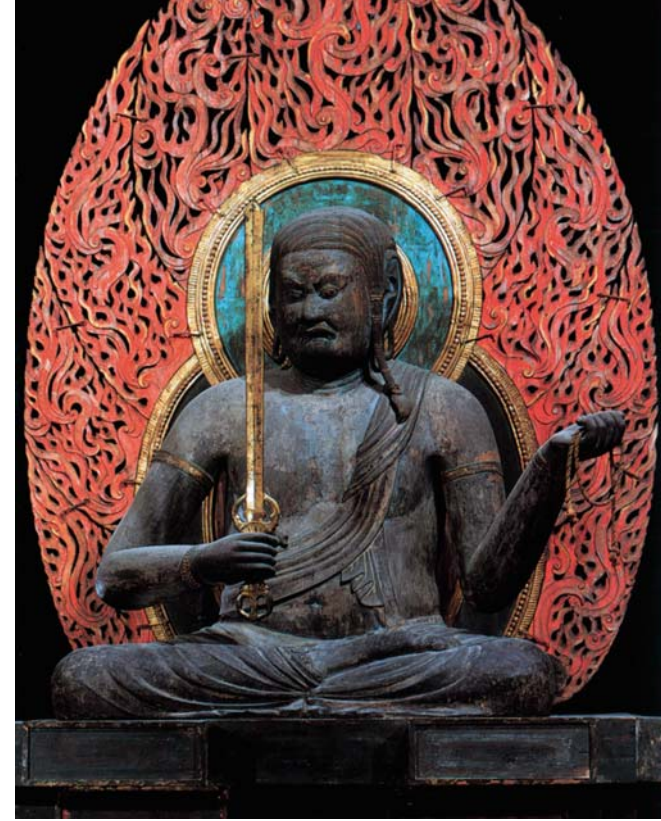
Höchstwahrscheinlich nannte man ihn deswegen „ungerührt“, weil er
auf keine Versuchung (durch eine Form) hereinfällt. Jede Form geht
automatisch mit Bewegung und Zeit einher. Somit befindet er sich jen-
seits von Form, Zeit und Bewegung. Sein Gesicht ist immer voll über-
menschlicher Wildheit und Groll; er hat ein Schwert und ein Lasso in
den Händen und steht oder sitzt ebenfalls in lodernen Flammen, die
ihm augenscheinlich nichts antun können. Fudomyo wird wie Chinnan-
masta meist von zwei kleinen Figuren oder Boten begleitet, die rechts
und links zu seinen Füßen stehen. In den Spekulationen esoterischer
buddhistischer Sekten des 9. Jahrhunderts gilt er als Inkarnation oder
Version von Vairocana, Symbol für letztmögliche Einheit und Be-



3 | Fudomyo, blau, Gemälde im Shorenji Tempel,
Kyoto, National Treasure, 10. Jh.

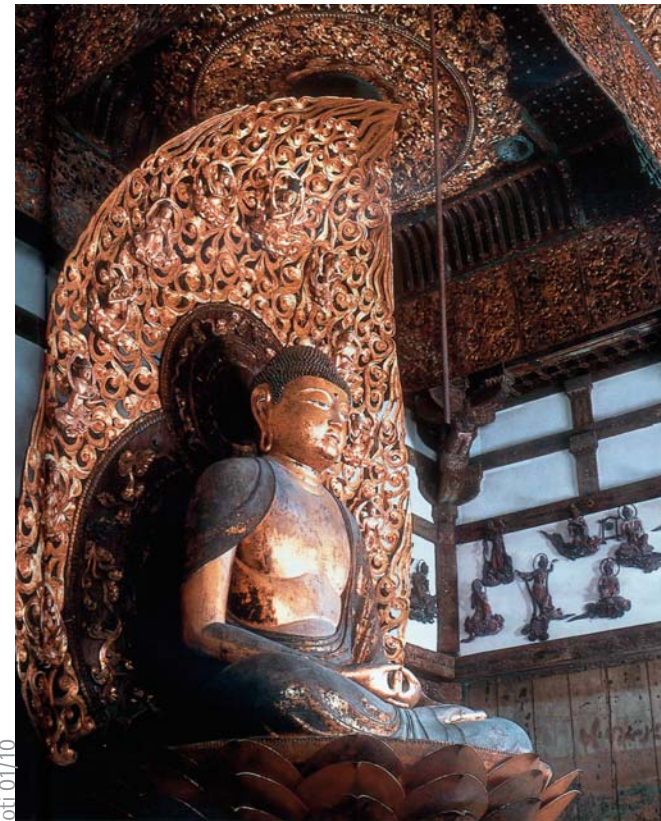


4 | Fudomyo auf einem Stein sitzend
neben dem Nobutsuji Tempel, Kyoto



5 | Fudomyo, Skulptur, Toji Tempel,
Kyoto, 9. Jh.

6 | Amida Buddha, Statue, National Treasure,
im Byodoin Tempel, Kyoto, 11. Jh.



wusstheit, oder aber – was uns wieder zum Anfang meiner Ausfüh-
rungen zurückführt – als direkter Ableger des Urtyps Shiva. In Japan
steht er noch heute im Mittelpunkt eines antiken Feuerritus, den die
Yamabushis, eine asketische buddhistische Gebirgssekte, an einer Art
vedischem Feueraltar vollzieht (Bild 5).

Stein- oder Bronze-Fudomyo wurden in Japan meist an abgelegenen
Wasserfällen zu Füßen von Bergen aufgestellt, und wenn die Gläubigen
diese Gottheit anbeten, will es eine alte Sitte, dass sie die Skulptur mit
einer Kelle Wasser bespritzen – was aber nicht unbedingt als rituelle
Feuerlöschmaßnahme zu deuten ist. Wie es heißt, sei Wasser ursprüng-
lich einfach nur eine spezielle Opfergabe an Fudomyo gewesen. Eine
plausible Erklärung für dieses Ritual habe ich jedenfalls bisher nicht
finden können – offenbar ist die Quelle verschollen (Bild 5).

In der Statue des Fudomyo, wie auch in den bereits erwähnten rein in-
dischen Figuren, erkenne ich aber auch eine Darstellung der Wirklichkeit
des Menschen aus der Perspektive eines Erwachten: nämlich dass „das
Haus des Menschen“, also sein Körper – mit allem, was dazugehört,
sein Geist, Kind und Kegel – eigentlich immer „brennt“, um Buddha
selbst zu zitieren. Was also bleibt? Viel, und vor allem das Mysterium
– nämlich der ganzen Welt als ein kosmischer Tanz mit sich selbst.

Es ist eine doppelte Ironie, dass ausgerechnet der Buddhismus nicht
nur mehr Götterbilder hervorgebracht haben dürfte als alle anderen
Religionen der Erde, obwohl Buddha seinen Schülern jede Götzenan-
betung ausdrücklich untersagt haben soll, woran man auch ca. drei-
hundert Jahre lang hielt –, sondern auch, dass die Flammen oder Flam-
menkreise um diese Götter herum später als Heiligenscheine oder Aure-
olen wie im Christentum kriert und missverstanden wurden. Ein Shiva,
eine Chinnamasta oder ein Buddha sind aber keineswegs „Heilige“,
ja, sie gehören nicht einmal einer Religion an!

Nebstehend ein Beispiel (Bild 6), wie solche sogenannten „Heiligen-
scheine“ in ihrer Überladenheit, Vergoldung und Verformung dann in
Wirklichkeit aussehen und konstruiert sind: gewiss eine der schönsten
und erhabensten Darstellungen eines Amida Buddha aus dem Japan
des 11. Jahrhunderts. Keineswegs ein zorniger Fudomyo, sondern in
Ausdruck und Lehre der Inbegriff von Liebe und Barmherzigkeit. Meines
Erachtens sind die Flammen auch hier noch ein sehr wichtiger und
kaum zu übersehender Bestandteil der Gesamtkomposition und Aussage.
Doch seltsamerweise werden sie in Fachbüchern kaum erwähnt, ge-
schweige denn erklärt. Offenbar kann der heutige Mensch diese
Flammen nicht einmal mehr sehen.

Da fragt man sich doch: Was für eine Ritualhandlung soll das sein, je-
manden um Hilfe anzuflehen, der selbst im Feuer verbrennt – wie dies
heute in den buddhistischen Tempeln Ostasiens gang und gäbe ist?
Aber wie sollte sich uns auch eine Symbolik erschließen, die eintau-
send oder über zweitausend Jahre alt ist? Noch schwerer scheint es uns
zu fallen, in dieser Weltsymbolik, statt sie als Tanz von fremden, ural-
ten Göttern oder Buddhas, dazu noch in einem Flammenmeer zu deu-
ten, lieber einen Spiegel zu erkennen, der uns an unsere eigene mensch-
liche Wirklichkeit erinnert, hier und jetzt.

Ausführlicheres zum Thema „Die Welt als Tanz, Trance und Meditation“ in
dem reich bebilderten Buch „The Silent Orgasm“, von Günter Nitschke, er-
schienen in deutscher Sprache bei Taschen.

info@east-asia-architecture.org



yume no ukihashi

„Die schwebenden Brücken aus Träumen“

von Govind

■ So lautet der ursprüngliche Titel des letzten Bandes eines sehr bekannten japanischen Romans (vielleicht sogar des berühmtesten überhaupt), der im 11. Jahrhundert von der Hofdame *Murasaki Shikibu* verfasst wurde. Der ganze Roman handelt von den amourösen Abenteuern des kaiserlichen Prinzen *Genji*. Im Titel des letzten und 54. Bandes fasste die Autorin praktisch all ihre Einsicht ins menschliche Tun und Sein auf Erden zusammen. Dem eigenen Abscheiden nahe, verglich sie nun das menschliche Leben mit einem Übergang von heute auf morgen, von hier nach dort, von der Geburt

zum Tod – und zwar über Brücken, die nicht nur nicht verankert sind und irgendwo im Ungewissen schweben, sondern aus demselben Stoff wie unsere Träume bestehen.

TRAUMBRÜCKEN

Was für ein hinreißendes und poetisches Bild! Auch für andere Dichter und Denker in West wie Ost, ja sogar für Buddha war das menschliche Leben ein Traum, auch wenn das nicht immer so romantisch gemeint war wie bei Calderon, sondern meist eher trocken oder ablehnend.

Shakespeare – um auch eine Brücke von Fernost nach Nahwest zu schlagen – legt den Abschiedsworten Prosperos im „Sturm“ Ähnliches in den Mund: *We are such stuff as dreams are made of...* (Wir sind aus ebensolchem Stoff wie Träume). Berühmt ist vor allem Tschuang Tses Gleichnis aus dem 4. Jh. v. Chr.: Er habe geträumt ein Schmetterling zu sein und und frage sich nun beim Erwachen, ob er nicht vielleicht ein Schmetterling sei, der träumt, ein Mensch zu sein? Immerhin hat Tschuang Tses Parabel etwas von der erfrischenden Lebensfreude Shikibus. Es lohnt sich, in ihre Worte

hineinzuhorchen: Sie sind Diamanten menschlichen Bewusstseins und kommen aus großer Tiefe.

Mir persönlich beweist schon die einmalige Poesie dieses Titels, dass es sich weder um eine graue philosophische Theorie handelt, noch um einen angelernten religiösen, genauer: buddhistischen Glaubenssatz, sondern um Shibukus unmittelbare Einsicht in die Wirklichkeit des eigenen Daseins. Und solche Einsichten lassen sich bekanntlich nur andeuten, nicht festnageln.

Es ist eine mehrdimensionale Metapher für das Menschenleben: Einmal spielt das angenehme Schwingen auf schwebenden Brücken auf Kinder an, die im Garten schaukeln; zweitens sind freilich diese Brücken oder Traum-Schaukeln extrem vergänglich und nicht etwas, auf das man bauen oder womit man spekulieren kann: Sie sind einfach nirgendwo verankert. Und letztlich setzt dies Bild vom Überqueren von Brücken stetige Bewegung voraus; hält man inne, verschwindet der Spuk. Das besagt auch die tibetische Erkenntnis vom menschlichen Leben als einer Kette von *bardos* (wörtlich: bloßen Übergängen): Erst wer erwacht, existiert!

Auch der japanische Ausdruck für Meditation, *za-zen* (wörtlich: anhalten, stillsitzen), deutet Ähnliches an. Hältst du vollkommen an, steht der Verstand still – aus der Traum!

Ich war von diesem Titel so bezaubert, dass ich ihn eines Tages im Jahre 1998 über meinen Entwurf für einen internationalen Städtebauwettbewerb setzte: Es ging um ein neues Image der Stadt Kyoto im 21. Jahrhundert. Und die Stadt Kyoto hat meiner natürlich anonymen Eingabe mit der Überschrift *yume no ukihashi* denn auch prompt einem ersten Preis verliehen.

EIN JAHRHUNDERTPROJEKT

Es war für mich ein eigenartiges Ereignis. Meinen Vorschlag konnte man kaum einen revolutionären Entwurf für die

städtebauliche Zukunft Kyotos nennen. Kyoto, einst die Hauptstadt Japans, ist heute eine ca. 1 1/2 Millionenstadt. Ich hatte eigentlich nur vorgeschlagen, alle 36 Brücken über den zentralen Fluss, der ganz Kyoto von Nord nach Süd durchzieht, erst abzureißen und dann neu zu errichten und den größten urbanen Flusssuferpark der Welt an seinen Ufern anzulegen. Kurz, ein enormes Bauprojekt auf Jahrhunderte hinaus! Es sollte der Stadt nach einer zehnjährigen Wirtschaftsdepression einen neuen Akzent setzen und eine positive Entwicklungsperspektive beschieren. Eine von diesen neuen Brücken im Stadtzentrum sollte dann „yume no ukihashi“ genannt und somit selber die „Schwebende Brücke aus Träumen“ werden.

Wohlgemerkt stammte der Name weder von mir, noch war mein Vorschlag der grandiose Egotripp eines Architekten. Ich betrachtete ihn vielmehr als meinen ersten Schritt in Richtung einer „objektiven Architektur“. Wie hätte ich denn auch aus blauem Himmel im Alleingang 36 moderne Brücken entwerfen können?! Das hätte selbst meine Phantasie überstiegen. Als einziges Beispiel eines in meinen Augen perfekten Entwurfs einer solchen „Brücke aus Träumen“ hatte ich das Bild eines Regenbogens beigelegt...

Nur um überhaupt etwas über die bauliche Qualität der Brücken zu sagen, hatte ich einige Brücken mit wohlklingenden Attributen versehen oder ihnen Fantasiefunktionen angedichtet. So empfahl ich z. B. den Bau einer „Säuer“- , einer „Töpfer“- , einer „Blumen“- und einer „Vogel“-Brücke; und an der Stelle, wo der Fluss das Universitätsviertel durchquert, eine ernsthafte „Wissenschafts“-Brücke!

„Wer sagt denn“, so fragte ich mich, „dass Brücken nur horizontale unüberdachte Fahrbahnen für Autos und Fußgänger-Stege zu sein haben, wie heutzutage in Kyoto?“

Es war sicher nur diese Überschrift meines Vorschlages gewesen, was die Jury

und die Einwohner Kyotos fasziniert hatte. Man kann davon ausgehen, dass aufgrund dieses Buches der Hofdame Shikibu jeder auch nur etwas gebildete Japaner nicht nur über den Prinzen Genji und seine Liebschaften am Kaiserhof Bescheid weiß, sondern sich möglicherweise von allen Zwischentiteln speziell nur den des 54. Bandes gemerkt hat. Die Formulierung „yume no ukihashi“ versetzt einen Japaner in die Anfänge seiner Hochkultur zurück, so um das 9./10. Jahrhundert herum, und verbindet ihn quasi unwillkürlich mit seinem kulturellen Erbe; darüberhinaus hat sie aber auch ihre ganz eigene Energie und führt uns unsere menschliche Wirklichkeit im Allgemeinen vor Augen – im Einst und Dort, im Hier und Jetzt und in alle Zukunft. Und genau das hatte ich mir auch gewünscht, ja „erträumt“. Überhaupt darauf zu kommen hatte ich mir Monate kosten lassen, während der Entwurf und die Präsentation selbst dann relativ schnell – mit Hilfe zweier Assistentinnen, einer deutschen und einer chinesischen – zusammengebastelt war. Mein Vorschlag sollte jeden Bürger dieser Stadt auf eine Weise berühren, dass er ihn im Herzen an sein eigenes Wesen gemahnte. Für mich war dies eine Übung in Oshos „meditation in the marketplace“.

Die 256 Wettbewerbseingänge wurden in der Kyoto Messehalle öffentlich ausgestellt. Ich aber hatte mich aus ähnlichen Überlegungen nicht an die Vorschrift gehalten, zwei oder drei große Panele zu erstellen und gehorsamst an die Wand zu hängen, sondern hatte meine Ideen in Form eines so genannten „Leporellos“ vorgestellt, den man in die Hand nehmen musste, um den Inhalt umständlich auseinanderzufalten. Noch wichtiger aber war, obzwar gar nicht von mir so vorgesehen: Um in diesen „meditativen Genuss“ zu kommen, mussten die Ausstellungsbesucher erst lange Schlange stehen, anders konnten sie diesen Traum nämlich nicht persönlich „anfassen“. Man musste also den Traum tatsächlich

physisch berühren, um ihn sehen zu können! Mich erinnerte das irgendwie daran, dass „Meditation“ für mich seit meinem Besuch 1974 in Pune auch immer etwas direkt mit dem Körper zu tun hatte...

ALLES DREHT SICH UMS AUFWACHEN

Inzwischen haben wir 2010, und höchstwahrscheinlich wird auch mein Entwurf eines Bauprojekts für „schwebende Brücken aus Träumen“ selbst ein Traum bleiben. Die Möglichkeit einer Verwirklichung hat nur kurzfristig wie eine Regenbogenbrücke aufgeleuchtet und sich dann wieder aufgelöst. Die Photos, die ich für diesen Artikel ausgewählt habe, zeigen konkret existierende Brücken aus japanischen Gärten und sollten hier nicht nur zur Illustration dienen, sondern als Metaphern für die „Schwebenden Traumbrücken“ unseres Menschseins. Denn im Prinzip dürfte es den Menschen doch nicht unmöglich sein oder zu schwer fallen, von solchen Brücken herunterzufallen – und somit aus dem Träumen aufzuwachen! Man

kann natürlich als Mensch großes Geschick entwickeln – so wie man es im Leben vermeiden oder hinauschieben kann hinzufallen –, um auch in dieser „Welt der kreativen Illusionen“, wie Ramtha es einmal formuliert hat, den König oder den Bettler noch ein bisschen länger zu spielen. Macht es doch, wie wir alle wissen, viel Vergnügen, hier rumzutanzten, miteinander zu spielen und sich zu lieben. Wozu sonst hätte man denn herkommen sollen? Nur besitzen oder gar kaufen und haben kann man diese Brücken leider nicht. Man versuche nur mal, einen Regenbogen mit nach Hause zu nehmen! Um aber diese Assoziation der Gartenmit den Traumbrücken noch etwas weiterzuführen: Man kann durchaus sagen, dass hier auf Erden der kleinste Fehltritt auf den Traumbrücken mit Aufwachen wurden in Pune ursprünglich praktisch in jeder Gruppe, jeder Therapie oder jeder Meditation solche Fehltritte absichtlich provoziert; drehte sich doch letzten Endes alles immer nur ums Aufwachen, statt ein guter Bürger oder Steuerzahler

zu werden, seine Eltern zu lieben und sich überhaupt moralisch zu bessern, sich das Saufen abzugewöhnen oder gar schlanker zu werden und in der Welt mehr Erfolg zu haben – mit anderen Worten nicht darum, nur den eigenen Traum etwas umzumodeln.

MEISTER TRAUM-FENSTER

Ein japanischer Zen-Mönch aus dem 13. Jahrhundert, den man nicht zuletzt auch aufgrund seiner Gartenentwürfe zum nationalen Lehrer erhoben hatte, erfand einen sehr tiefgründigen Namen für sich, unter dem er noch heute allgemein bekannt ist, nämlich *mu-so*, was buchstäblich Meister „Traumfenster“ bedeutet. So ein Name war bis dahin weder im chinesischen noch japanischen Zen schon einmal vorgekommen. Fenster bedeutet im übertragenen Sinn meist unser Tages-Bewusstsein; so sind z. B. die Augen die Fenster zur Außenwelt. Wohingegen ein Traum ein Fenster in die Innenwelt ist. Es ist nicht mehr festzumachen, was er uns mit seinem Namen genau mitteilen

wollte. Ich persönlich meine, dass er uns durch seine Erscheinung und seinen Namen mit der Nase darauf stoßen wollte, dass jegliche Wahrnehmung – ob die der Innenwelt oder der Außenwelt – seiner Erfahrung nach etwas Traumartiges hat. Was tun aber nun Menschen, nachdem sie aufgewacht sind – soweit uns das überhaupt überliefert wurde? Vielen geht offenbar der Mund über von dem, wovon ihr Herz voll ist. Zu ihnen gehört wohl auch Osho. Andere zeigen nur mit dem Finger die Richtung – oder schneiden dir gar einen ab, was offenbar in der „gefährlichen“ Zen-Sekte des Buddhismus tatsächlich schon vorgekommen sein soll. Alle wissen sie jedoch um die Unmöglichkeit, mit Worten überhaupt etwas über den Zustand jenseits des Traumdaseins auszudrücken. Meister Traum-Fenster versuchte es mehr Zenstil, nur weniger aggressiv: Er haut einem nur seinen Namen symbolisch um die Ohren. Ich will mich hier nun keineswegs auf die noch blutjunge Tradition der westlichen Traumdeutung und Trauminterpretationen einlassen oder gar eine neue ei-

gene Spielart anbieten, sondern nur am Rande erwähnen, dass ich mir seit Jahren akribisch alle Träume aufschreibe, sofern sie mir nicht gleich nach dem Aufwachen entfallen sind, sondern noch Tage oder Wochen danach mein Gedächtnis heimsuchen. Später, in einer ruhigen Stunde, spule ich dann in einer Art Ein-Mann-Gruppe nach Fritz Perls alle darin vorkommenden Rollen noch einmal innerlich ab, d.h. ich identifiziere mich im eigenen Herzen nach und nach mit jedem Gegenstand und jeder Person des Traums und befrage sie oder ihn oder es danach, was es ist, beabsichtigt oder fühlt. Das alles ist ja selber, wenn auch unbewusst, meine eigene Erfindung und Inszenierung. Es ist ja, wie bei einem Eisberg, der riesige unsichtbare Teil von mir. Gewöhnlich bekomme ich sofort spontan eine Antwort, wenn auch meist eine völlig unerwartete!

DREAM-YOGA

Aber wie gesagt, mir geht es hier weder um Traumdeutung noch um das *lucid dreaming* (hellsichtiges Träumen), von

dem gleich die Rede sein wird. Ganz im Gegenteil: Mir geht es darum aufzuwachen. Vor Jahren, in Berkeley, stolperte ich einmal von einem Buchladen zum anderen, bis ich plötzlich auf ein Büchlein stieß von ca. 100 Seiten und mit dem unmöglichen Titel „Dream Yoga“ (1992). Sofort verschlang ich es im nächsten Cafe: Sein Verfasser war ein tibetischer Mönch namens Namkhai Norbu. „Was hat Yoga denn mit Träumen zu tun?“, überlegte ich, „Es ist doch vielmehr eine Disziplin oder Technik aufzuwachen, wenn man mal von so modernen Verirrungen absieht wie Yoga zum Schlank- oder Gesundwerden oder für den Erfolg.“ Der erste Hammer kam eigentlich schon in der Einleitung. Sie stammte von Michael Katz, einem Schüler Namkhai Norbus. Da konstatierte er im Sinne Norbu einfach nur, dass – im Gegensatz zum Westen mit all seinen verschiedenen Traumdeutungsschulen von Erforschern des menschlichen Unterbewussten von Freud bis Fritz Perls – die Tibeter, ja der ferne Osten überhaupt, nie diesen Ehrgeiz hatten, und zwar weil man sich dort



oti 08/10



oti 08/10

grundsätzlich nicht für Traumdeutung interessiere, sondern es ihm einzig und allein ums Erwachen des Menschen aus seinen Träumen gehe. Somit hat man sich dort hauptsächlich für Meditation interessiert, d. h. für Techniken zum Erwachen statt für Techniken zur Analyse oder bewussten Umschichtung von Träumen. Tibetisches Traum-Yoga, so erfuhr ich, gehe auch über aller Techniken hinaus, die das so genannte „lucid dreaming“ (ein Zustand, in dem man zwar schlafe, aber nicht nur wisse, dass und was man träume, sondern sie auch beeinflussen könne) herbeiführen sollten. Solche Erfahrungen könnten viele, auch wenn die Tibeter dies nicht beabsichtigten, durchaus auch in die Meditation einführen. Alle Erfahrungen – egal wie verführerisch und wie innerlich oder äußerlich sie sein mögen, wären somit „schwebende Brücken aus Träumen“. Letzten Endes wären sie unwirklich. Worum es im Dream Yoga gehe, sei also die tiefere Erkenntnis, dass sich die Qualität der Kurzzeitträume unseres täglichen Schlafs grundsätzlich nicht von der

Langzeitträume unseres gesamten, nur scheinbar wachen Lebens unterscheiden. Ziel aber sei das endgültige Erwachen. Verglichen mit ein paar Millisekunden solchen Erwachens mitsamt der Freude und Erlösung, die damit einhergehen – das wüssten viele – würde für den, dem dies widerfahre, die gesamte Kulturschichte der Menschheit für immer verblasen. Es heißt so verführerisch im Deutschen „Wer schläft, sündigt nicht“. Wie in vielen anderen Sprichwörtern steht jedoch auch hier alles auf dem Kopf. Ist doch Schlaf, ob mit offenen oder geschlossenen Augen, das heißt, Unbewusstheit, praktisch die einzige Sünde, die man als Mensch begehen kann.

KULTUR-HYPNOSEN

Das Bild von den schwebenden Brücken aus Träumen ist aber auch ein Symbol für unser aller private Prägungen durch Eltern oder Lehrer, ob harmlos oder krankhaft, sowie die viel massiveren Kulturhypnosen der jeweiligen Nation bzw. Religion. Heute wissen wir, dass

uns in unserem System bereits vor dem 12. Lebensjahr beides, sowohl die individuelle wie die kollektive Kulturhypnose eingetrichtert und dann immer weiter verhärtet wird. Da drängt sich mir doch die Frage auf: Wo sind die Wecker von heute? Wer vermag uns heute zu enthypnotisieren? Apropos die große Epoche machenden Kulturhypnosen der menschlichen Geschichte: Man kann nur wünschen, dass sich die Einwohner aller heutigen so genannten fernöstlichen Entwicklungsländer weder vom „amerikanischen Traum“ als einzige und endgültige Heilsbotschaft der Moderne blenden und leiten lassen, noch in den Irrtum verfallen, ihm sozusagen bloß aus Trotz eine eigene Version entgegenzusetzen, die ja auch nur wieder ein Traum wäre, sondern dass sie vielmehr beginnen, sich ernsthaft ums eigene Erwachen zu bemühen. Man darf nie vergessen: Jeglicher Traum ist ein Zeichen von Schlaf. Durchaus denkbar, dass die Nachwelt dereinst die Epoche des vergangenen Jahrhunderts die Ära des amerikanischen Schlafs statt des amerikanischen Traums nennen wird.

Präsident Obamas Aufruf zum *change* intendiert letztlich auch nur ein paar kosmetische Korrekturen am Amerikanischen Traum. Doch packen wir uns besser an die eigene Nase. Sehen wir doch nur mal die letzten zehn Nummern der Osho Times durch und fragen uns ehrlich: Welche Beiträge haben den Charakter von Träumen und welche nicht? Hier meine Herausforderung: Man zeige mir eine Stelle in Oshos Vorträgen, wo er träumt, und eine in den Beiträgen seiner Schüler, wo sie nicht träumen! Zudem scheint sich mir etwas an der Qualität der heutigen Therapien als potenzielle Unterstützung des Erwachens geändert zu haben. Mein Eindruck ist, dass es den heutigen Therapeuten, ob unwissentlich oder absichtlich, irgendwie nicht mehr darum geht, den Traumzustand des Menschen zu transzendieren ... dass das gar nicht mehr ihr Anliegen ist. Als Beispiel hierfür möchte ich nur den einflussreichsten von ihnen erwähnen: Bert Hellinger mit seinem Familienstellen, mit dem eine Osho Times kürzlich

ein Interview brachte und dessen Erfolgschaft heute nahezu weltweit die Psychotherapie beherrscht. Ich gebe gern zu, dass er brillante Analysen familiärer Konstellationen aus längst vergessenen Zeiten erarbeitet hat, die sich im menschlichen System festgefressen haben. Ich gebe zu, dass Einzelne sicherlich durch das gelenkte Durchspielen und Entwirren solcher Konstellationen entlastet und erleichtert werden können. Aber dadurch ändert sich nichts an der existenziellen Situation, dass ein Menschenleben nichts als ein Überqueren schwebender Brücken aus Träumen ist, egal ob nun tragischer oder ekstatischer. In allen Osho Gruppen, von der Primal, bis hin zu Encounter oder Dehypnose, wie auch in allen Meditationen ging es eigentlich doch immer nur um genau dieses Transzendieren der persönlichen oder kollektiven Täume als Mensch, oder zumindest um deren Aufdeckung – was mit Sicherheit oft auch gelang. Der Inhalt der Träume wurde dabei jedenfalls nicht nur ein wenig umarrangiert. Das ist ein Riesenunterschied, sowohl was

die Absicht, die Technik, als auch das Ergebnis betrifft. Sind wir von Rebellen zu religiösen Schönrednern geworden? Haben akademisch geschulte Therapeuten etwa Oshos Ansatz des Erwachens unterwandert? Verkaufen wir Therapie und Meditation heute als Dienstleistung, so wie heute überall in der westlichen Medizin Ärzteschaft, Krankenhäuser und pharmazeutische Großkonzerne immer mehr zu medizinischen „Dienstleistern“ werden, statt Heilung anzubieten und zu verkaufen? Ginge es ihnen um Heilung und würden sie dafür auch bezahlt, so dürften sich meiner Meinung nach die meisten der zurzeit astronomischen Kosten des Gesundheitswesens samt seinen „Dienstleistern“ wohl in Luft auflösen.

P.S. Detailliertere Angaben zu den die „Schwebenden Brücken aus Träumen“ in Kyoto und dem oben erwähnten Wettbewerb sind auf Anand Govinds Website zu finden:

www.east-asia-architecture.org



oti 08/10



oti 08/10