Notizen = Notices

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **32 (1978)**

Heft 2

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

NOTIZEN – NOTICES

I

DIE KAEMPFER-DRUCKE

Artur Sachse

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts brachte in Su-chou (Provinz Kiangsu) die Familie Ting mehrfarbige Drucke heraus, die sich sowohl im Colorit als auch in der künstlerischen Gestaltung von den Blättern der Zehnbambushalle unterschieden. Die Blätter der Zehnbambushalle vermitteln uns den Geist der alten klassischen Malerei Chinas, während die Drucke der Verleger-Familie Ting den taoistischen Geist des 17. Jahrhunderts ausstrahlen. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Drucke schon unmittelbar nach der Herausgabe der Zehnbambushalle entstanden sind. Eine aus damaliger Sicht moderne ästhetische Gegenbewegung zur Zehnbambushalle, die eine geniale Künstler- und Verleger-Familie erkannte und kommerziell erfolgreich auswertete.

Diese Drucke sind mit der Bezeichnung KAEMPFER-DRUCKE in die Kunstgeschichte eingegangen, weil der deutsche Arzt E. KAEMPFER Ende des 17. Jahrhunderts 29 Blätter nach Europa brachte. Diese Blätter gelangten in den Besitz der Familie Sloane, und diese schenkte sie der britischen Krone. Erst 200 Jahre später wurden diese Blätter im British Museum neu entdeckt, und heute zählen sie zu den bedeutendsten chinesischen Graphiken, die im Museum aufbewahrt werden, wie überhaupt die Kaempfer-Drucke zu den gesuchtesten Graphiken der Welt zählen. Kaempfer-Drucke sind ausserordentlich selten, und meines Wissens befinden sich in deutschen Privatsammlungen keine Erstdrucke.

Ein wesentlicher Zauber der Kaempfer-Drucke geht von der Brillanz der Farben aus, die sich bis in unsere Zeit frisch und rein erhalten haben. Die geläufige Argumentation, dass diese Drucke in den vergangenen 300 Jahren vor Lichteinwirkungen geschützt worden sind, erklärt dieses Phänomen nicht ausreichend. Jede Färbung bzw. jeder Farbdruck unterliegt einer natürlichen Alterung, sofern die Azogruppe (–N=N–), die erst eine chemische Verbindung als Farbe erscheinen lässt, nicht durch Metallbeizen bzw. chemische Nebenvalenzen stabilisiert worden ist. Dürfen wir aber annehmen, dass der Künstler Ting rein empirisch den

Beizenfarbstoff entdeckte, bzw. ein Anwendungsverfahren entwickelte, um bei seinen Drucken optimale Echtheit der Farben zu erreichen?

Damit die Farbpasten bei der Übertragung von den Druckstöcken auf das Papier nicht ausliefen, sondern scharfe Konturen hinterliessen, mussten in Wasser aufbereitete Substanzen wie Stärke, Alginate, Eiweiss etc. zugesetzt werden. Die Art und Konzentration dieser Trockensubstanzen hatten aber bei empfindlichen pflanzlichen Farbstoffen Nachteile im Gefolge, wie z.B. Trübungen, Entfärbungen, Farbverschiebungen etc., wie wir sie oft bei den japanischen Farbholzschnitten und bei den Farbdrucken der Zehnbambushalle und des Senfkorngartens beobachten können. Trockensubstanzen können mit den Farbstoffmolekülen Additionsverbindungen eingehen, die ebenfalls zu Farbverschiebungen oder Farbtonveränderungen führen. Trockensubstanzen wie z.B. Stärke besitzen reduktive Eigenschaften, wodurch die Azogruppe ganz oder teilweise aufgespalten und dieser eigentliche Farbträger ganz oder partiell zerstört werden kann, was zu Farbtonveränderungen und totaler Entfärbung führen kann. Diese Farbtonveränderungen werden in der Fachliteratur fälschlicherweise Oxydation genannt, wobei es sich aber um das chemische Gegenteil, eine Reduktion handelt. Trockensubstanzen enthalten hygroskopische Salze, welche die Feuchtigkeit der Luft, besonders in den feuchten Jahreszeiten, anziehen, wodurch chemische Prozesse in Verbindung mit den Atmosphärilien der Luft in Gang gesetzt werden, die ebenfalls die Frische und die Reinheit der Farben beeinträchtigen. Die spezifischen Atmosphärilien der Luft, wie z.B. Schwefeldioxyd, Kohlensäure etc., und natürlich auch die direkten und diffusen Lichteinwirkungen verursachen im Laufe der Zeit Farbtonveränderungen. Gewiss, die 29 Blätter im British Museum sind weitgehend vor Lichteinwirkung und der Einwirkung von Atmosphärilien geschützt worden, aber auch die Kaempfer-Drucke in anderen privaten und öffentlichen Sammlungen bestechen durch die Brillanz der Farben. Auch die in meinem Besitz befindlichen Erstdrucke zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Brillanz der Farben aus. Dürfen wir unter diesen Umständen weiterhin annehmen, dass grundsätzlich sämtliche Kaempfer-Drucke über einen Zeitraum von 300 Jahren vor den Einwirkungen des Lichtes und der Atmosphärilien geschützt worden sind? Dürfen wir grundsätzlich davon ausgehen, dass die Farben der Kaempfer-Drucke keiner natürlichen Alterung unterworfen sind, und dass sie gegen die chemischen Reaktionen der Trockensubstanzen immun waren?

Bevor ich versuche diese Fragen zu beantworten, bitte ich den Leser um Verständnis, wenn ich zunächst meine Erfahrungen mit Farben und

Farbstoffen erwähne. In meiner früheren Tätigkeit als Chemiker-Colorist der Farbwerke Hoechst A.-G. verbrachte ich u.a. 10 Jahre als technischer Berater in Ländern des Fernen Ostens. Die Anwendung von Farbstoffen in der Textilindustrie (Färberei und Druckerei), in der Lack- und Lederindustrie, in der Batikindustrie in Java, die Herstellung von Druckpasten auf konventioneller Basis und Emulsionsbasis, die Untersuchungen der Echtheiten und Alterungsbeständigkeiten von Färbungen und Drucken von Reaktiv-, Substantiv-, Küpen-, Naphtol-, Beizen-, Schwefelfarbstoffen etc. gehörten zu meinen täglichen Arbeiten im Labor und in der Praxis. Im ständigen Umgang mit Farben erlangt das Auge im Laufe von Jahren eine Farbenempfindlichkeit und ein Farbengefühl, wovon sich ein Laie kaum eine Vorstellung machen kann.

Als ich zum ersten Mal Erstdrucke der Kaempfer-Serie sah, signalisierten meine Augen sofort, dass es sich um Emulsionsdrucke handelt, d.h. Drucke, die ohne Trockensubstanzzusätze auf Emulsionsbasis flüssiger Kohlenwasserstoffe in Verbindung mit Wasser und eines Emulgators hergestellt worden sind. An den Kaempfer-Drucken, die sich in meinem Besitz befinden, stellte ich fest, dass bei einigen kräftigen Farbaufträgen an den Rändern ein Ausfliessen stattgefunden hatte, ohne dass dabei der Farbstoff mit ausgeblutet bzw. mitgewandert war. Diese Erscheinung ist typisch für Emulsionsdruck. Wie bereits erwähnt, wird eine Emulsion auf Basis flüssiger Kohlenwasserstoffe und Wasser in Gegenwart eines Emulgators unter kräftigem Rühren hergestellt. Trifft nun diese Emulsionsverdickung mit der Farbstofflösung auf eine Fläche, wie z.B. Papier, so wird das Gleichgewicht der Emulsion gestört oder gebrochen, weil sich der flüssige Kohlenwasserstoff verflüchtigt und das Wasser verdunstet. Das technische Problem ist dabei die Trocknung, die möglichst rasch erfolgen muss, damit der flüssige Kohlenwasserstoff ausschliesslich verflüchtigt und keine Zeit findet, in die unbedruckte Fläche abzuwandern. Mit diesen Trocknungsproblemen wurde Ting nicht immer fertig. Die Trocknung seiner Drucke vollzog sich bei den kräftigen Farbtönen zu langsam, denn es ist bei den kräftig gedruckten Stellen deutlich zu sehen, dass der flüssige Kohlenwasserstoff Zeit fand, in das Papier ausserhalb der Druckfläche zu wandern. Ting versuchte das Problem leidlich zu lösen, indem er die Farbemulsionen sehr dünn auftrug, damit die Menge Wasser und Kohlenwasserstoff relativ gering gehalten werden konnte. Dieser Ausweichmöglichkeit waren aber Grenzen gesetzt, denn dadurch traten Deckungsschwierigkeiten bei den grösseren Druckflächen auf. Zudem benutzte er sehr dünne, feste Papiere mit glatten Oberflächen, um ihr Saugvermögen gering zu halten, wodurch ein rasches Ausfliessen der flüssigen Kohlen-

wasserstoffe während der Trocknung vermindert werden konnte. Ich vermute, dass er besonders in den feuchten Jahreszeiten mit diesen Trocknungsproblemen zu kämpfen hatte.

Es kann wahrscheinlich nicht mehr festgestellt werden, welche chemischen Substanzen für die Herstellung der Emulsionen verwendet worden sind. Es wäre von grossem Interesse zu wissen, was für ein Emulgator verwendet worden ist, der zugleich eine Fixierung der Farben bewirkte. Die Familie Ting hat sicherlich ihre Erfahrungen nicht weitergegeben, sodass das Wissen von der Anwendung der Emulsionsdrucke verlorengegangen ist. Spätere Drucke des 18. Jahrhunderts konnte ich noch nicht einsehen, aber ich vermute, dass diese späteren Drucke ohne den Namen Ting Liang-hsien oder Ting Ying-tsung nicht mehr im Emulsionsverfahren hergestellt worden sind, sondern mit konventionellen Druckpasten und -methoden auf dickem, saugfähigem Papier, sodass die Brillanz der Farben nicht erreicht und erhalten werden konnte, und auch in den Druckqualitäten dürfte ein beachtlicher Unterschied festzustellen sein.

Mit der Anwendung von Emulsionsdrucken hatte Ting, vermutlich unbewusst, aber durch reine empirische Ermittlung, die Einwirkungen von reduktiven Substanzen auf den Azofarbstoff ausgeschaltet, sodass die Azogruppe reduktiv nicht geschädigt werden konnte. In Abwesenheit von Trockensubstanzen in der Farbemulsion konnten sich auch keine Additionsverbindungen mit dem Farbstoffmolekül bilden. Wie aber erreichte er eine Stabilisierung der Azogruppe, wodurch eine hohe Lichtechtheit, eine erstaunliche Alterungsbeständigkeit, und die hohe Immunität gegen Atmosphärilien erzielt wurden?

Wir dürfen sicher sein, dass Ting sich vor 300 Jahren nicht den Kopf über diese Fragen zerbrochen hat, weil sich diese Fragen ihm gar nicht stellten. Erst heute stellen sich uns diese Fragen, nachdem sich die Farben der Kaempfer-Drucke so frisch und rein erhalten haben, dass wir den Eindruck spüren, diese Drucke sind erst vor einigen Jahren hergestellt worden. Neben dem ästhetischen Potential dieser Kunstwerke ahnen wir ein Wissen, das ganz im taoistischen Geiste: "Wissen ist Erfahrung, und Erfahrung ist Sehen" entstand und verlorenging in der taoistischen Zuversicht wieder entdeckt zu werden, ein Wissen, das unserem vom Intellekt gezeichneten Zeitalter fast 300 Jahre vorauseilte, denn die Emulsionsdrucke wurden in Europa erst in der Mitte dieses Jahrhunderts in der Anwendungstechnik entwickelt. Die Kaempfer-Drucke sind ein unwiederbringliches Wunder von Empirie, künstlerischer und kommerzieller Begabung, handwerklichem Können, und Zufällen. Es müssen einige Zufälle im Spiel gewesen sein, die Ting halfen, Drucke anzufertigen, die

Jahrhunderte unbeschädigt in den Farben überdauerten, und nachdem die Alterung der Farben als abgeschlossen angesehen werden kann, im heutigen Zustand bei vortrefflicher Schonung und Pflege noch Jahrhunderte überdauern werden. Welche Zufälle aber waren bei der Herstellung der Drucke im Spiele?

Wir wissen, dass die Echtheiten und die Alterungsbeständigkeit von Färbungen und Farbdrucken spezifischer Farbstoffmoleküle durch eine Nachbehandlung mit im Wasser gelösten Metallsalzen z.B. Kupfersalzen, verbessert werden können. Es können bei basischen Farbstoffen die Lichtechtheiten durch eine nachträgliche Metallbeize beträchtlich erhöht werden. Von Wollfarbstoffen ist bekannt, dass durch eine Chrombeize sämtliche Echtheiten verbessert werden. In der Anwendungstechnik von Farbstoffen sprechen wir deshalb von Beizenfarbstoffen. Dieses Wissen wurde bereits vor der chemischen Herstellung von Beizenfarbstoffen bei den javanischen Batikern in Mitteljava empirisch ermittelt und angewendet, indem die Batiker die Braunfärbungen der Sogafarbstoffe beträchtlich in den Waschechtheiten durch eine nachträgliche Behandlung mit einem Extrakt, den sie durch stundenlanges Kochen von tropischen Hölzern gewannen, verbesserten. Unsere damaligen chemischen Analysen ergaben, dass der Extrakt eine hohe Anreicherung von Aluminiumsalzen enthielt. Nun konnte aber Ting seine Drucke im wässrigen Medium unmöglich nachbehandeln, und ich nehme an, dass ihm dabei Zufälle halfen. Ich vermute einmal, dass der verwendete Emulgator Spuren von gelösten Metallsalzen enthielt, sodass während des Trocknungsvorganges und bei der Lagerung der Drucke eine Beizung stattfand, also eine Farblackbildung, die hohe Echtheiten etc. im Gefolge hatte. Ein anderer, oder zusätzlicher Zufall wäre, dass bei der Herstellung der Farbemulsionen und der Papiere, die für die Kaempfer-Drucke herangezogen wurden, ein Wasser Verwendung fand, das Metallsalze in gelöster und relativ hoher Konzentration enthielt. Dadurch konnten sich Metallsalze in den Farbextrakten und -emulsionen anreichern, und im Papier Spuren von wasserlöslichen Metallsalzen zurückbleiben, die ausreichten, um eine Beizung der aufgedruckten Farben zu verstärken oder überhaupt erst zu bewirken. Die Art der Beize und ihre Anwendung kann von uns heute nur hypothetisch skizziert werden. Eine chemische Analyse der Papiere und der Farben könnte einen Aufschluss bringen. Wie dem auch sei, die ästhetische Wertung der Kaempfer-Drucke bleibt von Hypothesen und Analysen unberührt. Der Zauber der Farben, die graphisch-künstlerische Realisierung stiller taoistischer Augen-Blicke, faszinieren ein sensibles Auge und erfreuen uns bis in die feinsten Verästelungen des menschlichen Geistes.

Erstdruck der sogen. Kaempfer-Serie
(Sammlung Sachse, München), 360 x 280 mm

II

DIE FARBSYMBOLIK IN DER BUDDHISTISCHEN IKONOGRAPHIE*

Günter Grönbold

Der Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, ob und inwieweit in der Ikonographie des späten indischen Buddhismus Farben als Symbole oder Symbolträger verwendet wurden. Grundlage dafür sind die Beschreibungen in Texten wie Sādhanas, Dhāraṇīs u.ä.[1].

"Symbol" meint in der Kunst jede Erscheinung, die gleichzeitig auf etwas anderes, auf einen höheren Sinn hindeutet, in der – der ursprünglichen Wortbedeutung entsprechend – zwei Ebenen zusammentreffen. In der buddhistischen Mythologie und Ikonographie erlangt die Symbolik eigene Bedeutung im Mahāyāna und Vajrayāna. In beiden Schulen gewinnt nämlich, sich allmählich verstärkend, ein magisches Denken an Boden, das in Indien immer schon vorhanden war. Seine deutlichste Ausprägung findet es im Tantrismus, der um die Mitte des 1. Jahrtausends n.Chr. auch im Buddhismus sichtbar wird. Seine Denkweise ist das sog. Analogiedenken, das Herstellen von Analogien oder gar Homologien. Im magischen Weltbild steht alles in geheimem Konnex. So können die widersprüchlichsten Dinge miteinander zu tun haben, nur weil es sich z.B. um Gruppen mit gleicher Zahl handelt, oder gleiche Farben vorhanden sind usw. Im Buddhismus ist das prominenteste Beispiel dafür die Pentade der Tathāgatas oder Jinas. Jeder dieser "transzendenten" Buddhas wird in Verbindung gebracht mit einem der 5 Daseinsfaktoren *(skandha),* einer der Himmelsrichtungen, der Jahreszeiten, der Farben, der Buchstabenreihen des Alphabets usf. Im einzelnen handelt es sich um Vairocana (Mitte, weiss), Akṣobhya (O, blauschwarz), Ratnasambhava (S, gelb), Amitābha (W, rot), Amoghasiddhi (N, grün). Ihre speziellen Farben werden auf Malereien als ihre Körperfarben wiedergegeben, ein Phänomen, das westlichen Betrachtern wohl als erstes befremdlich erscheint. Eine

* Vorliegender Aufsatz wurde auf dem 20. Deutschen Orientalistentag 1977 in Erlangen als Referat gehalten.

[1] Die Belegstellen für die angeführten Beispiele sind zu finden in der "Mythologie des indischen Buddhismus" des Verfassers, erschienen in dem *Wörterbuch der Mythologie,* hrsg. von H. W. Haussig, Bd. 5, Stuttgart ca. 1978, S. 287–508.

interessante Abweichung von der üblichen Reihe bietet das Kālacakra-Maṇḍala der *Niṣpannayogāvalī* (*NSP* S. 85, 93). In ihm steht nämlich Amoghasiddhi mit schwarzer Körperfarbe im Osten, Ratnasambhava (rot) ist im Süden, Vairocana (gelb) im Westen, Amitābha (weiss) im Norden. Akṣobhya ist in diesem Fall mit dem in der Mitte stehenden, blauen Kālacakra als identisch zu denken[2]. Nun weicht das Kālacakra-Maṇḍala überhaupt in manchen Punkten von den gewohnten ikonographischen Angaben ab. Der Grund dafür ist noch nicht geklärt.

Im Rahmen dieser Tathāgata-Gruppe erhalten die Farben, stärker als die anderen Entsprechungen, Symbolcharakter. Und zwar können sie, bei anderen Göttern verwendet, eben die Orientation im Raum und damit den entsprechenden Buddha anzeigen.

Die Zuordnung von Farbe und Himmelsrichtung spiegelt sich auch in den ikonographischen Repliken der Pentade. So ist z.B. die Dhanada-Tārā von 4 Göttinnen umgeben, bei denen es sich um Vajratārā (O, schwarzblau), Ratnatārā (S, gelb), Padmatārā (W, rot) und Buddhatārā (N, weiss) handelt. Dhanadā selbst ist grün, so musste also Mitte und Norden auch in der Farbe vertauscht werden. Oder es ist Buddhaḍākinī, die Prajñā oder "weibliche Partnerin" des Gottes Mahāmāyā von den 4 Ḍākinīs umgeben: Vajraḍākinī (O, blau), Ratnaḍākinī (S., gelb), Padmaḍākinī (W, weiss oder weissrot), und Viśvaḍākinī (N, grün. *Sādhanamālā* [Abk. *SM*] S. 467f.). Hier findet der Farbtausch Mitte – Westen statt, da Buddhaḍākinī rot ist. In beiden Fällen tauchen übrigens schon in den Namen der Gottheiten die Attribute der Tathāgatas auf. Der Reichtumsgott Jambhala wieder ist umgeben u.a. von den Yakṣas Pūrṇabhadra (O, blau), Vaiśravaṇa (S, gelb), Dhanada (W, rot) und Maṇibhadra (N, gelb). Eine Pentade eigener Art ist die Pañcarakṣā-Gruppe. Die 5 weiblichen Schutzgottheiten sind: Mahāpratisarā (Mitte, gelb oder weiss), Mahāsahasrapramardanī (O, weiss od. schwarz), Mahāmantrāanusāriṇī (S, schwarz oder weiss), Mahāśītavatī (W, rot), Mahāmāyūrī (N, grün).

Kleine Abweichungen in den beiden letzten Beispielen machen deutlich, dass die Koordinierung Farbe – Himmelsrichtung der Tathāgata-Gruppe doch nicht generell übernommen wurde. Das zeigt sich noch klarer bei den 4 Welthütern des Buddhismus, den sog. Grosskönigen. Hier steht Vaiśravaṇa (gelb) im Norden, Virūḍhaka (blau od. grün) im Süden,

[2] Wie M.-Th. de Mallmann betont, entspricht diese Farbverteilung jener der Gesichter Kālacakras, s. *Introduction à l'iconographie du Tāntrisme bouddhique,* Paris 1975, S. 207.

Dhṛtarāṣṭra (weiss) im Osten; lediglich der rote Virūpākṣa passt zum Westen. Der Grund für die Abweichungen dürfte in dem höheren Alter der Welthüter-Gruppe liegen.

Die gleiche Farbverteilung findet sich noch in den Beschreibungen des Weltberges Meru. Nach jüngeren Texten soll er aus Edelsteinen und Edelmetallen bestehen und zwar im Osten aus Silber, was der Farbe Weiss entspricht, im Süden aus Saphir (blau), im Westen aus Korallen (rot) und im Norden aus Gold (gelb)[3]. Wenngleich also die Verbindung Farbe–Himmelsrichtung nicht immer fest ist, so lässt sich andererseits doch feststellen, dass eine Gottheit, wenn sie in einem Maṇḍala dem Parivāra, dem "Gefolge" eines anderen Gottes angehört, ihre Farbe, entsprechend der Himmelsrichtung, in der sie dabei steht, ändern kann. Kirfel sieht nun in der "Suprematie der Fünfzahl im Verein mit der eigenartigen Farbenorientierung" bei der Tathāgata-Gruppe die Auswirkung "einer Kultur, die im Prinzip damals Zentral- und Ostasien beherrschte, aber auch auf indischem Boden zahlreiche Spuren hinterlassen hat". Deren Betrachtungsweise sei eine "universistische" gewesen[4]. Eigentliche Beweise für die Existenz einer solchen Kultur bleibt er freilich schuldig. Die symbolische Verbindung von Himmelsrichtungen und Farben findet sich aber in vielen Ländern.

Der Erforscher buddhistischer Ikonographie Benoytosh Bhattacharyya wieder hat versucht, alle Gottheiten auf Grund ihrer Körperfarbe den 5 Buddhas zuzuordnen. Nun stehen allerdings Bodhisattvas und Gottheiten zu den Tathāgatas in bestimmter Beziehung, doch sind der einzig sichere Beweis dafür die Figuren der entsprechenden Jinas im Haarschmuck des Gottes. Allein nach den Farben vorzugehen, ist ein oft irreführender Weg. Als Beispiel dafür sei Khasarpaṇa angeführt, dessen Farbe weiss ist, obgleich er das Bild Amitābhas in der Krone trägt. In gleicher Weise ist die gelbe Bhṛkuṭī Amtābha zuzuordnen. Bhattacharyya konnte sich für sein Vorgehen auf eine Textstelle berufen. Im Mārīcī-Maṇḍala (*NSP* S. 41) werden die weissen Gottheiten Vairocana zugeordnet, die gelben Ratnasambhava usw. Wie schon betont, ist aber gewisse Vorsicht geboten, diese Angabe zu verallgemeinern.

Eine kosmologische Symbolik der Farben ganz anderer Art begegnet uns in dem Zeichen des Daśākāro vaśī, "des in 10 Formen Mächtigen". Dabei handelt es sich um eine Kombination von 7 Bīja-Mantras, sog.

[3] W. Kirfel, *Die Kosmographie der Inder,* Bonn 1920, S. 187.
[4] W. Kirfel, *Symbolik des Buddhismus,* Stuttgart 1959, S. 45.

"Keimsilben" in einem Monogramm. Dazu kommen die 3 Zeichen des Anunāsika. Das Ganze ist eine graphische Ligatur von Buchstaben in Rañja-Schrift, die – und das ist das wichtige – Farbwerte erhalten. Dieses Zeichen taucht etwa in der Mitte des 10. Jhs. auf, als Cilu[5] das *Kālacakra-Tantra* in Indien verkündete. Er stellte eine Reihe von Thesen auf und schrieb dazu den Daśākāro vaśī an das Tor der Universität Nālandā. Er ist – in diesem Zusammenhang gesehen – gewissermassen die "Weltformel" des Vajrayāna. Die makrokosmische Interpretation stellt sich nämlich so dar: die enthaltenen Silben sind *yaṃ, raṃ, vaṃ, laṃ, maṃ, kṣaṃ* und *haṃ*. Hierbei besitzt yaṃ Beziehung zum Element *(dhātu)* Wind und ist schwarz; raṃ zum Feuer und ist rot; vaṃ zum Wasser und ist weiss; laṃ zur Erde und ist gelb. Maṃ bedeutet den Weltberg Meru und besteht aus 5 Farben; kṣaṃ, grün, steht für die Sphären Kāma- u. Rūpadhātu; haṃ, blau, für Arūpadhātu. Im hinduistischen Kuṇḍalinī-Yoga tauchen dieselben Mantras mit identischer Elemente- und Farbensymbolik auf. Hier allerdings in mikrokosmischen Bezug. So findet sich die Silbe *laṃ*, die gelb ist und dem Element Erde entspricht, im Mūlādhāra-Cakra, dem Energiezentrum am Ende der Wirbelsäule. Zum Svādhiṣṭhāna-cakra, dem nächsten Cakra nach oben zu gehört die Silbe *vaṃ*, Farbe weiss und Element Wasser, zum Maṇipūra-cakra *raṃ*, rot und Feuer, zum Anāhata-cakra *yaṃ*, hier rauchfarben, Element Wind. *Haṃ* im Viśuddhi-cakra ist abweichend von der buddhistischen Reihe weiss und entspricht dem Element Ākāśa.

Ausser im Daśākāro vaśī findet sich die Gleichsetzung von Farbe und Element in der buddhistischen Ikonographie freilich nicht.

Der interessanteste Aspekt der Farbsymbolik ist die Repräsentation von Stimmungsqualitäten, psychischen Zuständen durch Farben. Ich meine damit nicht eigentlich die Verwendung bestimmter Farben für den Grundcharakter des Gottes, ob wild oder friedlich, wenngleich es da gewisse Regeln gibt. So sind zornige *(krodha)* oder wilde *(ugra)* Götter und Göttinnen von schwarzer, blauer oder roter Körperfarbe. Friedliche dagegen von weisser, gelber, grüner oder auch roter Farbe. Vielmehr denke ich an jene Passagen in den Sādhanas, in denen bei den polykephalen Göttern die Farben der Nebengesichter zusammen mit den Rasas, den "Stimmungen", die sie ausdrücken, aufgeführt sind. Als Beispiel sei Padmāntaka genannt. Bei ihm zeigt das rote Hauptgesicht den Ausdruck

[5] In tibetischen Texten "Tsi-lu-pa". Seine Geschichte findet sich bei H. Hoffmann, *Die Religionen Tibets*, Freiburg/München (1956), S. 122–124.

der Liebe *(śṛṅgāra)*, das rechte schwarze Gesicht Wildheit *(raudra)*, das hintere Gelbe Lachen *(hāsya)*, das linke Weisse Frieden *(śānta-rasa)*. Der Ausdruck *rasa*, der hierbei in den Texten verwendet wird, lässt sofort an die 8 bzw. 9 "Stimmungen" in der Dramatik denken. Im 6. Kapitel seines *Nāṭyaśāstra* behandelt Bharata ja folgende Stimmungen, die im Zuschauer der Dramen auftreten können: die durch *śṛṅgāra*, "Liebe", durch *hāsya*, "das Lächerliche", *karuṇā* "Mitleid", *raudra*, "das Schreckliche", *vīra*, "das Heldenhafte", *bhayānaka*, "die Furcht", *bībhatsa*, "den Widerwillen" oder *adbhuta*, "das Wunderbare" erzeugte Stimmung. Von anderen Poetikern wurde noch der *śānta-rasa*, die Stimmung des Friedens hinzugefügt. Bei seiner Erörterung weist Bharata nun tatsächlich jedem Rasa eine bestimmte Farbe zu (VI, 42–43): *śṛṅgāra* – grün *(śyāma)*, *hāsya* – weiss *(sita)*, *karuṇā* – hellblau *(kapota)*, *raudra* – rot *(rakta)*, *vīra* – weisslich *(gaura)*, *bhayānaka* – schwarz *(kṛṣṇa)*, *bībhatsa* – blau *(nīla)*, *adbhuta* – gelb *(pīta)*. Diese Zuordnung, das muss gleich gesagt werden, ist aber rein theoretisch, für das Drama selbst spielt sie keine Rolle. In den Dramen drückt die Farbe der agierenden Personen ihre Herkunft oder ihren Stand aus; ob es sich um Götter oder Dämonen handelt etwa, oder um Angehörige bestimmter Volksstämme.

Die Untersuchung der Angaben über Farbe und Stimmung in den Sādhanas und Maṇḍalas der buddhistischen Gottheiten bringt folgende Entsprechungen (Anspruch auf Vollständigkeit wird dabei nicht erhoben):

Schwarz kann Wildheit ausdrücken (Akṣobhya, Kālacakra, Padmāntaka, Sumbharāja).

Blau, das dem Schwarz ikonographisch praktisch gleich ist, drückt ebenfalls Wildheit aus (Herukavajra), zornige Liebe (Akṣobhya, Trailokyavijaya) oder nur Liebe (Vajrajvālānalārka), aber auch Eifersucht (Prajñāntaka).

Rot bedeutet Liebe (Amoghasiddhi, Padmāntaka), Leidenschaft (Akṣobhya, Kālacakra), Freude (Herukavajra, Sumbharāja), Mitleid (Vajrajvālānalārka) oder gar Abscheu (Trailokyavijaya), auch grosse Wildheit (Prajñāntaka).

Weiss entspricht der friedlichen Stimmung (Akṣobhya, Amoghasiddhi, Kālacakra, Locanā, Padmāntaka, Sumbharāja), einmal auch der Wildheit (Akṣobhya), oder dem Heldenmut (Trailokyavijaya), oder dem Abscheu (Vajrajvālānalārka).

Gelb kann die heldenhafte Stimmung bedeuten (Akṣobhya, Vajrajvālānalārka), Ruhe (Amoghasiddhi) oder Samādhi (Kālacakra), jedoch auch Liebe (Prajñāntaka, Sumbharāja), Wildheit (Trailokyavijaya) und Lachen (Padmāntaka).

Grün taucht seltener auf. Einmal entspricht es der Furcht (Herukavajra) und einmal der friedlichen Stimmung (Prajñāntaka).

In diesen Zusammenhang passt vielleicht auch die Aussage, dass Yamāri in einem Befriedungsritus *(śāntika-vidhi)* mit weisser Farbe erscheinen kann, in einem Nutzen verschaffenden Ritus *(pauṣtika-vidhi)* gelb, und in einem Unterwerfungszauber *(vaśya-vidhi)* wieder rot.

Wenn wir nun obige Zuordnungen mit jenen Bharatas vergleichen, so stellen wir fast keine Übereinstimmungen fest. Es wurde also lediglich das Wissen um die dramatischen Stimmungen in der Ikonographie verwendet. Gelegentlich heisst es auch ganz generell in den Sādhanas, dass ein Gott "die Rasas, wie *śṛṅgāra* usw." zeigte (z.B. *SM* S. 31).

Solche Bemerkungen sollen nun klar machen, dass ein Gott auch innerlich voller Aktivität und Anteilnahme ist. Ferner ist deutlich geworden, dass es keinen festen Kanon für solche Entsprechungen gab. Gerade diese Erkenntnis lässt es als – zumindest zur Zeit noch – unmöglich erscheinen, etwa auch die Farben der Nimben und Auren der Gottheiten zu deuten, was Hummel versucht hat[6]. Dazu muss man aber von den Anschauungen der Zeit ausgehen und darf nicht, wie Hummel, moderne psychologische und z.T. theosophische Deutungen der Farben zugrundelegen.

Wenn wir nun kurz die Ergebnisse resümieren, so ist festzuhalten: bei der Interpretation buddhistischer Malereien können die Körperfarben der Gottheiten zum einen die Zugehörigkeit zur "Familie" *(kula)* eines der 5 Tathāgatas andeuten, damit eventuell die Plazierung in einer der Weltgegenden. Ferner sind sie ein zusätzliches Indiz für die allgemeine Stimmung des Gottes. Mehr kann allerdings im Augenblick noch nicht als gesichert gelten.

[6] S. Hummel, Die Gloriolen in der lamaistischen Malerei, in: *Asiatische Studien* Bd. 4 (1950), S. 90–107.