

Robert H. SHARF/Elizabeth HORTON SHARF: *Living Images. Japanese Buddhist Icons in Context*. Stanford: Stanford University Press 2001. xiii, 266 S., 8 Farb- und 47 Schwarzweißabbildungen. ISBN 0-8047-3989-7. \$ 49,50.

Welche Rolle spielen Medien wie Rhythmus und Klang, Gerüche, Bilder und Statuen sowie die Handlung selbst in der religiösen Praxis? Mit dieser Frage beschäftigen sich seit der letzten Dekade eine Reihe von Arbeiten, so zum Beispiel David Morgans Erörterung populärer religiöser Bilder im christlichen Kontext<sup>1</sup> oder Navid Kermanis Studie zum religiösen Erleben im Islam.<sup>2</sup> Der Band *Living Images. Japanese Buddhist Icons in Context* liefert einen weiteren Beitrag zur aktuellen Diskussion um religionsästhetische Fragestellungen am Beispiel buddhistischer Bilderverehrung in Japan. Die vier Essays des Bandes sind als Versuch einer Neueinschätzung des Status von Bildern in der japanischen Tradition des Buddhismus zu verstehen. Sie schildern am Beispiel von Bildern und Statuen von Buddhas, Bodhisattvas und weiterer buddhistischer Gottheiten, Porträts berühmter buddhistischer Kleriker sowie von Mandalas die Bedeutung und Funktion von Bildern und Statuen in der religiösen Praxis des Buddhismus.

Bei der Annahme, die Verehrung von Bildern konstituiere ein zentrales Element buddhistischer Praxis, handelt es sich nach Robert Sharf (University of Michigan) in der Einleitung des Bandes „Prolegomenon to the Study of Japanese Buddhist Icons“ (1–18) nicht um ein Produkt westlicher Arroganz und westlichen Vorurteils. Bilder und Statuen, von denen eine Vielzahl in Museen zu bewundern ist, fungierten seit Beginn der Ausbreitung des ostasiatischen Buddhismus als Objekte der Anbetung und Verehrung. Kanonische Schriften und Wundergeschichten berichten von ihren übernatürlichen Kräften. In der buddhistischen Praxis werde das Hauptkultbild (*gohonzon*) als Empfänger von Gaben und Quelle religiös wirksamer Kräfte angesehen. Dieser Beobachtung wird die Mehrheit der Arbeiten über den ostasiatischen Buddhismus, wie Sharf fortfährt, nicht gerecht. Sie hätten kaum etwas über die Bilder und Statuen zu berichten, es sei denn als „Symbole“ für den Buddha oder Erleuchtung, als Hilfsmittel für „Meditation“ oder als „populäre“, das heißt „nicht-normative“ Form der Praxis. Studien über die ästhetische, ikonographische und technische Entwicklung buddhistischer Bilder blieben weitgehend der Kunstwissenschaft überlassen, von der indes Fragen nach der eigentlichen Funktion der Bilder in den Gemeinschaften von Laien und Mönchen nicht berücksichtigt würden.

In der Einleitung führt der Herausgeber einige Gründe für die Vernachlässigung buddhistischer Bilderverehrung seitens der Forschung an: Zu nennen wären die buddhologische Fixiertheit auf schriftliche Quellen, die letztlich gar zu einer Diskreditierung von Feldforschungen zum Buddhismus geführt hätte, und die Arbeitsteilung zwischen Buddhologie und Kunstwissenschaft. Als weitere Gründe führt Sharf das intellektuelle Erbe der jüdisch-christlichen Tradition an, in der Bilderverehrung als Zeichen von Ignoranz und Aberglaube abqualifiziert werde, und schließlich die Überzeugung, daß kanonische Texte die Verehrung von Bildern nicht sanktionieren würden. Diese Sicht wurde laut Sharf von einheimischen Informanten bestätigt, die – hervorgegangen aus kolonialen Kontexten – bemüht waren, ein positives Bild eines „wahren Buddhismus“ zu präsentie-

---

1 David MORGAN: *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1998.

2 Navid KERMANI: *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*. München: C.H. Beck 2000.

ren, aus dem es sämtliche irrationale und „unbuddhistische“ Züge auszumerzen galt. Sharf notiert:

Images, in short, were aesthetically pleasing symbols of the dharma intended to serve as a source of inspiration and faith. This interpretive strategy, ubiquitous in modern apologetic writings, corroborated the Western buddhological approach to images and thus mitigated the need for historically critical reappraisals of the subject (S. 6).

Mit den vier Essays des Bandes wollen die Herausgeber mit dem weit verbreiteten Mißverständnis aufräumen, bei der Bilderverehrung handele es sich um eine Degeneration zu einem buddhistischen „Volksglauben“. In Frage zu stellen sei ebenfalls die Tendenz, die normative Bestätigung, welche die Bilderverehrung in kanonischen Schriften erfährt, lediglich didaktisch zu verstehen, als *skillful means*, als geschicktes Mittel zur Stimulation einer Verehrung des Buddha selbst. Die Beiträge zeigen, daß Bilder nicht auf ihre Funktion als didaktische Symbole, als „Repräsentationen“ oder als Mittel des Gedenkens reduziert werden dürfen. In den meisten Fällen werden nach Sharf japanische buddhistische Bilder und Statuen als lebendige Erscheinungen angesehen, von denen Unheil abwehrende und heilsmächtige Kräfte ausgehen und die – unabhängig von der Schulzugehörigkeit, dem sozialen Status oder der priesterlichen Funktion der Akteure – ein zentrales Element japanischer buddhistischer Praxis konstituieren.

Schwierigkeiten, sich mit der Verehrung von Bildern angemessen auseinanderzusetzen, resultieren, wie Sharf in der Einleitung zu bedenken gibt, aus dem als beschreibende Kategorie häufig verwendeten Begriff der Idolatrie, wertet er doch die Praxis meistens als unaufgeklärt, ignorant oder unmoralisch ab. Die Ansicht, bei den auf Bildern oder als Statuen verehrten Göttern handele es sich um untergeordnete oder gar fiktive Götter, um gefährliche bis häretische Ausdrucksformen der Götter, schwinde bis in die Gegenwart in dem Begriff mit. Häufig impliziere der Terminus eine Verwechslung einer materiellen Substanz mit einer transzendenten Wesenheit. Der Ausdruck Idolatrie setze eine Unterscheidung zwischen Beseeltem und Unbeseeltem voraus, die keinesfalls universal anerkannt sei, sich vielmehr einer historischen und kulturellen Konstruktion verdanke, deren Gültigkeit es stets aufs neue zu überprüfen gelte. Auch beruhe der Vorwurf der Idolatrie auf einer Klarheit über die Natur von Empfindung, Bewußtsein und Verkörperung, die als solche nicht gegeben sei. Wie Rituale zur Konsekration eines Bildnisses oder die Beigabe von Reliquien demonstrierten, würden im japanischen Kontext unterschiedliche Strategien eingesetzt, um ein materielles Objekt in eine lebendige Wesenheit zu verwandeln. Die Bilderverehrung basiere folglich nicht auf einem metaphysischen Mißverständnis. Buddhisten rekurrten auf ihre exegetischen Fähigkeiten, um die Praxis der Bilderverehrung und ihre Effektivität zu begründen. Einen wichtigen Impetus habe die buddhistische Vorstellung von der Existenz mehrerer Buddhakörper (*buddhakaya*) geliefert und das Konzept von Urstand und herabgelassener Spur (*honji suijaku*). Die *honji suijaku*-Theorie liefere nicht nur ideologische Begründungen, vielmehr biete die Theorie eine konzeptionelle Legitimation für die Produktion, Reproduktion und Verehrung heiliger Bilder und Statuen. Etabliert und verbreitet worden sei deren heiliger Status in populären Erzählungen und Mythen, durch Ritual und Liturgie.

James C. Dobbins (Oberlin College, Ohio), untersucht, basierend auf Schriften Shinrans und von Historikern des Shin-Buddhismus, in seinem Beitrag den Gebrauch von Bildern Amida Buddhas, kalligraphischen Inschriften und Porträts, insbesondere der Porträts Shinrans (1173–1263) im mittelalterlichen Buddhismus der Wahren Schule des Reinen Landes (*Jōdo Shinshū*) (S. 19–48). Im buddhistischen mittelalterlichen Milieu

wurden, so Dobbins, Bilder und Statuen als lebendige Wesenheiten angesehen, die religiös wirksame Kräfte hervorbringen und ausstrahlen. Diese Sicht illustriere zum Beispiel ein Gemälde von Amida aus dem Gankyōji (Abb. S.21). Das Bild zeigt einen auf einem Lotus-Podest stehenden Amida, dessen Kopf von mehreren Lagen konzentrischer Heiligenscheine umgeben ist. Die Heiligenscheine bilden die Quelle von 48 Lichtstrahlen, die in alle Richtungen zu den Rändern der Komposition ausgehen, an denen die sechs Schriftzeichen des *nenbutsu* (*namu Amida Buddha*) wiederholt werden. Der Symbolismus ist laut Dobbins deutlich: Das Bild zeige die Bewegung von Amidas Kraft vom Zentrum zur Peripherie und ihre Transformation in die Heilskraft des *nenbutsu*. Es veranschauliche das zentrale Paradigma der Bilder der Shin-Schule: Die Empfänger der Kraft Amidas, wie hier die *nenbutsu*-Inskription, avancieren selbst zu Quellen der Kraft. Kalligraphische Inskriptionen (*myōgō honzon*) stellen ein gutes Beispiel für das Verfahren dar, ikonographische Symbole zu transportieren. Auf diese Weise verwandelten sich graphische Repräsentationen zu Stellvertretern Amidas und zu Objekten der Verehrung. Sie konnten, wie Dobbins fortfährt, auch von weniger wohlhabenden Schichten erworben werden und trugen zur Verbreitung des Shin-Buddhismus bei (S.22). Neben den kalligraphischen Inskriptionen wurden vor allem Porträts, allen voran von Shinran selbst, allgemein verehrt. Die Porträts stellten nicht nur den berühmten Gründer der Shin-Schule, den es zu erinnern und zu verehren galt, dar, nein, Dobbins schreibt:

Shinran, for example, was seen not simply as a wise and altruistic teacher, nor just as the epitome of faith, but rather as the very embodiment of Amida at work in the world. He was not only the recipient of Amida's power but also an earthly source of it (S.29).

Wie in anderen Schulen des mittelalterlichen Buddhismus dienten die Porträts der Erinnerung und übernahmen zugleich die Funktion der Stellvertretung für verstorbene Personen in Gedenkritualen. Die Porträts Shinrans wurden nach seinem Tod Reliquien gleichgestellt. Wie Dobbins anhand der Tempel-Architektur der sich ausbreitenden Shin-Schule nachweist, wurde der Porträtshalle Shinrans eine herausragende Bedeutung eingeräumt, deren Größe die der Amida-Halle übertraf. Dobbins schließt aus dieser Beobachtung, daß Porträts als Verkörperung des Heiligen, als weltliche Manifestation Amida Buddhas betrachtet wurden (S.46–47). Im Gegensatz zu der Auffassung, wie sie von modernen Shin-Theologen vertreten wird, diente sein Bild als Fokus der Verehrung ebenso wie Bildnisse Amida Buddhas selbst.

Im Jahr 1203 übermittelte die Große Leuchtende Gottheit von Kasuga (Kasuga Daimyōjin) in Gestalt eines weiblichen Mediums dem Mönch Myōe (1173–1232) eine Reihe bedeutsamer Orakel. Myōe fertigte daraufhin ein Bild der Gottheit an, das selbst nicht erhalten ist, wohl aber sind in Myōes Tempel Kōzanji neun andere Bilder, welche die Gottheit von Kasuga zusammen mit Sumiyoshi Daimyōjin zeigen, überliefert (Abb. S.50–51). Wie kommt es, daß ein buddhistischer Mönch eine Offenbarung von einer gemeinhin dem Shintō-Pantheon zugerechneten Gottheit empfängt und ein Bildnis der Gottheit wagt, lautet die Ausgangsfrage von Karen L. Brocks Beitrag über die zentrale Rolle, die Kasuga Daimyōjin, Schutzgott des Fujiwara-Clans, im Leben des buddhistischen Klerikers Myōe spielte (S.49–113). Brock (Washington University Saint Louis, Missouri) nimmt eine Analyse zweier früher Berichte von Myōe und seinem Schüler Kikai über die Orakel vor, um die Beweggründe Myōes zu klären: Myōe hatte laut Brock die Absicht, die von ihm angefertigten Bildrollen in einem Schrein zu installieren, damit die Götter von diesen Bildern Besitz nehmen können. Ausgehend von den Berichten und den Bildnissen selbst, unternimmt sie den Versuch, die Ikonographie der Gott-

heiten neu zu klären. Wie sie im dritten Teil ihres Essays zeigt, avancierten die Gottheiten von Kasuga und Sumiyoshi zu einem Objekt der Verehrung in Myôes Tempel. Die Autorin schlußfolgert, daß Shintô-Götter keinesfalls im Stillen agierten, wie es zuweilen von der Forschung impliziert werde. In Myôes Fall erhielten sie Gestalt und fungierten als Stellvertreter für Shakyamuni selbst (S. 113). Anzumerken ist, daß die Gründe für die von Myôe gewählten Elemente zur Repräsentation der Gottheiten auch nach Brocks Ausführungen zur Ikonographie der Götterbildnisse uneinsichtig bleiben. Doch auch wenn Brocks Essay eine Reihe von Fragen offenläßt, bestätigt er in eindrucksvoller Weise, daß von der Existenz zweier unterscheidbarer und abgrenzbarer Religionen in Form von Buddhismus und Shintô im mittelalterlichen Japan nicht die Rede sein kann,<sup>3</sup> und liefert einen weiteren Ansatzpunkt zur Rekonstruktion einer allgemeinen japanischen Religion.

Paul Groner (University of Virginia) widmet sich in seinem Beitrag der Rolle, die Bilder und Statuen im Leben von Eison (1201–1290), dem Gründer der Shingon-Ritsu-Schule, gespielt haben (S. 114–150). Hierzu stützt er sich auf Eisons Biographie, einen Jahresbericht aus Eisons Leben, die Dokumente und Objekte, die den von Eison in Auftrag gegebenen Bildern beigegeben wurden, und nicht zuletzt auf die Artefakte selbst. Groner hinterfragt die allgemeine Sicht, nach der Eisons Bestreben vor allem der Wiederbelebung monastischer Vorschriften galt, und unterstreicht Eisons buddhistische Praxis. Groner notiert:

Like many monks in medieval Japan, Eison spent considerable energy and financial resources selecting images for production, raising money to pay for the images, and performing the ceremonies necessary to invest them with power. Even when sources fail to mention images, they often imply the use of images; the establishment or repair of monasteries and chapels, for example, required the production or restoration of icons enshrined therein. Images were also central to Eison's relations with his lay patrons, serving not only as foci for lay devotion but also as the concrete objects of fund-raising campaigns (S. 115).

Groner zeichnet den institutionellen und ideologischen Kontext einer Reihe buddhistischer Meisterwerke nach, die Eison in Auftrag gegeben hatte, unter ihnen eine Skulptur Aizen Myôôs, dem „König der Lust“, der als Eizons „persönlicher Buddha“ (*nenji butsu*) gilt, ein Bildnis Sakyamunis im sogenannten Seiryôji-Stil (abgebildet auf S. 118, 123, 138) und ein Bildnis Manjusris. Die Kunstwerke wurden, wie Groner im Detail erläutert, unter großer Sorgfalt hergestellt. Die Künstler hatten sich für die Zeit der Anfertigung buddhistischen Geboten zu unterwerfen, und bereits während der Herstellung wurde eine Reihe von Ritualen durchgeführt. Diese Maßnahmen zusammen mit den Beigaben von Reliquien, buddhistischen Schriften und Namenslisten sollten die Transformation einer materiellen Substanz in die lebendige Wesenheit der Bilder sicherstellen. Figuren wie Aizen, Sakyamuni und Manjusri wurden nicht als transzendente Gottheiten, auch nicht als abstrakte Ideale angesehen, sondern die Buddhas und Bodhisattvas waren nach Groner durch ihre Bilder in der diesseitigen Welt physisch präsent. Auch der Umgang mit der Porträt-Skulptur von Eison selbst führe vor Augen, daß sie nicht als

3 Vgl. zum Beispiel KURODA Toshio: „Shinto in the History of Japanese Religion“, in: *Japanese Journal of Religious Studies*. 7 (1) 1981: 1–21 und Nelly NAUMANN (1988): *Die einheimische Religion Japans. Teil 1. Bis zum Ende der Heian-Zeit*. Leiden/New York: Brill.

bloße Abbildung Eisons aufgefaßt, sondern als schutzspendende lebendige Kraft, als Ort der anhaltenden Präsenz Eisons verstanden wurde.

In seinem eigenen Beitrag macht es sich Robert Sharf zur Aufgabe, die vorherrschende Sicht zu widerlegen, wonach Mandalas als Hilfsmittel von Visualisierungspraktiken fungieren (S. 151–197). Die Praxis des esoterischen Buddhismus strebe die Konstruktion einer Hauptgottheit (*honzon*) als essentielle Stufe zur Einheit zwischen dem Praktizierenden und der Gottheit an, die als Manifestation einer absoluten Wahrheit verstanden werde. Die Praxis bilde das Zentrum esoterischer Praxis, ziele sie doch auf die Realisierung der Buddha-Natur im Akteur selbst und sei folglich in Handbüchern zum Shingon-Ritual (*shidai*) und mündlichen Überlieferungen (*kuden*) allgegenwärtig. Hat man sich nun unter der „Visualisierung“, die nach häufig geäußelter Ansicht das Herzstück dieser Praxis bildet, einen Vorgang vorzustellen, bei dem die Praktizierenden im Geiste ein farbiges Bild der Gottheit fixieren, fragt Sharf und belegt anhand einer eingehenden Analyse zweier Sequenzen des Initiationsrituals *shidokeyō* („vier befreiende Praktiken“), das als paradigmatisch für alle folgenden Initiationsrituale angesehen werden kann, daß diese Vorstellung falsch ist. Die Untersuchung der Bestimmungen der ersten beiden Abschnitte des Rituals, des *jūhachidō* („Praxis der achtzehn Methoden“) und des *kongōkai* („*vajra*-Reich-Praxis“), lassen offenbar werden, daß sie statt zur Visualisierung eher zum Nachdenken anleiten. Die elaborierte Struktur der Invokationen (*kansō*), die das Ritual vorschreibt, sei für eine Visualisierung ungeeignet, erscheinen doch etwa die angerufenen Gottheiten nicht in physischer Gestalt, vielmehr machen sie sich nur durch den von ihnen geäußerten Diskurs bemerkbar. Auch ließen sich keine Übereinstimmungen zwischen den Inhalten der rezitierten Texte und den ikonographischen Inhalten feststellen. Eine Beobachtung des Rituals ließe zudem erkennen, daß die betreffenden Texte mit großem Tempo rezitiert würden, so daß keine Zeit zur Visualisierung bliebe. Die Shingon-Materialien würden den Gebrauch der Mandalas vorschreiben, doch keine näheren Bestimmungen zu ihrer Verwendung während des Rituals machen. Vielmehr würden sie erwähnt im Zusammenhang mit Bestimmungen für den Schmuck der Tempelhalle (*dōjō shōgon*), in der das Ritual stattfindet. Damit das Ritual seine Effektivität entfalten könne, müsse die Tempelhalle mit Hilfe des Mandala transformiert werden:

This transformation of the sanctuary into a pure land is effected in large part through the agency of the image that constitutes the sacred presence of the principal deity. If anything, the presence of the mandala – an eminently visible supernatural being positioned directly in front of the practitioner – does not so much serve as an aid for visualizing the deity as it abrogates the need for visualization at all (S. 191–192).

Die Mandalas konstituieren die Anwesenheit der Gottheit vor den Augen der Akteure und machen, wie Sharf argumentiert, auf diese Weise ihre Visualisierung überflüssig. Abschließend nennt Sharf einige Gründe dafür, daß buddhologische Studien die „magische“ Funktion der rituell gebrauchten Bilder unterschlugen. Verantwortlich für diese Tendenz seien zum einen eine Protestantisierung des Buddhismus, welche die Bedeutung von Bildern und Statuen auf ihre didaktische, „symbolische“ Funktion reduziere. Zum anderen resultierten die Annahmen einer meditativen Visualisierung auch aus dem Siegeszug der Kategorie einer „religiösen Erfahrung“ durch die religionskundlichen

Studien in West und Ost.<sup>4</sup> Die phänomenologische Sicht, die ein inneres Erleben gegenüber den performativen Dimensionen des Rituals privilegiere, erweise sich indes als unhaltbar.

Die vier Beiträge des Bandes führen außerordentlich überzeugend die Bedeutung der Verehrung von Bildern in der buddhistischen Praxis, insbesondere im mittelalterlichen Milieu des Buddhismus, vor Augen. Mit acht Farbbildern und siebenundvierzig Abbildungen in schwarzweiß liefert der Band reichhaltiges Anschauungsmaterial, wie es sonst nur in kunsthistorischen Werken zu finden ist. Der Leser kann die Überlegungen der Autoren anhand der Abbildungen gut nachvollziehen. Der Abdruck der Bilder belegt auch in sinnlich erfahrbarer Weise, daß Bilder nicht nur für Kunstwissenschaftler von Interesse sind, vielmehr auch eine eminent wichtige Rolle für eine angemessene Einschätzung buddhistischer Praxis spielen. Die Erörterungen der im Band versammelten Autoren weisen buddhistischen Bildern und Statuen den Platz zu, der ihnen in der buddhologischen und religionswissenschaftlichen Forschung gebührt: Nicht nur auf die Schutzumschläge von Studien zum Buddhismus, sondern in den Mittelpunkt von Darstellungen buddhistischer Religion.

In der aktuellen religionswissenschaftlichen Diskussion kommt religionsästhetischen Fragestellungen eine kontinuierlich wachsende Bedeutung zu.<sup>5</sup> Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Medien, mit denen es Religionen vermögen, ihre Anhänger an sich zu binden. Die Religionsästhetik fragt nicht primär nach Inhalten, sondern nach den Vermittlungs- und Mitteilungsprozessen von Religion. Anknüpfend an Konzepte einer „visuellen Frömmigkeit“ (Morgan) oder der performativen Qualitäten von Religion,<sup>6</sup> wird dem ästhetischen Erleben in den Religionen nachgespürt. Wünschenswert wäre, daß diese Überlegungen stärker Eingang in die Erforschung japanischer Religion fänden. Zu fragen wäre nach der Anordnung religiöser Medien, etwa dem Zusammenspiel von Bildern, Gerüchen und Klängen im buddhistischen Ritual, der Präferenz für bestimmte Medien und der Wechselwirkung mit den Inhalten. Erste Ansätze zur Erörterung dieser Fragestellung liefert der vorliegende Band, wobei eine eingehende Klärung von Begriffen wie „Symbol“, „magisch“ und „performativ“ noch aussteht. Spannend wäre auch die Frage nach der Bedeutung von Bildern im gegenwärtigen japanischen Buddhismus, wie überhaupt Aspekte der ästhetischen Dimension der japanischen Religion in der Moderne ein überaus lohnendes Thema darstellen würden. Es ist das Verdienst der Herausgeber und der Autoren, zunächst buchstäblich „vor Augen“ geführt zu haben, daß Bilder in der buddhistischen Praxis nicht bloß als schmückendes Beiwerk, als didaktische Hilfsmittel anzusehen sind, sondern als Medien, die Religion erst konstituieren.

Inken Prohl, Berlin

---

4 Vgl. dazu Robert H. SHARF: „Experience“, in: Mark C. TAYLOR (Hg.): *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1988: 94–116.

5 Vgl. Daniel MÜNSTER: *Religionsästhetik und Anthropologie der Sinne*. München: Akademischer Verlag 2001.

6 Zur Performance in zen-buddhistischem Ritual vgl. Inken PROHL: „Vom Ritual zur Performance – neue theoretische Ansätze“, in: Carola METZNER-NEBELSICK et al.: *Rituale in der Vorgeschichte, Antike und Gegenwart. Neue Forschungen und Perspektiven von Archäologie, Ägyptologie, Altorientalistik, Ethnologie, Theologie und Religionswissenschaft*. VML-Verlag (im Druck).