

Ein Dialog in Bildern

Reformbuddhismus und Christentum im Werk von H. Uttarananda

Volker Küster

I.

Ein Künstler aus der Dritten Welt, der eine biblische Geschichte bzw. ein christliches Thema darstellen will, wird dazu neben Vorlagen aus der westlichen Tradition auf die Ikonographie seines eigenen kulturell-religiösen Kontextes zurückgreifen. Sie bietet ihm gewissermaßen das Vokabular und die Grammatik für die *Übersetzung* in seine Kultur. Dabei kommt es in der Regel zunächst zu einer schlichten Anpassung bzw. Akkommodation. Die dargestellten Figuren tragen die Landestracht und agieren in einem dem einheimischen Publikum vertrauten Umfeld. Die Figurenkonstellationen selbst folgen demgegenüber oft noch dem europäischen Vorbild. Der westliche Betrachter erkennt entsprechend am Arrangement, um welche Geschichte es sich handelt, während seinem außereuropäischen Pendant diese Information zu einem tieferen Verständnis des Bildes fehlt. Für ihn bleiben die Illustrationen biblischer Geschichten daher häufig Genre-Szenen.

Schon bei diesen einfachen Anfängen nuanciert das fremde Zeichensystem jedoch oft ungewollt die intendierte Aussage. Die Illustration wird zur Interpretation. Besonders bei theologisch hochbesetzten Themen wie Kreuz und Auferstehung kommt es gelegentlich aber auch zu einer visuellen *Infragestellung* der Botschaft. Das kann unbewußt geschehen, weil Form und Inhalt nicht konvergieren oder die aus dem eigenen ikonographischen Repertoire übernommenen Elemente konträr besetzt sind. Es kann aber auch eine ganz bewußt inszenierte Provokation des Künstlers sein. Wenn Evangelium und Kultur hingegen in eine *Wechselwirkung* treten, spricht die Missionswissenschaft von Inkulturation bzw. Kontextualisierung.¹ Inhalt und Form sind dann nicht mehr voneinander zu trennen. Das Evangelium nimmt eine neue Gestalt an.²

¹ Zu Theorie und Praxis kontextueller Theologie vgl. Volker Küster, *Theologie im Kontext*. Zugleich ein Versuch über die Minjung-Theologie (SIM 62), Nettetal 1995; ders., *Die vielen Gesichter Jesu Christi. Christologie interkulturell*, Neukirchen-Vluyn 1999. Daß die Begrifflichkeit Akkommodation und Kontextualisierung auch auf die christliche Kunst in der Dritten Welt übertragbar ist, habe ich verschiedentlich gezeigt. Vgl. zuletzt Volker Küster, *Accommodation or Contextualisation?* Ketut Lasia and Nyoman Darsane – Two Balinese Christian Artists, in: *Mission Studies* 31 (1999), 157–172.

² Die von mir hier postulierten drei Grundmuster des Dialogs, Übersetzung, Infragestellung und Wechselwirkung, korrelieren der von Urs Bitterli vorgeschlagenen Typologie des Kulturkontakts: *Berührung, Zusammenstoß und Beziehung*. Vgl. ders., *Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontaktes vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, München 1992.

Bei einer eingehenden Bildbetrachtung lassen sich diese Prozesse rekonstruieren. Mit dem Begriff der *visuellen Metapher* versuche ich, dabei all jene „Bedeutungsübertragungen auf Grund von Gestalt- oder Funktionsähnlichkeit“³ zu fassen, die nicht als Symbole verstehbar sind, sondern sich etwa aus Geschichten, Riten, Sitten und Gesten ableiten lassen. In der Regel ist zunächst der Kontext der metaphernspendende Bereich, der den Text überhaupt erst kommunizierbar macht. Im Prozeß des Kulturkontakts spendet dann jedoch auch der Text Metaphern, die Leerstellen im kulturellen Code füllen.

Die Künstler werden zu kulturellen Grenzgängern und Pionieren der interkulturell-religiösen Kommunikation. Dies gilt unabhängig davon, wie sie zu ihrem Sujet gekommen sind. Ich unterscheide drei Gruppen von Künstlerinnen und Künstlern. Da sind erstens diejenigen, die christliche Motive als Auftragsarbeiten übernommen haben, ohne selbst Christen zu sein. Einige von ihnen sind später, angeregt durch die Auseinandersetzung mit den biblischen Geschichten oder ihren christlichen Auftraggebern, zum christlichen Glauben übergetreten. Die zweite Gruppe, zu der gleichermaßen Christen wie Nichtchristen gehören, gestaltet gelegentlich christliche Motive aus künstlerischem Interesse am Thema. Künstler, die selbst einer anderen Religion angehören, setzen sich dabei oft intensiv aus ihrer eigenen Tradition heraus mit dem Christentum auseinander. Hatigamma Uttarananda, ein buddhistischer Mönch aus Sri Lanka, dessen Œuvre wir im folgenden näherhin in den Blick nehmen werden, ist ein profilierter Vertreter dieses Typus. Schließlich gibt es die Gruppe derjenigen, die ihre Kunst dezidiert als christlich verstehen und damit je auf ihre Weise das Evangelium verkündigen wollen.

II.

Ven. Hatigamma Uttarananda⁴ wurde 1954 als Sohn einer kinderreichen srilankischen Reisbauernfamilie geboren. Zehnjährig trat er in ein nahegelegenes bud-

³ So eine der gängigen lexikalischen Kurzdefinitionen. Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 2. verb. Aufl., Göttingen 1988; Rolf Wedewer, *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln 1985.

⁴ Vgl. Gudrun Löwner, *A Cry for Humanity*, in: *One World* 128 (September 1987), 4–6; dies., *Die Kunst des Dialogs*, in: *Eine Welt* 2 (April 1996), 4–9; dies., *Buddha-Mönch und Christus-Jünger*, in: *Steyler Missionschronik* (1996/97), 114–120; dies., *Christlich-buddhistischer Dialog im Spiegel der Kunst Asiens – am Beispiel Sri Lankas*, in: Björn H.L.-W. Hamer (Hg.), *damit wir einander nahe sind*, FS Heyo E. Hamer, Egelsbach u.a. 1998, 51–66; dies., *Religion und Entwicklung in Sri Lanka. Die Entwicklungsarbeit der protestantischen Kirchen in Sri Lanka im Vergleich mit der Sarvodaya-Bewegung und dem Aufbruch buddhistischer Mönche in die Entwicklungsarbeit*, MWF.NF 7, Erlangen 1999, 366–376; Aloysius Pieris, *Inculturation in Asia. A theological reflection on an experience*, in: *Jahrbuch für kontextuelle Theologien* 2 (1994), 59–71, 66–69; Giuseppe Bellucci, *L'Arte come Dialogo*, in: *Popoli* (6/1998), 18–20. Ven. H. Uttarananda, *Ein Schrei nach Menschlichkeit. Ausstellungskatalog*, hg.v. Evangelische Akademie Loccum, Loccum 1994; Ven. Hatigamma Uttarananda, *Durch Hoffnung Leben. Ausstel-*

dhistisches Kloster ein. Der Vater sperrte sich zunächst gegen dieses Ansinnen seines begabten Sohnes, zudem er einen anderen seiner Söhne für diese Laufbahn vorgesehen hatte. Doch konnte der Abt des Klosters ihn schließlich überzeugen, seine Zustimmung zu geben. Dieser Abt muß für Uttarananda von prägender Bedeutung gewesen sein. Entgegen den traditionellen Ordensregeln ließ er seine Mönche körperlich arbeiten. Sie errichteten weitere Gebäude und terrassierten einen Abhang, um dem Kloster Land hinzuzugewinnen. Obwohl das Kloster als Neugründung noch wenig Besitz hatte, ermöglichte der Abt Uttarananda den Besuch einer höheren Schule und das Studium an der Universität. Auf das eigentlich intendierte Kunststudium mußte er als Mönch allerdings verzichten. Uttarananda studierte Buddhismus, Philosophie und politische Wissenschaft. Nach dem Studium konnte er als Lehrer an einer höheren Schule dann jedoch neben Buddhismus auch Kunst unterrichten (1980–86).

1983, als es in Sri Lanka zu Ausschreitungen gegen die hinduistische Minderheit der Tamilen kam, gründete Uttarananda mit anderen Mönchen eine buddhistische Menschenrechtsorganisation (Humanist Association of Bhikkhus). Sie gaben die Zeitschrift *Vinivida* heraus, die für ein friedliches Zusammenleben von Singalesen und Tamilen, Buddhisten und Hindus eintrat. Uttarananda publizierte darin selbstverfaßte Gedichte. Die Repression der Regierung machte auch vor den Mönchen nicht halt. Einige seiner Mitstreiter mußten ihr Engagement mit dem Leben bezahlen. Die Menschenrechtsarbeit brachte Uttarananda in Kontakt mit dem Jesuitenpater und Befreiungstheologen Aloysius Pieris (geb. 1934), der als erster Christ an der Universität von Sri Lanka in buddhistischer Philosophie promoviert wurde (1972). Nach einem kurzen Intermezzo als Dozent für Buddhismus an der Päpstlichen Gregoriana Universität in Rom (1972/73) war Pieris in seine Heimat zurückgekehrt und hatte 1974 das Dialogzentrum Tulana in Gonawala/Kelaniya gegründet, einem Vorort der Hauptstadt Colombo. Es soll der Erforschung des Buddhismus und der konkreten Begegnung mit Buddhisten dienen. Pieris war es auch, der Uttarananda dazu ermunterte, christliche Themen zu bearbeiten.

Als Künstler ist Uttarananda Autodidakt. Er kopierte zunächst Bilder berühmter Künstler aus Büchern. Ein wesentlicher Einfluß ging von George Keyt (1901–1993) aus. Keyt, der mit Bildern im Stile von Picassos *Mademoiselles d'Avignon* bekanntgeworden ist, hat gelegentlich selbst religiöse Themen aufgegriffen. Neben buddhistischen Wandgemälden im Gotami-Tempel in Colombo gibt es einige Bilder christlichen Inhalts.⁵ Über Keyt vermittelt sind auch die gelegentlichen Anklänge an Picasso und den Kubismus. Ein weiteres Vorbild ist Manjusri (1902–1982), selbst einer der raren Künstler im Mönchsgewand.

lungskatalog, hg. v. Gudrun Löwner, Herne o.J. (Selbstverlag); missio Kunstkalender 2000: Sri Lanka, Aachen 1999.

⁵ Vgl. Masao Takenaka, *Christian Art in Asia*, Tokyo 1975, 88.119; ders./Ron O'Grady (Hg.), *The Bible Through Asian Eyes*, Auckland 1991, 119.

Uttaranandas bevorzugtes Medium ist die Ölmalerei. Nur vereinzelt finden sich Zeichnungen. Thematisch treten neben die narrativen und sozial-kritischen Arbeiten stärker meditative Bilder, teils mit Blumenmotiven, teils ins Abstrakte gehend. In jüngster Zeit hat sich Uttarananda ökologischen Fragen zugewandt. Davon zeugen seine Bilder von abgeholzten Wäldern und zerstörter Natur.⁶ Pieris vermittelte ihm ein Stipendium in Florenz, an das sich ein Studium der Bildhauerei in Mailand anschloß. Uttarananda fertigt nun auch Plastiken in Terrakotta und Bronze.⁷ Ich beschränke mich im folgenden auf Bilder mit christlichem Inhalt bzw. solche, die im Dialog mit dem Christentum zu interpretieren sind. Geordnet sind sie nach dem eingangs eingeführten Schema von Übersetzung, Infragestellung und Wechselwirkung.

III.

Übersetzung

Das erste christliche Motiv, das Uttarananda gestaltet hat, ist die „Fußwaschung“ (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eine Auftragsarbeit, ein Wandgemälde für das Tulana-Dialogzentrum seines Förderers Aloysius Pieris.

Im Vordergrund des Bildes kniet Jesus. Mit dem linken Knie stützt er sich auf dem Boden ab, das rechte Bein ist vor dem Körper angewinkelt. Er trägt das safran-gelbe Gewand der Mönche. Gelb ist für Uttarananda die Farbe der Spiritualität und der Hoffnung. Nach der Weise der Diener hat sich Jesus als Demutsgeste ein Turbantuch um die Hüften geknotet. Die Jünger haben in einer Reihe Aufstellung genommen, die von links in das Bild hineintritt. Fünf sind sichtbar. Gekleidet sind sie ebenfalls als Mönche. In der Hand tragen sie die Mönchsschüssel. Das Abdecktuch haben sie bereits heruntergenommen, um die Speisen zu empfangen. Mit seiner Rechten umfaßt Jesus den linken Fußknöchel des Vordersten. Mit der linken Hand schöpft er mit einem Becher Wasser aus einer vor ihm stehenden Schüssel. Petrus, denn um ihn handelt es sich augenscheinlich bei dem ersten Jünger in der Reihe, hat in einer Abwehrgeste den rechten Arm angewinkelt und die geöffnete Handfläche gegen Jesus gekehrt.

Der Künstler stellt die Fußwaschung als Speisung der Mönche (*sanghika-dane*) dar. Manche der Gläubigen füllen den Mönchen nicht nur ihre Schüsseln, wenn sie damit bettelnd durch die Straßen ziehen, sondern laden sie in ihre Häuser ein, um für sie ein Festmahl auszurichten. Zur Begrüßung werden ihnen dann von einem Diener die Füße gewaschen. Hier aber übernimmt Jesus diese Rolle. Schräg rechts hinter ihm stehen zwei Frauen, die Hellhäutige mit ihrem reichen Schmuck einer

⁶ Vgl. etwa das Bild „Der Planet, der brennt“, in: G. Löwner, Kunst des Dialogs, 8.

⁷ Wo der Einfluß einer formalen Kunstausbildung sichtbar wird, spreche ich auch von akademischer Kunst.

hohen und die Dunkelhäutige einer niedrigen Kaste zugehörig.⁸ Sie haben die Hände aneinandergelegt und zu einer Begrüßungsgeste vor die Brust erhoben. Die Vorhalle im Hintergrund wird schon durch eine mehrflammige traditionelle Öllampe erhellt. Neben dem Geländer steht ein großer irdener Krug und ein Tablett mit Reis.

Die Provokation, die darin liegt, daß hier ein Mönch den anderen Mönchen die Füße wäscht, ist im srilankischen Kontext unmittelbar verständlich. Dem Künstler ist es damit gelungen, die Pointe der biblischen Geschichte in sein religiöses Bezugssystem zu übersetzen. Indem er einen Mönch darstellt, der bei der traditionellen Mönchsspeisung die Rolle des Dieners übernommen hat, wird die Fußwaschung zu einer visuellen Metapher für die von Jesus im Kreise seiner Jünger vollzogene Durchbrechung hierarchischen Denkens (Joh 13,16).

Infragestellung

In späteren Bildern ist Uttarananda über dieses Stadium der gelungenen Übersetzung hinausgegangen und hat die buddhistische Tradition der Mönchsspeisung als solche in Frage gestellt. Auf einem Bild bettelt eine am Boden sitzende Frau mit erhobenen Händen einen vor ihr stehenden, gesichtslosen Mönch mit leerer Betelschale an (Abb. 2). Ein anderes Bild mit dem Titel „Geist der Armen“ zeigt einen buddhistischen Mönch, der seine Schüssel den Armen anbietet, die mit bit tend erhobenen Händen um ihn sitzen (Abb. 3).⁹ Er wartet nicht länger darauf, daß die Armen ihm noch etwas von dem wenigen abgeben, das sie haben. Aus christlicher Perspektive werden hier unmittelbar Assoziationen an die Speisungsgeschichten wach. Die Mönchsspeisung ist im Hinayana-Buddhismus in den Ordensregeln festgeschrieben. Nach buddhistischer Vorstellung geben die Mönche den Laien dadurch die Möglichkeit, eine gute Tat zu tun, durch die sie ihr Karma verbessern können. Uttarananda stellt also die Soteriologie seiner eigenen Religion in Frage.¹⁰ Auf ähnliche Weise zielt auch seine Anfrage an die christliche Religion ins Zentrum ihrer Heilslehre.

Mit „Nach dem Abendmahl“ (Abb. 4) hat Uttarananda ein düsteres, beunruhigendes Bild gemalt.¹¹ Der Blick bleibt an der Gestalt des Judas hängen. Sein

⁸ In Sri Lanka hat sich auch unter den buddhistischen Singhalesen das Kastensystem erhalten. Vgl. G. Löwner, Religion und Entwicklung, 30f.

⁹ Vgl. G. Löwner, Kunst des Dialogs, 6.

¹⁰ Noch radikaler geht Uttarananda in seinem Bild „Der heilige Baum brennt“ mit dem Buddhismus ins Gericht. Der brennende Bodhi-Baum symbolisiert für ihn den singhalesischen Buddhismus, der eine Mitverantwortung an den permanenten Menschenrechtsverletzungen trägt. Die tamilische Minderheit ist durch eine im Vordergrund kniende Frau mit Kind präsent. Der alte Buddhismus muß niederbrennen, damit aus den Wurzeln neue Triebe sprießen können. Vgl. G. Löwner, Religion und Entwicklung, 370.

¹¹ Vgl. Antje Fetzer, Judas beim Abendmahl – eine interreligiöse Bildbetrachtung, in: Resonanzen. Theologische Beiträge, FS Michael Welker, hg.v. Sigrid Brandt/ Bernd Oberdorfer, Wuppertal 1997, 287–294.

leuchtend rotes Gewand sticht ins Auge. Fast verzweifelt blickt er auf das kleine Geldstück zwischen den Fingern seiner linken Hand. Mit der Rechten scheint er, sich am Kopf zu kratzen. Im Hintergrund steht Jesus unter dem Türrahmen. Die Arme vor der Brust verschränkt, blickt er den übrigen Jüngern nach, die ins Licht gehen. Wird er sich noch einmal dem Judas zuwenden?

Eine Frau hat den Raum betreten. In der rechten Hand trägt sie eine Schale Reis. Bestürzt legt sie ihre linke Hand an die Wange. Die Tafel – mit ihrer weißen Decke westlich anmutend¹² – ist in großer Unordnung. Eine schwarze Katze ist von links auf den Tisch gesprungen und hat die Flasche mit dem Abendmahlswein umgestoßen. Ist das Blut Jesu sinnlos vergossen? Diese stille Anfrage des Künstlers schlägt dem christlichen Betrachter ins Angesicht. Uttarananda respektiert Jesus, aber war er auch der Christus? War die Kreuzigung wirklich mehr als ein weiterer sinnloser Tod eines Sozialrevolutionärs? Mit seinem Bild rührt der buddhistische Mönch an die zentrale Botschaft des christlichen Glaubens. Er ringt um das Verstehen der christlichen Soteriologie, ohne damit fertig zu werden.

Gleichzeitig läßt der Künstler Judas in einem neuen Licht erscheinen. Pieris hatte ihn dazu ermuntert, das darzustellen, was am Christentum ganz anders ist als im Buddhismus. Uttarananda stieß auf die Gestalt des Judas.¹³ Wiederholt hat er ihn porträtiert. Dabei wurde er ihm zur visuellen Metapher auch für seine eigenen Zweifel an der christlichen Botschaft. Judas hatte Zweifel, er ist daran verzweifelt. Uttarananda malt ihn als Trauernden, in sich zusammengesunken am Boden kauern.¹⁴ Den Kopf schwer in die Hände gestützt. Das Gesicht verzerrt. Der kubistisch abstrakt gestaltete Hintergrund erweckt den Eindruck, als ob die Welt um ihn zerspringt. Dennoch hat Judas am Abendmahl teilgenommen. Jesus hat auch mit ihm das Brot gebrochen.

Seine Irritation über die Todesumstände Jesu trägt der Künstler auch in seine Krippendarstellung hinein (Abb. 5). Das Weihnachtsbild mutet den westlichen Betrachter vertraut und doch ganz eigenständig an. Auf der Seite liegend hat Maria in ihren Armen das Kindlein geborgen. Ihr Kopf ruht auf einem Kissen. In dieser Positur wird der Eintritt Buddhas ins Nirvana dargestellt (*Parinirvana*).¹⁵ Joseph sitzt vor ihrer Ruhestatt und wacht über den Schlaf von Mutter und Kind. Behutsam berührt er sie mit seiner rechten Hand. Die Eltern Jesu sind ganz in Blau gekleidet, für Uttarananda die Farbe der Reinheit. Neben Joseph liegt ein Reh, ein weiteres springt gerade auf seine Hinterläufe. In der buddhistischen Iko-

¹² Traditionell wird das Essen auf Reisstrohmatten auf dem Boden sitzend eingenommen. Vgl. G. Löwner, Religion und Entwicklung, 368.

¹³ Vgl. aber die Devadatta-Episode: Devadatta, ein Vetter des Buddha, macht diesem die Führung des Ordens streitig und trachtet ihm nach dem Leben. Hans-Joachim Klimkeit, Der Buddha. Leben und Lehre, Stuttgart u.a. 1990, 124–127.

¹⁴ Vgl. G. Löwner, Cry for Humanity, 4.

¹⁵ Vgl. Klaus Fischer, Darstellungen vom Tode auf einigen buddhistischen Kunstwerken, in: Hans-Joachim Klimkeit (Hg.), Tod und Jenseits im Glauben der Völker, Wiesbaden 1943, 158–174.

nographie wurden auf Bildern von der ersten Predigt des Buddha auf ähnliche Weise zwei Gazellen zu seinen Füßen liegend dargestellt.¹⁶ Im Hintergrund stehen ein Ochse und zwei Kühe im Stall. Die eine säugt ein Kalb. Beleuchtet wird die Szene von einer Stallampe. Ihr Licht fällt auch hinaus in die Dunkelheit der geöffneten Tür.

Am Pfosten des Stalls kriecht eine Schlange hinunter. Uttarananda nimmt hier das christliche Symbol des Bösen auf. Der tragende Pfeiler bildet mit dem Querbalken schemenhaft ein Kreuz. Schon im Augenblick der Geburt ist das Christuskind bedroht von den Mächten des Bösen. Der Tod ragt bereits in seine behütete Welt hinein.

In „Frauen unter dem Kreuz“ (Abb. 6) überblendet Uttarananda in einem Bild mit Kreuztragung und Kreuzigung zwei traditionelle Motivfelder der christlichen Ikonographie. Das Kreuz ist schräg und sperrig ins Bild gesetzt. Der Querbalken ist links nur ein knappes Stück zu sehen und ragt über den Bildrand hinaus. Der Schaft zerfasert nach oben in die Farben des Hintergrunds. Wiederum ist die Schlange als Symbol des Bösen präsent. Diesmal windet sie sich am Kreuz empor.¹⁷ Jesus hat das Kreuz nicht eigentlich geschultert. Sein in die gelbe Mönchsrobe gehüllter Körper ist merkwürdig gewunden. Den Kopf in den Nacken gelegt, blickt er entrückt nach oben. Das Haupt ist umkränzt von einem hellen Lichtschein, der von fast weiß bis hin zu einem kräftigen Gelb changiert. Darum herum legt sich ein zweiter Ring in dunklem Blau, der nach außen hin heller wird. Die Kreisform wird durch den groben, stärker linearen Farbauftrag konterkariert. Das Ganze scheint sich nach hinten zu verjüngen. Sonne, Licht, Gelb und Blau, komplementäre Farben der Reinheit und der Hoffnung.¹⁸ Für Uttarananda symbolisieren sie Reich Gottes und Nirvana zugleich.

Im Vordergrund stehen Maria und Maria Magdalena, die, diese mit den Armen umfangend, die Position des Lieblingsjüngers einnimmt. Beide tragen blaue Gewänder. Maria hat die Arme mit geöffneten Handflächen vor der Brust zur Ehrfurchtsbezeugung verschränkt. Schräg hinter Maria ist eine dritte Person sichtbar, die zu Jesus aufblickt. Ihre Arme sind vor den Körper erhoben mit nach oben geöffneten Handflächen.

Am linken Bildrand sind schemenhaft zwei weitere Frauen zu sehen. Farblich changiert ihre Darstellung vom Bläulichen ins Graue. Beide haben jeweils einen Arm über den Kopf gelegt. Der rechte Bildrand ist im Kontrast zu den im übrigen Bild überwiegenden Gelb- und Blautönen ganz in Braun, der Farbe der Erde, gehalten. Dieser Bereich wird von einem Trommler beherrscht. Sein Gesicht ist zu

¹⁶ Vgl. Dietrich Seckel, *Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung, Kunst der Welt*, Baden-Baden 1962, 266.

¹⁷ Betrachter assoziierten in diesem Zusammenhang wiederholt die eiserne Schlange des Mose (vgl. Num 21,4–9; 2Kön 18,4).

¹⁸ Ein auf den ersten Blick abstraktes Bild mit dem Titel „Hoffnung“ zeigt allein diesen Lichtkegel der Sonne mit dem darumherumliegenden blauen Ring.

einer Fratze verzerrt, mit scheinbar fehlendem Unterkiefer. Der Oberkörper ist unbekleidet, um den Hals hat er ein Tuch geschlungen. Es fällt den Kastenlosen zu, bei Beerdigungen zu trommeln. Tod verunreinigt. Links vom Kopf des Trommlers ist ein weiteres Gesicht zu sehen. Den Kopf ebenfalls in den Nacken gelegt, bleckt Judas lachend die Zähne. In der erhobenen Rechten neigt er einen Kelch, der Wein droht ihm im nächsten Moment über das Gesicht zu schwappen. Das Kreuzesblut Christi vergossen zum Gelage. Das Gesicht des Judas liegt auf einer Diagonalen mit dem Haupt Jesu, die dem Bild durch den Querbalken des Kreuzes einbeschrieben ist. Bis hin zum Kinnbart stellt Judas das verzerrte Gegenbild des Kreuzträgers dar. Er bleibt außerhalb des Lichtkegels.

Die Vorstellung, daß ein Mensch, dazu noch ein Gottessohn, am Kreuz leiden und sterben muß, um dadurch die Menschheit zu erlösen, bleibt dem Buddhisten Uttarananda fremd. Mit seinem Abendmahlsbild stellt er sie radikal in Frage. Den Kreuzträger porträtiert er nicht als gequälte Kreatur. Christus strebt, das Kreuz hinter sich lassend, auf zu Gott, zum Nirvana. Er ist der Christus victor nicht der Christus patiens.

Wechselwirkung

Während Uttarananda die Christologie im Kern in Frage stellt, sieht er in Jesus selbst einen heiligen Mann, dem er eine tiefe Übereinstimmung mit dem historischen Buddha Gautama zuschreibt. In dem Bild „Jesus in der Wüste“ markiert die Gestalt Jesu die senkrechte Mittelachse des Bildes (Abb. 7). Den Körper ganz in die safranfarbene Mönchsrobe gehüllt, die Arme vor dem Leib verschränkt, steht er da, wie der sprichwörtliche Fels in der Brandung. Hinter seinem Rücken kniet, ihm huldigend, der Versucher in der Gestalt Maras. Mit seiner Linken bietet er ihm einen Kelch mit Wasser dar. Labsal für jeden Durstenden in der Wüste. In der Rechten hält er einen Dreizack als Symbol der Macht. Um den Ast eines Baumes im Hintergrund windet sich eine Schlange, das christliche Symbol der Versuchung, in unmittelbarer Nähe zum buddhistischen Versucher. Jesus läßt sich jedoch nicht verlocken. Er blickt nach vorne auf die Menschen, die vor ihm kniend ihre Hände preisend zu ihm erheben. Jesus ist ihre Hoffnung.

Eine ähnliche Szene ereignet sich auf einem Bild mit dem Titel „Frauenbefreiung“ (Abb. 8). Hier sind es die Frauen, die ihre Zuflucht zum Buddha nehmen.¹⁹ Die Fratzen der Versucher sind allgegenwärtig. Sie halten die Frauen tätlich zu-

¹⁹ Vom Buddha selbst wird berichtet, daß er etwa gegenüber der Einsetzung eines Nonnenordens sehr skeptisch war. Vgl. Dieter Schlingloff, *Die Religion des Buddhismus I*, Berlin 1962, 27f; ausführlich: André Golob, *Buddha und die Frauen. Nonnen und Laienfrauen in den Darstellungen der Pali-Literatur*, MThA 56, Altenberge 1998. Auch in diesem Zusammenhang steht Uttarananda mit seinem Engagement für die Zulassung von Nonnenorden in Sri Lanka für einen Reformbuddhismus.

rück. Selbst im Hintergrund, wo die ersten Erleuchteten die Stufen zum Nirvana erklimmen, lauern drohend die Fratzen des Bösen. Blau und Gelb kontrastiert mit Brauntönen.

Vor dem Hintergrund des hinduistischen Kastensystems gewinnt für Uttara-nanda die Geschichte von der Begegnung Jesu mit der Samaritanerin besondere Relevanz (Joh 4,1–42). Infolge der assyrischen Kolonialpolitik im 8. Jahrhundert v. Chr., die Oberschicht zu deportieren und durch Angehörige fremder Völker zu ersetzen, waren die Samaritaner, die auf dem Gebiet des ehemaligen Nordreiches siedelten, ethnisch gemischt. Sie galten den Judäern als kultisch unrein und ihr Heiligtum auf dem Garizim als illegitim.²⁰ Als heilige Schrift hatten die Samaritaner lediglich den Pentateuch, den weiteren Kanonisierungsprozeß haben sie nach der Abspaltung nicht mehr mitvollzogen. Juden konnten sich schon durch den Umgang mit ihnen verunreinigen. Jesus hat dieses Reinheitsgebot gelegentlich durchbrochen (Lk 17,11–19). In der Episode mit der Samaritanerin am Brunnen bittet er die Frau, ihm etwas zu trinken zu geben. Sie ist erstaunt über diese Bitte, verunreinigt er sich doch, wenn er von ihr Wasser annimmt (Joh 4,9f). Aus dieser Konstellation entspinnt sich ein Gespräch zwischen beiden, in dessen Verlauf die Frau Jesus als den von den Samaritanern erwarteten Messias anerkennt. Uttara-nanda fängt jedoch den Moment der Grenzüberschreitung als das für ihn eigent-lich Spannende an der Geschichte ein (Abb. 9).

Jesus, wiederum als Mönch gekleidet, und die samaritanische Frau stehen im Vordergrund des Bildes, die Oberkörper einander zugeneigt. Die Samaritanerin hält mit beiden Händen fest umschlungen einen Krug vor dem Oberkörper, mit dem sie Jesus Wasser über die ausgestreckten Handflächen gießt. Beide blicken gebannt auf das niederrinnende Naß. Zu ihren Füßen stehen am Brunnen ein weiterer Krug und ein Schöpfbeimer.

Zwischen den beiden ist im Hintergrund eine Frau zu sehen, die vornübergebeugt einen Eimer in den Brunnen hinabläßt. Das Gesicht Jesus zugewandt, blickt sie ihn von unten herauf an. Rechts hinter ihm steht eine weitere Frau, einen Krug zu Füßen. Die Hände vor der Brust gefaltet, betrachtet sie das Geschehen. Von links hinten beäugt eine vierte Frau – den Kopf nach links geneigt, die Hand an die Wange gelegt – versonnen die Szene. Den Abschluß des Bildes markieren die Stämme mehrerer Boddhi-Bäume mit vereinzelt Blättern.

Der Buddha Gautama hat sich gegen das Kastensystem gewandt. In der Geschichte vom Straßenkehrer Sunita wird berichtet, wie dieser Unberührbare begehrt, in den Orden einzutreten.

²⁰ Hans Gerhard Kippenberg, *Garizim und Synagoge. Traditionsgeschichtliche Untersuchungen zur samaritanischen Religion der aramäischen Periode*, RVV 30, Berlin/New York 1971, vertritt die These, daß „der Garizim-Kult nicht das Resultat einer politischen Tat, sondern die Folge einer Verdrängung von Priestern, die sich nordisraelitischen Traditionen verbunden fühlten“, ist (58f).

„Bin aus niederem Geschlechte,
Ärmlich war mein Lebenslauf,
Niedrig nur war meine Arbeit,
Straßenkehrer las ich auf.
Hohn und Schimpf muß' ich ertragen
Und verachtet wurde ich,
Und so war ich niedern Sinnes,
Vor den Leuten beugt ich mich.
Da sah einst ich den Erwachten,
Als der Held so groß und rein,
Zog, umgeben von den Mönchen,
In des Landes Hauptstadt ein.
Eilig warf ich fort mein Bündel,
Ihn zu grüßen ich begann,
Mitleidsvoll um meinetwillen
Stand er still, der große Mann.
Seine Füße tief verehrend,
ich zu ihm getreten bin.
Brünstig fleht' ich: ‚Nimm als Jünger,
Höchstes Wesen, nimm mich hin.‘
Und da sprach der hohe Lehrer,
Tief bewegt vom fremden Leid:
‚Komm zu mir und sei mein Jünger.‘
Und so wurde ich geweiht.“

Sunita zieht sich daraufhin in die Waldeinsamkeit zurück, bis ihm die Götter Indra und Brahma erscheinen.

„Mich, den Götter nun umgaben,
Unser hoher Meister sah,
Freundlich lächelnd auf mich blickend,
Sprach er diese Worte da:
Wer sich selbst beherrscht und keusch ist
Und sich der Askese weiht,
Wird in Wahrheit ein Brahmane;
Das ist höchste Heiligkeit.“²¹

Uttarananda fängt auch bei dieser Buddhalegende den Moment der Grenzüberschreitung ein (Abb. 10). Nur mit einem spärlichen Lendenschurz bekleidet, steht der Straßenkehrer Sunita leicht vornübergebeugt zur Linken des Buddha. In der linken Hand trägt er einen Müllkorb mit Deckel. Die Haare werden von einem Stirnband gehalten. Sein Blick ist dem Buddha zugewandt. Dieser hält mit seiner rechten Hand die Rechte Sunitas umfaßt. Gleichzeitig hat er ihm seine Linke auf die rechte Schulter gelegt. Im Kontrast zur Positur Sunitas ist der in die orangefarbene Mönchsrobe gehüllte Körper Buddhas konisch in Frontalperspektive abgebildet. Lediglich sein Haupt ist leicht aus der Achse nach links gedreht und Sunita

²¹ Helmuth von Glasenapp (Hg.), Der Pfad zur Erleuchtung. Grundtexte der buddhistischen Heilslehre, Düsseldorf/Köln 1956, 110f.

zugeneigt. Sein Blick jedoch ist ins Unendliche fokussiert. Das Haupt des Buddha ist von gleißendem Lichtschein umkränzt. Die Struktur des abstrakt in Grün gestalteten Hintergrundes erinnert an Feininger und den Kubismus. Der Kopf Sunitas ist schon von orangenen Farbbalken umkränzt. Auch seine linke Schulterpartie wird von diesem orangenen Schimmer gestreift. Dies ist bereits ein Hinweis auf seine spätere Erleuchtung, die ihn einem Brahmanen gleich werden läßt.

Der Habitus Jesu und Gautama Buddhas gegenüber den Armen, Kranken, Kastenlosen, Frauen und Kindern, die Geste der Zuwendung, wird zur visuellen Metapher, die gegenseitiges Verstehen und eine Wechselwirkung möglich macht. Uttarananda hat es selbst einmal folgendermaßen formuliert: „Ich fand viele Parallelen zwischen Buddha und Jesus. Beide waren in ihrer Zeit Revolutionäre und Sozialreformer. So wie Buddha half Jesus den Armen, heilte Kranke, hatte Gemeinschaft mit Sündern, Prostituierten und Ausgestoßenen.“²² Jesus und der Buddha werden füreinander transparent. Ihre Gestalten überlagern sich gewissermaßen in den Bildern und ihre Geschichten legen sich wechselseitig aus.

IV.

Die anhand der Bilder herausgearbeiteten drei Grundmuster des Dialogs, *Übersetzung*, *Infragestellung* und *Wechselwirkung*, sind nun nicht im Sinne eines Stufenschemas zu verstehen. Zwar wird die Übersetzung sachgemäß zumeist am Anfang stehen, Infragestellung und Wechselwirkung jedoch laufen durchaus parallel bzw. sind miteinander verquickt. Die Übergänge sind fließend. Im Dialog sind Kommunikation und Hermeneutik dialektisch aufeinander bezogen. Um zu verstehen, muß ich kommunizieren, und indem ich kommuniziere, verstehe ich. Im Prozeß des Verstehens des Fremden²³ werde ich seinen Glauben unwillkürlich in mein religiöses Bezugssystem zu übersetzen versuchen und vice versa. Diese Übersetzung wird jedoch immer nur bis zu einem gewissen Grad möglich sein, früher oder später treffen wir auf Gedanken, die uns so fremd sind, daß wir sie uns nicht ohne weiteres aneignen können. Wir stellen die andere Religion in Frage bzw. werden selbst dadurch in Frage gestellt. Dabei kristallisieren sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Den Dialog kann überhaupt nur führen, wer einen eigenen Standpunkt zu vertreten hat. Dialog setzt Zeugnis notwendig voraus. Die Infragestellung der religiösen Tradition des anderen erfordert im Gegenzug die Bereitschaft, mich auch selbst in Frage stellen zu lassen. Wer sich auf den Dialog einläßt, macht sich verwundbar (H.J. Margull)²⁴ und wird verändert aus dieser

²² Zit. bei G. Löwner, *Kunst des Dialogs*, 6.

²³ Mit seinem Programm einer verstehenden Missionswissenschaft charakterisiert Theo Sundermeier diese geradezu als Hermeneutik des kulturell und religiös Fremden. Vgl. ders., *Den Fremden verstehen. Eine praktische Hermeneutik*, Göttingen 1996.

²⁴ Hans Jochen Margull, *Verwundbarkeit. Bemerkungen zum Dialog*, in: ders., *Zeugnis und Dialog. Ausgewählte Schriften*, PWM 13, Ammersbek b. Hamburg 1992, 330–342 (= *EvTh* 34 [1974] 410–420).

Erfahrung hervorgehen. Das Ethos des Dialogs läßt sich in dem Doppelgebot zusammenfassen: (1.) einander Zeugnis abzulegen vom je eigenen Glauben und (2.) den anderen so zu verstehen lernen, daß er sich selbst in der Wahrnehmung durch sein Gegenüber wiedererkennen kann.

Uttarananda führt einen Dialog in Bildern. Das gilt sowohl für das einzelne Bild, das Buddhismus und Christentum miteinander ins Gespräch bringt, indem es etwa Buddha und Jesus aufeinander bezieht, als auch für das Gesamtwerk. Nebeneinander gehängt in einer Ausstellung, ergeben sich für den Betrachter immer wieder überraschend neue Bezüge. „Bilder geben zu denken“, um ein bekanntes Diktum von Paul Ricoeur einmal abzuwandeln. Da, wo die Bezugssysteme inkompatibel sind, wie etwa beim Abendmahlsbild, wird der Betrachter auf seine eigene Tradition zurückgeworfen. Die Infragestellung verlangt nach einer Antwort. Wir beginnen unwillkürlich neu über Tod und Auferstehung Jesu Christi nachzudenken. Wenn die Bezugssysteme hingegen konvergieren, Jesus und der Buddha in Beziehung zueinander gesetzt werden, eröffnet die Wechselwirkung uns neue Perspektiven. Uttaranandas Infragestellung der Christologie bei gleichzeitiger Sympathie für die Person Jesu spiegelt zudem die Debatte um den kerygmatischen Christus und den historischen Jesus. Durch den interreligiösen Dialog verfremdet, begegnen Christen hier ihrer ureigensten, systematisch-theologischen Agenda wieder.

Der interreligiöse Dialog und sein soziales und politisches Engagement sind für Uttarananda aufs engste miteinander verbunden. Er entwickelt in seinen Bildern so etwas wie eine buddhistische Befreiungstheologie.²⁵ Damit wird Uttarananda gewissermaßen zum buddhistischen Alter ego seines christlichen Förderers Aloysius Pieris. Dieser hat früh den religiösen Pluralismus und die grenzenlose Armut als die beiden großen, aufeinander zu beziehenden Themen einer asiatischen Theologie erkannt.

„Konkreter ausgedrückt besteht der gemeinsame Nenner Asiens und der übrigen Dritten Welt in ihrer überwältigenden *Armut*, der spezifische Charakter, der Asien unter den anderen armen Ländern besonders kennzeichnet, ist seine vielgesichtige *Religiosität*. Dies sind zwei untrennbare Realitäten, die in ihrer wechselseitigen Durchdringung das darstellen, was man den *asiatischen Kontext* nennen könnte, der die Matrix jeder wahrhaft asiatischen Theologie bildet.“²⁶

Zu Zeiten als Inkulturations- bzw. Dialogtheologien und Befreiungstheologie noch völlig unvermittelt nebeneinanderstanden, war dies ein wichtiger Impuls. Pieris

²⁵ Theo Sundermeier hat wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß die Kunst der theologischen Entwicklung oft weit voraus ist. Vgl. etwa ders., Christentum, Kirchen und bildende Kunst in Afrika, in: ders., Konvivenz und Differenz. Studien zu einer verstehenden Missionswissenschaft, MWF.NF 3, Erlangen 1995, 173–184, 178.

²⁶ Aloysius Pieris, Theologie der Befreiung in Asien, TDW 9, Freiburg i. Br. u.a. 1986, 131.

war es auch, der lakonisch feststellte: „Asien aber wird, wie die Umstände klar zeigen, immer ein nichtchristlicher Kontinent bleiben.“²⁷ Aus dieser Überzeugung hat er weitreichende Konsequenzen gezogen:

„Die große Mehrheit von Gottes Armen erfaßt ihr tiefstes Interesse und symbolisiert ihren Kampf um Befreiung nur in der Ausdrucksweise von nichtchristlichen Religionen und Kulturen. Deshalb ist eine Theologie, die nicht zu oder durch dieses nichtchristliche Volkstum (peoplehood) spricht, ein esoterischer Luxus einer christlichen Minderheit. Deshalb brauchen wir eine Theologie der Religionen, die die bestehenden Grenzen der Orthodoxie erweitert, sobald wir in die befreienden Ströme der anderen Religionen und Kulturen einsteigen.“²⁸

Der Buddhist Uttarananda ist einen ähnlichen Weg gegangen. Groß geworden in einem Orden (*Ramanna-Nikaya*), der bereits an zentralen Punkten von der traditionellen Ordnung abgewichen ist, repräsentiert er einen Reformbuddhismus,²⁹ dessen Anfänge im 19. Jahrhundert gelegentlich auch als „protestantischer Buddhismus“³⁰ apostrophiert werden.³¹ Im Dialog mit dem Christentum sucht Uttarananda nach den befreienden Wurzeln des Buddhismus, um ihn von innen heraus zu reformieren. Seine Bilder nehmen uns mit hinein in diesen Dialog.

²⁷ Pieris, *Theologie der Befreiung*, 139.

²⁸ Pieris, *Theologie der Befreiung*, 161f.

²⁹ Zu diesem Trend im Buddhismus vgl. G. Löwner, *Religion und Entwicklung. Wege zu einer gerechten Gesellschaft. Beiträge engagierter Buddhisten zu einer internationalen Debatte, Weltmission heute 23*, Hamburg 1996; *Engaged Buddhist. Buddhist Liberative Movements in Asia*, hg. v. Christopher S. Queen/Salbe B. King, Albany 1996.

³⁰ Vgl. Richard Gombrich, *Der Theravada-Buddhismus. Vom alten Indien bis zum modernen Sri Lanka*, Stuttgart 1997, 177–213; G. Löwner, *Religion und Entwicklung*, 189–197.

³¹ Als visuelle Metapher für diesen Reformbuddhismus hat Uttarananda eine schreitende Buddhastatue geschaffen (vgl. G. Löwner, *Kunst des Dialogs*, 8). Der Buddha geht einen Schritt auf die Menschen zu. Damit durchbricht der Künstler bewußt die traditionelle Ikonographie. In Thailand gibt es allerdings eine ikonographische Tradition des schreitenden Buddha. Sie stellt ihn bei seiner Rückkehr aus dem Tushita-Himmel dar, wo er seiner verstorbenen Mutter gepredigt hat. Vgl. Jeannine Auboyer u.a., *Formen und Stile: Asien*, Köln 1994, 192, Abb. 134.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10