

Die Wandgemälde von Alchi in Ladakh

Christine Sommerschuh, M.A.
Universität Hamburg

Die Wandgemälde von Alchi in Ladakh

von Christine Sommerschuh, M.A.

Universität Hamburg

Die Bedeutung Alchis

Die Malereien von Alchi zählen zu den bedeutendsten Kunstschatzen des westlichen Himalaya. Über acht Jahrhunderte blieben sie weitgehend in ihrem Originalzustand bewahrt und bezeugen bis heute die blühende buddhistische Kunst seiner Zeit. Künstler aus Kaschmir haben mit meisterhaftem Geschick Bilder geschaffen, die beeindrucken durch ihre reiche farbenfrohe Fülle und die vielen bis ins Feinste ausgearbeiteten Details.

Dass dieses Kleinod buddhistischer Kunst in einem guten Zustand erhalten ist, ist dem Zusammenkommen mehrerer günstiger Umstände zu verdanken.

1. Das trockene Klima Ladakhs, das ausgezeichnet geeignet ist zur Konservierung der Gemälde. Allerdings hat sich auch in Ladakh seit einigen Jahren das Wetter geändert und es gibt dort jetzt mehr Regen.
2. Dank seiner geographischen Lage fällt Alchi weder in den Bereich, in dem durch Invasionen der Moslems alle buddhistische Kunst zerstört wurde, wie zum Beispiel in Kaschmir und in Nordindien. Noch gehört es politisch zu Tibet und hat somit auch keinen Schaden erlitten unter der Besatzung der Chinesen.
3. Schon circa 150 Jahre nach seiner Errichtung wurde Alchi als unbedeutendes Zweigkloster dem Mutterkloster Likir unterstellt. Es fiel in eine Art Dornröschenschlaf, aus dem es erst vor knapp drei Jahrzehnten erwachte, als Ladakh für Touristen geöffnet und Alchi zu einer der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten Ladakhs wurde.

Kaum hielten sich Menschen in seinen Räumen auf, noch legten brennende Butterlampen ihre Patina als dunklen Schleier über die Gemälde. Und Alchi wurde bis vor kurzem als zu unbedeutend erachtet, um durch Übermalungen neuere Entwicklungen in den dargestellten Pantheon einzuarbeiten oder die Farben aufzufrischen.

C. Sommerschuh

Ab circa 1980 bis 1994 zog Alchi das besondere Interesse von Roger Goepfer, zu der Zeit Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, und Jarislav Poncar und Karl Dasser, beide Professoren an der Fachhochschule Köln, auf sich. Alchi wurde systematisch erfasst und es kam zu einigen Restaurierungsmaßnahmen im Rahmen des "Save Alchi Project". Leider ist dieses Projekt mittlerweile eingestellt.

Die Ergebnisse seiner vielen Jahre Forschungstätigkeit in Alchi hat Roger Goepfer veröffentlicht in *Alchi - Ladakh's Hidden Sanctuary*. Dieses exzellente Werk mit den hervorragenden Fotos von Jaroslav Poncar möchte ich jedem empfehlen, der mehr über Alchi wissen möchte.

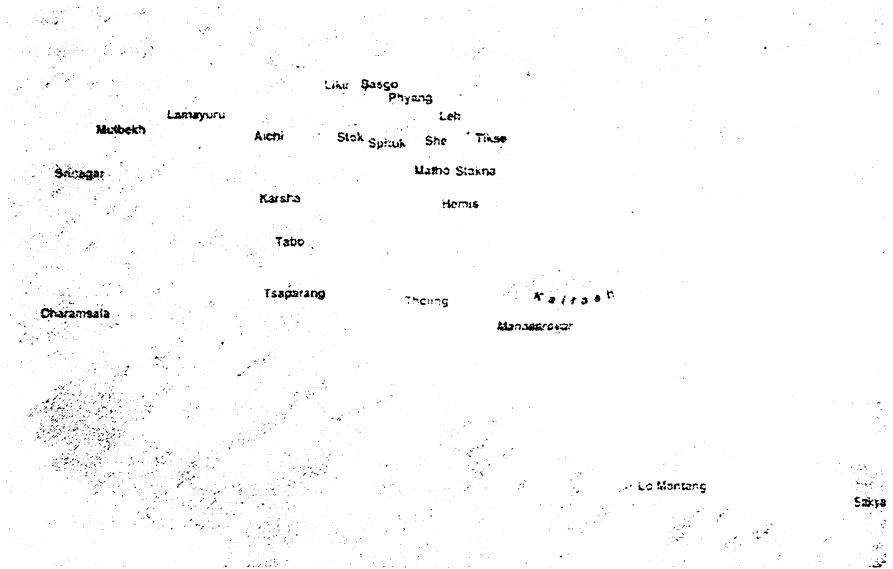


Abb.1: Westtibet

aus *Weisheit und Liebe- 1000 Jahre Kunst des tibetischen Buddhismus von Marilyn M. Rhie und Robert Thurman, Dumont Vlg., Köln, 1996.*

Geographische Lage

Das Dorf Alchi liegt in Ladakh, 64 Straßenkilometer westlich von Leh, am Südufer des Indus. Es befindet sich auf einer Höhe von 3700 Metern. Während die späteren Klöster Ladakhs wie trutzige Burganlagen an Berghöhen gebaut wurden, liegt die Tempelanlage von Alchi an einer Schwemmterrasse des Indus in einem lieblichen Aprikosenhain.

Geschichtlicher Hintergrund

Die zweite Verbreitung des Buddhismus in Tibet

Um Alchi zu verstehen, muss man den Zeitgeist der zweiten Verbreitung des Buddhismus in Tibet verstehen, die um 1000 herum begann.

Etwa ab dem 7. Jh. hatte sich der Buddhismus zum ersten Mal in Tibet etabliert und war von den Königshäusern gefördert worden. Gleichzeitig dehnten die Tibeter mit erfolgreichen militärischen Feldzügen ihren Machtbereich aus und Tibet wurde zu einem Großreich in Zentralasien. Währenddessen regte sich aber der Widerstand der Adelsfamilien, die ihre ursprüngliche, den Königshäusern fast gleichwertige Stellung nach und nach verloren hatten. Anfang des 9. Jhs. kam es zu einem Aufstand und zu Königsmorden, und das machtvolle Großreich Tibet zerfiel in zahllose Splitterreiche. Der Buddhismus wurde unterdrückt oder an die Randgebiete gedrängt.

Kurz vor der Jahrtausendwende fingen Tibeter im Osten und im Westen an, sich für eine Wiederbelebung des Buddhismus einzusetzen. Insbesondere suchten sie den Kontakt zu Indien, Nepal und Kaschmir, um authentische Lehrer und Texte zu finden. Atisha wurde nach Tibet eingeladen, und umgekehrt machten sich Tibeter auf den mühevollen Weg zu buddhistischen Meistern und Lehrzentren, um Unterweisungen zu erhalten, Sanskrit zu lernen, und Texte zu sammeln.

Waren bisher religiöse Gebäude in Tibet eher Einsiedlerklauen, so entstanden in den kommenden Jahrhunderten große Klosteruniversitäten, um den neuerwachten Wissensdrang aufzufangen.

Für Alchi und den ganzen westtibetischen Raum spielte Rinchen Sangpo eine besondere Rolle.

Rinchen Sangpo

Der große Übersetzer Rinchen Sangpo (Rin-chen bzang-po) lebte von 958-1052. Er wurde als Junge nach Kaschmir geschickt, um dort das Wissen zu erwerben, das nötig war, um den Buddhismus in Tibet wiederzubeleben. Etwa anderthalb Jahrzehnte soll er insgesamt in Kaschmir gelebt haben und mit emsigem Fleiß Lehrübertragungen und Texte gesammelt haben.

C. Sommerschuh

Was er nach Tibet mitbrachte, war der Buddhismus, wie er sich bis dahin im Kaschmirtal entwickelt hatte, und wie er sich auch in dem ikonographischen Schema von Alchi niederschlägt.

Rinchen Sangpo sammelte Schüler um sich und errichtete den "Goldenen Tempel", ein Lehrzentrum in Tholing, westlich des Kailash. Mehrere Reisen unternahm er von dort nach Kaschmir und zurück. Der Legende nach soll er dabei 108 Tempel gegründet haben, und Künstler und Handwerker aus Kaschmir in seinem Gefolge gehabt haben. Damit beeinflusste er ganz entscheidend den Kunststil Westtibets.

Die Gründung von Alchi

Auch die Gründung von Alchi wird Rinchen Sangpo zugeschrieben. Eine Wandinschrift dagegen besagt, dass das älteste Gebäude Alchis, der Dukhang ("Versammlungshalle"), von Kalden Sherab (sKal-Idan shes-rab) gegründet worden ist, einem Mönch aus dem von Rinchen Sangpo gegründeten Kloster Nyarma südlich von Leh. Wahrscheinlich entstand der Dukhang kurz vor 1200.

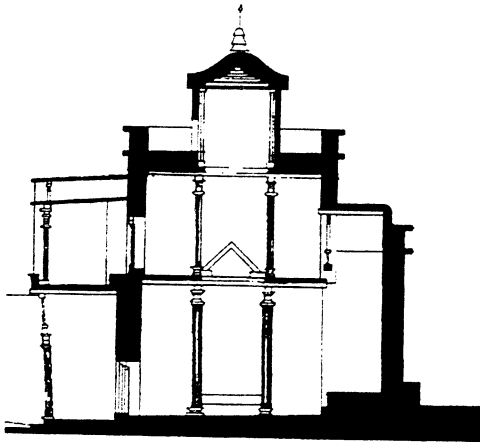
Genauer lässt sich die Gründungszeit des zweitältesten Gebäudes bestimmen, des Sumtsek. Eine Inschrift nennt Tsültrim Ö (Tshul-khrims 'od) als Gründer des Sumtsek. Gleichzeitig befindet sich an einem schwer zugänglichen Ort im obersten Geschoss die Abbildung einer Lehrübertragungslinie von Vajradhara bis Jigten Gönpo ('Jig-rten mgon-po, 1143-1217). Dass diese Abbildung später zu den übrigen Wandmalereien hinzugefügt wurde, ist aus stilistischen Gründen so gut wie ausgeschlossen. In einer beistehenden Inschrift huldigt Tsültrim Ö dem Vajradhara. Offensichtlich ist er also ein Anhänger dieser Lehrübertragungslinie und ein Schüler von Jigten Gönpo, und damit kann sein Leben und Wirken zeitlich recht genau eingegrenzt werden. Roger Goepfer vermutet in seinem Artikel "Clues for a Dating of the Three-storeyed Temple (Sumtsek) in Alchi, Ladakh" in *Asiatische Studien*, August 1990, S. 159-169, dass der Sumtsek zwischen 1200 und 1220 gegründet worden ist.



*Abb. 2: Rinchen Sangpo
aus Die Götter des Himalaya- Buddhistische Kunst Tibets von G. W. Essen und T. T. Thingo,
Band I, Prestel Vlg., 1989, S.119.
Thangka aus Ladakh, datiert in das 14. Jh.*



*Abb. 3: Die Tempelanlage von Alchi
aus Alchi- Ladakk's Hidden Sanctuary von Roger Goepper und Jarislav Poncar, Serindia,
1996, S. 13.*



*Abb. 4: Querschnitt durch den Sumsek
aus Alchi- Ladakk's Hidden Sanctuary von Roger Goepper und Jarislav Poncar, Serindia,
1996, S. 7.*

Die Tempelanlage

Die Gesamtanlage der Tempel von Alchi hat keinen symbolisch symmetrischen Aufbau. Der sakrale Bereich war ursprünglich durch eine Ziegelmauer von seiner profanen Umgebung abgetrennt, aber über die Jahrhunderte wurden weltliche Gebäude zwischen den Tempeln angesiedelt.

Kunsthistorisch am wichtigsten sind die beiden ältesten Gebäude der Anlage, die schon erwähnte Versammlungshalle (Dukhang, *'du khang*), und der dreigeschossige Tempel (Sumtsek, *gsum brtsegs*). Es gibt noch vier weitere Tempel und einige reichbemalte Tschörten, die hier aber nicht weiter besprochen werden sollen.

Der Sumtsek

Seine prachtvollen und gut erhaltenen Wandmalereien und der interessante Aufbau machen den Sumtsek wohl zu dem wichtigsten Gebäude der Anlage. Sumtsek ist tibetisch und bedeutet "dreistöckig". Die Grundfläche beträgt 5,40 x 5,80. An den drei Wänden gegenüber und seitlich des Eingangs befinden sich Nischen mit jeweils einer Kolossalstatue, von links nach rechts Avalokiteshvara (4 m), Maitreya (4,60 m) und Mañjushrī (4m). In der Mitte des Raumes steht ein Stüpa.

Thematisch verfeinern sich die Abbildungen von Stockwerk zu Stockwerk. Im Erdgeschoss dominieren die Gemälde auf den Hüfttüchern der Kolossalstatuen, Szenen aus dem religiösen Leben in unserer Erdenwelt. Auf dem Hüfttuch des Avalokiteshvara sehen wir das religiöse Alltagsleben in Kaschmir, bei Maitreya Szenen aus dem Leben von Buddha Shākyamuni, und bei Mañjushrī Abbildungen der 84 Mahāsiddhas, verwirklichte Yogis und Yoginis aus dem alten Indien, die bekannt waren für ihre übernatürlichen Fähigkeiten.

Im ersten Stockwerk bestimmen Abbildungen von Bodhisattvas, einem elfarmigen Avalokiteshvara und einer Tārā, und von Buddha Shākyamuni den Gesamteindruck. Die Tārā enthält ikonographische Elemente der Prajñāparamitā.

Im obersten Stockwerk befinden sich fast nur noch Abbildungen erleuchteter geistiger Zustände in Form von Maṇḍalas, und die Lehrübertragungslinie von Vajradhara bis Jigten Gönpö.

Alchi als Spiegel der buddhistischen Kunst des Kaschmirtals

Während in Tibet der Buddhismus durch die zweite Verbreitung zu neuer Blüte gelangte und fester Teil des tibetischen Lebens wurde, geschah im Kaschmirtal genau das Gegenteil. Hier blühten in den Jahrhunderten vor der Jahrtausendwende Buddhismus und Hinduismus und das Tal war berühmt für seine Weisen, häufig spirituelle Meister, die das Leben eines Yogis führten. Um 1000 verschlechterte sich aber sowohl die innenpolitische als auch die außenpolitische Situation. Die Königshäuser setzten sich nicht mehr für den Buddhismus ein, und durch wiederholte Invasionen der Moslems wurden Kunstwerke zerstört und buddhistisches Leben unterdrückt. Eine Blütezeit an buddhistischer Kunst und Philosophie ging zu Ende.

In dieser Situation waren kaschmirische Handwerker und Gelehrte nur allzu bereit, nach Westtibet zu gehen, wo sie willkommen und angesehen waren. Über Rinchen Sangpos Tod hinaus entwickelte sich das Kloster von Tholing zu einem regen Zentrum buddhistischen Studiums, in dem kaschmirische und indische *Pañditas* Seite an Seite mit tibetischen *Lotsawas* Texte übersetzten. Und in den Tempeln Westtibets finden wir in den Wandgemälden die Handschrift kaschmirischer Handwerksmeister und Künstler. Das trifft insbesondere auch auf die beiden ältesten Tempel Alchis zu, der Versammlungshalle und dem dreigeschossigen Tempel.

In Stil und Themen der Malereien finden wir die Welt Kaschmirs in seiner Blüte, weltoffen, lebensfroh und verfeinert durch Einflüsse vom Vorderen Orient bis nach Zentralasien. Beispielhaft soll weiter unten eine Abbildung der Grünen Tāra vorgestellt werden. Blickt man auf die Fassade des Sumtsek, zeigt sich eine interessante Mischung aus verschiedenen Handwerkstraditionen. Die schweren weißverputzten Ziegelmauern entsprechen der einheimischen Bauweise, die eleganten Schnitzereien der Holzveranda dagegen sind kaschmirischen Stils.

Faszinierend sind die Abbildungen auf dem Hüfttuch des Avalokiteshvara. Die dargestellten Gebäude und Tempel stammen aus dem Stadtbild des mittelalterlichen Shrinagar. Ein Hindu-Tempel ist mit so einer Detailgenauigkeit gemalt, wie sie nur ein Künstler mit intimen Kenntnissen des religiösen Lebens in Shrinagar schaffen konnte.

Die Grüne Tārā

Verschwenderische Fülle, leuchtende Farben, akribische Ausarbeitung von Details und gleichzeitig klare Kompositionen und ein harmonisches Gesamtbild stehen für den Stil Alchis. Im gesamten Sumtsek gibt es keine unbemalte Fläche. Die Wände sind eingeteilt in Felder, die wiederum in sich klar durchstrukturiert sind, und thematisch einen Schwerpunkt haben.

Als exemplarisches Beispiel für die Malereien von Alchi soll hier das Bild der grünen Tārā vorgestellt werden, das sich im Erdgeschoss in der Nische mit der Statue des Avalokiteshvara befindet.

Die Szene zeigt als Hauptfigur eine sechsarmige Tārā, vor der zwei Personen sitzen, links ein Priester vor einem Altar und rechts eine Dame, die eine Perlenkette reicht. Während in Alchi die meisten Figuren kaschmirische, indische oder zentralasiatische Kleidung tragen, sind der Priester und die reiche Dame nach ladakhischer Tradition gekleidet. Wahrscheinlich stellen sie tatsächliche Personen dar, den Tempelgründer Tsültrim Ö und eine Sponsorin.

Neben der sechsarmigen Tārā befinden sich jeweils zwei kleinere Nebenfiguren rechts und links, eine zweiarmige und darüber eine vierarmige Tārā.

Interessant ist, wie mit Hilfe von Hintergrund, Farbe und Blickkontakt das Feld seine klare Struktur erhält und das Auge des Betrachters auf die Hauptfigur gelenkt wird. Die zweiarmigen Tārās befinden sich in unserer grobstofflichen Welt. Sie stehen vor einer stilisierten Berglandschaft und blicken hinab auf die beiden Erdenpersonen, den Priester und die adelige Dame, bereit, Schutz und Beistand zu gewähren. Hinter ihnen streben gelbliche Wolken hinauf zu den vierarmigen Tārās darüber, die den Blick geradeaus nach vorne richten. Ihren Hintergrund bilden rötliche Lichtausstrahlungen, mit breiter gelber und feiner weißer Umrandung. Die Hauptfigur, die sechsarmige Tārā sitzt als Mittelpunkt des Bildes vor einer Mondscheibe aus klarem Weiß, wie sie als Projektionsfläche für Gottheiten bei Visualisationen benutzt wird. Ihr Blick ist auf den Priester gerichtet in Aufmerksamkeit auf die dargebrachten Verehrung.

Wesentliche Merkmale des Alchi-Malstils sind in dieser Szene zu finden: sinnliche Formen, verführerische Kleidung, üppiger Schmuck, reich verzierte Textilien, das etwas hervorstechende Auge in der Dreiviertelansicht des Gesichts, stilisierte Landschaften als bühnenartige Hintergründe für die Figuren, Schnörkelranken, und eine Fülle sorgfältig ausgearbeiteter Details.

Das Vajradhātu-Maṇḍala: Religionsgeschichtliche

Einordnung

Grundlage für das ikonographische Programm der Maṇḍalas im Sumtsek ist das Vajradhātu-Maṇḍala. Welchen Platz hat das Vajradhātu-Maṇḍala in der historischen Entwicklung der ikonographischen Darstellungen in der buddhistischen Kunst?

In der frühesten buddhistischen Kunst wurde der Buddha nur symbolisch dargestellt, zum Beispiel als erwachter Buddha in Form des Bodhibaumes. Wahrscheinlich erst im 1. oder 2. Jh. nach Christ entstanden die ersten Buddhafiguren in Mathurā und Gandhāra.

Schon im frühen Buddhismus gab es die Vorstellung von vielen Buddhas, die in zeitlicher Reihenfolge die Welt besuchen, um die Wesen zu belehren. Niemals aber würden zwei Buddhas gleichzeitig in einer Welt auftreten. Genaue Beschreibungen von den Vorgängern des Buddha Shākyamuni wurden entwickelt und ebenso von einem zukünftigen Buddha, dem Buddha Maitreya.

Schon vor dem Mahāyāna entwickelte die Lokottaravāda-Schule die Idee von einem transzendenten Buddha, der der Welt nur zum Schein ein Menschenleben vorspielt, in Wirklichkeit aber zeitlos und immerwährend ist. Wie sollte diese Idee in Übereinstimmung gebracht werden mit der historischen Überlieferung? Die Lehre von den drei Körpern entstand: Nirmāṇakāya (Buddhas in irdischen Körpern), Sambhogakāya (Buddhas in feinstofflichen Körpern) und Dharmakāya (das Absolute, in dem alle Buddhas identisch sind).

Transzendente Buddhas sind jenseits von Zeit, sie müssen also gleichzeitig existieren können. Ihnen werden aber unterschiedliche Bereiche im Raum zugeordnet. Die früheste Zuordnung

Die Wandgemälde von Alchi in Ladakh

findet sich im Saddharmapuṇḍarika-Sūtra, dessen älteste Teile aus dem ersten Jahrhundert nach Christ stammen sollen. Akṣobhya und Amitābha sind als Herren der Buddha-Länder Abhirati und Sukhāvati den Himmelsrichtungen Osten und Westen zugeteilt.

Im Laufe der Jahrhunderte kam es zu dem Konzept von Buddhafamilien mit einem transzendenten Buddha als Zentralfigur und dazugehörigen überweltlichen Wesen. Jede Buddhafamilie hatte eine individuelle besondere Fähigkeit bei der Bekämpfung von negativen Geistesigenschaften und individuelle besondere Arten von esoterischer Weisheit, die sie förderten. Ihnen wurden Himmelsrichtungen zugeordnet, Farben, Eigenschaften, Keimsilben, usw..

Als Rinchen Sangpo um 1000 nach Christ nach Kaschmir kam, hatte sich die Vorstellung von fünf Buddhafamilien etabliert, wie sie auf dem Vajradhātu-Maṇḍala angeordnet sind.

Textliche Grundlage zum Vajradhātu-Maṇḍala ist das *Tattvasamgraha Sūtra* ("Zusammenfassung der Soheit"). Dieser wichtige Text in der Klasse der Yoga Tantras entstand um 700 nach Christ in Südindien und verbreitete sich weit über Asien. Rinchen Sangpo übersetzte zusammen mit dem indischen Paṇḍita Shradhdhakarā Varman nicht nur diesen Text sondern auch Kommentare dazu, wie den wichtigen Kommentar *Tattvālokaḥ* ("Durchleuchtung der Soheit") von Ānandagarbha und trug damit zu seiner Popularität in Tibet bei.

Im Vajradhātu-Maṇḍala befindet sich Vairocana (weiß) im Zentrum, Akṣobhya (blau) im Osten, Ratnasambhava (gelb) im Süden, Amitābha (rot) im Westen und Amoghasiddhi (grün) im Norden. Dabei nimmt Vairocana eine besondere Position ein. Sein Name bedeutet "Der ringsum Leuchtende" und im Zentrum sitzend, an dem Schnittpunkt aller Himmelsrichtungen, durchstrahlt er gleichsam das ganze Universum. Er gilt als allwissend und da er in alle Richtungen blicken kann, wird er häufig mit vier Köpfen dargestellt. Seine rechte Hand umschließt den linken Zeigefinger. Diese Geste spielt darauf an, wie die Phänomene in ihrer wahren Daseinsweise das Absolute sind. Vairocana gilt als jenseits der Dualität.

In Tibet blieb das Vajradhātu-Manḍala populär, bis sich eine weitere Erneuerung durchsetzte. Aus der Vorstellung von Vairocana, der unter den fünf transzendenten Buddhas eine Sonderstellung einnahm, entwickelte sich die Idee von einem Ādibuddha, einem Urbuddha, der ganz über sie hinausgehoben das Absolute in seiner reinsten Form symbolisiert. Aus ihm entspringen alle Buddhas und alle anderen Phänomene.

Für einige Zeit galt Vairocana selbst als Ādibuddha, diese Vorstellung setzte sich aber nicht durch, und stattdessen entstanden -je nach Schule- die Ādibuddhas Vajrasattva, oder in einer anderen ikonographischen Form Vajradhara, und Samantabhadra.

Literaturempfehlungen

zu Alchi

Roger Goepper: *Alchi, Buddhas, Göttinnen, Mandalas- Wandmalerei in einem Himalaya-Kloster*, DuMont, Köln 1982

Roger Goepper und Jarislav Poncar: *Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary*, Serindia , London 1996. (Das Standardwerk zu Alchi!)

zur Entwicklung der Buddhagestalt in der darstellenden Kunst

Lambert Schmithausen: "Zur Entwicklung der Gestalt des Buddha" in *Buddhismus in Geschichte und Gegenwart*, Hamburg

Hans Wolfgang Schumann: *Mahāyāna-Buddhismus - Das große Fahrzeug über den Ozean des Leidens*, Diederichs Gelbe Reihe, Diederichs Vlg. München 1995

Die Wandgemälde von Alchi in Ladakh



*Abb. 6: Kolossalstatue des Avalokiteshvara
aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 47*

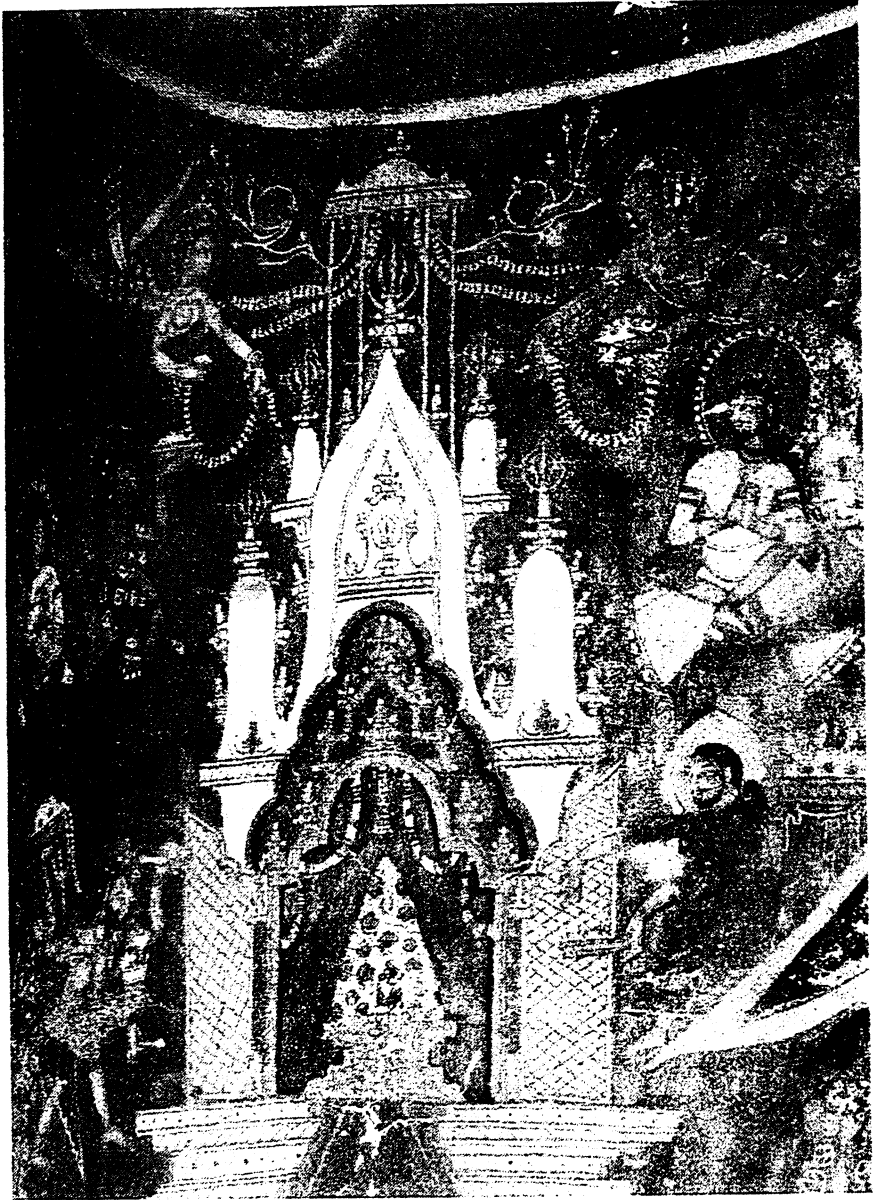


Abb. 7: Detail aus den Malereien auf dem Hüfttuch des Avalokiteshvara aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 55.

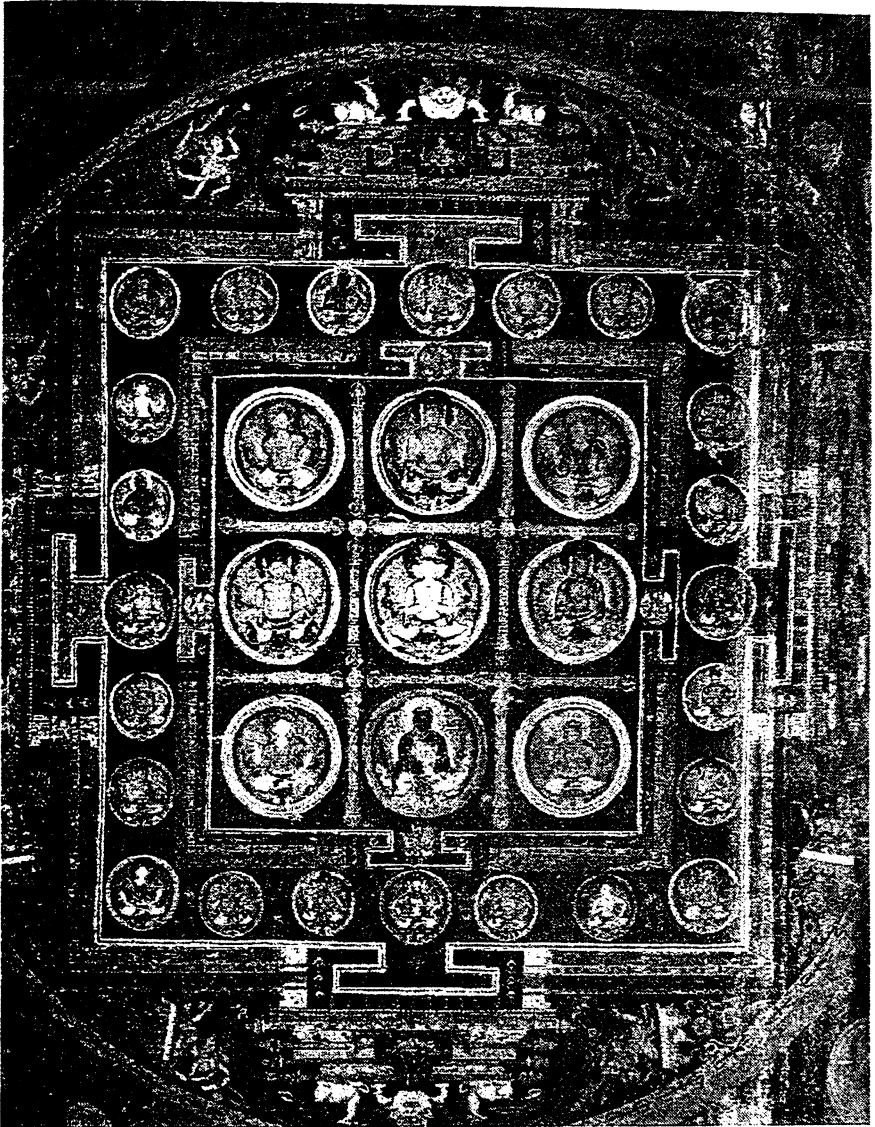
Die Wandgemälde von Alchi in Ladakh



*Abb. 8: Grüne Tārā
aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 72*



*Abb. 9: Grüne Tārā, Bildausschnitt
aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 75*



*Abb. 10: Vajradhātumaṇḍala
aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 186*



Abb. 10: Vairocana, ^LBidausschnitt aus dem Vajradhātumaṇḍala
aus Alchi- Ladakhs Hidden Sanctuary von Roger Goeppe und Jarislav Poncar, Seite 189