

PEMA - IM LOTOS-LAND DER NGOLOK-NOMADEN

Eine Klosteranlage im Ngolok-Gebiet Nordosttibets führt Pilger mittels ihrer Architektur plastisch Padmasambhavas "Paradieses des Glorreichen Kupferfarbenen Berges" vor Augen

von Andreas Gruschke

Die Sehnsucht nach einem "Paradies", einem Ort jenseits unseres Raums und außerhalb der leidvollen Zeit, bewegt die Menschen, seit sie denken können. Die buddhistische Tradition kennt die sogenannten "Reinen Länder", die für gewöhnliche Menschen unsichtbar sind und in die man durch die Wiedergeburt in einer Lotosblüte gelangt. Somit sind sie auf normalem Wege unerreichbar. Lange Zeit galt dies auch für den Lebensraum der Ngolok-Nomadenstämme, der für Fremde, ja selbst für die meisten ihrer tibetischen Nachbarn nur unter großer Mühsal und Gefahr erreichbar, daher auch unsichtbar geblieben war. Wenig verwunderlich ist daher, daß auch ihre architektonische Auslegung des "Paradieses des Glorreichen Kupferfarbenen Berges" bis heute unbekannt geblieben ist.

Der Buddhismus verbreitete sich im Ngolok-Gebiet ab dem 14. Jahrhundert vor allem durch die Lehrtätigkeit der Nyingmapa, und erst rund 100 Jahre später fanden Kagyüpa und Jonangpa-Mönche ihren Weg hierher. Als letzte folgten die in Amdo erfolgverwöhnten Gelugpa, die erst Mitte des 18. Jahrhunderts Fuß fassen konnten. Aber für etwa zweieinhalb Jahrhunderte seit seiner Gründung war Rakya Gompa ein bedeutender Gelugpa-Außenposten auf der Türschwelle der Ngolok-Region. Da es hier einen der wichtigsten Flußübergänge und somit den regionalen Handel kontrollieren konnte, gewann es Einfluß auf die nördlichen Stämme der Ngolok. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß die im hohen Maße aggressive Missionstätigkeit der Gelugpa-Lamas von Labrang, die ja immerhin in den 1860er Jahren versucht hatten, die "Rotmützen" des noch weiter südwestlich der Ngolok gelegenen Yushu mit Gewalt zu 'bekehren', eine Welle von Nyingmapa-Klostergründungen auslöste.

Am Südfuß der Gebirgsketten des Amnye Machen breiten sich ebene Ländereien und Hochtäler aus, die den Ngolok-Stämmen zugehören. Während diese im westlichen Teil ihres Lebensraumes ausschließlich von der nomadischen Viehzucht leben, gibt es im Osten, vor allen Dingen im südöstlichen Kreis Pema, auch Ackerbautreibende unter ihnen. Da die reinen Weideländer lange Zeit fast "unberührt" von festen Tempeln und Klöstern geblieben waren, wurden ihre religiösen Bedürfnisse von Mönchen erfüllt, die den Zelten der verschiedenen Stammesgruppen folgten. Erst um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert entstanden vermehrt "Zeltklöster", die zwar noch immer beweglich waren, aber schon langsam einen ortsfesten Charakter annahmen. Nur im Südosten, in Pema, dem Stammland der ursprünglichen "Drei Ngolok-Stämme", hatten größere Klöster und mönchische Gemeinschaften bereits eine längere Tradition.

Pema - Die Heimat der "wildern" Ngolok-Stämme

Im Südostzipfel der Provinz Qinghai erreichen wir auf guten Naturstraßen Pema, einen Landkreis, der auf chinesischen Karten als *Banma* eingetragen ist. Obschon sie sich nahe der Provinzgrenze befinden, können die Täler von Pema als das Herzland der Ngolok-Stämme betrachtet werden.

Im Tal des Flusses Mar Chu, an dessen Ufern der heutige Kreisort liegt, wurden um die 45 bronzezeitliche Fundstätten gefunden, die den Beleg für frühe feste Siedlungen auch in diesem Teil des tibetischen Hochlandes erbringen. Historischen Aufzeichnungen zufolge sollen tibetische Bauern vor rund 900 Jahren hierher eingewandert sein und die Talböden erneut für Landwirtschaft erschlossen haben. Als nach drei Jahrhunderten die Bevölkerung so stark anstieg, daß Teile von ihr mit nomadischer Viehzucht begannen, hätten diese Stämme allmählich Besitz von den weiten Grassteppen um das Amnye-Machen-Gebirge ergriffen. Zu jener Zeit, nämlich im 15. Jahrhundert, begann sich der Buddhismus unter den Ngolok auszubreiten.

In den Gegenden um Pema wurden die ersten Klöster errichtet. Die älteste monastische Gründung geht auf das Jahr 1493 zurück. Die architektonischen Eigenheiten vieler Klöster um Pema sind oft von besonderem Reiz. Insbesondere die große Zahl von tibetischen Stupas, Chörten, der verschiedensten Größe und Form erstaunen noch heute und machen aus Pema ein "Tal der Chörten". Lange Reihen von Reliquien- und Memorialstupas sind entlang der Wege und Flüsse errichtet worden und zieren manches Klostergelände zu Hunderten. Innerhalb der Kreisgrenzen dürften sich Tausende von Chörten finden, die nicht nur in alter Form nach altem Brauch wiedererrichtet wurden, sondern auch zu neuen Höhen aufstrebten. So entsteht beispielsweise am südlichen Ortsausgang von Pema ein gewaltiger Stupa, der - wenn er einmal vollendet ist, wohl an die 60 Meter Höhe erlangen wird. Dann ist dieses großartige Bauwerk, das ein Sinnbild ist für das Kernland der Ngolok, sicher der größte Chört in im ganzen tibetischen Hochland und doch nur einer von unzählig vielen allein in diesem Tal.

Das Kloster Cagri Gompa

Obschon erst 1937 errichtet, wollen wir uns hier mit dem Cagri-Kloster eines der jüngeren Klöster in Pema zur Betrachtung herausgreifen. Seine außergewöhnliche Anlage, die Besonderheiten seiner kosmologischen Bezüge wie auch der Umstand, daß es in der Zeit vor und während der Kulturrevolution in seiner Struktur wohl vergleichsweise unbeschädigt geblieben ist, sprechen dafür, es als einen der außergewöhnlichsten Plätze im südlichen Amdo zu betrachten. Für Cagri Gompa gilt einmal mehr, daß die Tibeter mittels Mandalas Methoden entwickelten, "Reine Länder" auf künstlerische Weise entstehen zu lassen.

Das Cagri-Kloster ist vom Kreisort Pema aus leicht zu erreichen, indem man das Städtchen auf der Hauptstraße in Richtung Südosten verläßt. Nach Passieren des neu errichteten Monumentalchörten am Ortsausgang und dem Überqueren des Flusses breitet sich linker Hand ein großes Gebetsfahnenfeld mit Manistainen und Altarplattformen aus. Es ist die örtliche Stätte für Himmelsbestattungen. Von hier aus ist bereits die auf einem Hügel stehende Tempelhalle im chinesisch anmutenden Pagodenstil zu sehen. Die Einheimischen bezeichnen den Namen dieser Anlage als Sangdag Hwaré, doch trotz der lautlich etwas veränderten Bezeichnung ist offensichtlich, daß die Bauformen des Sangdog-Pelri-Bauwerks im bekannten Kathog-Kloster in Kham Pate gestanden haben.

In der Ngolok-Präfektur, deren Nyingmapa-Klöster zumeist eng an die Tradition von Kathog angebunden sind, sind solche Sangdag-Hwaré-Hallen keine seltenen Erscheinungen. Der Verfasser selbst hat ähnliche Bauten - außer in Kathog selbst - beispielsweise auch im Peyül Darthang Gompa und im Taglung-Kloster im benachbarten Ngolok-Kreises Cigtril gesehen. Die

Bezeichnung Sangdag Hwaré ist als eine verballhornte Form von *Sangdog Pelri* aufzufassen. Da dieser Name auf das "Paradies des Glorreichen Kupferfarbenen Berges" des Padmasambhava hinweist, soll die so bezeichnete Halle die entsprechende ideale Palastkonstruktion des Reinen Landes darstellen.

Tibeter glauben, daß Padmasambhava, als er das Schneeland verließ, sich in das Reine Land Sangdog Pelri zurückzog und bis heute dort verweilt. Man stellt sich vor, daß es im Südwesten von Indien im Gebiet der "menschenfressenden Dämonen", der Rakshasas, liege. Jene seien "wilde dunkelhäutige Menschen, die eine Art Wächter- und Leichenträgerdienst versehen", und ihr Reich bestehe aus zahlreichen Inseln am Rand der bekannten Welt. Fast könnten sich frühe Tibetreisende an die einstigen Gefahren einer Reise ins Ngolok-Gebiet erinnern fühlen, zu den Yak-Nomaden, zumal sich das Paradies und der Palast des Padmasambhava auf einer Insel mit dem Namen "Yakschwanz-Insel", Chamara, befinden.

Während der architektonische Entwurf der im Ngolok-Gebiet verbreiteten Sangdag-Hwaré-Bauten sein Vorbild im von gemischten chinesischen und tibetischen Bauformen geprägten einzigartigen Tempelturm Kathogs hat, steht das Cagri-Kloster in Pema für eine Weiterentwicklung desselben und für eine räumliche Ausdehnung desselben Konzepts. Entsprechend der idealisierten Vorstellungen von "himmlischen Paradiesen" ist nicht nur die fünfstufige Tempelhalle, sondern quasi der gesamte Klosterkomplex als Mandala ausgelegt. Das einzige andere erhaltene Beispiel einer derartigen Klosteranlage ist Samye in Zentraltibet.

Von einem aus 124 (ursprünglich vielleicht 108) Stupas gebildeten Kreis eingerahmt wird eine innere Sphäre von den Gebetsmühlen- und kleinen Versammlungshallen außerhalb abgegrenzt. Der innerste Kreis ist von Manimauern umgeben, deren höchste bis zu drei Metern Höhe aufragt. Die grauen Steinplatten meist beachtlicher Größe tragen Gravuren mit Mantras, heiligen Schriften sowie von buddhistischen Gottheiten, Schutzgottheiten und bedeutender Mönche.

So umschließen die Mauern kreisförmig eine Wiesenfläche, die das große Meer versinnbildlicht, den Muleting-See, der sich gemäß der Überlieferung im Herzen der Chamara-Insel ausdehnt. Wie aus dessen Mitte sich ein von einem Palast gekrönter Berg erhebt, ragt im Innern des Kreises von Cagri Gompa ein halbkugelförmiger Erdhügel auf, der von weiteren Ringen aus Manisteinen umrahmt wird.

Aus der Ferne macht die Konstruktion den Eindruck, als sei beabsichtigt, dem Hügel die Form der *bumpa* eines Stupas zu geben, während der pagodenähnliche Bau auf seinem Scheitel als eigentliches Reliquar, *harmika*, gesehen werden könnte, das sich üblicherweise darüber anschließt. Baugeschichtlich betrachtet wird hier noch einmal die Wandlung des ursprünglichen indischen Stupas zu seiner chinesischen Ausprägung, der Pagode, nachvollzogen. Gleichwohl zeigt die bauliche Interpretation in seinen architektonischen Strukturen vielerorts die typisch tibetische Gliederung eines Kumbum-Chörten, also eines begehbaren, mit Bildnissen ausgestatteten tibetischen Stupas. Letztlich folgt auch der idealisierte Palastbau im reinen Land dem archetypischen Grundmuster des Weltenberges, dessen architektonisches Widerpart ja der Stupa ist.

Der gesamte Komplex, d.h. der palastgleiche Bau auf dem aus dem Boden herausgearbeiteten Hügel und die sie kreisförmig einrahmenden Mani-Mauern

und Chörten, wird von Pilgern umwandelt - ganz gemäß den Erläuterungen des Saddharmapundarikasutra, in dem nicht nur die Stiftung, sondern auch die Verehrung in Form des *pradakshina-patha* zum Heilsziel der Erleuchtung führen kann:

“Und auch diejenigen, welche bei Reliquien der Tathagatas oder bei Stupas oder Tonfiguren oder mit Bildern bemalten Wänden oder auch nur auf einem aus Sand gemachten Stupa Blumen und Wohlgerüche dargebracht haben, ... um den Besitzern der besten vorzüglichsten Erleuchtung Verehrung darzubringen, ... sie alle sind der Erleuchtung teilhaftig geworden. ... Diejenigen, welche bei einem Stupa die Verehrung mit erhobenen Händen in vollständiger Weise vollzogen haben oder auch nur durch Vorstrecken einer Handfläche, ebenso diejenigen, welche ein einziges Mal das Haupt geneigt oder einen Augenblick den Körper niedergebeugt haben, und diejenigen, die bei diesen Reliquienbehältern auch nur ein einziges Mal ›Verehrung sei dem Buddha‹ gesagt haben, sei es selbst mit unaufmerksamen Geist, sie alle haben diese vorzügliche Erleuchtung erlangt.” (*Winternitz*)

Die Umwandlungen führen den Pilger im Uhrzeigersinn den halbkugelförmigen Hügel hinauf zur palastartigen Tempelpagode, die eigentlich die Bezeichnung Sangdag Hwaré trägt. Deren Grundriß ist ein quadratisch, im Erdgeschoß ebenfalls quadratisch überbaut. Auf den ersten Blick scheint die Architektur der darüber befindlichen Stockwerke von typisch chinesischen Bauformen dominiert zu sein. Eine genauere Betrachtung sowohl der Gebäudestruktur als auch der Bausubstanz zeigt, daß zwar beträchtliche Holzteile die Erscheinung der Halle prägen, die tragenden Teile der unteren Stockwerke jedoch Mauern aus geschichteten Natursteinen sind, so wie die Tibeter ihre Häuser in felsenreichen Gegenden errichten.

Die leicht geschwungenen Ziegeldächer sind im Gegensatz zu chinesischen Walmdächern nur wenig geneigt. Dagegen sind die drei obersten Etagen in chinesischer Holzbauweise ausgeführt - im Stil eines mehrgeschossigen Palastpavillons und mit den Pfeilern und Kragbalken als tragenden Teilen der Konstruktion. Die gesamte Anlage ist dekoriert mit sinotibetischen Malereien und den typisch tibetischen Tempeldachornamenten: dem von Gazellen flankierten Rad der Lehre, mächtigen Siegesstandarten und Gandjiras aus Bronze.

Der palastförmige Bau genügt von seiner Struktur her den üblicherweise an einen Kumbum-Chörten gerichteten Erfordernissen: Er bietet dem Pilger die Möglichkeit, den geheiligten Pfad, der zur Erleuchtung führt, zu visualisieren bzw. in Form der Ausschmückung visualisiert vorgeführt zu bekommen. Als ein Tempel sind in ihm die Bildnisse - Malereien und Skulpturen - in Form eines Mandala angeordnet. Somit wird “das Bauwerk als Mandala zur Hülle eines Organismus, der den Sinnen zugänglicher macht, was das Bauwerk abstrakter ausdrückt.” (*Siegbert Hummel*)

Von außen wirkt der Tempelbau auf den ersten Blick wie in fünf Lagen gegliedert, die solcherart die fünf Dhyani-Buddhas repräsentieren. Das erste Stockwerk erscheint den darüberliegenden nicht gleichwertig, weder in seiner architektonischen noch in der spirituell-konzeptionellen Wertigkeit. Seine Funktion als Umwandlungsgang, also für jene, die den Palastbau rituell umwandeln, erinnert jedoch an dessen Hof, der auf zahlreichen Thangka-Darstellungen des Kupferberg-Paradieses angefüllt ist mit tanzenden Göttern und Göttinnen, die Padmasambhava auf diese Weise huldigen.

Der innere Aufbau des Tempels verrät die üblichen drei Stockwerke des Padmasambhava-Palastes, wie auch alle Seiten jeder Etage dreifach gegliedert

sind. Damit weisen sie die Dreizahl als Symbol für zentrale ideologische Konzepte des Buddhismus auf: zum einen für *triratna* - die "Drei Juwelen" des Buddha, *dharma* und *sangha* - oder zum andern für die Stufenlehre des *trikaya*, der "Drei-Körper-Lehre". Daher wird der Palast des Padmasambhava im Kupferberg-Paradies auch das "Gebäude der Drei Körper" genannt, dessen erstes Stockwerk den Erscheinungskörper, das zweite den Genußkörper und das dritte den Wahrheitskörper symbolisiert. Daß der Palast in seiner äußeren Gliederung vier statt der üblichen drei Etagen aufweist, ist zwar ungewöhnlich, jedoch nicht außergewöhnlich in der tibetischen Kunst.

Die Stockwerksgliederung im Innern des Sangdag Hwaré von Pema beginnt indessen erst über der Basis mit den Gebetsmühlengängen und weist somit die geforderte Dreigliederung auf. Der buddhistische Pilger, der in der rituellen Umwandlung von Stufe zu Stufe nach oben steigt, vermag "in einem Prozeß des Bewußtwerdens auf den einander folgenden Erkenntnisebenen die verschiedenen Stadien der Meditation erfahren". Dieser Prozeß ist im architektonischen Aufbau des Sangdag Hwaré ausgedrückt, so daß der Pilger, der dem Entwurf des Tempels folgt, in gewisser Weise zur Initiation geführt wird. Hier im Nyingmapa-Tempel, der Manifestation des Kupferberg-Paradieses, geschieht dies im Zeichen des *adibuddha* Samantabhadra. Die rituelle Umwandlung, die aus der Verehrung heraus und dem Bestreben, religiöses Verdienst anzusammeln, vollführt wird, wird weiterhin dadurch bereichert, daß das Beschreiten des Meditationsweges um den und im Sangdag Hwaré dem Pilger hilft, seine geistige Konzentration voranzubringen.

Ein Besuch von 1996 erbrachte den Eindruck, daß dieses Konzept im Sangdag Hwaré des Cagri-Klosters (noch) nicht konsequent umgesetzt wurde. Hierfür mögen mehrere Gründe verantwortlich sein, unter denen der Umstand, daß die Tempelanlage noch nicht vollständig restauriert war, einer der wichtigsten sein dürfte. Als weiterer "Stilbruch" erschien die Präsenz zahlreicher Gottheiten, die bei den Nyingmapa, wenn überhaupt, eine geringere Rolle spielen als bei anderen lamaistischen Schulrichtungen, wie beispielsweise die Darstellung spiritueller Meister aus dem Orden der Gelugpa und Kagyüpa. Dieses Abstandnehmen von der Kerndogmatik jedoch ist ein Zeichen für die eher integrativen Tendenzen insbesondere der Nyingmapa, die sie von den anderen tibetisch-buddhistischen Schulrichtungen insofern abheben, als sie die Betonung in der ikonographischen Ausstattung ihrer Tempel zwar auf Nyingmapa-Gottheiten und -Lamas legen mögen, jedoch auch die Hauptkultbilder der Gelugpa Eingang in die Wandmalereien ihres Tempels finden lassen.

Im südlichen Amdo ist die Integration von zentralen Gelugpa-Bildnissen in die künstlerische Ausgestaltung eines Nyingmapa-Klosters der sichtbare ikonographische Ausdruck des Wirkens der Rime-Bewegung. Die im 19. Jahrhundert aufgekommene Bewegung unternahm den Versuch der Schaffung einer Synthese der akademischen und schamanistischen Aspekte der tibetischen Religion, wobei im Gegensatz zu den gelugpas eher letztere betont wurden. Die Rime-Bewegung, die in Osttibet entstand, wollte nicht etwa einen Weg der Suche nach Erleuchtung zugunsten eines anderen verwerfen, sondern entwickelte die Tendenz, alle als Optionen zu betrachten, die entsprechend der Fähigkeiten und Mentalität der unterschiedlichen Praktizierenden zu benutzen waren. Rime-Lamas kamen aus Nyingmapa-, Sakyapa- und Kagyüpa-Klöstern, standen jedoch für die Überwindung der sektiererischen Spaltungen unter den verschiedenen tibetisch-buddhistischen Traditionen.

DER "PILGERPFAD" IM CAGRI-KLOSTER

Der Pilger, der seine Umwandlungen um den von Chörten umrahmten Bezirk vollendet hat, nähert sich dem palastgleichen Tempelbau Sangdag Hwaré von Mauerdurchbrüchen im Süden der Anlage her. Im Südwesten kommt der Fluß Mar Chu dem Klosterkomplex am nächsten - vielleicht ein kleiner Hinweis darauf, daß das Paradies am Glorreichen Kupferfarbenen Berg "irgendwo in südwestlicher Richtung" zu suchen ist. Der See allerdings, der das Bergmassiv um den Palast des Padmasambhava umgibt und in dessen Lotosblüten die Gläubigen wiedergeboren werden sollen, sollte eher in der den Hügel des Sangdag Hwaré einrahmenden Wiese gesehen werden. Wenn der Pilger die im Sommer blütenreiche Wiese durchschreitet - im Tal um Pema, dessen Name auf die Existenz von wildem Lotos (in dessen Blüten man wiedergeboren werden könnte) hinweist -, dann "identifiziert sich der Meditierende innerlich mit seiner Wiedergeburt im Paradies des Padmasambhava. Er befindet sich gleichsam selbst auf einer dieser heiligen Blüten, die sich aus dem dunklen See erheben, um ihn in das reine Land am Kupferberg hinüberzutragen. Sobald sich die Lotosblüte öffnet, breitet sich eine unermeßliche Lichtfülle aus, und vor ihm steht der himmlische Palast mit der thronenden Gestalt Padmasambhavas. Die Tore öffnen sich, himmlische Musik erschallt und wunderbare Blüten entfalten ihren Duft." (*Essen/ Thingo*)

Wie vor dem aus dem Meer sich erhebenden Berg, an dessen Flanken sich ein Weg zum Palast hinaufschlängelt, steigt der Pilger nun in weiterem Umkreisen den Hügel hinauf und betritt den Tempel durch eine Tür im begehbaren Sockelgeschoß, dessen lange Reihen von Gebetstrommeln auf die erneute Möglichkeit und Pflicht zum *pradakshina-patha* hinweisen. Wie bei allen tantrisch-buddhistischen Heiligtümern gehört es zum Ritus, den Lhakang immer wieder im Uhrzeigersinn zu umschreiten und bei jedem Rundgang die Gebetszylinder an den Wänden in Bewegung zu setzen. Dieses Umschreiten wird innen bis in die obersten Stockwerke fortgesetzt.

Über eine Treppe gelangt man anschließend auf das lehmgedeckte Dach des Basisstockwerkes. Von dort kann die eigentliche Tempelhalle betreten werden. Sie repräsentiert den "Palast der reinen Lichtsphäre", vorgestellt als ideale Palastkonstruktion Shelyekhang. Hier nun sind - gleich den imaginären Palästen der Mandalas - Türen mit Holzvorbauten in allen vier Himmelsrichtungen angebracht worden. Das Holz an den Eingangsportalen ist zum Teil mit Malereien geschmückt, die noch aus der Bauzeit von 1937 stammen könnten. Unter ihnen finden sich die Wächter der vier Weltgegenden, Lokapalas, die gemäß den das Kupferberg-Paradies beschreibenden Schriften Wache an den Palasttoren halten.

Nach Eintritt ins Allerheiligste, den Tempelraum, der das Palastinnere repräsentiert, führen zahlreichen Plastiken und Wandmalereien aus dem Nyingmapa-Pantheon in die Vorstellungswelt des Kupferberg-Paradieses ein. Nicht unerwartet ist das zentrale Hauptkultbild im ersten Stock Padmasambhava selbst, begleitet von seinen Yoginis, und von Buddha Shakyamuni. Während letzterer die Stufe des Nirmanakaya repräsentiert, die ihren Platz in der ersten Palastetage findet, umgibt die Gestalt des Guru Rinpoche vor allem die Aura des Thronhabers im Kupferberg-Paradies.

Da Padmasambhava, der große Yogi aus dem Lande Uddiyana, als eine Emanation des Buddha Amitabha und des Bodhisattva Avalokitesvara angesehen wird, finden sich Darstellungen dieser "ideellen Dreieinigkeit" als jeweilige Hauptkultfiguren in den drei Stockwerken des paradiesischen

Palastes: mit dem Guru selbst im untersten Geschoß, in seiner zeitlosen Gestalt als Trikaya-Lama, dem Bodhisattva im zweiten und Amitabha in der obersten Etage.

“Das innere Verweilen vor dem Angesicht Padmasambhavas führt den Meditierenden hinauf in die vier Stockwerke des himmlischen Palastes, wo sich ihm unendliche Horizonte eröffnen. Die Gestalt Padmasambhavas verwandelt sich dabei von dem irdischen Meister in den von Adoranten umringten Bodhisattva Avalokitesvara, der hier im Bilde über ihm thront. Während der Meditierende auf diesen erhabenen und zugleich ›gnädig herabblickenden Herrn‹ schaut, der ein wunscherfüllendes Juwel in Händen hält, nimmt er teil an dessen innerstem Wesen. Er fühlt sich nun von aller irdischen Schwere, von allen Bindungen und Bedürfnissen befreit, spürt nur das Verlangen, sich allen Lebewesen in Mitleid zuzuwenden.

Avalokitesvara entschwindet seinen Blicken, und es öffnen sich Türen, hinter denen Buddha Amitayus, der Buddha des langen Lebens, erscheint. Er hält seine Weisheitspartnerin umfassen, und zugleich umfaßt er ein Gefäß mit dem Nektar der Unsterblichkeit, das er den beiden Jüngern neben ihm darreicht. Auch diese Palastsszene, die dem Meditierenden das vollkommene Glück des Sambhogakaya vor Augen stellt, ist nur Zwischenstufe auf dem Weg zur obersten Stufe des Palastes, wo Padmasambhava in seiner goldenen Dharmakaya-Gestalt als Buddha Amitabha thront, als Buddha des unermesslichen Lichtes, umgeben von zwei Pratyeka-Buddhas. Hier erblickt der Meditierende wie in einem Spiegel sein eigenes innerstes Wesen, wird sich seiner eigenen strahlenden Buddha-Natur bewußt und begreift, daß er am Ende des Erkenntnisweges nun selbst ein Erleuchteter ist, dem die aus allen Himmelsrichtungen herbeischwebenden Gottheiten huldigen und wie einem Buddha Opfergaben darbringen.“ (*Essen & Thingo*)

Dieser Form der Ausgestaltung des Kupferberg-Paradieses folgen die gängigen Darstellungen auf Thangkas. Hier muß jedoch gesagt werden, daß die Deutung der drei Stockwerke im Sinne der Trikaya-Lehre bis dato keinen eindeutigen figürlichen Niederschlag in der zentralen bildlichen Ausschmückung des Sangdag Hwaré fand. Über einige bildliche Darstellungen, die jeweils nicht die zentrale Stellung einnehmen, ließe sich die Beziehung zur Drei-Körper-Lehre jedoch noch einmal herstellen: Im untersten Geschoß ist Padmasambhava eine Statue des Nirmanakaya-Buddha Sakyamuni beigestellt, während sich in der zweiten Etage zwischen all den Guru- und zahlreichen Bodhisattva-Bildnissen ein Buddha Aksobya findet, der als transzendenter Buddha der Sambhogakaya-Ebene zugeordnet wird. Allein im Oberstock versinnbildlicht die Hauptfigur des Amitabha in seiner Erscheinung als Mönch auch die Manifestation des Wahrheitskörpers und damit den Dharmakaya. Wenngleich diese Zuordnung zum Trikaya-System etwas konstruiert erscheinen muß, macht der Gesamtkontext der noch unvollkommenen bildlichen Ausgestaltung des Sangdag Hwaré ein Bemühen der lokalen Künstler um Vollständigkeit doch wahrscheinlich.

Die ansonsten weniger systematisch geratene ikonographische Dekoration, der ein Bemühen um eine komplette Darstellung des Nyingmapa-Pantheons fern liegt, läßt dieses ohnehin als schwierig genug erscheinen. Interessant zu erwähnen sind auf jeden Fall die Malereien auf der Holztäfelung des Oberlichts im dritten Stock. Außer dem Planetengott Rahu kommen dort vor allen Dingen Padmasambhava und Amitabha in ihren jeweiligen Reinen Ländern zur Darstellung - Sangdog Pelri bzw. Sukhavati. Padmasambhavas Sangdog Pelri ist auf Wandmalereien der zweiten Etage ein weiteres Mal abgebildet und unterstreicht damit noch einmal die ideologischen Bezüge der architektonischen Anlage des Cagri-Klosters zum “Paradies des Glorreichen Kupferfarbenen Berges”.

Am höchsten erreichbaren Punkt des monastischen Pilgerweges, der vom Lingkor um und auf den Hügel, dann in den Tempelbau des Sangdag Hwaré und dessen drei Hauptstockwerke hinaufführt, schaut der Pilger so noch einmal das Reine Land seines Guru Rinpoche. In der architektonischen Auslegung des “Three-Buddha-Body Mansion” (*trikaya vimana*) findet er sich in der materiellen Ausgestaltung einer Visualisierung des Padmasambhava-Palastes. Wie in den kanonischen Nyingmapa-Schriften “Das Sieben-Kapitel-Gebet” und “Pemakathang” beschrieben, erhebt sich dieser auf dem Gipfel eines inmitten des Meeres liegenden Berges. Dort schützt Padmasambhava mittels seiner eigenen Essenz oder seiner Emanationen die Lebewesen in Jambudvipa vor schädlichen Einflüssen der Dämonen. In verschiedenen Erscheinungsformen lehrt er dort die Sutras, enthüllt die Tantras, führt Initiationen durch und erläutert sowohl jene Taten, welche die Wesen an die samsarische Entwicklung binden, als auch jene, die sie davon befreien.

“Für den Meditierenden bedeutet der Eintritt in den himmlischen Palast nicht nur ein überwältigendes visionäres Erlebnis, sondern auch eine Wendung nach innen. Nicht umsonst hat der heilige Berg die Form eines Herzens, das der Meditierende als das seinige erkennen muß. Durch diese meditative Praxis hofft er, im Paradies des Padmasambhava wiedergeboren zu werden und dort Befreiung zu erlangen.” (*Essen/ Thingo*)

Mit dem Ende des Aufstiegs im Sangdag Hwaré ist der Initiationsweg des Meditierenden, des Pilgers, zum Abschluß gekommen und das Erlangen seiner Erleuchtung näher gerückt. Als Symbol für das Ziel der Befreiung, das Erleuchtungsbewußtsein, ragt auch auf der Dachspitze des Sangdag Hwaré ein Gandjir gen Himmel und damit in die unendlichen Räume des Kosmos.

Verglichen mit den glanzvollen Beschreibungen der Schriften mag sich die architektonische Auslegung des Paradieses am Kupferberg im Cagri Gompa noch ein wenig schlicht und unvollständig ausnehmen, doch sie bleibt der bislang einzigartige Versuch, das Sangdog Pelri dreidimensional und architektonisch in den Ausmaßen eines ganzen Tempels darzustellen. Kreativität und Vitalität der tibetischen Kultur haben auch in jüngerer Zeit neue Wege beschritten und sind noch lange nicht erschöpft.

© *Andreas Gruschke*

Literatur:

Essen, Gerd-Wolfgang & Tsering Tashi Thingo: “Padmasambhava. Leben und Wundertaten des großen tantrischen Meisters im Spiegel der tibetischen Bildkunst”, Köln 1991

Hummel, Siegbert: “Geschichte der tibetischen Kunst”, Leipzig 1953

Winternitz, M.: “Der Mahayana-Buddhismus nach Sanskrit- und Prakrittextform. Religionsgeschichtliches Lesebuch”, Tübingen 1930