

Ein christliches „Mandala“

Von Prof. Dr. Günther Schulemann, Dresden-Loschwitz

Die Wichtigkeit äußerer Formen und die Möglichkeit, durch Bildwerke aller Art zu belehren, steht außer Diskussion. Die Anpassung an einheimische Kunst- und Anschauungsformen in Missionsländern hat nicht überall gleiche Fortschritte gemacht oder gleiche Methoden befolgt. In China hat eine einheimisch gestaltete, religiös-christliche Kunst vor allem auch dank der Initiative des jetzigen Sekretärs der Röm. Propaganda, Celso Costantini, ehemaligen apostolischen Delegaten in Peking, große Ausdehnung und liebevolle Pflege gefunden¹. Viele Länder haben ähnliches aufzuweisen. Die Publikationen von Sepp Schüller mit ihrem vortrefflichen, reichen Bildmaterial geben eine gute Vorstellung und charakteristische Proben aus den verschiedensten Missionsgebieten². Seine überzeugenden Einführungen werden wohl den Beifall aller Missionsfreunde finden, aber auch jeden Kunsthistoriker anregen können.

Im folgenden sei die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Kunst- und zugleich religiös-symbolische Darstellungsform aus Tibet gelenkt. Dieselbe gewährt Anknüpfungsmöglichkeiten an fernöstliche Religionsvorstellungen, weist aber auch bei näherer Betrachtung eine Verwandtschaft mit uralten, halbvergessenen Formprägungen der christlichen Tradition und des Abendlandes auf. Von dem Nutzen ihrer Verwendung für Zwecke der Mission sei nicht mehr eigens die Rede. Allein die Erwägung, daß jeder Neubekehrte eines fremden Kulturkreises im Unterbewußtsein ständig an einer Übersetzung in seine Formensprache und Anschauungswelt arbeiten und so immer Hemmungen und Zwiespältigkeiten erfahren und überwinden muß, mag als Begründung hinreichen.

Für das hier zu behandelnde Bild wurde die äußere Form der religiösen Malerei Tibets gewählt. Außerdem stellt es das dar, was man in jener lamaistischen Symbolik einen *dKyil-'khor* (Sanskrit: Mandala) einen „mystischen Kreis“ nennt. Wir haben es also mit einem christlichen Mandala zu tun. Was heißt das? Ein paar reli-

¹ Im Jahre 1923 wandte sich dieser Kirchenfürst in einem Schreiben gegen den Europäismus im Missionsbetrieb, vgl. C. Costantini, *L'arte cristiana nelle missioni*, Rom 1940, S. 200. Schon zuvor hatten P. A. Huonder S. J. und P. Franz Xaver Bialas S. V. D. den Finger auf diese Wunde gelegt, letzterer auch meine Bemerkungen zu diesem Gegenstande gebilligt.

² Sepp Schüller, *Neue christliche Malerei in Japan*, Freiburg 1938; ders. *Christliche Kunst aus fernen Ländern*, Düsseldorf 1939; ders. *Die Geschichte der christl. Kunst in China*, Berlin 1940.

gionsgeschichtliche und kunsthistorische Vorbemerkungen sind unerlässlich. Die religiöse Malerei des tibetischen Lamaismus ist in den letzten Jahrhunderten stark konventionell geworden, oft fast erstarrt zu nennen, aber bis zur Gegenwart gab und gibt es in ihrer Pflege und Weiterführung sehr geschickte Künstler. In dem riesigen, erst Anfang des 18. Jahrhunderts gegründeten Kloster bLa-brang (an der Grenze von Amdo und Kansu) gab es Fresken, die in ihrer Innigkeit, Feinheit, Farbgebung und Komposition an Fra Angelico erinnern und dennoch ganz den dortigen liturgisch-symbolischen Forderungen genügen. Die tibetische Malerei kennt hauptsächlich Wandfresken, Deckengemälde, Tempelfahnen und Miniaturen. Unverkennbar und von der straffen Disziplin und Tradition der Mönchsgemeinschaft und Hierarchie natürlich bewußt festgehalten, ist der indische Einschlag. Es handelt sich ja um die Verherrlichung und Darstellung der indischen Religion des Buddhismus, der in seiner Heimat vom 8. bis 12. Jahrhundert n. Chr. völlig erlosch und, zum Teil dort verfolgt, in dieser Zeit in Tibet eine Heimstätte fand und teilweise Weiterbildung erfuhr. Es sind aber auch die gräko-buddhistischen Kunsteinflüsse Nordwestindiens (Candhara-Kunst vom 1. Jahrhundert v. Chr. an von Griechisch-Baktrien her beeinflußt) und die im ersten nachchristlichen Jahrtausend in Turkistan (sowohl Samarkand wie Ostturkistan) lebendigen künstlerischen Kräfte (also der nördlichen Gebiete, in welche tibetische Eroberer vordrangen,) zu den Wurzeln der künstlerischen Tradition Tibets zu rechnen. Gemeinsame Quellen führen zu ähnlichen Erscheinungen, so daß also noch die späte hinduistische und mohammedanische Miniaturenmalerei der Mogul-Zeit Indiens manches mit der in Tibet konservierten Miniaturenmalerei gemeinsam hat. Dann hat aber auch seit der Thang-Zeit (618--907) das chinesische Empfinden und die chinesische Dekoration für die tibetischen Künstler eine gewisse Bedeutung erlangt. Es ist in der Architektur (Dachkonstruktion) besonders in die Augen fallend, während die Säulenformen und Etagengliederungen einheimisch resp. indisch blieben. Es ist aber gerade auch in der Malerei bedeutungsvoll geworden. In der Malerei der Sung-Zeit (10. und 11. Jahrh.) wurde die Behandlung von religiösen Gegenständen und Motiven mit der Darstellung von Landschaften, Felsen, Tieren, Blumen aufs innigste verbunden. Etwas ging davon auch in die tibetische Malerei über. Oder sollte das auf eine gemeinsame indische Erbschaft und Anregung schließen lassen? Jedenfalls ist der Stil dieses Beiwerkes stark chinesisch: Die Päonie verdrängt weithin die

Lotosblume; Felsgrotten, Flammen, Wolken, Berge verraten chinesische Vorbilder. Einheimische Tiere (Yaks-gyag) erscheinen neben indischen wie dem Elefanten. Der chinesische Drache tritt in Wettbewerb mit den indischen Nâgas. Die Löwen präsentieren sich chinesisch frisiert und aufgezäumt. Solche Einzelheiten lassen noch auf fruchtbare Anregungen in der chinesischen Barock-Zeit der Ming- und ersten Mandschu-Kaiser (letztere von 1644 an) schließen³. Auch das Mönchsporträt sieht bisweilen von den herkömmlichen, glatten gräko-buddhistischen Physiognomien ab und zeigt charakteristische mongolische Gesichtszüge. Im 18. Jahrhundert hat die Förderung des tibetischen Lamaismus durch den großen Mandschu-Kaiser Kienlung mit überschwänglicher künstlerischer Verherrlichung der „gelben Lehre“ (Hwang-chiao) im nördlichen China (Peking und Umgebung, Wu-t'ai-schan, Jehol) vollends zu einer gegenseitigen künstlerischen Durchdringung geführt. In der Verwendung aller möglichen Symbole hat China viel von Tibet übernommen. Auf chinesische Anregung geht andererseits sicherlich auch die Verwendung des Rollbildes zurück, das in Tibet als Tempelfahne (Thang-ka) erscheint⁴. Diese Tempelfahnenbilder zeigen gewöhnlich eine oder mehrere Hauptgestalten, blumentumrankt, von kleineren, mehr dienenden Nebenfiguren und Episoden umgeben, meist symmetrisch angeordnet, die Hauptfiguren in vorgeschriebener Tracht, mit vorgeschriebenen Handhaltungen (Mudrâ) vor einem landschaftlichen Hintergrunde oder auch vor Sonnenauf- und -untergängen, oft mit

³ Anhaltspunkte für die Miniaturmalerei geben die prächtig ausgestatteten bKa'-gyur-Ausgaben der Staatsbibliothek zu Berlin, eine Blockdruckausgabe vom Jahre 1410 unter dem Ming-Kaiser Yung-lo und eine spätere handschriftliche, wohl danach um 1600 unter dem Ming-Kaiser Wang-Li zu Peking gefertigte.

⁴ Es sind brokatgerahmte, meist an zwei Schnüren aufgehängene, darin also unseren Kirchenfahnen ähnliche Gemälde. Die Lamas malen mit Aquarell-, Leim- und Temperafarben unter Verwendung von stumpfer und achatpolierter Vergoldung auf gummiertem und imprägniertem Stoff. Die Bilder sind meist lebhaft in den Farben gehalten, bekommen aber später gewöhnlich eine sehr schöne Patina. Es gibt riesige, mehrere Stockwerke hohe, über Gerüste und Mauern gelegte, mit Seidenmosaik verzierte Gemälde und kleinere Fahnen zum Schmuck der Tempelwände und Säulen, fürs Haus, für die Reise; als Vorlage für eine Legendenerzählung an der Straße, als Hintergrund für provisorische Altäre bei Kranken- und Totengebeten, bei Beschwörungen und Einweihungen. Das Moment der Enthüllung und Einrollung eines Bildes ist ein unleugbarer Vorzug (ästhetisch und religiös) gegenüber der ständigen Ausstellung eines Tafelbildes. Unser Verhüllen der Bilder in der Passionszeit bringt einen ähnlichen Gedanken zum Ausdruck. Das berühmte Gnadenbild der „schwarzen Mutter Gottes“ von Czenstochów wird täglich mehrmals jeweils unter Musikbegleitung enthüllt und verhüllt, indem eine vergoldete Metallplatte sich langsam herabsenkt.

Erscheinungen von Gottheiten in den Wolken. Soviel von den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen und Voraussetzungen.

Was nun den Begriff des Mandala betrifft, so ist das wohl am besten durch „kreisförmige Vergegenwärtigung“ oder „Zusammenschau“ wiederzugeben. Die religiösen, überirdischen Wahrheiten und Gegenstände werden zwecks Konzentrierung durch irgendwelche Zeichen, Bilder, Farben, Buchstaben, Lichter, Geräte repräsentiert. Man kann ein Mandala zeichnen, man kann es durch farbige Sandornamente oder Fäden herstellen und mit allen möglichen Dingen beleben, auf welche hinblickend man über die Symbole an die ewigen Wahrheiten erinnert und die Betrachtung erleichtert wird⁵. Es ist aber auch z. B. jeder lamaistische Altar mit dhâranibelebten (Gebetsformelerfüllten) Kultfiguren, Leuchtern, Vasen, Räuchergefäß, Opferschalen, rDorje (Priesterzepter) und Glöckchen und den monstranzartig aufgestellten „acht Segenszeichen“ ein Mandala. Auch die stufenartig aufgebauten Reliquientürme (mTsch'od-rten) gehören in diesem Zusammenhang. Ja, ganz große Tempelanlagen sind bisweilen nur als „mystische Kreise“ zu verstehen. So nur ist die riesige Pyramide von Boro Budur auf Java zu deuten. Das Kloster bSam-yas in Tibet, der Tempel Pu-lo-sze in Jehol sind gleichfalls als solche Segenskreise angelegt, und bei letzterem ist noch die chinesische Naturdeutung und klassische Philosophie mit hineingeheimnißt⁶. Dieses Bestreben nach konzentrierter Vergegenwärtigung höchster geistiger Beziehungen hat z. B. in Tibet (Decken- und Kassettendeckengemälde von Sälen und Tempelhallen in den Klöstern Potala bei Lhasa und Jehol⁷ und auch in Japan zu Tableaus mit Hunderten von Buddhagestalten geführt⁸, welche die Emanation abgestufter Geister und erlösender Kräfte aus dem höchsten Urgeiste oder auch den Weg zurück darstellen sollen. In dieser Linie liegt auch das Bestreben, die allerwichtigsten Wahrheiten der Religion in einem einzigen Bilde zusammenzufassen. Das geschieht etwa in den

⁵ Vgl. Alex. David-Neel, Meister und Schüler (Initiations lamaïques) Leipzig 1934, S. 51 ff.; H. v. Glasenapp, Buddhistische Mysterien. Stuttgart 1940, S. 107 ff.

⁶ E. Boerschmann, Chinesische Architektur, III. Bd., Berlin 1928.

⁷ Farbige Abbildungen bei J. Bacot, Décoration tibétaine — Kunstgewerbe in Tibet, Paris und Berlin 1924; Roerich, Tibetan Paintings, Paris 1925.

⁸ H. v. Glasenapp, Buddhistische Mysterien. Die geheimen Lehren und Riten des Diamantfahrzeuges, Stuttgart 1940, Tafeln S. 32 und 112. Vgl. auch R. Wilhelm und G. J. Jung, Das Geheimnis der goldenen Blüte — Ein chinesisches Lebensbuch, München 1929. W. F. Evans-Wentz, Tibetan Yogi and Secret Doctrines, London 1935, deutsch München 1936. H. Zimmer, Kunstform und Yoga im indischen Kultbild, Berlin 1926, S. 54—100. Man vermag gewisse Beziehungen zu Hermann Hesses „Glasperlenspiel“ zu erblicken.

Darstellungen des „Rades des Lebens“ in den Tempelvorhallen zur Unterweisung des gläubigen Volkes in größeren Gemälden, wovon es aber auch kleinere Ausführungen auf Rollbildern, ja in Federzeichnungen und Drucken gibt⁹.

Wer zum ersten Male von diesen Dingen hört, denkt wohl: Welch' eine absonderliche Vorstellungswelt. Aber ein wenig Erinnerung an kunstgeschichtliche Zusammenhänge und liturgische Überlieferung bei uns zeigt mehr als eine Parallele¹⁰. Die liturgischen Vorschriften für einen Bischof bei der Konsekration einer Kirche und eines Altars sprechen es klar aus, daß z. B. Weihwasser, Feuer, Kreuze, Lichter, Aschenbahnen mit Buchstaben, Weihrauchkörnchen und Reliquien ewige Wahrheiten und Heilszusammenhänge repräsentieren. Erst recht unsere Altäre sollen eine Welt des Heiles darstellen und der Vergegenwärtigung und Darbringung des Erlösungsopfers dienen. Die alten Dombaumeister wußten um eine Orientierung ihres Baues nach kosmischen Zusammenhängen und um tiefe Symbolik. Manche gotische Vorhalle stellt deutlich für sich allein schon einen „mystischen Kreis“ dar. Im Gegensatz zu der mehr verweltlichten, vermenschlichten und in der Komposition freieren, ja unsymmetrischen Darstellung religiöser Gegenstände in der Renaissance bringt vorher und nachher etwa die Malerei Fra Angelicos und die ideenreiche und geheimnisvolle Innendekoration religiöser

⁹ Tibet. 'Khor-ba. Es spielt eine wichtige Rolle in R. Kiplings Roman „Kim“. Abbildungen bei C. Forstmann, Himatschal, die Throne der Götter, Berlin 1926, S. 260 ff.; G. Mensching, Buddhistische Symbolik, Gotha 1926, Taf. 3. Vgl. die Abbildung eines sehr schönen Vajra-Mandala bei E. Rousselle, Ein lamaistisches Vajra-Mandala, Sinica IV, 6, Frankfurt 1929, S. 265 ff. Die merkwürdige Ähnlichkeit dieser „Radbilder“ mit einem Holzschnitt Lukas Cranachs „Erschaffung der Welt“ kann zu den Parallelerscheinungen ohne jede historische Abhängigkeit und Verbindung gehören. Vgl. außer der von Lukas Cranach stammenden Darstellung der von Gott Vater gehaltenen Erdscheibe oder Schöpfung, die wohl um 1390 entstandenen ähnlichen riesigen Bilder vom Campo Santo in Pisa (*L'universo sorresso dal Padre Eterno* oder auch Christus als Allbeherrscher mit einer großen Erdscheibe). Noch mehr aber soll an die tibetische Darstellung ein an der Außenwand der Kirche San Pietro bei Tuscania befindliches Fresko aus dem 8. bis 10. Jahrh. erinnern, auf dem ein Dämon die Weltscheibe umklammert.

¹⁰ Einmal fand sicher schon eine unmittelbare Berührung und Beeinflussung christlicher Kunst von Indien her statt. Die Vatikan-Handschrift der „Topographie“ des Kosmas Indicopleustes aus dem 9. Jahrhundert, eine Reproduktion des Originals aus dem 6. Jahrhundert (Kosmas, der Indienfahrer, beschloß im 6. Jahrh. in einem Sinaikloster als Mönch sein Leben), enthält viele unzweifelhaft von indischen Mandalas beeinflusste Bilder, die sich von allen zeitgenössischen hellenistischen, byzantinischen, syrischen und koptischen Kompositionen deutlich unterscheiden. Vgl. die Abbildungen bei W. Neuß, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926, Abb. 177—180.

Gebäude im Barock¹¹ das nicht zu stillende Sehnen nach sakraler Geschlossenheit und symbolischer Tiefe zum Ausdruck. Und es ist wohl kein Zufall, daß die höchsten Auftraggeber der Christenheit die ersten Künstler mitten in der Hochrenaissance christliche Mandalas zu vollenden nötigten. So entstanden Michelangelos Sixtinsche Kapelle und Raffaels Disputa in Rom und Dürers Allerheiligen- oder Dreifaltigkeitsbild in Wien. Und damit es an einem sichtbaren Zeichen geheimnisvoller Verwandtschaft nicht fehle, hat nicht nur Albrecht Dürer mehr spielerisch seine „Knoten“ gezeichnet, sondern Raffael sogar einen solchen auf dem Altar der Disputa angebracht. Es läßt sich vermuten, daß über Venedig und über Teppiche und Gewebe des Orients dieses chinesisch-tibetische Zeichen der Unendlichkeit damals schon seinen Weg ins Abendland gefunden hat. Noch heute sind die meisten blauen Seidenknoten chinesischer Schmuckstücke genau so geknüpft, und auf jedem größeren lamaistischen Altar, der mit den „acht Segenszeichen“ (bKra-sis rtags-brgyad) geschmückt ist, erscheint darunter dieses Symbol. Eine weitere Parallele, die aber wohl kaum die Annahme einer Beeinflussung erforderlich macht, stellen die mystischen Buchstaben, Silben und Diagramme dar: Im Orient die Silben oder Buchstaben Öm (Aum), Ah, Hûm, Hri, Tsch'om, Öm mani padme hûm, die ineinandergeschlungenen „zehn machtvollen Zeichen“ (rNam-btschu-dbang-ldan), Svaha, Mangalam, das chinesische Zeichen Shaü usw. Im Abendland das „In hoc signo!“ das XP, A und Q, die Namen Jesu und Mariä oder der hl. Sippè ineinandergeschlungen, der Name Jahwe in hebräischen Buchstaben, das „Auge Gottes“, der hl. Franziskus oder das Franziskanerwappen mit „Deus meus et omnia“, die verschlungenen und mehrfarbigen Kreuze mancher Ordenstrachten oder das O. a. m. D. g. der Gesellschaft Jesu.

Alle diese Einzelheiten seien hier nur angeführt, um den Entwurf eines Bildinbegriffs christlicher Religionswahrheiten als durchaus in der Richtung der Tradition liegend zu erweisen. Über den Nutzen für die Mission durch Anpassung an den östlichen Stil braucht kein Wort mehr gesagt zu werden. Aber möglicherweise ist der Nutzen eines solchen Bildes noch allgemeiner in einer Zeit, da das Herkömmliche oft abgegriffen erscheint und wenig Eindruck hinterläßt, da aber auch die Unwissenheit bei uns groß ist und nur wenige Menschen sich über die Folgerichtigkeit, den Zusammenhang und die

¹¹ Als Beispiele für Barock-Mandalas: Die Joh.-Nepomuk-Kirche in München, die Kirche in Weltenburg der Gebr. Asam; die sog. „Kurfürstliche Kapelle“ nach den Plänen Fischer von Erlach am Dome zu Breslau (Wroclaw).

Erhabenheit der Lehren unserer hl. Religion Rechenschaft geben. So mag die Behandlung dieses Gegenstandes einige Ähnlichkeit mit jenen Bemühungen haben, durch eine Biblia pauperum den des Lesens Unkundigen die Religionswahrheiten nahe zu bringen.

Der Gesamtaufbau des Bildes, rein nach Farbstimmung und summarisch gesehen, zeigt eine himmlische Vision am Morgenhimmel zwischen rosa Wolken und den Blättern einer blühenden Magnolie. Über der Erde liegt es noch wie nächtliches Dunkel. Näher betrachtet, zerfällt das Bild in eine höhere, ruhige himmlische Region und in einen Ausschnitt des Irdischen, ihr zu Füßen, wo sehr vieles in Unruhe und Bewegung ist. Es ist nicht so sehr ein Schöpfungstag dargestellt, als vielmehr ein Tag vor dem jüngsten Gericht. Ein Blick auf die Menschheit tut sich auf, wie sie sich zu den Folgen von Sündenfall und Erlösung stellt. Unten in der Mitte des Bildes erblickt man den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen mit seinen Früchten. Der Schlangendämon ringelt sich unten am Boden, die abgepflückte Frucht und ein Totenschädel liegen in der Nähe und künden vom Unheil, das durch den Mißbrauch der Freiheit in die Welt gekommen ist. Aber noch besteht für den Beschauer die Möglichkeit einer Wahl. Viele Menschen haben sich nach dem Ufer eines Sees hin zerstreut und nach rechts (immer vom Beschauer zu verstehen) also zur linken Hand Gottes hin gewandt. Dort am Ufer thront auf einem siebenköpfigen Ungeheuer, welches die sieben Hauptsünden verkörpert, das babylonische Weib, den Becher der Lust erhebend. Einen Menschen sieht man sich anbetend davor niederwerfen. Einen andern, schon dem Tode Verfallenen, trägt ein Teufel mit weißen Hörnern und wehendem Scharlachmantel zum Höllenrachen, der sich ganz rechts in der Ecke auftut. Aus ihm steigen schwarze Flugzeuge auf, und über ihm sieht man den babylonischen Turmbau der Technik unter Rauch und Flammen zusammenstürzen. Von oben her zuckt ein weißer Blitz in den Zusammenbruch und daneben sinkt, sich noch wütend zum Himmel kehrend, ein grünroter, siebenköpfiger Drache langsam zur Erde hinab. In den Wolken des Unwetters und Strafgerichtes erscheinen die vier apokalyptischen Reiter auf ihren weißen, roten, schwarzen und fahlen Rossen: Pest, Krieg, Hunger und Tod verkündend. Während auf dieser Seite alles die Richtung abwärts nimmt, wird auf der andern Seite die Richtung nach oben deutlich. Die Menschen, die dort zunächst über die Erde ziehen, haben ein Leben der Arbeit und des Gebetes erwählt. Man sieht einen Hirten mit seiner Herde und einem Hunde, einen Bauern hinter dem von einem Ochsen gezogenen Pfluge und aufgebundene

Weinstöcke. Ganz links in der Ecke — als Gegenstück gleichsam zum Höllenrachen — steht ein Altar mit Kreuz und Kerzen, Kelch und Meßbuch, den beiden Tafeln mit den 10 Geboten und der Inschrift JHS. Dahinter sieht man die Menschen in langem Zuge dem dunklen Tale des Todes, von Wald und schneebedeckten Bergen abgeschlossen, entgegenschreiten. Hinter den Bergen leuchtet die Glut des Reinigungsortes auf, aus der sich, schon überirdisch anzusehen, der Berg der Läuterung erhebt¹², von einem Kreuze bekrönt. Die Seelen, welche seine umwandelnde Besteigung abgeschlossen haben, erheben sich weiß und taubengleich vom Gipfel dem Himmel entgegen. Im Mittelgrund wird das Bild des Irdischen durch einen Ausblick über einen großen See auf ferne Berge abgeschlossen. An seinem Ufer erheben sich als Zusammenfassung der hauptsächlichsten Kunst- und Kulturformen der Menschheit links die römische Peterskirche mit dem Obelisken davor (Ägypten, Griechenland, Rom, Renaissance), rechts der Sommerpalast bei Peking mit den tibetischen Tempeln (China, Tibet, Indien). Der Himmel leuchtet hinter den fernen Bergen gelblich auf und geht nach oben in nächtliches Dunkel über. Dort schwebt die Mondsichel, rechts neben ihr die Planeten Mars, Saturn, Neptun und ein Komet, links Merkur, Venus, Jupiter und Uranus.

Auf der Mondsichel erscheint groß und weiß die Gottesmutter, schwebend zwischen Himmel und Erde, mild abwärts blickend. Ihre geöffnete Rechte sendet goldene Gnadenstrahlen zur Erde, die Linke gebietet dem aufwärts züngelnden, siebenköpfigen Drachen. Ihre Haltung ist ruhig und hoheitsvoll. Pulchra ut luna, electa ut sol. Das sich drehende Sonnenrad (Fatima) bildet ihre Glorie. Goldene Strahlen gehen davon aus. Maria erscheint als die Mittlerin der Gnaden, als Mutter der Welt, umspielt und umgeben von den Ideen der himmlischen Weisheit. „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ew'ge Unterhaltung, umschwebt von Bildern aller Kreatur“¹³. Hier nun ließ sich eine Fülle von Symbolen vereinen. Das Sonnenrad zeigt die Zweiteilung der Prinzipien der (chinesischen) Naturphilosophie Yang und Yin, des Schöpferischen und Empfangenden, Hellen und Dunklen, umgeben von den acht Zeichen der Wandlung (Pa-kwa), den Ideen der Weltkombinatorik, so daß über dem Haupte der Gottesmutter das Zeichen für Vater und Himmel, auf ihrer Brust das Zeichen für Mutter und Erde wie eine Gewandschließe erscheint. Im weiteren Umkreis sind dann diese acht Zeichen nochmals von

¹² Nach Dante, *Divina commedia*, Purgatorio.

¹³ So bei Goethe, *Faust II*, I von den „Müttern“.



Ein christliches „Mandala“

Ökumenisches Institut
der Universität Tübingen

dem Kreis der „acht Symbole der Glückseligkeit oder den acht Kostbarkeiten“ (Pa-Tschi-hsiang) umgeben: Oben Baldachin des himmlischen Schützes, dann Blüte der Reinheit, Schirm der Ehre, Fische der Freude, Trank der Unsterblichkeit, Knoten der Ewigkeit, Muschelhorn des Ruhmes und achtfaches Rad der schmerzenden Dornen um das allerreinste Herz Mariä auf ihrer Brust. Hinter der Gottesmutter verschlingt sich ein in sich zurücklaufendes Band (Unendliches im Endlichen), auf dem die 12 Tierkreissymbole eingezeichnet sind. Rechts und links bildet dieses Band vor dem nächtlichen Himmel symmetrische Schleifen, welche das Schema eines Kohlenstoffatoms auf der einen und des Andromeda-Nebels auf der andern Seite umschließen. Dadurch wird die Relativität von Makro- und Mikrokosmos, ja der gesamten Schöpfung zum Ausdruck gebracht. Das Haupt der Gottesmutter ragt bereits in das helle Blau der Himmelsregion hinein, und ist weiterhin umgeben von drei Erzengelgestalten, erheblich kleiner als sie selbst: Über ihr erscheint S. Gabriel, schwebend und mit dem Lilienzweige sie grüßend. Auf ihrer linken Seite steht S. Michael, mit Lanze und Schild bewehrt und den Drachen in der Tiefe haltend. Zu ihrer Rechten geleitet S. Raphael mit dem Wanderstab die von unten heraufsteigenden Seligen in den Himmel. Neben diesen Erzengeln leuchten nach den Seiten zu die ersten Wolkenblätter der Himmelsrose auf¹⁴. Auf ihnen stehen die vier Himmelskräfte, Welthüter oder geflügelten „Tiere“ mit dem Antlitze von Mensch (weiser Osten), Löwe (heißer Süden), Stier (fruchtbarer Westen) und Adler (kühler Norden), alle dem Throne Gottes zugewandt¹⁵. Unter ihren Wolken erblickt man Engel, welche mit Posaunen die Welt zum Gerichte rufen. Knospen und Blätter der Himmelsrose nehmen teilweise ihren Ausgang von zwei symmetrischen Scheiben, welche in der Mitte gleichsam die Himmelspforte bezeichnen, vor der die Gottesmutter schwebt. Diese runden Scheiben tragen jede das stilisierte chinesische Zeichen Shaü („glückliches langes oder ewiges Leben“)¹⁶. Auf noch geschlossenen Knospen liest man die tibetischen Zeichen Öm und Tsch'om. Über den vier Himmelskräften sind in einer höheren

¹⁴ Dante, Div. comed. Parad.

¹⁵ So nach Ezech. 1 und der Apokal. 4, 6—11. Eine Beziehung zu den gleichbenannten Sternbildern am nördlichen Himmel braucht wohl nicht konstruiert zu werden.

¹⁶ Zur Beruhigung etwaiger Bedenken gegen eine Verwendung östlicher symbolischer Zeichen hier nur die Bemerkung: Das Zeichen Shaü zierte ehemals auch kaiserliche Gewänder; noch die letzte 1908 verstorbene Kaiserin-Witwe trug solche Staatsgewänder. Es wurde später mit kirchlicher Gutheißung auf dem Bilde der Gottesmutter als „Herrscherin des Reiches der Mitte“ für den größten nordchines. Wallfahrtsort angebracht. Abbildungen in verschiedenen Missionszeitschriften.

Region die vierundzwanzig Ältesten in weißen Gewändern und in verzückter Haltung dem Throne Gottes zugewandt, auf jeder Seite zwölf. Zwischen ihnen blicken die Heiligen S. Johannes Baptista (links) und S. Joseph (rechts) zu Gott auf. Darüber schwebt majestätisch, fast die ganze Breite des Bildes einnehmend, die weiße Taube des Hl. Geistes. Noch höher erscheinen rechts und links symmetrisch große Blütenblätter und zartrosa Wolken. Sie umgeben den Smaragdthron Gottes, den ein Regenbogen umschließt¹⁷.

Auf dem Throne erblickt man Gott Vater im weiten himmelblauen Mantel, der bis in die unteren Himmelsregionen hinabreicht. Er trägt eine schlichte dreifache Krone und hält in seinen weißen, be-seelten Händen genau vor sich das Kreuz mit dem Gotteslamm. Die Dornenkrone des Heilandes erscheint fast wie ein blühender Rosenkranz, und der Anblick des Gekreuzigten ist eher triumphierend zu nennen. Ein siebenfacher Blutstrahl entspringt seiner hl. Seitenwunde (die sieben hl. Sakramente). Ein Erzengel mit dem hl. Gral schwebt von der Seite heran, so wie auf der andern Seite ein Erzengel mit dem goldenen Rauchfaß sich in gleicher Haltung naht und dort Blitze vom Throne Gottes ausgehen. Dort erblickt man auch die sieben Schalen des göttlichen Zornes, während auf der anderen Seite die siebenfach versiegelte Buchrolle ruht. Noch höher als die zuletzt erwähnten schweben in gleicher schwalbenartiger Bewegung zwei weitere Erzengel mit den Zeichen A und Ω, dem „ewigen Evangelium“ heran, so daß also im ganzen sieben (rote) Erzengel symmetrisch vor dem Throne Gottes mit ihren verschiedenen Funktionen beschäftigt erscheinen¹⁸. Noch höher aber schweben, der unmittelbaren Befehle Gottes gewärtig, zwei weitere Engel (Principatus).

Gott Vater selbst trägt auf der Brust, also unmittelbar über dem Kreuz sichtbar, das Symbol der allerheiligsten Dreifaltigkeit: Drei Kreise, von denen jeder durch die Mittelpunkte der beiden andern hindurchgeht, so daß sich ein gleichseitiges Dreieck in der Mitte ergibt (das „Auge Gottes“), in welchem der Name Jahwe in hebräischen Buchstaben zu lesen ist, während die Zwischenräume die Sanskritsilbe Om sehen lassen¹⁹. Gott Vater selbst zeigt sich als ein ehrfurcht-

¹⁷ Die meisten Einzelheiten genau nach den Angaben der Geh. Offenbarung.

¹⁸ So nach Tob. 12, 15 und Apok. 8, 2, wo ausdrücklich von sieben Erzengeln die Rede ist.

¹⁹ Es sind auf dem Bilde also zur Andeutung der Universalität der göttlichen Offenbarung die Schriftzeichen der hebräischen, griechischen, lateinischen, chinesischen und tibetischen Sprache, sowie des Sanskrit vertreten. Rechnet man die Tierkreiszeichen und das Unsterblichkeitszeichen des Nilschlüssels, gebildet aus dem Kreuz und des Kreissegmenten darüber, hinzu, so sind noch Babylonien, Assyrien und Ägypten vertreten.

gebietender Greis, gütig und ernst zugleich mit langem, weißen Barte, der jedoch den Mund nicht verhüllt. Seine Augen blicken abwärts zum Sohne, scheinen aber auch bisweilen wie drohend aufgeschlagen. Das Charakteristische an dieser Darstellung Gott Vaters ist die maßstäblich angedeutete überragende Größe des göttlichen Herrschers. Das herkömmliche Verfahren, wonach der himmlische Vater unter Engeln, Heiligen und Seligen wie ein „primus inter pares“ erscheint, ist insofern verlassen, als nur die höchsten Himmelsgeister und die Mutter Gottes in einigen Vergleich kommen, sonst aber die Seligen vor Gott sich wie Taubenschwärme vor einem Gebirge ausnehmen. Innerhalb des Glorienscheines um das Haupt Gott Vaters erblickt man als Vertreter der ersten Hierarchie der himmlischen Geister Köpfe verschiedener Größe: Gelb und rot mit geschlossenen Augen die Seraphim liebender Versenkung, blau und grün mit offenen Augen die Cherubim erkennender Beschauung und weiß die Throne der Betrachtung der göttlichen Ideenwelt. Da auch, wie schon angedeutet, die je drei Ordnungen der beiden andern Hierarchien²⁰ vertreten sind, gibt das Bild in seinem Aufbau und in seiner Geschlossenheit eine Andeutung der Rangstufen und der Bestimmung aller Geschöpfe: Die neun Ordnungen der himmlischen Geister, Heilige, Selige, in der Läuterung Begriffene, Luzifer und sein Anhang, Teufel und Dämonen, Menschen und Tiere auf Erden, Pflanzen und Steine, Berge und Meer, Gestirne und Elemente. Es scheint also als das gelten zu können, was wir anfangs ankündigten: Ein christliches Mandala, eine Zusammenschau aller Wahrheit.

²⁰ Die Zählung im allgemeinen nach der zwischen Ps. Dionysius Areopagita und S. Gregorius Magnus ausgleichenden Zusammenfassung des hl. Thomas von Aquin (S. Theol. I, qu. 108.). Die Zählung der Ordnungen der dritten Hierarchie: Principatus, Archangeli, Angeli wurde schon angedeutet. Zur zweiten Hierarchie wären vielleicht die 24 Ältesten als Dominationes, die vier „Tiere“ als Virtutes und die jeweils von ihnen gerufenen apokalyptischen Reiter (Apok. 6, 1—8, viermaliges „Komm“) als Potestates zu rechnen. — Hier sei noch nachträglich auf zwei soeben erschienene, gründliche Veröffentlichungen verwiesen: S. Hummel, Geheimnisse tibetischer Malereien und Elemente der tibetischen Kunst, Leipzig 1949.