

Universität Hamburg

Institut für Ethnologie

WS 2005/2006

Feldforschungsbericht vorgelegt von: Jörg Heimbel

Betreuer: Prof. Dr. Roland Mischung

**Thangkamalerei in Kathmandu -
die Tsering Art School und des Dharmapala Thangka
Center. Eine Untersuchung unter besonderer
Berücksichtigung des Thangkas als Touristenware**

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	01
1.1 Aufbau und Ziel des Berichts	01
1.2 Ziele des Feldforschungspraktikums	02
1.3 Einführung: Thangkas und deren Fertigung im Kathmandutal	02
2. Chronologie des Feldforschungspraktikums	05
2.1 Vorbereitung des Feldforschungspraktikums	05
2.1.1 Themenfindung	06
2.1.2 Fragestellung	08
2.1.3 Methodenauswahl	09
2.1.4 Thematische bezogene Vorarbeiten	11
2.1.5 Organisation	13
2.2 Durchführung des Feldforschungspraktikums	14
2.2.1 Rahmenbedingungen	14
2.2.2 Modifizierung der Fragestellung	14
2.2.3 Chronologie des Forschungsverlaufs	15
2.2.4 Auswahl der Informanten	21
2.2.5 Erfahrungen im "Feld"	21
3. Methodendiskussion	25
3.1 Teilnehmende Beobachtung	25
3.2 Interviews	28
3.2.1 "Freie" Interviews bzw. informelle Gespräche	29
3.2.2 Unstrukturierte Interviews	30
3.2.3 Halbstrukturierte Interviews	31
3.2.4 Schwierigkeiten bei Interviewplanung und -durchführung	32
3.3 Zensus	34
3.4 <i>Free Listing</i>	35
3.5 Nicht angewandte Methoden	36
3.6 Persönliche Aufzeichnungen	37
4. Nachbereitung	38
4.1 Aufgenommene Daten	38
4.2 Validität der Daten	39
4.3 Der Prozess des Schreibens	39

5. Ergebnisse	40
<u>5.1 Die Tsering Art School</u>	41
5.1.1 Geschichte	41
5.1.2 Aufbau	42
5.1.3 Zielsetzung	43
5.1.4 Der Direktor und Hauptlehrer der Thangka-Malschule, der Künstler Konchog Lhadrepa	44
5.1.5 Auftraggeber von Thangkas	45
5.1.6 Aufnahmebedingungen und Schulregeln	46
5.1.7 Die Studenten der Thangka-Malschule	46
5.1.8 Die Lehrer der Thangka-Malschule	49
5.1.9 Schulalltag	49
5.1.10 Studienaufbau und Studieninhalte	52
<u>5.2 Das Dharmapala Thangka Centre</u>	55
5.2.1 Geschichte	55
5.2.2 Aufbau	56
5.2.3 Zielsetzung	57
5.2.4 Die beiden Künstler Karsang Lama und Karma Tsering Lama	58
5.2.5 Auftraggeber bzw. Käufer von Thangkas	59
5.2.6 Aufnahmebedingungen	60
5.2.7 Die Maler und Studenten des DPTC	61
5.2.8 Werkstattalltag im DPTC	62
5.2.9 Studienaufbau und Studieninhalte	63
<u>5.3 Versuche eines Vergleichs zwischen der TAS und dem DPTC</u>	65
<u>5.4 Das Thangka - eine Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven</u>	68
5.4.1 Arten, Motive und Verwendungsweisen von Thangkas	68
5.4.2 Beobachtung zur Bedeutung der Dharmapraxis eines Künstlers	70
5.4.3 Anmerkungen zum Prozess des Schaffens eines Thangkas aus buddhistischer Perspektive	72
5.4.4 Wie charakterisiert sich ein "gutes" Thangka?	74
5.4.5 Merkmale von Touristenthangkas	76
6. Fazit	78
7. Ausleitung	79
8. Literaturverzeichnis	80

9. Anhang	82
9.1 Interviewauszüge	82
9.2 Geführte Interviews	85
9.2.1 Unstrukturierte, themenzentrierte Interviews	85
9.2.2 Halbstrukturierte Interviews	85
9.3 Informanten	87
9.4 Fragebögen	89
9.4.1 Fragebogen zur Erfassung der Gesamtheit der Studenten der Thangka Painting School innerhalb der TAS	89
9.4.2 Fragebogen zur Erfassung der Gesamtheit der Maler und Studenten innerhalb der Werkstatt 1 des DPTC	91
9.4.3 Free Listing-Fragebogen	92
9.4.4 Auswertung des Fragebogens zur Erfassung der Gesamtheit der Studenten der Thangka-Painting School in der TAS in tabellarischer Form	93
9.5 Dem Exposé entnommene tabellarische Darstellung der einzelnen Fragenkomplexe in Gegenüberstellung mit den sie zu bearbeitenden Methoden	96
9.6 Zwei Skizzen von Konchog Lhadrepa	97
9.7 Textgrundlage eines Auftragsthangkas der TAS	99
9.8 Photographien	101

Universität Hamburg

Institut für Ethnologie

WS 2005/2006

Feldforschungsbericht vorgelegt von: Jörg Heimbel

Betreuer: Prof. Dr. Roland Mischung

**Thangkamalerei in Kathmandu -
die Tsering Art School und des Dharmapala Thangka
Center. Eine Untersuchung unter besonderer
Berücksichtigung des Thangkas als Touristenware**

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	01
1.1 Aufbau und Ziel des Berichts	01
1.2 Ziele des Feldforschungspraktikums	02
1.3 Einführung: Thangkas und deren Fertigung im Kathmandutal	02
2. Chronologie des Feldforschungspraktikums	05
2.1 Vorbereitung des Feldforschungspraktikums	05
2.1.1 Themenfindung	06
2.1.2 Fragestellung	08
2.1.3 Methodenauswahl	09
2.1.4 Thematische bezogene Vorarbeiten	11
2.1.5 Organisation	13
2.2 Durchführung des Feldforschungspraktikums	14
2.2.1 Rahmenbedingungen	14
2.2.2 Modifizierung der Fragestellung	14
2.2.3 Chronologie des Forschungsverlaufs	15
2.2.4 Auswahl der Informanten	21
2.2.5 Erfahrungen im "Feld"	21
3. Methodendiskussion	25
3.1 Teilnehmende Beobachtung	25
3.2 Interviews	28
3.2.1 "Freie" Interviews bzw. informelle Gespräche	29
3.2.2 Unstrukturierte Interviews	30
3.2.3 Halbstrukturierte Interviews	31
3.2.4 Schwierigkeiten bei Interviewplanung und -durchführung	32
3.3 Zensus	34
3.4 <i>Free Listing</i>	35
3.5 Nicht angewandte Methoden	36
3.6 Persönliche Aufzeichnungen	37
4. Nachbereitung	38
4.1 Aufgenommene Daten	38
4.2 Validität der Daten	39
4.3 Der Prozess des Schreibens	39

5. Ergebnisse	40
<u>5.1 Die Tsering Art School</u>	41
5.1.1 Geschichte	41
5.1.2 Aufbau	42
5.1.3 Zielsetzung	43
5.1.4 Der Direktor und Hauptlehrer der Thangka-Malschule, der Künstler Konchog Lhadrepa	44
5.1.5 Auftraggeber von Thangkas	45
5.1.6 Aufnahmebedingungen und Schulregeln	46
5.1.7 Die Studenten der Thangka-Malschule	46
5.1.8 Die Lehrer der Thangka-Malschule	49
5.1.9 Schulalltag	49
5.1.10 Studienaufbau und Studieninhalte	52
<u>5.2 Das Dharmapala Thangka Centre</u>	55
5.2.1 Geschichte	55
5.2.2 Aufbau	56
5.2.3 Zielsetzung	57
5.2.4 Die beiden Künstler Karsang Lama und Karma Tsering Lama	58
5.2.5 Auftraggeber bzw. Käufer von Thangkas	59
5.2.6 Aufnahmebedingungen	60
5.2.7 Die Maler und Studenten des DPTC	61
5.2.8 Werkstattalltag im DPTC	62
5.2.9 Studienaufbau und Studieninhalte	63
<u>5.3 Versuche eines Vergleichs zwischen der TAS und dem DPTC</u>	65
<u>5.4 Das Thangka - eine Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven</u>	68
5.4.1 Arten, Motive und Verwendungsweisen von Thangkas	68
5.4.2 Beobachtung zur Bedeutung der Dharmapraxis eines Künstlers	70
5.4.3 Anmerkungen zum Prozess des Schaffens eines Thangkas aus buddhistischer Perspektive	72
5.4.4 Wie charakterisiert sich ein "gutes" Thangka?	74
5.4.5 Merkmale von Touristenthangkas	76
6. Fazit	78
7. Ausleitung	79
8. Literaturverzeichnis	80

9. Anhang	82
9.1 Interviewauszüge	82
9.2 Geführte Interviews	85
9.2.1 Unstrukturierte, themenzentrierte Interviews	85
9.2.2 Halbstrukturierte Interviews	85
9.3 Informanten	87
9.4 Fragebögen	89
9.4.1 Fragebogen zur Erfassung der Gesamtheit der Studenten der Thangka Painting School innerhalb der TAS	89
9.4.2 Fragebogen zur Erfassung der Gesamtheit der Maler und Studenten innerhalb der Werkstatt 1 des DPTC	91
9.4.3 Free Listing-Fragebogen	92
9.4.4 Auswertung des Fragebogens zur Erfassung der Gesamtheit der Studenten der Thangka-Painting School in der TAS in tabellarischer Form	93
9.5 Dem Exposé entnommene tabellarische Darstellung der einzelnen Fragenkomplexe in Gegenüberstellung mit den sie zu bearbeitenden Methoden	96
9.6 Zwei Skizzen von Konchog Lhadrepa	97
9.7 Textgrundlage eines Auftragsthangkas der TAS	99
9.8 Photographien	101

1. Einleitung

Der hier vorliegende Bericht befasst sich mit meinem von Mitte Januar bis Anfang März des Jahres 2004 durchgeführten Feldforschungspraktikum in zwei Einrichtungen, die sich mit der Thangkamalerei befassen, und zwar in der nepalesischen Hauptstadt Kathmandu. Anhand dieser beiden Einrichtungen wollte ich mir einen Einblick in den Bereich der Thangkamalerei in Kathmandu verschaffen. In diesem Bericht werde ich die Vorbereitung und Durchführung des Feldforschungspraktikums, sowie die Vorstellung und den Versuch der Auswertung der während dieser Zeit gewonnenen Daten darlegen. Ferner werde ich sowohl die von mir in der Praxis angewandten Methoden reflektierend darstellen, als auch meine eigenen Erlebnisse, Erfahrungen und Schwierigkeiten in der konkreten Feldsituation ausführen.

1.1 Aufbau und Ziel des Berichts

Ich habe den Bericht in eine mir und hoffentlich auch dem Leser sinnvoll erscheinende Einteilung von sieben übergeordneten Kapiteln gegliedert. Das erste Kapitel, die Einleitung, befasst sich mit dem Aufbau und Ziel des Berichts, dem Ziel des Feldforschungspraktikums an sich und darüber hinaus werden einleitend einige Anmerkungen über den Sektor der Thangkamalerei in Kathmandu im Allgemeinen gemacht. Das zweite Kapitel widmet sich der Chronologie des Feldforschungspraktikums, welches sich beginnend mit dessen Themenfindung und Fragestellung, über Methodenauswahl und Planung bis hin zur konkreten Durchführung und den mit diesen in Verbindung stehenden Schilderungen meiner Erfahrungen befasst. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den während des Feldforschungspraktikums angewandten Methoden und nimmt deren Reflektion vor. Im vierten Kapitel werden die aufgenommenen Daten kurz vorgestellt und bewertet sowie ferner einige Anmerkungen zum Prozess des Schreibens dieses Berichtes vorgenommen. Das fünfte Kapitel befasst sich mit der Vorstellung und Beschreibung der Untersuchungsorte sowie mit der Auswertung der dort aufgenommenen Daten. Im sechsten Kapitel werden die während meines Feldforschungspraktikums gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassend dargestellt, bevor der Bericht im siebten Kapitel sein Ende findet, in welchem ausleitend einige kurze Anmerkungen über den Sinn des Feldforschungspraktikums gemacht werden.

Den Zweck dieses Berichts sehe ich zum einen in der mit einem zeitlichen Abstand von ca. 8-11 Monaten erfolgenden Reflektion über mein Feldforschungspraktikum; mir die damit in

Verbindung stehenden Erfolge und Misserfolge noch einmal vor Augen zu führen und mich mit ihnen auseinander zu setzen. Zum anderen sehe ich ihn als eine Übung, um meine erste selbstständig durchgeführte kleine Feldforschung in einem wissenschaftlichen Rahmen zu verschriftlichen und um eine Auswertung und Bewertung der von mir gesammelten Daten vorzunehmen.

1.2 Ziele des Feldforschungspraktikums

Neben dem Scheinerwerb im Rahmen der Studienordnung der Ethnologie für Hauptfachstudierende, sehe ich das Ziel des Feldforschungspraktikums darin, die Studierenden der Ethnologie zum einen mit der konkreten Forschungssituation "im Feld" und den mit dieser in Verbindung stehenden, von jeder Person individuell zu machenden Erfahrungen in Kontakt zu bringen. Zum anderen dient das Praktikum dazu, sich im Ausprobieren und Einüben verschiedener ethnologischer Methoden im Rahmen einer selbst entwickelten Fragestellung zu versuchen.

1.3 Einführung: Thangkas und deren Fertigung im Kathmandutal

Das tibetische Wort ཐང་ཀ་ (thang ka, lies: thangka) lässt sich am besten mit dem deutschen Wort Rollbild übersetzen. Bei Thangkas handelt es sich um in Seidenstoff eingefasste Rollbilder von religiösem Inhalt, welche im Kulturraum des tibetischen Buddhismus verschiedene religiöse Funktionen erfüllen. Thangkas finden sich sowohl in privaten Haushalten als auch in Tempeln. Bei Rollbildern steht ihr religiöser Inhalt weit mehr im Vordergrund als ihr ästhetischer Aspekt. Sowohl die Darstellungen der auf ihnen zu findenden Gottheiten, historischen Persönlichkeiten oder Mandalas bzw. der Großteil ihrer Ikonographie, Ikonometrie, Farbgebung, Handgesten und der Attribute der einzelnen Figuren als auch der Aufbau und die Struktur von Mandalas sind in schriftlichen Quellen festgelegt. Die Maler von Thangkas, die zum Großteil der Laiengemeinschaft und zu geringerem Teil der

Mönchsgemeinschaft entstammen, haben sich an diesen schriftlichen Quellen zu orientieren und müssen Thangkas im Einklang mit diesen äußerst genauen Beschreibungen malen.¹

Thangkamaler fertigen Rollbilder meist auf Aufträge hin an und veräußern diese auf Spendenbasis oder auch gegen eine vorher mit dem Auftraggeber ausgehandelte Geldsumme (Blackwood, 1987: 123; Schempp, 1987:64).

Im Gegensatz dazu lassen sich heutzutage in Kathmandu, Patan und Bhaktapur, den drei größten Städten im Kathmandu-Tal, eine Vielzahl von Geschäften finden, die Thangkas verkaufen. Ferner weichen die Darstellungen der Gottheiten usw. auf den Thangkas, die in diesen Geschäften angeboten werden, häufig von Darstellungen traditionellen Stils ab. Die Kundschaft dieser Läden besteht zum Großteil aus Ausländern, die Nepal als Touristen besuchen. Aus dieser Perspektive betrachtet hat sich das Thangka im Laufe der letzten ca. 40 Jahre aus seinem religiös kulturellen Kontext gelöst und ist zu einem von Touristen gerne gekauften Souvenir geworden.

In Nepal kann die Kunst der Rollbildmalerei auf eine lange Tradition zurückschauen. Einleitend seien hier kurz die zwei nepalesischen Volksgruppen benannt, die seit Jahrhunderten mit der Fertigung von Rollbildern vertraut sind: die Newar und die Tamang.

Die dem Buddhismus und Hinduismus folgenden Newar des Kathmandutals malen in ihrem eigenen Kulturkreis verwendete Rollbilder, die so genannten *paubhas*. Aufgrund ihrer künstlerischen Fähigkeiten wurden die Maler der nepalesischen Volksgruppe der Newari schon vor hunderten von Jahren nach Tibet eingeladen, wo sie an Thangkas und Wandmalereien arbeiteten, wodurch sie Einfluss auf die in Tibet entstehende Maltradition hatten (Bentor, 1993: 118-119; Schempp, 1987: 68).

Die nepalesische Volksgruppe der Tamang, die im nördlichen Grenzgebiet Nepals zu Tibet siedelt, besteht größtenteils aus Anhängern des tibetischen Buddhismus und im speziellen folgt sie dessen *Nyingma*-Schule (tib.: *nying ma*).² Die Maler von Rollbildern aus der Tamang-Gemeinde malen Rollbilder tibetischer Art für den Gebrauch in ihrem eigenen Kulturkreis. Seit den 60er Jahren malen sowohl die Newar als auch die Tamang Thangkas für den Touristenmarkt.

Für die Kommerzialisierung des Thangkas bzw. dessen Entwicklung zur Touristenware trugen wohl drei Faktoren maßgeblich bei. Als erster Faktor ist die Besetzung Tibets durch die Chinesen in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und die daraufhin folgende Flucht

¹ durch diese Aussage möchte ich die Maler von Thangkas nicht als bloße Kopisten darstellen, denen es an Kreativität mangelt. Vielmehr gab und gibt es unter ihnen hervorragende Künstler, die ihre eigenen Stile geprägt haben und prägen. Ferner besitzt ein Thangkamaler die Freiheit zum Beispiel Elemente der Landschaft oder auch die Ornamentation nach seinen eigenen Vorlieben zu gestalten.

² Bentor bezeichnet die Tamang als "cultural tibetans of Nepalese national origin" (1993: 116-117).

Seiner Heiligkeit des XIV. Dalai Lama in das indische Exil im Jahre 1959 zu nennen. Ihm folgten daraufhin zahlreiche Tibeter ins Exil vornehmlich nach Indien und Nepal, denen Kunstsammler und -händler ihre mitgebrachten Thangkas für äußerst geringe Beträge abkauften und auf dem westlichen Kunstmarkt mit erheblichen Gewinnen wieder verkauften. Folgende Ausstellungen von Thangkas in den USA und in Europa trugen zum stetig wachsenden Bekanntheitsgrad von Thangkas bei.³ Als zweiter Faktor ist die Öffnung Nepals für den Tourismus zu Beginn der 60er Jahre zu nennen und die daraufhin folgenden, bis Ende der 80er Jahre stetig zunehmenden Besucherzahlen.

Den dritten Faktor machen die besonderen Eigenschaften von Thangkas aus: sie sind aufrollbar und somit leicht zu transportieren, es gibt sie in allen Größen und Preiskategorien, sie eignen sich als optisch ansprechende Dekoration, es bestehen keine Export- oder Importbeschränkungen für neue Thangkas und zu ihrer Faszination trägt die Verwendung in esoterischen Ritualen, in Meditationen sowie die Assoziation mit tibetischer Mystik bei (Bentor, 1993: 116; Schempp, 1987: 67).

In Nepal begannen um das Jahr 1965 größtenteils Tamang und Newari sowie in geringerem Rahmen Thangkamaler der tibetischen Exilgemeinde, welche Thangkas vornehmlich für den Gebrauch innerhalb dieser malten, mit der Fertigung von Thangkas für den Touristenmarkt (Bentor, 1993: 118; Schempp, 1987: 71). Die Thangkamaler der Tamang malten anfänglich in ihren Dörfern, wohin Händler aus dem Kathmandutal zum Thangkaerwerb aufbrachen. Auch begaben sich die Tamang ab und an mit ihren vollendeten Werken in das Kathmandutal, um diese vor Ort zu verkaufen. Mit stets steigenden Verkaufszahlen begannen zahlreiche Tamangmaler ab Anfang der 70er Jahre sich im Kathmandutal anzusiedeln, wo sie neue Malwerkstätten und Läden gründeten. Bis zum heutigen Tag wurden stetig mehr Malwerkstätten und Thangka-Geschäfte eröffnet, was im Gegensatz zu den Wachstumszahlen im Tourismusgeschäft Nepals steht. Seit Ende der 80er Jahre stagnierten die Touristenzahlen und gingen sogar aufgrund des Golfkrieges und der seit einigen Jahren bestehenden Maoistenproblematik des Landes zurück. Lediglich während der Mitte der 90er Jahre wurde der Thangkamarkt für kurze Zeit durch steigende Touristenzahlen wirtschaftlich etwas entlastet.

Ökonomische Gesichtspunkte dürften die entscheidende Rolle im Prozess der Kommerzialisierung bzw. im Prozess der Transformierung von Thangkas zu Touristenkunst gespielt haben.

³ bereits vor dem Jahre 1959 waren Thangkas in geringerem Rahmen im Westen bekannt. Es existierten private wie öffentliche Sammlungen sowie Publikationen zur Thangkamalerei (Bentor, 1993:127-128).

2. Chronologie des Feldforschungspraktikums

2.1. Vorbereitung des Feldforschungspraktikums

Nach meinem Wechsel an die Hamburger Universität zum Wintersemester 2002/03, stolperte ich beim Lesen der Studienordnung für den Studiengang Ethnologie im Hauptfach zum ersten Mal über den mir damals mit wenig Inhalten ausgefüllten Begriff des im Hauptstudium durchzuführenden Feldforschungspraktikums; etwas das es so in diesem Rahmen an meinem vorherigen Studienort, der Universität Göttingen, nicht gegeben hatte. Ohne daraufhin eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Anforderungen und Inhalten des Feldforschungspraktikums zu beginnen, verschob ich dieses auf einen späteren Studienabschnitt und plante mich erst einmal an der Universität Hamburg einzuleben und begann die während des Hauptstudiums zu "machenden" Scheine zu sammeln.

Im Sommersemester 2004 wurde ein Vorbereitungsseminar für das anstehende begleitete Feldforschungspraktikum nach Griechenland unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Waltraut Kokot angekündigt. Da mich allerdings weder das Thema noch das Land an sich direkt ansprachen, was eventuell mit meiner fehlenden Auseinandersetzung mit dieser Region liegen könnte, und ich vor dem Erlernen einer weiteren Sprache aus zeitlichen Gründen mehr als abgeschreckt war, verwarf ich den Gedanken der Teilnahme an diesem begleiteten Feldforschungspraktikum so schnell wieder, wie er auch aufgekommen war. Zu diesem Zeitpunkt fasste ich allerdings den Entschluss nicht an einem begleiteten Feldforschungspraktikum teilzunehmen, sondern dieses individuell durchzuführen und somit den Sprung ins kalte Nass der Feldforschung alleine auf mich gestellt zu erleben. Hauptauslöser für diesen Entschluss war die bereits zuvor getroffene, in Verbindung mit meinem ersten Hauptfach Tibetologie stehende Entscheidung, am Ende dieses Jahres einen einjährigen Studienaufenthalt in Nepal oder Indien durchzuführen, während diesem ich mich intensiv mit dem Erlernen der tibetischen Umgangssprache befassen wollte. Somit bot es sich an, mein Feldforschungspraktikum mit meinem geplanten Studienaufenthalt in Nepal oder Indien zu kombinieren. Ein Gedanke, der mir sehr gut gefiel, da dieser gewährleistete weit weg von zu Hause zu sein und ich somit mein Feldforschungspraktikum im Geiste der klassischen ethnologischen Auffassung von Feldforschung durchführen konnte.

2.1.1 Themenfindung

Als meine Vorbereitungen für meinen Auslandsstudienaufenthalt im Sommer des Jahres 2004 konkreter wurden, begann ich auch wieder an mein noch ausstehendes Feldforschungspraktikum zu denken. Um dieses nun in konkrete Bahnen zu lenken besuchte ich im Sommersemester 2004 das Seminar zur Betreuung laufender Feldforschungsprojekte unter der Leitung von Prof. Dr. Roland Mischung.

Für mich stand der tibetische Kulturraum als Themengebiet von Anfang an fest, da mich dieser seit Jahren fasziniert und meine Begeisterung für diesen stetig zunimmt, ohne dass ich heute in der Lage bin den konkreten Auslöser für dieses Interesse benennen zu können.

Eines Abends nahm ich mir ein Stück Papier und schrieb darauf stichpunktartig, die mir in den Sinn kommenden Themengebiete auf, die sich eventuell für ein Feldforschungspraktikum eignen könnten. Nachdem ich so einige Punkte zu Papier gebracht hatte und noch die Worte von Prof. Dr. Roland Mischung im Ohr hatte, sich mit einem einfachen und vor allem leicht überprüfbareren Themenkomplex zu befassen, stand für mich beim nochmaligen durchgehen der geschriebenen Liste ziemlich schnell fest, mich mit dem Gebiet der Thangkamalerei zu befassen.

Mein Interesse und erster Kontakt mit tibetischer Kunst und im speziellen mit Thangkamalerei fällt mit meiner ersten Nepalreise im Jahre 1998 zusammen. Fasziniert vom tibetischen Buddhismus, dessen Pantheon unter anderem in diesen Rollbildern in den unterschiedlichsten Formen zum Ausdruck kommt, war mein Interesse an der Thangkamalerei geweckt. Meine weitere Auseinandersetzung mit der Thangkamalerei erfolgte auf weiteren Reisen nach Nepal, Tibet und Indien, im eigenen Kämmerlein und nach meinem Wechsel an die Universität Hamburg aus tibetologischer Perspektive in den Seminaren von Prof. Dr. David P. Jackson. Als weiterer Schritt schien mir eine ethnologische Auseinandersetzung bzw. das Ausprobieren und Einüben ethnologischer Methoden anhand des Themengebietes der Thangkamalerei als logischer Schluss und als ein spannendes Thema auf das ich mich freuen konnte.

Wie allerdings meine ethnologische Auseinandersetzung mit der Thangkamalerei konkret aussehen sollte, war mir zu Anfangs nicht klar. Die gesichtete Literatur bestand größtenteils aus Ausstellungs- oder Kunstkatalogen zu tibetischer Kunst oder Thangkamalerei, Publikationen von Privatsammlungen von Thangkas, Publikationen zu traditionellen Methoden und Techniken der Thangkamalerei als auch über die Geschichte der Thangkamalerei. Ethnologisches Material konnte ich zuerst nicht auffinden. Allerdings fand ich während meines Praktikums im Völkerkundemuseum Hamburg, welches im Rahmen der

Ausstellung über die Welt des tibetischen Buddhismus stattfand, einen Aufsatz, der sich mit so genannten 'Tourist Thangkas' im Kathmandutal befasste (Bentor, 1993). Anhand dieses Aufsatzes entwickelten sich die ersten Ideen, in welche Richtung meine Fragestellungen gehen könnten. Nach der Lektüre weiterer Aufsätze, die sich mit dem Thangka als Touristenware in Nepal bzw. Indien beschäftigten und auf die mich Prof. Dr. David Jackson hinwies (Blackwood, 1987; McGuckin, 1996; Schempp 1987), kristallisierte sich der Ort meines Feldforschungspraktikums heraus. Drei der vier Aufsätze hatten ihren Fokus auf das Kathmandutal gelegt und auch ich erinnerte mich an Beobachtungen, die ich während zwei Aufenthalten in Nepal 1998 und 2001 im Kathmandutal gemacht hatte, welche mir die hohe Anzahl an Thangka-Läden, die sich vor allem an von Touristen besuchten Orten und Plätzen befanden, wieder vor Augen führten. Somit war mein Entschluss gefasst, mein Feldforschungspraktikum in Kathmandu durchzuführen. Auch entschied ich mich dafür, das Thema der Thangkamalerei aus dem Blickwinkel der Touristenkunst bzw. Touristenware zu betrachten oder anders ausgedrückt, das Thangka in seiner ursprünglichen Form und Funktion mit seiner neueren gegenüberzustellen, um eventuelle Unterschiede oder Gemeinsamkeiten herausstellen zu können. Dabei wollte ich mich nicht nur mit dem Endprodukt, dem Thangka, beschäftigen, sondern darüber hinaus die Orte dessen Produktion untersuchen, mit dessen Malern bzw. Künstlern in Kontakt treten und mir einen Einblick in deren Ausbildung verschaffen.

Ich wollte mein Feldforschungspraktikum in zwei unterschiedlichen Thangka-Malschulen in Kathmandu durchführen. In der ersten Schule sollten die angehenden Maler Tibeter sein, eine klassisch tibetische Ausbildung durchlaufen und Thangkas für den buddhistischen Markt bzw. Gebrauch malen. Im Gegensatz dazu sollten in der zweiten Schule Maler nepalesischer Volksgruppen wie der Tamang oder Newar ausgebildet werden und aus buddhistischer Sicht unkorrekte Thangkas für den Touristenmarkt zeichnen. Auf die Existenz von in etwa so aufgebauten Thangka-Malschulen oder Thangka-Malwerkstätten schloss ich aufgrund der Lektüre der oberhalb benannten Artikel. Inwiefern jedoch diese von mir selber konstruierte Zweiteilung in zwei Arten von Schulen überhaupt der Realität entsprächen, und ob sich nicht eventuell auch diese beiden Ebenen des Malens von religiös, rituell gebrauchten Thangkas und Touristen-Thangkas überschneiden oder sich vermischen würden, sollte auch Gegenstand meines Feldforschungspraktikums werden.

2.1.2 Fragestellung

Aus den unter 2.1.1 ausgeführten Überlegungen und Vorarbeiten zu dem Thema des Thangkas als Touristenkunst formulierte ich in meinem Exposé folgende Fragestellung:

Ich möchte untersuchen, ob es Unterschiede und wenn welche zwischen auf traditionelle Weise gefertigten Thangkas und Thangkas, die für den Touristenmarkt gefertigt werden, gibt. Dabei will ich versuchen, mir einen Eindruck von der Ausbildung der Maler und einen Eindruck über den Prozess des Malens eines Rollbildes zu verschaffen. Es sollen Antworten auf die Fragen was ist ein "guter" bzw. korrekt gemalter Thangka und durch welche Merkmale kennzeichnet er sich gefunden werden.

Im Exposé formulierte ich drei Themenkomplexe, die als Untersuchungsschwerpunkte im Feld fungieren sollten. Für jeden Themenkomplex erarbeitete ich konkrete Fragestellungen, die mir geeignet schienen, Antworten zur Bearbeitung dieses Bereiches zu liefern. Die drei Themenkomplexe lauteten:

1. Die Struktur und Zusammensetzung der Thangka-Malschulen

Wer lehrt und lernt an diesen Schulen? Welcher Nationalität bzw. Ethnie gehören diese Personen an? Gibt es so etwas wie Malerfamilien? Wie lange dauert die Ausbildung an den Schulen, wie gliedert sie sich und was umfasst diese Ausbildung alles? Gibt es persönliche Voraussetzungen für die Aufnahme (spezielle Vorkenntnisse, technische Fertigkeiten, Charaktermerkmale,...)?

2. Der Prozess des Malens von Thangkas

Was wird gemalt? Wer bestimmt, was gemalt wird? Wie gestaltet sich der Prozess des Malens eines Thangkas vom Beginn bis zum fertigen Rollbild? Was ist dabei zu beachten und von Bedeutung? In wie fern ist das Malen ein religiöser Prozess?

Welche Materialien werden verwendet? Für wen werden die Thangkas gemalt?

3. Ein "gutes" Thangka

Was ist ein "gutes, echtes" Thangka und was ein Touristenbild? Was muss auf einem für den rituellen Gebrauch gemalten Thangka zu sehen sein und bei seiner Anfertigung beachtet werden? Durch welche Merkmale kennzeichnen sich diese beiden Arten von Rollbildern? Gibt es so etwas wie gute Touristenkunst? Welche Präferenzen / Kaufmotive der Touristen werden seitens der Produzenten wahrgenommen? Welchen Einfluss haben die Touristen auf die Thangkamalerei?

Als eine Art Absicherung für eventuell auftretende Schwierigkeiten bei der Untersuchung der oberhalb aufgeführten drei Themenbereiche oder sogar der Unmöglichkeit der Umsetzung eines Themenbereiches, entwickelte ich einen sich thematisch etwas von den anderen drei Bereichen absetzenden vierten Themenkomplex mit folgendem Wortlaut:

4. Käufer von Thangkas

Was sind ihre Auswahlkriterien beim Kauf eines Rollbildes? Auf was achten sie im Besonderen? Gibt es Unterschiede und wenn welche, die die Wahl eines bestimmten Thangkas von tibetischen Buddhisten oder dem "normalen" Touristen charakterisieren?

2.1.3 Methodenauswahl

Die unter 2.1.2 formulierte Fragestellung und die darauf folgende Einteilung in Themenkomplexe wollte ich anhand verschiedener Methoden versuchen zu erarbeiten bzw. anhand dieser Themenkomplexe mich in der Anwendung verschiedener ethnologischer Methoden üben.⁴ Es folgt eine Vorstellung meines vor Reiseantritt aufgestellten Arbeitsplanes, in Kombination mit einer kurzen Diskussion der zur Erschließung die jeweiligen Themenbereiche ausgewählten Methoden.

Der Beginn meines Feldforschungspraktikums war abhängig von meinem Studium der tibetischen Umgangssprache. Dies plante ich im Zeitraum vom 01.10.04 bis zum 01.10.05 in der exiltibetischen Klosteruniversität Sera, im südindischen Bundesstaat Karnataka, durchzuführen. Da ich mir dort, vor dem Aufbruch zu meinem Feldforschungspraktikum erst einmal einige Grundlagen der tibetischen Umgangssprache aneignen wollte, die mir hoffentlich auch von Nutzen für mein Feldforschungspraktikum sein sollten, plante ich dieses im April und Mai 2005 durchzuführen.

⁴ siehe im Anhang unter Kapitel 9.5, wo im Rahmen einer meinem Exposé entnommenen Tabelle eine Auflistung der vier Themenbereiche mit diesen zugeordneten Methoden vorgestellt wird.

Zu Beginn meines Praktikums sollte zuerst eine allgemeine Orientierungsphase erfolgen, während derer ich den ersten persönlichen Kontakt zu den Malschulen aufnehmen als auch versuchen wollte, Kontaktpersonen bzw. Informanten zu gewinnen.

Darauf aufbauend sollte dann der erste Themenbereich, die Struktur und Zusammensetzung der Malschulen, erarbeitet werden. Beginnend mit teilnehmender Beobachtung und informellen Interviews bzw. Gesprächen hoffte ich, mir einen ersten Eindruck von den Schulen verschaffen zu können, der dann anhand von verschiedenen Interviewarten konkretisiert werden sollte. Ferner wollte ich mir mit der Aufnahme eines Zensus einen Eindruck von der Zusammensetzung der Gruppe der Studenten bzw. Maler und Lehrer bezüglich deren Alter, Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit usw. verschaffen.

Ich gedachte meinen Aufenthalt in beiden Schulen parallel laufen zu lassen, um mir so die eventuell bestehenden Unterschiede besser vor Augen führen zu können. Für diesen Arbeitsschritt plante ich einen Zeitraum von zwei Wochen ein.

Daran anschließen sollte sich der zweite Themenkomplex, der sich mit dem Prozess des Malens eines Thangkas befasst. Auch hier würde zu Beginn die teilnehmende Beobachtung stehen, um mir überhaupt erst einmal diesen Prozess vor Augen zu führen. Darauf aufbauend wollte ich verschiedener Fragen entwickeln, die sich wohl zum Teil aus dem Beobachteten heraus ergeben würden. Antworten auf diese Frage sollten dann mit Hilfe von narrativen Interviews als auch mit halbstrukturierten Interviews erhalten werden. Auch für diesen Themenbereich plante ich einen Zeitrahmen von zwei Wochen ein.

Für den dritten Themenbereich, ein "gutes" Thangka, plante ich ebenfalls zwei Wochen ein, in denen ich versuchen wollte meine Fragen - angefangen mit *free listing* und *pile sorting*, über verschiedenen Interviewtechniken bis hin zum Vergleich unterschiedlicher Rollbilder oder deren Fotografien - zu beantworten. Ich überlegte mir mit den Lehrern Experteninterviews zu führen und mit den Studenten *free listing* und *pile sorting* durchzuführen.

Eine zusätzliche Woche plante ich für eventuell auftauchende Schwierigkeiten, sich verzögernde Arbeitsschritte und für die Beantwortung sich neu ergebender Fragen ein.

Wie oben schon erwähnt sollte der vierte Themenbereich, die Käufer von Thangkas, als eine Art Absicherung für den "Notfall" fungieren, falls einer der zuvor beschriebenen Komplexe nicht durchführbar sein sollte. Am Anfang sollte hierbei die teilnehmende Beobachtung in unterschiedlichen Thangka verkaufenden Läden stehen. Daran anschließen würden sich aus der teilnehmenden Beobachtung heraus entwickelte Fragen an Käufer und Verkäufer. Hierfür plante ich eine Woche ein.

Für meine Aufzeichnungen im "Feld" beabsichtigte ich ein Logbuch zu führen, in welchem ich auf jeweils gegenüberliegenden Seiten die für jeden Tag geplanten Tätigkeiten und auch tatsächlich durchgeführten Tätigkeiten auflisten und somit gegenüberstellen wollte. Ferner sollte ein Protokollheft/Feldtagebuch geführt werden, in welchem ich die Tagesprotokolle aufzuschreiben beabsichtigte. Dieses plante ich auch als persönliches Tagebuch zu verwenden. In meinem bisherigen Leben habe ich selten Tagebuch geführt und mir mutete es etwas seltsam an, extra ein persönliches Tagebuch zu führen. Mit einem kleinen Notizblock und Kugelschreiber bewaffnet gedachte ich mir Notizen während der teilnehmenden Beobachtung als auch während Interviews zu machen, falls dies nicht zu störend auf die Situation Einfluss nehmen würde. Meine geplanten halbstrukturierten Interviews wollte ich mit einem Aufnahmegerät festhalten.

Ich war mir von vorneherein meines doch recht umfangreichen Programms bewusst, welches wohl den recht begrenzten zeitlichen Rahmen eines Feldforschungspraktikums übersteigen würde. Ich fühlte mich aber irgendwie sicherer recht viel auf meinem Zettel stehen zu haben, als eventuell von dem Gedanken gequält zu werden, wie ich den bloß die sechs Wochen des Feldforschungspraktikums voll bekommen würde. Mein im Vorhinein des Praktikums aufgestellter Arbeits- und Zeitplan galt mir zu jeder Zeit als vorläufig und ich war darauf gefasst oder besser gesagt rechnete schon fast sicher damit, ihn an die sich vor Ort ergebenden Umstände anpassen oder im Extremfall sogar komplett umstellen zu müssen.

2.1.4 Thematisch bezogene Vorarbeiten

Im Folgenden werde ich kurz meine Vorarbeiten für das Feldforschungspraktikum skizzieren. Wie zuvor bereits erwähnt nahm ich im Sommersemester 2004 an dem Seminar zur Betreuung laufender Feldforschungsprojekte unter der Leitung von Prof. Dr. Roland Mischung teil. Hauptziel dieses Seminars war es, jeden Teilnehmer am Ende des Semesters mit einem fertigen Exposé in der Hand zu sehen oder falls dies nicht gelingen sollte ihm jedoch auf dem Weg der Themenfindung ein Stück geleitet zu haben. Inhaltlich sprachen wir über die Art des Verfassens eines Exposés, erarbeiteten Literaturvorschläge zur Theorie der Feldforschung, besprachen die einzelnen Stadien einer Feldforschung, stellten anfänglich unsere Ideen eines möglichen Themas bis hin zum fertigen Exposé vor. Der gegenseitige Austausch und das Geben von Ideen über bzw. zu unterschiedlichen Themen von Feldforschungspraktika empfand ich als sehr fruchtbar. Darüber hinaus stellten liebenswürdigerweise einige Kommilitonen ihre bereits durchgeführten Praktika vor und

beantworteten bereitwillig unsere Fragen, wodurch wir einen anschaulichen Eindruck von den Erfahrungen, Erfolgen und Misserfolgen unserer Kommilitonen erhielten.

Vor meinem Feldforschungspraktikum hatte ich mich noch nicht sehr intensiv mit unterschiedlichen Methoden zur Feldforschung auseinandergesetzt. Daher belegte ich im Sommersemester 2004 das Seminar zur Netzwerkanalyse unter der Leitung von Prof. Dr. Helmut Lang, welches überraschenderweise doch mein Interesse wecken konnte. Allerdings war das Wissen, das ich mir in diesem Seminar angeeignet hatte, von keinem großen Nutzen für mein Feldforschungspraktikum, da ich die Methode der Netzwerkanalyse nicht verwendete. Ich begann allerdings selber, mich mit verschiedenen ethnologischen Feldforschungsmethoden anhand der Bücher *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches* (Bernard, 2002) und *Methoden der qualitativen Sozialforschung: Anleitung zur Feldarbeit* (Girtler, 1984) auseinanderzusetzen. Ferner füllte ich den noch verfügbaren Platz in meinem Rucksack mit weiterer Literatur zur Feldforschungstheorie. Seltsamerweise fühlte sich mein Gewissen entspannter und beruhigter an, als ich viel Material über Feldforschungsmethodik im Gepäck hatte, auch wenn dieses teilweise noch ungelesen war und teilweise so bleiben sollte.

Die Lektüre der vier oben bereits erwähnten Aufsätze diente mir als eine grobe Einführung in mein Themengebiet (Bentor, 1993; Blackwood, 1987; McGuckin, 1996; Schempp, 1987). Mit dem Thema der tibetischen Kunst und im speziellen der Thangkamalerei beschäftige ich mich seit vier Semestern im Rahmen der in der Tibetologie jedes Semester stattfindenden Vorlesung "Die Geschichte der Thangkamalerei" von Prof. Dr. David Jackson.

Im Hinblick auf das Problem der Verständigung machte ich mir einige Sorgen, da zu diesem Zeitpunkt meine Kenntnisse der tibetischen Umgangssprache sehr rudimentär waren. Zwar hatte ich vier Semester lang den Kurs "Tibetische Umgangssprache" in der Tibetologie besucht, da dieser allerdings mit nur einer Semesterwochenstunde angesetzt ist, fühlte ich mich nicht in der Lage Tibetisch zu verstehen oder sogar selber zu sprechen. In wie fern meine Sprachstudien im Exilkloster Sera mich in die Lage versetzen würden, Interviews auf Tibetisch zu führen, und wie ferner meine Verständigung mit den Tamang oder Newar aussehen sollte, konnte ich zu diesem Zeitpunkt nicht abschätzen. Allerdings hatte ich bei der Kontaktaufnahme mit den beiden Malschulen bereits nach der Möglichkeit gefragt, meine Interviews in Englischer Sprache durchführen zu können. Nachdem dies positiv beantwortet wurde, erhoffte ich mir nun sprachlich auf der sicheren Seite zu sein.

2.1.5 Organisation

Während ich mit der Arbeit an meinem Exposé beschäftigt war, begann ich mit einer Internet-Recherche, um über die Suchmaschine Google (www.google.de) zwei Malschulen in Kathmandu zu finden, die den von mir in Punkt 2.1.2 aufgestellten Kriterien entsprachen. Die Resultate der Suchanfrage waren quantitativ nicht sehr umfangreich, erschienen mir aber nach dem Betrachten der Homepage einiger Schulen qualitativ sehr viel versprechend zu sein. Per E-Mail, in denen ich meine Person sowie mein angestrebtes Vorhaben kurz vorstellte, nahm ich Kontakt mit der Tsering Art School und dem Dharmapala Thangka Center in Kathmandu auf. Bereits wenige Tage später wurden meine Anfragen positiv bestätigt. Somit waren nun auch die beiden konkreten Orte gefunden, an denen mein Feldforschungspraktikum stattfinden sollte.

Am 30.09.2004 bestieg ich am Frankfurter Flughafen meinen Flieger nach Indien, wo ich Anfang Oktober 2004 mein Studium der tibetischen Umgangssprache im tibetischen Exilkloster Sera begann. Während meines Aufenthaltes in Sera weilte ich in der *Sera Je School*, einer Schule für Mönche, die gleichzeitig die einzige tibetische Schule im indischen Exil ist, die an das indische Schulsystem von Klasse eins bis zehn angegliedert ist. Ich wurde von verschiedenen Lehrern dieser Schule unterrichtet. Als ich allerdings erfuhr, dass die Schule von Januar bis März 2005 ihre jährlichen Ferien begehrt und mir somit zu dieser Zeit auch keine Lehrer zur Verfügung stehen würden, beschloss ich, den angesetzten Zeitpunkt für mein Feldforschungspraktikum etwas vorzuziehen. Nachdem ich über E-Mail einen groben neuen Zeitplan mit beiden Schulen ausgemacht hatte, verließ ich am 02.01.2005 Sera und begab mich in einer fünfzigstündigen Reise in Bus und Bahn aus dem Süden Indiens nach New Delhi, wo ich mir das nepalesische Visum besorgte und mich auf die Suche nach dem billigsten Flugticket von Delhi nach Kathmandu machte. Um Kosten zu sparen, hatte ich ursprünglich geplant, mit dem Bus von Delhi nach Kathmandu zu fahren. Als ich allerdings von erneuten gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen maoistischen Rebellen und der nepalesischen Armee las und auch über die andauernden Blockierungen der Hauptstrassen Nepals durch die Maoisten informiert wurde, erschien es mir sicherer, die Strecke im Flugzeug zu bewältigen. Auch war die lange Reise nach Delhi bereits eine Belastungsprobe für bestimmte Körperteile gewesen, und der Gedanke an weitere drei Tage im Bus löste bei mir keine Begeisterungsströme aus.

In Kathmandu angekommen, verbrachte ich zuerst zwei Tage und Nächte im Touristenbezirk Thamel, bevor ich mich in meine Bleibe für die nächsten fünf Wochen begab, die ich schon im Vorhinein aus Deutschland organisieren konnte. Ich hatte das Glück in der zu diesem

Zeitpunkt leer stehenden Wohnung meines Hamburger Uni Dozenten Dr. Klaus-Dieter Mathes wohnen zu dürfen. Somit musste ich mich nicht nur mit einem Zimmer begnügen, sondern hatte eine komplette Wohnung zu meiner Verfügung. Die einzige Unannehmlichkeit war nach der recht warmen Zeit in Indien die klirrende Kälte, die zu dieser Zeit in Kathmandu herrschte, sowohl in, als auch außerhalb der Wohnung.

2.2 Durchführung des Feldforschungspraktikums

2.2.1 Rahmenbedingungen

Das Feldforschungspraktikum führte ich während der Zeit vom 14.01.2005 bis zum 02.03.2005 über einen Zeitraum von sechs Wochen durch. Während diesem Zeitraum weilte ich vom 14.01.2005 bis zum 04.02.05 ausschließlich in der Tsering Art School, in die ich am 24.02.2005 noch einmal zurückkehren sollte, und vom 10.02. bis zum 02.03.2005 im Dharmapala Thangka Center.

Die ersten fünf Wochen verbrachte ich in der oben schon erwähnten Wohnung meines Hamburger Uni Dozenten Klaus-Dieter Mathes. Zu meiner freudigen Überraschung konnte ich feststellen, dass sich die Tsering Art School gerade einmal knappe fünf Minuten Fußweg entfernt von meinem Domizil befand und man von den Dächern beider Gebäude sogar Sichtkontakt hatte. Da sich das Dharmapala Thangka Center in einem anderen Stadtviertel als die Tsering Art School befindet, was bei dem erhöhten Verkehrsaufkommen in Kathmandus Straßen von meinem ersten Standort mit einer halbstündigen Taxifahrt verbunden war, nahm ich mir für die Zeit meines Aufenthaltes im Dharmapala Thangka Center ein Zimmer in der Nähe, im wie leergefegt wirkenden Touristenbezirk Thamel.

2.2.2 Modifizierung der Fragestellung

Da bei der Untersuchung meiner Themenbereiche 1 - 3 zwar einige Schwierigkeiten auftraten, diese jedoch nicht so gravierend waren, dass sie der Umsetzung einem dieser Themenbereiche im Wege gestanden hätten, verzichtete ich, wie bereits bei der Planung auch angedacht, auf die Bearbeitung des als Absicherung für den "Notfall" dienenden 4. Themenbereichs. Abgesehen davon, dass der 4. Themenbereich als Absicherung diene, wäre es mir aus Zeitmangel auch gar nicht mehr möglich gewesen, diesen in angemessener Weise zu untersuchen.

Als ich bei meinen Spaziergängen durch den Touristenbezirk Thamel, über den Durbar Square und beim Gehen der Kora um den Boudhanath-Stupa mit dem Anblick zahlreicher Thangka verkaufender Läden und Galerien konfrontiert wurde, betrat ich diese immer mal wieder, zum einen um mich umzuschauen, einen Eindruck vom Angebot und der Motivvielfalt zu bekommen und zum anderen, um mit den Verkäufern ins Gespräch zu gelangen. Die auf diese Weise gemachten Beobachtungen und die sich mir aus den informellen Gesprächen heraus ergeben habenden Informationen werden das ein oder andere Mal im Feldforschungsbericht anklingen.

Als sich mir bei der Durchführung des Feldforschungspraktikums in der Tsering Art School die wunderbare Gelegenheit bieten sollte, Konchog Lhadrepa, den Hauptlehrer der Schule, persönlich treffen zu können, bekam ich die Idee, mich von ihm in die sich in einem Thangka manifestierende Verbindung von Religion und Kunst einführen zu lassen, sowie darüber hinaus ihn über die Verwendungsmöglichkeiten von Thangkas zu befragen. Diesen sozusagen neu erstellten Themenbereich brachte ich auch während meiner Zeit im Dharmapala Thangka Center ins Gespräch und befragte dazu dessen Hauptlehrer und Künstler, Karma Tsering Lama.

Ursprünglich hatte ich angedacht, meinen Aufenthalt in den beiden Thangka-Malschulen zeitlich parallel laufen zu lassen. Als ich allerdings die geographische Distanz beider Schulen voneinander feststellte, verwarf ich diesen Gedanken wieder. Auch wäre es aufgrund der Festlegung von Interviewterminen sowie des recht unterschiedlich gestalteten Tagesablaufes der beiden Schulen als auch meinerseits zu organisatorischen Schwierigkeiten gekommen.

2.2.3 Chronologie des Forschungsverlaufs

Im Folgenden werde ich einen chronologischen Überblick über die während der Zeit meines Feldforschungspraktikums durchgeführten Aktivitäten geben, um zum einen den Leser mit meinem Vorgehen und "Arbeitsalltag" vertraut zu machen, sowie zum anderen mir selber diese, nun schon mehr als ein halbes Jahr zurückliegende, Zeit noch einmal genauer vor Augen führen zu können.

08.01.05 - 13.01.05: Ankunft im Feld und vorbereitende Tätigkeiten

Nun war ich also in Kathmandu angekommen. Ein mir von vorherigen Reisen vertrauter und ans Herz gewachsener Ort. Kathmandu ist eine der ganz wenigen Großstädte Asiens, in der ich mir vorstellen könnte über einen längeren Zeitraum zu leben. Ich stieg erst einmal für zwei Tage im Touristenbezirk Thamel ab und schlenderte vorbei an einigen Sehenswürdigkeiten durch die Straßen Kathmandus. Als ich Pierce, einen Freund meines Uni-Dozenten Klaus-Dieter Mathes, telefonisch erreichte, vereinbarten wir ein Treffen für den folgenden Tag zwecks Schlüsselübergabe für die Wohnung von Herrn Mathes. Somit bezog ich am Montag den 10.01.05 mein neues Domizil für die nächsten Wochen in Boudha - ein Bezirk geprägt vom tibetischen Buddhismus, dessen Zentrum die/das seit Jahrhunderten als Pilgerstädte dienende Stupa von Boudhanath darstellt.

Da das Schreiben meines Exposés mittlerweile schon ein halbes Jahr zurücklag und ich mich seitdem mit meinem Feldforschungspraktikum kaum mehr befasst hatte, begann ich in den nächsten Tagen eine erneute Einarbeitung in die mitgeführte Literatur über Feldforschungstheorie und -methodik sowie ich auch mein Exposé noch einmal gründlich las. Per E-Mail vereinbarte ich den ersten Tag meines Erscheinens in der Tsering Art School, der der 14.01.05 sein sollte.

14.01.05 und 1. Woche, 17.01.05 - 23.01.05: Tsering Art School (TAS)

Am 14.01 begab ich mich zum ersten Mal in die Tsering Art School zu meinem ersten Treffen mit Ros'Ana. Sie war bisher meine Kontaktperson gewesen, mit der ich per E-Mail die nötigen Vorbereitungen getroffen hatte. Nach unserer gegenseitigen Vorstellung entwickelte sich ein informelles Gespräch, indessen Verlauf ich ihr mein Projekt vorstellte und mich mit unterschiedlichen Informationen über die Schule vertraut machte. Im Folgenden führte sie mich einmal durch die Schule und deren Klassenräume, wodurch ich einen ersten Eindruck von der Größe der Schule und der Anzahl der Studenten und Lehrer bekommen konnte. Nachdem ich die Unterrichtszeiten in Erfahrung gebracht hatte sowie die Möglichkeiten meines Aufenthaltes in der Schule mit Ros'Ana besprochen hatte, verabschiedete ich mich für diesen Tag.

An meinem nächsten Tag in der TAS machte ich die Bekanntschaft mit Lobsang, der zu einem wichtigen Informanten während meines Feldforschungspraktikums wurde. Er ist zum einen selbst Student der TAS, arbeitet aber nebenbei auch im Büro der Schule. Gemeinsam mit ihm stellte ich meine Person und mein Projekt den Lehrern und Studenten der TAS vor.

Die erste Woche verbrachte ich dann hauptsächlich damit, den 1. Themenbereich meiner Fragestellung zu bearbeiten. In den nächsten Tagen versuchte ich, unter der Mithilfe von Lobsang, Zensusdaten aller Lehrer und Studenten der TAS aufzunehmen, in einem halbstrukturierten Interview mit Ros'Ana und Lobsang Informationen über die Geschichte und Organisation der TAS zu erhalten, in einem anderen halbstrukturierten Interview mit dem Lehrer Kelsang Tsering mir den Aufbau und die Lehrinhalte der Ausbildung an der TAS erklären zu lassen, sowie in halbstrukturierten Interviews mit Studenten unterschiedlicher Klassen ihre Erklärungen zu Studieninhalten zu bekommen.

Ich übte mich viel in teilnehmender Beobachtung, indem ich entweder im oberen oder unteren Klassenraum der Schule, immer wieder zu verschiedenen Zeiten des Tages auftauchte und den Studenten wie Lehrern bei ihren Tätigkeiten über die Schulter schaute.

Regelmäßig nahm ich von nun an jeden Morgen an der vor Schulbeginn stattfindenden Puja teil, wobei ich aus zeitlichen Gründen nicht regelmäßig an der nach Schulschluss stattfindenden Puja teilnehmen konnte.

Am 20.01. führte mich Lobsang in einen in der Nähe der TAS gelegenen Rohbau eines Klosters, in welchem gerade einige Studenten der TAS unter der Leitung von zwei Lehrern mit dem Malen von Wandmalereien beschäftigt waren. Dort verbrachte ich den Vormittag, wobei ich die Aufnahme der Zensusdaten fortführte und ansonsten dem geschäftigen Treiben im Kloster beiwohnte.

Darüber hinaus ergaben sich bereits während der ersten Woche und auch den kommenden Wochen viele informelle Gespräche mit Studenten der Schule vor und nach der Schulzeit sowie während der Pausen.

2. Woche, 24.01.05 - 30.01.05: TAS

Während der zweiten Woche schlenderte ich einen Nachmittag lang durch verschiedene Thangka verkaufende Läden und Galerien im Bezirk Thamel, was ich danach noch einige Male tun sollte, und verschaffte mir einen recht guten Überblick über das derzeitige Angebot. In der TAS schaute ich mich in der auch zur TAS gehörenden Schneiderei sowie in der Produktionsstätte für Räucherstäbchen um. In der Schneiderei weilte ich einige Male, um in informellen Gesprächen mit den dort tätigen Personen mehr über ihre Arbeit zu erfahren und im speziellen eine Einführung in die Anfertigung von aus Seide genähten Thangkas zu erhalten.

Von dem Lehrer Kelsang Tsering ließ ich mir die von Konchog Lhadrepa, dem Hauptlehrer der TAS, gemalten Wandmalereien im Haupttempel des Shechen-Klosters erklären. Mit ihm führte ich auch ein halbstrukturiertes Interview über den Prozess des Malens eines Thangkas durch.

Weiterhin führte ich täglich zu verschiedenen Zeiten die teilnehmende Beobachtung in den beiden Klassenräumen der Schule durch, wobei ich mein Augenmerk nun mehr auf den technischen Prozess des Malens an sich lenkte und den Studenten bei verschiedenen Tätigkeiten wie zum Beispiel dem Anfertigen der Leinwand zuschaute.

Ich begab mich noch zweimal in das nahe gelegene Kloster, wo Lehrer und Studenten Wandmalereien anfertigten, um mehr über dieses Thema zu erfahren.

Ich führte die Aufnahme der Zensusdaten fort und entwickelte einen *free listing*-Fragebogen zu meinem 3. Themenkomplex, den ich mit Lobsangs Hilfe ins Tibetische übersetzte. Am Ende der Woche verteilte ich diese Fragebögen unter den Studenten der höheren Klassen und auch an die Lehrer.

Mittlerweile war es zur täglichen Praxis geworden, mich nach der morgendlichen Puja erst einmal mit Lobsang zusammzusetzen, um ihn über meinen Tagesplan zu informieren sowie mit ihm über mir unklar gebliebene Punkte zu sprechen.

Ab der 2. Woche nahm ich am Mittagessen in der Schule teil. Dieses Essen wird den in der Schule wohnhaften Studenten bereitgestellt und wird getrennt nach Geschlecht eingenommen.

Am 28.01. traf der Hauptlehrer Konchog Lhadrepa in der Schule ein, und ich konnte mich ihm kurz vorstellen. Er war dieses Mal nicht zum Zwecke des Lehrens an die Schule gekommen, sondern um buddhistischen Belehrungen beizuwohnen, die von einem tibetischen Meister in der Nähe der TAS gegeben wurden.

Am 23.01. begab ich mich zum ersten Mal in das Geschäft des Dharmapala Thangka Centers, um mich persönlich vorzustellen und den konkreten Beginn meines Feldforschungspraktikums in ihrer Malwerkstadt zu besprechen. Leider war Karsang Lama, meine bisherige Kontaktperson, nicht anwesend, weshalb ich ein Gespräch mit dem Verkäufer Kebbi führte.

3. Woche, 31.01.05 - 06.02.05: TAS

Bei erneuten Besuchen einiger Thangka-Läden in Thamel und Boudha ergaben sich recht interessante Gespräche mit den Verkäufern. Einigen stellte ich mich auch persönlich vor und erzählte ihnen von meiner Feldforschung. Nach der Frage, ob ich eventuell das ein oder andere Thangka fotografieren dürfte, wurde mir dies auch größtenteils gestattet.

In dieser Woche führte ich in der TAS an zwei Abenden zwei halbstrukturierte Interviews mit Konchog Lhadrepa durch, begab mich in die *Shechen Archives* für ein informelles Gespräch mit Mathieu Ricard, machte den Versuch des Einsammelns der ausgegebenen *free listing*-Fragebögen am Kloster und in der Schule bzw. ging diese mit einigen Studenten durch, welche die Fragen lieber mündlich als schriftlich beantworten wollten, besuchte jeweils die früh morgens und am späteren Abend, für nur in der Schule wohnhaften Studenten, stattfindenden Klassen, weilte noch einmal in der Schneiderei und machte gezielt recht viele Bilder in der Schule. Weiterhin fanden viele klärende Gespräche mit Lobsang statt und ich verbrachte einige Zeit gemeinsam mit den Studenten der TAS. In dieser Woche weilte ich nicht mehr so oft wie in den beiden Wochen zuvor in den beiden Klassenräumen zwecks teilnehmender Beobachtung.

Aufgrund eines grippeähnlichen Infektes schonte ich mich an zwei Tagen und machte nur kurze Besuche in der TAS.

4. Woche, 06.02.05 - 13.02.05: Dharmapala Thangka Center (DPTC)

In dieser Woche schloss die TAS aufgrund der Feierlichkeiten zum tibetischen Neujahr ihre Pforten, und auch die Malwerkstatt des DPTC blieb an zwei Tagen geschlossen. Daher stürzte auch ich mich in die Feierlichkeiten zum tibetischen Neujahr, wobei ich dies in Boudha beging, den dortigen Stupa viele Male umrundete und mich als Zuschauer bei den Maskentänzen im Shechen-Kloster unter das Volk mischte.

Konkret führte ich in dieser Woche im Laden des DPTC ein recht langes, ausführliches, informelles Gespräch mit Karsang Lama, meiner bisherigen Kontaktperson, im Laufe dessen ich ihm mein Vorhaben genauer darstellte. Er führte mich in eine der Malwerkstätten des DPTC, wo er mich mit dem 'Chief Artist' und Hauptlehrer Karma Tsering Lama bekannt machte. Mit ihm sollte ich die meist Zeit im DPTC verbringen.

Zwischen dem gesprächsfreudigen Karma Tsering Lama und mir entwickelten sich meist den Vormittag füllende, lange Gespräche. Nachmittags weilte ich in der Malwerkstätte des DPTC,

wo ich mich größtenteils in teilnehmender Beobachtung übte und auch hier die Zensusdaten der einzelnen Maler bzw. Studenten aufnahm.

5. Woche, 14.02.05 - 20.02.05: DPTC

Ich setzte meine morgendlichen Gespräche mit Karma Tsering Lama fort, wobei sich eine Art Routine einschlich, die darin bestand, dass wir beide zuerst über Themen sprachen, die in Verbindung mit der aktuellen politischen Lage Nepals standen oder in Verbindung mit der Thangkamalerei, allerdings nicht unbedingt in enger Verbindung mit meinem Feldforschungspraktikum. Darauf erfolgte die Durchführung von halbstrukturierten Interviews meinerseits, die teilweise aber auch wieder in informelle Gespräche übergingen bzw. abdrifteten.

Ich pendelte zwischen der Malwerkstatt und dem Laden hin und her, wobei ich im Laden zwei halbstrukturierte Interviews mit Karsang Lama durchführte. Auch übte ich mich in informellen Gesprächen mit den Verkäufern des Ladens sowie dem Accounter.

Die Nachmittage verbrachte ich meist mit teilnehmender Beobachtung in der Malwerkstatt und versuchte nun konkret, mir die Unterschiede im Schaffensprozess eines Thangkas in der TAS und dem DPTC vor Augen zu führen.

Ich begann mit dem Anfertigen von Fotografien bestimmter Arbeitsschritte.

6. Woche, 21.02.05 - 27.07.05: DPTC

Neben den weiterhin stattfindenden Gesprächen mit Karma Tsering Lama, mit dem ich in dieser Woche auch ein halbstrukturiertes Interview durchführte, nahm ich einige Arbeitsschritte in genaueren Augenschein. Ich übte mich auch selber an vier Tagen in einem Sketchkurs, d.h. konkret im Erlernen des Skizzierens des historischen Buddha, unter der Anleitung von Karma Tsering Lama. Ferner besprach ich mit Karma Tsering Lama unterschiedliche Fotografien, die ich in einigen Thangka-Läden Themels gemacht hatte.

Am 24.02.05 begab ich mich noch einmal in die TAS, um zu versuchen, die mir bis dahin unklar gebliebenen Punkte sowie neu aufgekommene Fragen zu klären.

Nach der Einladung zum gemeinsamen Abendessen mit der Familie von Karma Tsering Lama, verabschiedete ich mich am 02.03.05 von Karma Tsering Lama, Karsang Lama sowie den Mitarbeitern und Malern bzw. Studenten des DPTC.

2.2.4 Auswahl der Informanten

Die Auswahl meiner Informanten war durch verschiedene Faktoren bestimmt und erfolgte in unterschiedlicher Art und Weise. Bestimmende Faktoren für die Auswahl meiner Informanten waren die Kenntnis der englischen Sprache und ein gewisses Maß an verfügbarer Zeit für gemeinsame Gespräche und Interviews. Weiterhin war es für die Bearbeitung von bestimmten Themen von Nöten, dass meine Informanten über ein gewisses Maß an Fachwissen verfügen mussten und somit zum Beispiel nur Lehrer oder Studenten der höheren Klassen in Betracht kamen. Allerdings möchte ich hier nicht den falschen Eindruck erwecken, mich nur auf einige wenige, am Anfang des Feldforschungspraktikums ausgewählte Informanten gestützt zu haben. Ich stand während der ganzen Zeit meines Feldforschungspraktikums mit einer Vielzahl von Lehrern, Malern und Studenten der TAS und des DPTC in Kontakt, die alle eine bedeutende Rolle in dieser Zeit gespielt haben und deren Informationen gerade für die Auswertung in diesem Bericht ebenfalls von erheblicher Bedeutung sind. Jedoch werde ich hier nur die Personen vorstellen, die zu meinen Hauptinformanten wurden. Einige meiner Informanten waren von Beginn an, meist durch ihre Stellung innerhalb der Institution bedingt, Experte und somit zum Informant-Sein prädestiniert. Andere wiederum wurden aber auch erst im Rahmen unseres gemeinsamen Beisammenseins und der sich daraus ergebenden Gespräche zu einem Informanten. Eine kurze Vorstellung meiner Informanten findet sich im Anhang unter dem Punkt 9.3.

2.2.5 Erfahrungen im "Feld"

In diesem Kapitel werde ich versuchen, dem Leser meine Eindrücke, Erfahrungen und die damit in direkten Zusammenhang stehenden Gefühlsschwankungen zu vermitteln, die ich während meinem Feldforschungspraktikum gemacht habe. Diese Niederschrift basiert auf die in mein Protokollheft geschriebenen persönlichen Aufzeichnungen sowie auf losen Notizen, die ich nun mit einem zeitlichen Abstand von einem halben Jahr noch einmal gelesen und rekapituliert habe. Meine Erfahrungen mit den angewandten Methoden werden in diesem Kapitel nicht zur Sprache kommen, sondern gesondert in dem Kapitel über Methoden besprochen werden.

Nach meiner Ankunft in Kathmandu dauerte es nicht lange, bevor die ersten Zweifel an dem wirklichen Vorbereitet-Sein meiner Person für die mir bevorstehende Aufgabe hochkamen. Ich hatte mich nun für ein knappes halbes Jahr, aufgrund meines Studiums der tibetischen

Umgangssprache im Kloster Sera, nicht mehr mit meinem Feldforschungspraktikum auseinandergesetzt und nun sollte es in wenigen Tagen wirklich losgehen. Aus diesem Gefühl heraus befasste ich mich die noch freien Tage vor Beginn meines Feldforschungspraktikums mit der Lektüre der mitgeführten Literatur über Feldforschungstheorie und -methodik. Ein Gefühl der Sicherheit stellte sich dadurch allerdings nicht unbedingt ein sondern, eher im Gegenteil, ich drohte mich im Methoden- und Begriffsdschungel der Feldforschungsliteratur zu verlaufen. Also beschloss ich, mich nicht verrückt zu machen und einfach die ersten Tage meines Feldforschungspraktikums einmal abzuwarten. In meinem Kopf überwog bald die Vorfreude, und ich war gespannt und aufgeregt auf meine erste kleine eigene Feldforschung. Während der anfänglichen Zeit meines Feldforschungspraktikums war ich mir unsicher, was für ein tägliches Pensum von mir erwartet wurde. Mich beschlichen des Öfteren Gedanken wie: "So, ist das nun genug für heute oder musst du noch irgendwas machen? Kann ich nun einfach nach Hause gehen oder sollte ich lieber nicht noch eine Stunde hier verweilen und versuchen etwas herauszufinden?" Wenn ich geplante Tagesarbeiten schneller erledigt hatte als erwartet, wusste ich nicht, ob ich es nun dabei belassen konnte oder nicht viel eher die neu gewonnene Zeit produktiv nutzen sollte. Nach der ersten Woche konnte ich mit diesen immer wieder aufkommenden Gedanken besser umgehen und empfand sie eher als Anreiz, mein Vorgehen immer wieder zu reflektieren. Später während des Praktikums ließ ich mich davon nicht mehr aus der Ruhe bringen und es machte mir nichts aus, "einfach mal so" in einer der beiden Schule zu verweilen oder gar einen Tag schon einmal mittags um 14 Uhr zu beenden. Zu unterschiedlichen Zeitpunkten meines Feldforschungspraktikums war ich mir unsicher, ob meine Tätigkeiten noch in den Bereich der Ethnologie einzuordnen waren. Sollte das nun schon Tibetologie sein und wenn, wo liegt dann die Grenze zwischen beiden Fächern oder machte ich hier etwa etwas ganz anderes. Jetzt im Nachhinein, mit einigem zeitlichen Abstand, kann ich sagen, dass manchmal mein Interesse auf Themen gelenkt wurde, die nicht in direktem Zusammenhang mit meiner Fragestellung standen.

Meine beiden ausgewählten Orte der Forschung waren im Falle der TAS hauptsächlich eine Schule und im Falle des DPTC eine Malwerkstatt und Schule vereint unter einem Dach. Es handelte sich somit um Lern-, Lehr- und Arbeitsstätten mit festgesetzten Tagesabläufen, zu denen der Großteil der dort Beschäftigten sich am Morgen hinbegab und am Abend wieder nach Hause, abgesehen von einigen in der TAS wohnhaften Studenten. Somit beschränkte sich mein Kontakt mit den Personen größtenteils auf ihre Schulzeit bzw. Arbeitszeit. Da sie zu dieser mit bestimmten Tätigkeiten beschäftigt waren, stellte meine Feldforschung somit einen Eingriff in ihren Schul- bzw. Arbeitsalltag dar, der noch mehr gestört wurde, wenn ich

sie um Interviews bat. Vor allem in der TAS fand der Kontakt mit dem Großteil der Studenten vor allem während der Pausen und bei zufälligen Treffen nach der Schule statt. Ich weilte zwar täglich zu teilnehmender Beobachtung in den "Klassenzimmern" bzw. Malwerkstätten, da dort die Maler bzw. Studenten aber meist stillschweigend zeichneten und auch kein Lehrer vor der Klasse stand und in unserem Sinne lehrte, beschränkten sich Gespräche meist auf kurzes Geflüster. Zwar gestatteten mir die Lehrer der TAS "normale" Gespräche in den Klassenräumen zu führen, worauf ich aber meist verzichtete, da ich dies als zu störend empfand. Mir kam daher des Öfteren der Gedanke, ob ich nun, von meinen Hauptinformanten einmal abgesehen, dicht genug an den Personen mit denen ich mich täglich auseinandersetzte verbunden war.

Es ergab sich, dass ich zu einigen Studenten und Lehrern der TAS ein persönliches Verhältnis aufbaute, das ich aber nicht als eng bezeichnen würde, und mit anderen Studenten und Lehrern so gut wie kaum etwas zu tun hatte. Dieser Umstand bereitete mir am Anfang etwas Unbehagen, da ich offen gegenüber allen Personen sein wollte und auch mit allen Kontakt haben wollte. Allerdings wurde mir schnell klar, dass ich nicht mit allen 46 Studenten in Kontakt stehen konnte und es fast unmöglich erschien, sich während so kurzer Zeit mit so vielen Leuten auseinanderzusetzen. Sprachliche Schwierigkeiten, auf die ich gleich näher eingehen werde, erschwerten mir einen engeren, persönlichen Zugang zu einem Großteil der Maler im DPTC, was sich allerdings nicht bedrückend oder gar negativ auf unser Beisammensein auswirkte. In beiden Einrichtungen hatte ich den meisten und engsten Kontakt mit meinen Hauptinformanten.

Von der sprachlichen Seite her stellte sich der Kontakt zu manchen Studenten, Malern und Lehren aus zwei Gründen etwas problematisch dar. Zum einem verfügte ich nicht über die Kenntnis von Nepali, und zum anderen waren teilweise Studenten und Lehrer zu schüchtern, um mit mir auf Englisch zu sprechen. In der TAS sprach ein Großteil der Studenten und Lehrer gutes Englisch und unserer gegenseitigen Verständigung stand eigentlich nichts im Wege, wäre da nicht die anfängliche Schüchternheit einiger Studenten und auch eines Lehrers gewesen, ihre Kenntnis der englischen Sprache auch in die Praxis umzusetzen.

Mit den Tibetern in der TAS konnte ich Alltagskonversation auf Tibetisch betreiben sowie auch die Zensusdaten in Tibetisch erfassen. Wenn es allerdings in Interviews etwas zu kompliziert wurde, sprang Lobsang als Übersetzer ein. Ich hatte den Faktor Sprache unterschätzt. Es machte teilweise einen recht großen Unterschied, ob nun mein Gegenüber etwas verunsichert auf Englisch sprach oder im nächsten Moment ins Tibetische wechselte, um dann unbekümmert zu erzählen. Ich möchte hier kurz ein Beispiel etwas ausführlicher

darstellen, um die Bedeutung des Faktors Sprache zu betonen. Ich versuchte über einige Tage hinweg, die Zensusdaten eines bhutanesischen Lehrers in der TAS aufzunehmen, der mir aber, trotz anfänglicher Zusage, mit ausweichenden Antworten zu verstehen gab, er habe dafür keine Zeit. Er sprach Englisch und nach meiner Einschätzung wäre es ein Leichtes für ihn gewesen, die Fragen mit mir gemeinsam durchzugehen. Nachdem so einige Tage vergangen waren und ich auch sonst keinen aktiven Kontakt zu ihm hatte, beschloss ich einen letzten Versuch zu wagen, auch mit der Absicht, unser etwas angespanntes Verhältnis auf eine andere Ebene zu bringen. Nach einer ersten abweisenden Reaktion kam er allerdings auf mich zu und es ergab sich zwischen uns ein befreiendes Gespräch, das sich über fast eine Stunde hin erstreckte. Er teilte mir nun die Gründe für sein bisheriges Verhalten mit, die darin bestanden, dass er kein Englisch könne, da er keine Schule besucht habe und sich deshalb schäme. Wir plauderten meist auf Tibetisch, und wenn ich seinen Ausführungen auf Tibetisch nicht folgen konnte, übersetzte er sie mir lustigerweise sogar ins Englische. Im Laufe dieses Gespräches kam ich auch dazu, seine Zensusdaten aufzunehmen. Unsere folgenden Begegnungen und Gespräche in der TAS verliefen nun wesentlich entspannter und gelöster. Im Allgemeinen kann ich sagen, dass nach den drei Wochen in der TAS auch die sehr schüchternen Studenten einen Teil ihrer Schüchternheit mir gegenüber verloren hatten und ich somit mit ihnen zusammen anfänglich durchgeführte Befragungen gerne noch einmal wiederholt hätte.

Im DPTC stellte sich mir eine andere Situation dar. Hier waren die Lehrer, Maler und Studenten überhaupt nicht schüchtern, konnten allerdings zum Großteil nur ein klein wenig Englisch und ich kein Nepali. Ich war hier sehr auf den Hauptlehrer und Künstler Karma Tsering Lama angewiesen, der ein hervorragendes Englisch spricht. Bei der Aufnahme der Zensusdaten zum Beispiel unterstützten sich die Maler gegenseitig mit ihren Englischkenntnissen und wenn es einmal haperte, dann sprang Karma Tsering Lama als Übersetzer ein.

Nach diesen Zeilen könnte der Leser leicht den falschen Eindruck gewinnen, dass mein Feldforschungspraktikum von vielerlei Problemen begleitet war. Ich sehe das allerdings nicht so, da Schwierigkeiten, die sich mir stellten, niemals unlösbar waren oder gar den Fortgang der Feldforschung im Wege gestanden hätten. Auch die mich teilweise belastenden, oben geschilderten Gedanken trugen vielmehr dazu bei, mich mit meinem Vorgehen wieder und wieder zu befassen und auseinanderzusetzen, als mich zu entmutigen. Abgesehen von meinen Stimmungsschwankungen, die meist in direkter Verbindung mit Erfolgen und Misserfolgen meiner Arbeiten standen, befand ich mich zu keiner Zeit an einem Punkt, an dem es mir

wirklich schlecht ging und ich nicht mehr weiter wusste oder wollte. Vielmehr genoss ich die Zeit meines Feldforschungspraktikums, die mir einen ersten praktischen Einstieg in die "Feldarbeit" des Ethnologen ermöglicht hat und mich mit so vielen lieben, besonderen, bewundernswerten Menschen in Kontakt brachte.

3. Methodendiskussion

In diesem Kapitel werde ich die während des Feldforschungspraktikums angewandten Methoden vorstellen, über meine Erfahrung bei deren praktischer Umsetzung berichten sowie Erfolge und Misserfolge dieser Methoden in Verbindung mit deren möglichen Ursachen diskutieren.

Während meines Feldforschungspraktikums übte ich mich, in unterschiedlichem Umfang, in teilnehmender Beobachtung, verschiedenen Interviewtechniken, der Aufnahme von Zensusdaten und *free listing*. Warum die in meinem Exposé angedachten Methoden der Genealogie und des *pile sorting* keine Anwendung fanden, werde ich weiter unten im Text erklären. Da dies meine erste Erfahrung bezüglich der Planung und Durchführung einer Feldforschung darstellte, kam es mir darauf an unterschiedliche ethnologische Methoden einzuüben bzw. erste praktische Erfahrungen mit ihnen zu sammeln. Dies sollte jedoch nicht planlos und unorganisiert durchgeführt werden, sondern vor dem Hintergrund einer Fragestellung, die es zu bearbeiten galt.

3.1. Teilnehmende Beobachtung

"Feldforschung in der Form der teilnehmenden Beobachtung ist das charakteristische Paradigma der Ethnologie, mittlerweile ihr Markenzeichen" (Illius, 2003: 74).

"Der zentrale Begriff ethnologischer Forschung ist der der <<Teilnahme>>, gewöhnlich mit dem Ausdruck <<Teilnehmende Beobachtung>> beschrieben" (Fischer, 2002:10).

Diese beiden Zitate verdeutlichen die der teilnehmenden Beobachtung beigemessene Rolle als eine Art Standardmethode innerhalb der ethnologischen Feldforschung. Dabei kommt es dem Forscher darauf an, durch eine sich über einen längeren Zeitraum hin erstreckende Teilnahme am Leben der Untersuchungsgruppe zu dieser ein gewisses Maß an Nähe und Vertrauen aufzubauen und durch das beständige Verweilen im Kreise der Untersuchungsgruppe im

Idealfall nicht mehr als Fremder oder Außenstehender wahrgenommen zu werden. Daraus resultierend kann der Forscher sich einen objektiveren Eindruck von Lebensumständen, Machtverhältnissen oder sozialen Normen innerhalb der Untersuchungsgruppe verschaffen, an Gruppenaktivitäten teilnehmen und an Informationen gelangen, die durch ein einmaliges Erscheinen bei der Untersuchungsgruppe in diesem Rahmen nicht zu bekommen wären.

Bernard sagt sehr treffend als Einleitung zu dem Kapitel über teilnehmende Beobachtung:

Participant observation fieldwork is the foundation of cultural anthropology. It involves getting close to people and making them feel comfortable with your presence so that you can observe and record information about their lives" (2002: 322).

Hervorheben möchte ich hier aber auch den hohen Stellenwert der teilnehmenden Beobachtung während der ersten explorativen Phase jeder Feldforschung. Sie ist bestens zur ersten Orientierung im "Feld" geeignet und kann nach ersten unstrukturierten Beobachtungen, je nach Forschungsziel, fokussiert eingesetzt werden.

Zu den oberhalb angeführten Zitaten soll hier noch eine Anmerkung meinerseits gemacht werden. Ich sehe die teilnehmende Beobachtung als eine der bedeutendsten Methoden der Feldforschung, die allerdings in Kombination mit anderen Methoden, wie zum Beispiel verschiedenen Interviewtechniken, noch wertvoller sein kann als ihre isolierte Anwendung. Die Methodenauswahl ist allerdings immer vom Untersuchungsgegenstand und -ziel abhängig zu machen.

Laut Fischer ist Teilnahme "*mehr als Anwesendsein. Es bedeutet Dabeisein, Mitmachen, Beteiligtsein, Teilnehmen am täglichen Leben der Untersuchten*" (2002: 10). Der Forscher will somit nicht nur beobachten, sondern auch aktiv teilnehmen. Allerdings kann es hier problematisch werden, wenn der Forscher sich mit seiner neuen Rolle so sehr identifiziert, dass es zum "going native" kommen kann, er zum vollwertigen Gruppenmitglied wird. Dadurch kann seine wissenschaftliche Arbeit in Mitleidenschaft gezogen werden, da ihm eine gewisse Distanz zu seiner Untersuchungsgruppe fehlt und ihm somit der objektive, wertfreie Blick auf diese verstellt wird. Hier ist nun allerdings die Frage zu stellen, in wie fern der Forscher zuvor in der Lage ist, die von ihm beobachteten Situationen innerhalb der Untersuchungsgruppe objektiv und wertfrei zu beurteilen. Zu jeder Zeit sollte sich der Forscher über die Subjektivität seiner eigenen Wahrnehmung bewusst sein, aufgrund derer die Beurteilung und Bewertung des Beobachteten geschieht. Von Seiten des Forschers ist auch die ständige Reflexion seiner Person und Rolle innerhalb der Untersuchungseinheit von erheblicher Bedeutung. Er wirkt auf diese maßgeblich ein, wie auch andersherum diese einen

Einfluss auf ihn ausübt. Somit stellt sich hier auch wieder die Frage der Objektivität der durch den Forscher wahrgenommenen Realität der Untersuchungsgruppe.

Die Methode der teilnehmenden Beobachtung war für die Durchführung meines Feldforschungspraktikums von großer Bedeutung und lieferte mir Erkenntnisse, die ich mit Hilfe anderer Methoden wohl nicht in diesem Umfang in Erfahrung gebracht hätte. Anwendung fand die Methode während den ganzen sechs Wochen meines Feldforschungspraktikums mit unterschiedlicher Ausrichtung. Zu Beginn beobachtete ich sowohl in der TAS als auch im DPTC unstrukturiert, d.h. ungezielt. Ich versuchte soviel wie möglich von der Situation, die sich mir vollkommen neu darstellte, zu erfassen und aufzunehmen. Später dann, nach der ersten Orientierung, begann ich bestimmte Situationen und Abläufe zu beobachten und zu erfassen. Auch bei meinen regelmäßigen Rundgängen durch die Strassen Kathmandus und die dortigen Thangka-Läden war die teilnehmende Beobachtung ein wichtiges Instrument, um mir einen Überblick von der angebotenen Motivvielfalt zu verschaffen sowie in Kontakt mit Verkäufern zu treten.

Im Folgenden werde ich eine typische Situation der teilnehmenden Beobachtung darstellen, die in diesem Rahmen fast täglich in der TAS stattgefunden hat.

In der TAS sind auf zwei Etagen die beiden Klassenräume verteilt, in denen die Studenten während der Schulzeit auf einem Kissen auf dem Boden sitzend malen und sich dabei höchstens flüsternd unterhalten. Im unteren Klassenraum weilen die Studenten der unteren Klassen und im oberen die Studenten der höheren Klassen. In jedem Klassenraum bzw. im Vorraum vor dem oberen Klassenraum hält sich außerdem ein Lehrer auf, der ebenfalls auf einem Kissen auf dem Boden sitzend malt. Es fand kein Unterricht in unserem Sinne statt, sondern bei Fragen standen die Studenten auf, begaben sich zum Platz des Lehrers, der ihnen dann flüsternd Antwort gab. Ich begab mich nun täglich zu unterschiedlichen Tageszeiten in die beiden Klassenräume und setzte mich mit Kissen bewaffnet auf freie Plätze zwischen die Studenten, wo ich maximal eine Stunde lang verweilte. Auf einem Notizblock erstellte ich stichpunktartige Beobachtungsprotokolle über Anzahl und Geschlecht der Studenten und Lehrer sowie ihren Aktivitäten. Auf diese Weise gelang es mir, einen ungefähren Überblick über den Unterrichtsverlauf und die Lerninhalte der verschiedenen Klassen zu bekommen. Auch konnte ich mir so den Prozess des Malens eines Thangkas viel besser vor Augen führen. Als ideale Ergänzung zur teilnehmenden Beobachtung stellten sich verschiedene Interviewtechniken heraus. Teilnehmende Beobachtung und Interviews standen in einer Art Wechselspiel. Aus den in den Klassenräumen gemachten Beobachtungen entwickelte ich Fragen für Interviews und Informationen und Beschreibungen aus Interviews wurden durch

die Beobachtung in den Klassenräumen viel deutlicher und greifbarer oder halfen dabei die Beobachtung zu strukturieren.

3.2 Interviews

Unterschiedliche Interviewtechniken stellten neben teilnehmender Beobachtung die Methode dar, die von mir am häufigsten Anwendung fand. Diese beiden Methoden ergänzten sich besonders gut. Mit den Interviews wollte ich durch bloße Beobachtung nicht Erfahrbares klären sowie aus der teilnehmenden Beobachtung heraus Erfahrenes vertiefen, mir genauer erklären oder meine gemachten Beobachtungen auf ihre Richtigkeit hin überprüfen lassen.

Bis zum heutigen Tage fällt es mir immer noch schwer, die Literatur über verschiedene Interviewformen klar zu verstehen. Das liegt wohl darin begründet, dass bestimmte Interviewtechniken in verschiedenen Publikationen mit unterschiedlichen Namen belegt werden und teilweise auch unter anderen Gesichtspunkten in unterschiedliche Gruppen eingeteilt werden. Daher werde ich auch im Folgenden abweichende Bezeichnungen für die in meinem Exposé benannten Interviewtechniken verwenden. Ich habe hier in meinem Bericht eine Dreiteilung der von mir durchgeführten Interviews vorgenommen, die mir bei deren Durchführung im "Felde" in diesem Maße nicht bewusst war. Diese Einteilung entstand aus der Rekapitulierung der Interviews und deren Abgleich mit Fachliteratur über Interviewtechniken.

Ein sinnvoller Faktor für die Einteilung von unterschiedlichen Interviewtechniken scheint mir das Maß an Kontrolle zu sein, das der Interviewer über den Interviewten ausübt, da er durch die Art und Weise der Formulierung von Fragen auf den Rahmen der Antwortmöglichkeit des Interviewten Einfluss nimmt und diesen in gewissen Maße vorbestimmt. Bernard formuliert in diesem Zusammenhang: *"There is a continuum of interview situations based on the amount of control we try to exercise over people's responses"* (2002: 204).

Während meines Feldforschungspraktikums fanden folgende Interviewformen Anwendung: "freie" Interviews bzw. informelle Gespräche, unstrukturierte Interviews sowie halbstrukturierte Interviews. Manche der von mir durchgeführten Interviews ließen sich nur schwer in eine dieser Kategorien fassen, da es bei der Durchführung zu fließenden Übergängen zwischen den einzelnen Techniken kam. Ich sehe die Grenzen der einzelnen Interviewtechniken auch nicht als streng festgesetzt an, sondern eher als in einander

übergehend, was natürlich immer von der Interviewsituation, dem Gesprächsthema und vor allem der interviewten Person abhängig ist.

3.2.1 "Freie" Interviews bzw. informelle Gespräche

Unter "freien" Interviews bzw. informellen Gesprächen verstehe ich Unterhaltungen, die sich meist zufällig ergaben und nicht unbedingt in direktem Kontakt mit meinem Feldforschungspraktikum standen. Sie trugen den Charakter von einem Gespräch, das sich aus der jeweiligen Situation heraus ergab, und das nicht mit der konkreten Absicht des Informationsgewinns begonnen wurde sowie sich der Ablauf der Konversation nach keinem Leitfaden richtete.

Hierunter zähle ich alle Gespräche, die mit den Lehrern, Malern, Studenten und Mitarbeitern der TAS und des DPTC aus teilnehmender Beobachtung heraus entstanden sind, sowie bei unserem gemeinsamen Zusammensein während der Schul- bzw. Arbeitszeit, den Pausen und bei zufälligen Treffen außerhalb der TAS oder des DPTC stattfanden. Auch die in den Thangka-Läden Kathmandus entstandenen Gespräche bezeichne ich als informelle Gespräche. Bei meinem ersten Besuch in der TAS wurde ich von Ros'Ana begrüßt und erfuhr von ihr, bei einem gemeinsamen Rundgang durch die Schule, viele Informationen über selbige, woraufhin wir noch gemütlich plaudernd für einige Zeit im Büro der TAS beieinander saßen. Eine ähnliche Unterhaltung entstand bei meinem zweiten Besuch im Laden des DPTC, der eigentlich zum Vorstellen meinerseits und zur Terminabsprache des Beginns meines Feldforschungspraktikums gedacht war, wo sich eine zweistündige Konversation mit Karsang Lama ergab, der mich im Verlauf des Gespräches im Schnelldurchlauf mit der Geschichte des DPTC sowie der Geschichte der Thangkamalerei bekannt machte. Obwohl diese beiden Gespräche am Anfang meines jeweiligen Aufenthaltes in der TAS bzw. dem DPTC standen, liefen sie ihm Rahmen eines informellen Gespräches ab und folgten keinem bestimmten Leitfaden, sondern dienten der ersten allgemeinen Orientierung. Im Anschluss an diese beiden Gespräche fertigte ich jeweils ein Gesprächsprotokoll an. Auch nach anderen informellen Gesprächen, in denen für mich interessante Punkte angesprochen wurden, fertigte ich Notizen darüber an.

3.2.2 Unstrukturierte Interviews

In der Literatur finden sich unterschiedliche Definitionen von unstrukturierten Interviews und deren Einteilungen in weitere Unterkategorien. Um deutlich zu machen, wie ich aus meiner anfänglichen Verwirrung heraus zu meinem eigenen Verständnis von der Bedeutung des unstrukturierten Interviews gekommen bin und welche Aussagen mich dabei primär gelehrt haben, werde ich erst einmal einige mir sinnvoll erscheinende Definitionen bzw. Zitate aus Lehrbüchern vorstellen.

Im *Ethnographer's Toolkit 2* werden unstrukturierte Interviews als *"In-depth, open-ended Interviewing"* bezeichnet und folgendermaßen definiert: *"By in depth, we mean exploring a topic in detail to deepen the interviewer's knowledge of the topic. Open-ended refers to the fact that the interviewer is open to any and all relevant responses. There are no correct answers and the interviewee is not asked to select from a series of alternative choices"* (Schensul¹, 1999: 121). Ferner heißt es: *"In-depth interviewing refers to exploration of any and all facets of a topic in detail"* (Schensul¹, 1999: 121).

Bei Bernard liest man: *"There is nothing 'informal' about unstructured interviewing and nothing deceptive, either. You sit down with another person and hold an interview. Period. Both of you know what you're doing, and there is no shared feeling that you're just engaged in pleasant chitchat. Unstructured interviews are based on a clear plan that you keep constantly in mind, but are also characterized by a minimum of control over people's responses. The idea is to get people to open up and let them express themselves in their own terms, at their place"* (2002: 205).

Judith Schlehe unterteilt unstrukturierte Interviews in zwei Hauptformen: narrativ-biographische und problem- oder themenzentrierte Interviews, wobei deren Hauptunterschied in der etwas aktiveren Rolle des Interviewers bei themenzentrierten Interviews im Gegensatz zur passiveren Rolle bei narrativ-biographischen Interviews liegt (2003: 77-78). In problem- oder themenzentrierten Interviews können auch vor dem Interview skizzierte Leitfragen Verwendung finden (2003: 78).

Die oben aufgeführten Zitate verdeutlichen recht gut mein jetziges Verständnis von unstrukturierten Interviews. Diese Art von Interviews verwendete ich meist als Einstieg in einen neuen Themenkomplex. Dabei überließ ich meinem Gesprächspartner alle Freiheiten bei seinen Antworten, um diesen zum einen nicht einzuschränken, d.h. ihn all das erzählen zu lassen, was ihm wichtig erscheint und zum anderen, um möglichst umfangreiche Antworten zu erhalten. Um mich während des Interview sicherer zu fühlen, skizzierte ich vorher meist einen Interviewleitfaden, in dem ich die Leitthemen meines Interviews vermerkte. Ich gab in

den Interviewsituationen somit die Leitthemen vor, zog mich daraufhin aber größtenteils in die Rolle des aufmerksamen Zuhörers zurück, der gelegentlich zum besseren Verständnis einhakte, nachfragte und selber das zuvor gesagte bilanzierte. Meinen Leitfaden betrachtete ich als flexibel und überließ den Gesprächsverlauf meinem Gegenüber.

3.2.3 Halbstrukturierte Interviews

In der Fachliteratur werden halbstrukturierte Interviews meist durch die Verwendung eines vorher niedergeschriebenen Interviewleitfadens, der die abzuhandelnden Themenbereiche und konkreter Fragen des Interviews aufführt, von unstrukturierten Interviews unterschieden:

"It [semistructured interviewing] has much of the freewheeling quality of unstructured interviewing and requires all the same skills, but semi structured interviewing is based on the use of an interview guide" (Bernard, 2002: 205).

Ich benutzte zwar schon bei meinen unstrukturierten Interviews einen Leitfaden, der sich allerdings von dem Leitfaden, den ich bei halbstrukturierten Interviews verwendete unterschied. Neben den zu besprechenden Themenbereichen enthielt dieser nun auch sehr konkret formulierte Fragen. Überhaupt stellte ich in halbstrukturierten Interviews wesentlich mehr konkrete und detaillierte Fragen, als in unstrukturierten Interviews.

Aus informellen Gesprächen und unstrukturierten Interviews heraus ergaben sich neue Themenbereiche und konkrete Fragen, die ich dann in einem Leitfaden für halbstrukturierte Interviews umsetzte. Auch hier waren meine Interviewleitfäden als flexibel zu betrachten, die einem eventuell neu eingeschlagenem Weg während des Interviews nicht im Wege standen. Allerdings versuchte ich zu meinem Leitfaden zurückzukehren und die mir in diesem aufgeschriebenen Punkte besprochen zu bekommen.

Alle meine geführten halbstrukturierten Interviews bezeichne ich auch als Experteninterviews, da sie mit den jeweiligen Hauptlehrern der beiden Institutionen durchgeführt wurden, also mit denjenigen Personen, die über das höchste Maß an Fachwissen auf dem Gebiet der Thangkamalerei verfügten.

Im Rahmen eines halbstrukturierten Interviews fand auch die in der Tabelle unter Punkt 9.5 als "visuelle Methode" aufgeführte Technik Verwendung. Hierbei legte ich Karma Tsering Lama einige Fotografien von Thangkas zur Beurteilung vor, die ich in Thangka-Läden in Thamel gemacht hatte.

3.2.4 Schwierigkeiten bei Interviewplanung und -durchführung

In der Tsering Art School war es teilweise schwierig, Termine für Interviews mit Lehrern zu finden, da zwei von ihnen auswärtig beschäftigt waren und mir somit anfangs nur einer, nämlich Kelsang Tsering, zur Verfügung stand. Er nahm sich anfänglich Zeit für mich, war aber später zu beschäftigt, da er innerhalb kurzer Zeit ein Thangka fertig stellen musste.

Die Interviews mit den Studenten gestalteten sich teilweise etwas zäh, da diese anfangs sehr wortkarg waren. Um den Studenten ein Gefühl von Sicherheit zu geben, dachte ich, es würde die Situation auflockern mit drei bis vier Studenten aus jeder Klasse gemeinsam zu reden, was aber nicht viel an der Situation änderte. Alle Interviews führte ich im Büro der TAS durch und musste daher die Studenten während ihrer Schulzeit aus ihren Klassenräumen herausholen, was zu ihrer anfänglichen Verunsicherung und Schüchternheit beigetragen haben könnte. Nach einigen Minuten des Beisammenseins entspannte sich glücklicherweise meist die Situation und ich konnte meine Interviews in einer etwas ungezwungeneren Atmosphäre durchführen.

Die beiden Interviews mit Konchok Lhadrepa kennzeichneten sich durch Schüchternheit und großem Respekt meinerseits gegenüber diesem verwirklichten Meister. Einige Fragen erschienen mir in seiner Gegenwart als zu banal und nicht stellenswert, weshalb ich es nicht vermochte diese Fragen an ihn zu richten.

Während den Interviews mit den Studenten und auch mit Kelsang Tsering war die ganze Zeit Lobsang anwesend, der bei Verständigungsschwierigkeiten als Übersetzer half. Teilweise kam es jedoch auch dazu, dass er anstelle der Studenten oder von Kelsang Tsering die Antworten gab. In diesen Situationen fiel es mir schwer, das Gespräch wieder auf meine Zielperson zu richten.

Die Interviews, die ich mit Karma Tsering Lama im DPTC durchführte sind von seiner Erzählfreudigkeit und Neigung zu ausgiebigen Abschweifungen gekennzeichnet (was er übrigens selbst bestätigte), die dann des Öfteren in informelle Gespräche übergingen, bevor wir wieder zur Form des halbstrukturierten Interviews zurückfanden. Aus Respekt hatte ich anfangs nicht den Mut, ihn bei seinen Erzählungen zu unterbrechen, um ihn wieder auf unser eigentliches Thema zurückzuführen. Auch später gelang es mir nur ansatzweise, seine munteren Erzählausflüge zu unterbinden. Andererseits ergaben sich aus seinen ausführlichen Berichten auch jede Menge Informationen, die mir sonst verwehrt geblieben wären.

Da unsere Gespräche meist mit einem längeren informellen Gespräch vor dem eigentlichen Interview begannen, fiel es mir schwer, über einen Zeitraum von bis zu vier Stunden konzentriert seinen Schilderungen zu folgen und selber aktiv einzugreifen. Nur selten gelang

es mir, die in meinem Interviewleitfaden zuvor skizzierten Punkte größtenteils zur Sprache zu bringen.

Aus meiner Unerfahrenheit mit der Durchführung von Interviews heraus unterliefen mir dabei einige Fehler, die mir vor allem beim Abhören meines aufgenommenen Interviewmaterials bewusst wurden. So ging ich teilweise zu schnell zu anderen Themen über oder wirkte mit meinen Antwortvorgaben zu sehr auf den Interviewten ein. Auch fiel mir auf, dass ich teilweise bei mir offensichtlich erscheinenden Antworten gelegentlich selber den Satz des Interviewten synchron mit diesem oder für diesen zu Ende sprach. Manchmal versäumte ich es mir Aussagen wie "you know" und "and other" oder "and so on" aufschlüsseln zu lassen. Die Fehler, die ich in den Interviews machte, beraubten mich höchstwahrscheinlich um die Chance weiterer Antworten, und ich nahm unbewusst mehr Einfluss auf die Interviewten, als ich wollte.

Den Großteil der Interviews habe ich auf einem Kassettenrekorder (Aiwa TP-S350) mit integriertem Mikrofon aufgenommen, den ich mir in Kathmandu gekauft hatte. Allerdings waren mit dem Aufnahmegerät anfangs einige Probleme verbunden. Das erste Gerät funktionierte im Laden, allerdings nicht mehr bei mir zu Hause. In diesen Laden zurückgekehrt und nach heftigen Diskussionen, bekam ich das Gerät umgetauscht, welches von nun an auch einsetzbar war. Seltsamerweise sind die ersten aufgenommenen Interviews von so schlechter Qualität, dass es schwer fällt zu folgen und diese nur bei viel zu hoher Lautstärke zu verstehen sind. Dazu kommt noch, dass vor allem Konchok Lhadrepa mit einer sehr leisen, teilweise fast flüsternden Stimme sprach.

Es hat den Anschein, dass die Qualität einiger Kassetten im Laufe der Zeit und nach einigem Herumgereise abgenommen hat. Ich hörte die Kassetten nämlich schon in Kathmandu ab, um die wichtigsten Punkte zu Papier zu bringen und um weitere Fragen zu entwickeln. Dabei waren die größten Teile der eh schon schlechten Aufnahmen noch einigermaßen verständlich. In Indien angekommen, digitalisierte ich die Aufnahmen mit meinem Laptop und wandelte sie in MP3-Format um. Nun hatte sich die Qualität einiger Aufnahmen nochmals verschlechtert und diese waren nur unter größter Anstrengung zu verstehen.

3.3 Zensus

Mit Hilfe der ethnodemographischen Methode des Zensus konnte ich mir einen recht guten Überblick über die Zusammensetzung der Gruppe der Studenten und Maler der TAS und des DPTC sowie das Vorhandensein bestimmter Merkmale innerhalb dieser Gruppen machen.

Julia Pauli drückt dies folgendermaßen aus: *"Ein ethnographischer Zensus ermittelt bestimmte Grundinformationen über die vom Ethnologen untersuchte Gruppe"* (2003:184).

Mit Hilfe eines in den beiden Institutionen etwas voneinander abweichenden Fragebogens⁵ nahm ich allgemeine Daten wie zum Beispiel Alter, Geschlecht, Nationalität und Geburtsort auf. Darüber hinaus fragte ich nach spezifischen, mit der TAS bzw. dem DPTC und der Thangkamalerei in Verbindung stehenden Daten wie etwa: seit wann und warum in der TAS bzw. dem DPTC das Studium der Thangkamalerei aufgenommen wurde.

In der TAS nahm ich die Zensusdaten in Einzelgesprächen mit den Studenten auf der Terrasse auf. Ich wollte mit allen Studenten selber einmal gesprochen haben und bevorzugte es daher, die Daten im persönlichen Gespräch aufzunehmen, statt ihnen den Fragebogen mit nach Hause zu geben. Auch hatte ich zu diesem Zeitpunkt noch keine Idee davon, wie unsere sprachliche Verständigung überhaupt ablaufen würde und ob alle Studenten schreiben konnten; zwei weitere Gedanken, die mich das persönliche Gespräch mit den Studenten suchen lies. Nach der Aufnahme der Zensusdaten gab ich den Studenten die Möglichkeit, mir Fragen zu stellen, wovon einige Studenten Gebrauch machten, und wir so ins Gespräch kamen.

Den Zensus führte ich während den ersten Tagen meines Aufenthaltes in der TAS durch, was eventuell ein Fehler gewesen sein könnte. Anfangs war ich für die Studenten nur ein Fremder, der ihnen Fragen zu ihrer Person stellte, was vielleicht ihr teilweise schüchternes, zurückhaltendes Verhalten erklärt. Hätte ich den Zensus am Ende meines Aufenthaltes in der TAS aufgenommen, wäre dies auf einer anderen Ebene geschehen; gekennzeichnet von gegenseitiger Bekanntschaft und einem gewissen Maß an Vertrauen. Allerdings hätte ich dann erst recht spät, eventuell zu spät, einen Überblick über die Gruppe der Studenten der TAS erhalten.

Den Zensus nahm ich auf Englisch und Tibetisch auf, und Lobsang kam mir zu Hilfe, wenn Verständigungsschwierigkeiten auftraten.

⁵ siehe Fragebogen im Anhang unter Punkt 9.4.1 und 9.4.2. Die unten aufgelisteten Fragen stellen nur einen Auszug aus den Fragen des Fragebogens dar und sind nicht als vollständig zu betrachten.

Schwierig war es herauszufinden, wie viele Studenten offiziell in der Schule lernten, da die mir genannte Anzahl der Studenten von der, die tatsächlich in der Schule angetroffenen divergierte.

Im DPTC nahm ich den Zensus aus geographischen und zeitlichen Gründen nur in einer der drei Malwerkstätten auf und zwar nur dort, wo ich auch die ganze Zeit meines Aufenthaltes im DPTC verbrachte. Im DPTC nahm ich aus denselben oben angeführten Gründen den Zensus im persönlichen Gespräch mit den Malern auf. Erschwert wurde dies allerdings von meiner Unkenntnis des Nepali und der recht geringen Englischkenntnisse der Maler. Ich begab mich zu jedem Maler in der Malwerkstatt und unter der Mithilfe der anderen Maler gelang es, die Daten jedes einzelnen größtenteils aufzunehmen. Bei komplexeren Antworten kam mir freundlicherweise Karma Tsering Lama als Übersetzer zur Hilfe. Von Schüchternheit seitens der Maler war hier nichts zu spüren, vielmehr schienen sie erfreut darüber zu sein, einmal von ihrer alltäglichen Malarbeit abgelenkt zu werden.

3.4 Free Listing

Das Arbeiten mit *free listing*-Fragebögen gehört in den Bereich der "cultural domain analysis". Ein guter Ausgangspunkt für die Definition einer kulturellen Domäne findet sich bei Schensul²: "*A cultural domain is a mental category, such as 'animals' or 'illnesses'. [...] Humans in all cultures classify the world around them into domains, and the way they do this affects the way they interact with the world*" (1999: 115). Eine kulturelle Domäne ist "*a set of items, all of which a group of people define as belonging to the same type. [...] But there is more to the idea than just a set of items of the same type. Implicit in the notion is also the idea that membership in the cultural domain is determined by more than the individual respondent - the domain exists 'out there' in the language, in the culture, or in nature*" (Schensul², 1999, 116).

Ich erarbeitete den dritten Themenbereich, ein "gutes" Thangka, mitunter anhand der "cultural domain analysis". Die Domänen eines "guten" Thangka und eines Touristen-Thangka sind von mir vor dem Feldforschungspraktikum entwickelte Domänen, auf deren Existenz ich aus der von mir durchgesehenen Literatur schloss. Unter der Verwendung von *free listing*-Fragebögen⁶ versuchte ich, diese Domänen, falls vorhanden, von meiner Untersuchungsgruppe aufschlüsseln zu lassen bzw. die diese Domänen bestimmenden

⁶ siehe im Anhang Punkt 9.4.3.

Merkmale herauszufinden. Im besten Falle sollten daraus Merkmallisten resultieren, die unterschiedliche Arten von Thangkas charakterisieren. Inwiefern diese Domänen in der Wirklichkeit der Untersuchungsgruppe existent sind und wie sie sich zusammensetzen, werde ich im Ergebnisteil darstellen.

Für die *free listing*-Fragebögen entwickelte ich drei Fragen, die ich gemeinsam mit Lobsang inhaltlich besprach sowie meine Übersetzung ins Tibetische von ihm korrigieren ließ. Ich verteilte diese *free listing*-Fragebögen an Studenten der höheren Klassen, von denen ich ein umfangreiches Wissen über Thangkamalerei erwartete und wusste, dass sie ihre Antworten auf Englisch abfassen konnten. Zwei von ihnen baten mich jedoch darum, die Aufnahme der Daten lieber mündlich zu machen.

Das Einsammeln der Fragebögen entwickelte sich leider zu einer schwierigen Angelegenheit und zog sich über eineinhalb Wochen hin. Viele der Studenten der höheren Klassen waren mit der Anfertigung der Wandmalereien, in dem sich in der Nähe der TAS befindlichen Kloster beschäftigt. Zu ihnen begab ich mich des Öfteren, um, meist erfolglos, die Bögen einzusammeln. Leider hielten sich die Studenten nicht an zuvor vereinbarte Termine, weshalb ich nur nach und nach die Bögen zurückbekam. Ich bat die verbleibenden Studenten daraufhin, die Bögen doch bitte in der schulfreien Woche während der Feierlichkeiten zum tibetischen Neujahr auszufüllen, was aber ergebnislos verblieb. Immerhin bekam ich von 20 ausgeteilten *free listing*-Fragebögen 13 Stück zurück. Im Nachhinein erscheint es mir wesentlich sinnvoller, vorausgesetzt man verfügt über ein gewisses Maß an Zeit, die Erhebung mit jeder Person einzeln durchzuführen.

Im DPTC nahm ich aufgrund der erheblichen sprachlichen Barriere zwischen den Malern und mir Abstand davon, die *free listing*-Methode anzuwenden.

3.5 Nicht angewandte Methoden

Während der Planung meiner Feldforschung, dachte ich noch weitere Methoden wie das Aufnehmen von Genealogien, *pile sorting* und biographische Interviews durchzuführen. Der Faktor Zeit sprach gegen die Aufnahme von Genealogien, außerdem schien mir diese Methode für die Bearbeitung meiner Fragestellung mittlerweile ungeeignet. Da das Einsammeln der *free listing*-Fragebögen länger als erwartet gedauert hatte, standen mir deren Ergebnisse erst relativ spät zur Verfügung, weshalb *pile sorting* nicht mehr in Frage kam.

Ich dachte anfangs darüber nach, ein biographisches Interview mit Konchok Lhadrepa durchzuführen, hatte aber nicht den Mut ihn darum zu bitten, vor allem da er immer wieder die Bedeutung seiner Person herunterspielte. Elemente des biographischen Interviews durchzogen allerdings die Gespräche mit Karsang Lama und auch Karma Tsering Lama, während denen wir immer wieder auf ihre Person zu sprechen kamen und ich so einen recht guten Einblick in ihre Lebensgeschichte erhielt.

3.6 Persönliche Aufzeichnungen

Während meines Feldaufenthaltes führte ich vier verschiedene Arten von Büchern, die ich hier kurz vorstellen werde:

1. Feldtagebuch

Fast jeden Abend verbrachte ich zwei bis drei Stunden damit, meine Beobachtungen und Erfahrungen, Ereignisse und Ergebnisse in Form eines Tagesprotokolls niederzuschreiben. Ich formulierte am Tage gemachte, stichpunktartige Notizen vollständig aus und entwickelte Vermutungen und Hypothesen. Dieses Buch verwendete ich auch als persönliches Tagebuch, in dem ich meine persönlichen Empfindungen niederschrieb und mich damit auseinandersetzte. Die Protokollteile und persönlichen Tagebucheintragen gehen meist ineinander über, was für mich die einfachere und flüssigere Art des Schreibens war.

2. Notizblock

Ich hatte immer einen Notizblock bei mir, in dem ich stichpunktartig Beobachtungs- und Gesprächsprotokolle skizzierte sowie spontan auftretende Ideen niederschrieb. Gesprächsprotokolle erstellte ich meist nur zu nicht aufgenommenen Interviews und dann meist erst nach dem Gespräch. Während diesem empfand ich den Notizblock als störendes Element, vor allem wenn sich beide Parteien erst seit kurzem kannten oder sogar zum ersten Male begegneten. Als unproblematisch und unstörend empfand ich es, mir während der teilnehmenden Beobachtung in den Klassen der TAS oder der Malwerkstatt des DPTC, Notizen zu machen, da jeder mit seiner Arbeit beschäftigt war.

3. Planungsbuch

In dieses Buch schrieb ich für den jeweils folgenden Tag oder auch schon für mehrere Tage im Voraus die von mir zur Durchführung angedachten Tätigkeiten nieder und erstellte mir dabei einen konkreten Arbeitsplan für jeden Tag. Am Ende eines jeden Tages, stellte ich die tatsächlich durchgeführten Tätigkeiten meinem Arbeitsplan gegenüber, um mir einen Überblick über die tatsächlich durchgeführten und noch ausstehenden Arbeiten zu verschaffen.

4. Interviewleitfäden

In dieses Büchlein notierte ich, in einer Art Brainstorming, Fragen, die mir zu bestimmten Themenbereichen spontan einfielen. Daraus entwickelte ich dann Leitfäden für Interviews.

4. Nachbereitung

4.1 Aufgenommene Daten

Die von mir unter der Anwendung unterschiedlicher ethnologischer Methoden gesammelten Daten setzen sich wie folgt zusammen:

- Zensusdaten von 47 Studenten und 5 Lehrern der TAS und 14 Malern bzw. Studenten des DPTC.
- 13 ausgefüllte *free listing*-Fragebögen von Studenten und Lehrern der TAS.
- ca. 150 Minuten aufgenommenes Interviewmaterial von 5 unstrukturierten und 1 halbstrukturierten Interview aus der TAS; ca. 320 Minuten aufgenommenes Interviewmaterial von 1 unstrukturierten Interview und 6 halbstrukturierten Interviews aus dem DPTC; außerdem 3 Gesprächsprotokolle von nicht aufgenommenen Interviews in der TAS und 2 Gesprächsprotokolle aus dem DPTC.
- 120 Din-A4 Seiten handschriftliche Aufzeichnungen von Tagesprotokollen, persönliche Tagebucheintragen und Notizen in meinem Feldtagebuch.
- Dias von Aufnahmen aus der TAS, dem DPTC und aus unterschiedlichen Thangkaläden.
- einige Informationsbroschüren und Unterrichtsmaterial aus der TAS.

4.2 Validität der Daten

Bei der Auswertung meiner Daten stieß ich das ein oder andere Mal auf inhaltliche Lücken, welche für manch offen gebliebene Frage verantwortlich sind. Darauf habe ich jedoch in diesem Bericht in Form von Fußnoten hingewiesen. Diese inhaltlichen Lücken finden sich vor allem in den Interviews, während denen ich teilweise nur ungenügend nachfragte, zu schnell das Thema wechselte und neuen Aspekten nicht in ausreichender Weise nachging. Auch kamen mir während dem Prozess der Auswertung zuvor nicht bedachte Punkte und Fragen in den Sinn, deren Bearbeitung zukünftig erfolgen könnte.

Davon jedoch einmal abgesehen bin ich der Meinung, dass die aufgenommenen Daten und deren Auswertung es erlauben, meine zuvor aufgestellten Fragen zu beantworten und dem Leser einen Eindruck von der Vielgestalt der Thangkamalerei in Kathmandu geben. Um diesen Eindruck zu vertiefen wäre es allerdings nötig, den Fokus zu erweitern und sich in weiteren Thangka-Schulen und Thangka-Malwerkstätten umzuschauen.

4.3 Der Prozess des Schreibens

Nach Abschluss meines Feldforschungspraktikums begab ich mich für einen Zeitraum von sechs Monaten erneut in das Kloster Sera. Daher konnte ich mich nicht unmittelbar im Anschluss an mein Feldforschungspraktikum mit diesem und dessen Ergebnissen auseinandersetzen, was ich aber auch von Beginn an so eingeplant hatte.

Nach meiner Rückkehr nach Deutschland erstreckte sich der Prozess des Schreibens an diesem Bericht über einen Zeitraum von dreieinhalb Monaten und zwar von Anfang Oktober 2005 bis Mitte Januar 2006. Während der ersten drei Wochen arbeitete ich fast täglich an diesem Bericht. Mit dem Beginn des Wintersemesters 2005/06 und meiner Tätigkeit als studentische Hilfskraft standen mir nun nur noch zwei Vormittage zum Schreiben zur Verfügung.

Dass das Verfassen dieses Berichtes mit einem zeitlichen Abstand von sieben Monaten nach Abschluss meines Feldforschungspraktikums begann, bewerte ich im Nachhinein als äußerst positiv. Noch viele, mittlerweile etwas verblasste, Erinnerungen im Kopf habend, arbeitete ich mich erneut durch meine Aufzeichnungen, wobei ich nun gefordert war diese auszuwerten und in der Form dieses Berichtes sinnvoll darzustellen. Ich begann die Zeit meines Feldforschungspraktikum ein zweites Mal am Schreibtisch zu erleben und versuchte sie mit

zeitlicher als auch räumlicher Distanz objektiv zu betrachten. Die Verschriftlichung der Vorbereitung des Feldforschungspraktikums, der Durchführung und der theoretischen Auseinandersetzung mit ethnologischen Methoden und der dabei gemachten Erfahrungen versetzte mich wieder zurück ins "Feld" und half mir sehr für das Schreiben des Ergebnisteils dieses Berichts. Das mag auch der Grund sein, dass diese Teile des Berichtes etwas ausführlicher geworden sind, als ich es anfänglich beabsichtigt habe. Da sie mir beim Abfassen des gesamten Berichtes nützlich waren, halte ich es für unnötig sie im Nachhinein zu kürzen.

Beim Verfassen dieses Berichts orientierte ich mich größtenteils an der Gliederung, die ich bereits vor Schreibbeginn vorgenommen hatte, und der ich im Schreibprozess größtenteils folgte und nur manche Änderung vornahm. Da ich schon während der Zeit meines Feldforschungspraktikums wichtige Daten in Excel-Tabellen erfasst hatte, alle Interviews stichpunktartig niedergeschrieben und diese als MP-3-Dateien in meinem Laptop digitalisiert hatte, standen mir diese nun abrufbereit zur Hand, was mir einige Arbeit ersparte.

Ich musste feststellen, dass ich mit einer Fülle von Daten aus dem Feldforschungspraktikum hervorgegangen bin, die ich unmöglich alle in diesem Bericht darstellen kann. Deswegen entfällt im Ergebnisteil die Auseinandersetzung mit dem rein technischen Fertigungsprozess eines Thangkas. Dieser Bereich schien mir für die Beantwortung der formulierten Fragen von geringerer Relevanz und kann in anderen Publikationen⁷ nachgelesen werden.

Obwohl das Verfassen dieses Berichtes mit einem erheblichen Zeitaufwand verbunden war, mangelte es mir nicht an der Lust dazu und es stellte sich auch keine Schreibblockade ein.

5. Ergebnisse

In diesem Kapitel werde ich versuchen, die während meines Feldforschungspraktikums aufgenommenen und gesammelten Daten auf anschauliche und verständliche Weise in Form von Ergebnissen darzustellen und die in Kapitel 2.1.3 formulierten Fragestellungen zu beantworten. Der Aufbau der Darstellung der Ergebnisse orientiert sich in etwa an den in Kapitel 2.1.3 vorgestellten Themenbereichen, allerdings ohne der dort vorgestellten Anordnung exakt zu folgen.

Mein Feldforschungspraktikum habe ich in zwei unterschiedlichen, Institutionen in der nepalesischen Hauptstadt Kathmandu durchgeführt. Im Folgenden werde ich die Tsering Art

⁷ siehe Jackson, David P. und Janice A. (1984).

School, übereinstimmend mit ihrer Eigendefinition, als Schule bezeichnen. Das Dharmapala Thangka Center bezeichne ich nicht als Schule, da dort vor allem Thangkas für den Verkauf hergestellt und heutzutage nur wenige Studenten ausgebildet werden. Räumlichkeiten im DPTC, in denen gemalt wird, bezeichne ich als Malwerkstätten. Damit übereinstimmend bezeichne ich auch die im DPTC malenden Personen als Maler und verwende den Begriff Student nur für zwei "Neulinge". Die Hauptlehrer beider Institutionen Karsang Lama und Karma Tsering Lama (beide DPTC) sowie Konchog Lhadrepa (TAS) bezeichne ich, ihrem Selbstverständnis entsprechend, als Künstler. Alle sich in der TAS in der Ausbildung befindlichen Personen bezeichne ich als Studenten.

5.1. Die Tsering Art School⁸

5.1.1 Geschichte

Die TAS, seltener auch mit dem Namen *Shechen Institute of Traditional Tibetan Art* bezeichnet, wurde im Jahr 1996 unter der Anleitung des siebten *Shechen Rabjam Rinpoche*, dem Abt des Shechen-Klosters, errichtet. Er war es auch, der im Speziellen die Thangka-Malschule innerhalb der TAS begründete. Die Gründung der TAS und der damit einhergehende Bau des Gebäudekomplexes, in welchem die TAS untergebracht ist, wurden von der dänischen Regierung sowie einem privaten Spender finanziell unterstützt.

Die TAS befindet sich auf dem Gelände des Shechen-Klosters in dem Stadtteil Boudha, nur wenige Minuten zu Fuß von der diesen Stadtteil überragenden Stupa von Boudhanath⁹ entfernt. Das Shechen-Kloster war eines der sechs Hauptklöster der Nyingma (tib.: rnying ma) Schule des tibetischen Buddhismus in Tibet. Während der Besetzung Tibets durch die Chinesen während der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde dieses Kloster jedoch zerstört. Glücklicherweise wurde unter Aufsicht und Anleitung von Dilgo Khyentse Rinpoche (1910-1991), einem der bedeutendsten tibetischen Meister des 20. Jahrhunderts, das Shechen-Kloster im Exil Nepals wieder errichtet. Im Jahre 1980 begannen die sich über einen Zeitraum von fast 10 Jahren erstreckenden Bauarbeiten an dem neuen Shechen-Kloster, das mit vollem Namen Shechen Tennyi Dargye Ling (tib.: she chen bstan gnyis dar rgyas gling) heißt. Mehr als 300 Mönche aus unterschiedlichen Ländern des Himalajagebietes und auch darüber hinaus

⁸ dass die Vorstellung der beiden Untersuchungsschauplätze hier mit der TAS beginnt, liegt alleine darin begründet, dass mein Feldforschungspraktikum seinen Beginn in der TAS genommen hat.

⁹ das sie umgebende Gebiet ist ein Zentrum tibetischen Exillebens innerhalb Nepals. Hier wurden im Laufe der letzten ca. 30 Jahre eine Vielzahl tibetischer Klöster errichtet.

leben und studieren heutzutage im Shechen-Kloster, dessen Abt der siebte Shechen Rabjam Rinpoche (geboren 1966) ist, ein Enkel und spiritueller Erbe Dilgo Khyentse Rinpoches.

5.1.2 Aufbau

Die Institution der TAS umfasst folgende sechs Einrichtungen: eine Thangka-Malschule, die *Shechen Archives*¹⁰, eine Schneiderei, ein Studio zur Holzbearbeitung, ein Studio zur Fertigung von Lehmstatuen und eine Werkstätte zur Fertigung von Räucherwerk. Das Hauptaugenmerk der TAS liegt auf der Thangka-Malschule, in welcher sich 46 Studenten¹¹ unter der Anleitung von 5 Lehrern im Erlernen der Kunst der Thangkamalerei üben. Die anderen Einrichtungen der TAS umfassen wesentlich weniger Personen.

In der Schneiderei lernen und arbeiten unter einem bhutanesischen Mönchsmeister, zwei Tibeterinnen, ein Nepalese und ein bhutanesischer Mönch. Es gibt 2 bhutanesischen Meister, von denen einer Lehmstatuen fertigt und der andere in der Holzbearbeitung tätig ist. In der Werkstätte für das Räucherwerk arbeiten drei Nepalesen. Darüber hinaus befindet sich im Gebäude der TAS noch ein kleiner Laden, der die in der TAS hergestellten Waren verkauft.

Bis auf die Werkstätte für das Räucherwerk, das Studio für die Holzbearbeitung und das Input-Projekt sind alle anderen Einrichtungen in einem Gebäude vereint, an dessen Außenwand der Schriftzug Tsering Art School zu lesen ist.

Die Tätigkeiten und Arbeitsbereiche der einzelnen Einrichtungen innerhalb der TAS sind nicht streng voneinander getrennt, sondern ergänzen sich gegenseitig. So benötigt zum Beispiel die Schneiderei Skizzen bestimmter Gottheiten als Vorlage für die Anfertigung von applizierten Thangkas. Der Holzschnitzer sowie der Statuenmacher benötigen ebenfalls Skizzen als Vorlage für die Anfertigung ihrer Objekte. Diese Skizzen werden in der Thangka-Malschule gezeichnet. Die Werke des Holzschnitzers und Statuenmachers können nach ihrer Fertigstellung wiederum von Studenten der Thangka-Malschule bemalt werden. Falls in der Schneiderei nicht zuviel Arbeit anliegt, werden dort die Brokatrahmungen für die in der Thangka-Malschule gemalten Thangkas angefertigt.

¹⁰ die *Shechen Archives* beherbergen eine umfangreiche Sammlung von seltenen Texten, Thangkas, Photographien und Audiomaterial von Belehrungen Dilgo Khyentse Rinpoches. Die Photographiensammlung ist eine der umfangreichsten Sammlungen tibetischer Kunst und Kultur weltweit. Sie besteht aus Diaaufnahmen von Thangkas, Statuen und wertvollen religiösen Objekten, sowie von Klöstern, heiligen Plätzen und Portraitaufnahmen. Besonders wertvoll ist die Sammlung von 12.000 Aufnahmen von Miniaturmalereien, so genannter *Tsagli*. Die *Shechen Archives* stehen unter der Leitung des Franzosen Mathieu Ricard und werden von einem Input-Projekt ergänzt, bei dem einige Mönche des Shechen Klosters mit der Eingabe von tibetisch buddhistischer Literatur in den Computer beschäftigt sind.

¹¹ aus praktischen Gründen verwende ich hier jeweils nur die männliche Form. Wenn nicht ausdrücklich vermerkt, sind damit jedoch beide Geschlechter gemeint.

5.1.3 Zielsetzung

Das in Gesprächen immer wieder betonte und auch im Informationsmaterial niedergeschriebene Ziel der TAS ist: *"to contribute to the preservation and continuation of the authentic Himalayan Buddhist arts"*. Die Thangka-Malschule wurde *"in response to the urgent need for young artists to receive a complete and thorough training in a pure and authentic lineage of Buddhist sacred painting"* von Shechen Rabjam Rinpoche gegründet.

Die in der Folge der Besetzung Tibets durch die Chinesen in den 1950er Jahren begonnene und im Rahmen der Kulturrevolution in den 1960er Jahren vollendete Massenerstörung der tibetischen Klosteranlagen und den in ihnen enthaltenen religiösen Kunstwerken setzte der Kunsttradition Tibets in erheblichen Maße zu. Hinzukommt, dass *"the degeneration of the authentic Buddhist painting traditions from the whole Himalayan region still continues today, largely because of the commercialisation of thangka production for a tourist market. This means that people without proper training are producing poorly executed thangkas with incorrect iconography. The overall result is that the sacred meaning and purpose of this precious art form is in danger being lost"*. Um dieser Entwicklung ein wenig entgegenzuwirken, hat sich die Thangka-Malschule zum Ziel gesetzt: *"to provide the opportunity for young men and woman from the Himalayan region and abroad, to acquire the knowledge and skill to keep alive this sacred tradition from within its proper context of genuine Buddhist practice"*.

Wirtschaftliche Interessen stehen somit bei der TAS nicht im Vordergrund. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Bewahrung und Fortführung der Kunsttraditionen der Himalajaregion. Die TAS verfügt zwar über einen kleinen, für Buddhismus-Interessierte ausgelegten Laden, der allerdings zu der Zeit meines Aufenthaltes vor Ort, kaum frequentiert wurde. Dieser Laden bietet die unterschiedlichen in der TAS angefertigten Objekte zum Verkauf an, jedoch keine Thangkas. Allerdings wird dort jährlich, seit dem Jahr 2004, ein von der TAS publizierter Thangkakalender zum Verkauf angeboten. In diesem werden unterschiedliche, in der Thangka-Malschule gemalte Thangkas in form von Buntdrucken als Kalender zusammengestellt. Dieser Kalender lässt sich auch in einigen Läden in den Touristenbezirken Kathmandus finden und wird von der TAS per Post an Interessenten in der ganzen Welt versendet. Thangkas werden in der TAS nicht auf Vorrat gemalt, sondern nur auf Auftrag hin gefertigt. Jedoch werden in der TAS ca. 10 Thangkas aufbewahrt, die Interessenten von der Thangka-Malschule erwerben können.

5.1.4 Der Direktor und Hauptlehrer der Thangka-Malschule, der Künstler Konchog Lhadrepa

Konchog Lhadrepa wurde im Alter von 10 Jahren Schüler von Dilgo Khyentse Rinpoche. Dieser war es auch, der Konchog im Alter von 16 Jahren nach Rumtek in Sikkim entsandte, um unter dem tibetischen Meisterkünstler Lhadre Tragyel die Kunst der Thangkamalerei, entsprechend der Karma Gadri Tradition¹² zu erlernen. Nach seiner Rückkehr malte Konchog hauptsächlich für und unter der Anweisung von Dilgo Khyentse Rinpoche, der ihn auf buddhistischer Ebene schulte, sowie ihm in Details der Ikonographie des buddhistischen Pantheons beratend zur Seite stand. Konchog entwarf die Wandmalereien des Tempels des in Kathmandu errichteten Shechen-Klosters und beaufsichtigte die Arbeiten daran, welche sich über einen Zeitraum von mehr als 4 Jahren erstreckten. Unter der Anleitung von Dilgo Khyentse Rinpoche begab sich Konchog nach Europa, wo er 5 Jahren lang Thangkas und Wandmalereien in buddhistischen Tempeln malte.

Vor der Gründung der TAS war Konchog hauptsächlich Künstler. Er hatte zwar zuvor auch schon einige wenige Schüler gehabt, die er in der Thangkamalerei unterwies, allerdings betrachtete ihn niemand als Lehrer. Als Rabjam Rinpoche mit der Idee der Gründung der TAS an ihn herantrat und ihn bat, in dieser die Kunst der Thangkamalerei zu lehren, willigte Konchog ein.

Der erste Sechsjahres-Kurs, den Konchog leitete, setzte sich aus 8 Mönchen der Mönchsgemeinschaft des Shechen-Klosters zusammen und musste nach meiner Vermutung im Jahr 1995 begonnen haben. Zu dieser Zeit fand der Unterricht zunächst noch nicht in dem heutigen Gebäude der TAS statt, sondern in einem anderen Gebäude in der unmittelbaren Nähe des Shechen-Klosters. Konchog war nun hauptsächlich mit der Aufgabe des Lehrens beschäftigt und hatte kaum mehr Zeit, als Künstler für das Shechen-Kloster tätig zu sein. Konchog weilte während der ersten beiden Sechsjahres-Kurses in der TAS. Im Laufe des dritten Sechsjahres-Kurses begann Konchog Lhadrepa ein neues Projekt in Darjeeling (Indien), wo auch seine Familie wohnhaft ist, und begründete dort einen Workshop, in dessen Rahmen speziell Thangkas für den Bedarf des Shechen-Klosters gemalt werden.

Nach der Gründung der TAS wurde anfänglich versucht, in der Thangka-Malschule die Ausbildung der Studenten und das Malen von Thangkas für das Shechen-Kloster gleichzeitig zu bewerkstelligen. Dies wirkte sich jedoch störend auf das Studium der Studenten aus, weshalb Konchog diese Arbeiten nach Darjeeling verlagerte. Dort weilt er seitdem die meiste Zeit des Jahres, unterstützt von einigen graduierten Studenten der TAS. Nachdem Konchog

¹² neben Mandri (tib.: sman bris) und Khyendri (tib.: mkhyen bris) stellt die Karma Gadri (tib.: karma sgar bris) Tradition eine von drei Haupttraditionen innerhalb der tibetischen Thangkamalerei dar.

sich nach Darjeeling begeben hatte, wurde die Aufgabe des Lehrens hauptsächlich von drei dem Shechen-Kloster angehörigen, unter Konchog an der TAS graduierten Mönchen übernommen. Konchog selber kommt seitdem jedes Jahr zum Schulbeginn für ca. 3 Monate an die TAS, um die Studenten in tibetischer Geschichte, Buddhismus und theoretischen Aspekten der Thangkamalerei zu unterweisen. Er plant allerdings, auch diese Aufgaben im nächsten Jahr an die anderen Lehrer zu übertragen.

Konchog Lhadrepa ist eine äußerst beeindruckende Persönlichkeit, die für die Thangka-Malschule der TAS von unschätzbarem Wert ist. Alle Studenten und Lehrer sprechen in den höchsten Tönen von ihm und begegnen ihm gegenüber mit großem Respekt. Während Gesprächen und Interviews mit den Schülern und auch Lehrern verwiesen sie mich bei unklaren oder schwierigen Punkten an Konchog Lhadrepa. Er ist die einzige Person in der Schule, die aus einem umfassenden Schatz an Wissen über tibetisch-buddhistische Philosophie schöpfen kann und über viel Erfahrung sowohl in der Thangkamalerei als auch in buddhistischer Praxis verfügt.

5.1.5 Auftraggeber von Thangkas

Da in der Thangka-Malschule der TAS das Studium der Thangkamalerei im Vordergrund steht, werden die Auftragsarbeiten heutzutage größtenteils in dem unter der Leitung von Konchog in Darjeeling stattfindenden Workshop angefertigt. Allerdings werden bestimmte Aufträge auch weiterhin an dazu befähigte Studenten der höheren Klassen innerhalb der Thangka-Malschule vergeben. Das Geld aus dem Verkauf dieser Thangkas geht zu 25% an die Studenten und zu 75% an die TAS.

Hauptauftraggeber der TAS ist das Shechen-Kloster, welches für das Klosterleben einen hohen Bedarf an Thangkas aufweist. In geringem Maße werden auch auf Anfrage Aufträge aus der lokalen Gemeinde oder dem Ausland angenommen. Dabei muss man sich jedoch zurzeit auf eine Wartezeit von guten 3 Jahren einstellen.

Die von den Studenten während ihrer Studienzeit gemalten Thangkas gehen in deren Privatbesitz über. Falls diese, was bei einigen Studenten der Fall ist, über einen Sponsor verfügen, werden sie an diesen gesandt. Gerne gesehen wird es auch, wenn eines der ersten von einem Student gemalten Thangkas Rabjam Rinpoche, dem Abt des Shechen-Klosters, dargebracht wird.

5.1.6 Aufnahmebedingungen und Schulregeln

An der Thangka-Malschule kann jede Person studieren, die Zuflucht zu den drei Juwelen von Buddha, Dharma (die buddhistische Lehre) und Sangha (die buddhistische Gemeinde) genommen hat und sich selber als Buddhist bezeichnet. Diese Aufnahmevoraussetzung liegt in der religiösen, heiligen Natur der Kunstform der Thangkamalerei begründet.

Im Allgemeinen sollte der angehende Student das Alter von 15 Jahren erreicht haben, obwohl dahingehend auch Ausnahmen gemacht werden können. Vor der Aufnahme eines Studenten führt Urgyen Gyalpo, der Lehrer "in charge", ein klärendes Gespräch mit dem Studenten und seinen Eltern oder Verwandten, um die Beweggründe für die Aufnahme des Studiums in Erfahrung zu bringen. Somit soll vermieden werden, dass Studenten zum Studium der Thangkamalerei gezwungen werden.

Pro Jahr können maximal 10 neue Studienplätze besetzt werden. Diese setzen sich aus 4 Studienplätzen für Mönche des Shechen-Klosters, 4 Studienplätzen für Personen aus der lokalen Gemeinde und 2 Studienplätzen für ausländische Studenten zusammen.

Die monatlich zu entrichtende Studiengebühr ist zweigeteilt. Für außerhalb der Schule wohnhafte Studenten beläuft sie sich auf einen monatlichen Betrag von 650 nepalesischen Rupien¹³. In der Schule wohnhafte und an den dort bereitgestellten Mahlzeiten teilnehmende Studenten haben den monatlichen Betrag von 2500 nepalesischen Rupien¹⁴ zu entrichten. Es wird versucht, die Studiengebühren so gering wie möglich zu halten, um Menschen mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen die Möglichkeit zu bieten, das Studium der Thangkamalerei aufnehmen zu können. Einige finanziell schwächere Studenten haben einen Sponsor, bei deren Suche und Vermittlung die Schule zur Seite steht.

Die Schule verfügt über recht strenge Schulregeln, zu deren Einhaltung sich jeder Student zu Beginn seines Studiums zu verpflichten hat. Für die ausländischen Studenten gibt es eine etwas abgeschwächte Form dieser Schulregeln.

5.1.7 Die Studenten der Thangka-Malschule

In der Thangka-Malschule studierten zur Zeit meines Aufenthaltes 46 Studenten.

Von diesen 46 Studenten sind 13 (28,36%) weiblichen und 33 (71,74%) männlichen Geschlechts, das Durchschnittsalter beträgt 22,52 Jahre. Der jüngste Student ist 15 Jahre und der älteste 29 Jahre alt. Von den 46 Studenten sind insgesamt 11 Geistliche, wovon 2 Nonnen und 9 Mönche sind, die hauptsächlich dem Shechen-Kloster entstammen.

¹³ was zu Anfang des Jahres 2005 einem Eurobetrag von 7,22 entsprochen hat.

¹⁴ was zu Anfang des Jahres 2005 einem Eurobetrag von 27,77 entsprochen hat.

23 Studenten (50%) stammen aus Nepal bzw. gehören einer nepalesischen Volksgruppe an, 15 aus Tibet (32,61%), 3 aus Bhutan (6,52%), 3 aus dem fernerem Ausland (6,52%; Brasilien, Hongkong und Japan) und 2 aus Indien (4,35%).

9 Studenten (19,57%) haben vor ihrem Studienbeginn bereits Erfahrungen mit der Thangkamalerei gesammelt. In den Familien von 10 Studenten (21,74%) gibt es noch weitere Thangkamaler, wobei die älteren Brüder von 2 Studentinnen selbst als Lehrer in der Schule tätig sind. Von den 46 Studenten sind 15 (32,61%) in der Schule selber wohnhaft, wobei sie sich jeweils zu dritt ein Zimmer teilen, und 31 (67,39%) Studenten wohnen außerhalb der Schule. Die Nonnen unter den Studentinnen sind in der Schule wohnhaft, der Großteil der Mönche ist im Shechen-Kloster zu Hause.

Die Fülle der Antworten auf die Frage nach den Beweggründen zur Aufnahme des Studiums der Thangkamalerei habe ich in folgende 4 Kategorien kodiert:

1. persönliches Interesse an der Thangkamalerei oder an Kunst im Allgemeinen
2. persönliches Interesse an der buddhistischen Religion bzw. Dharmapraxis und im Speziellen Überlegungen über den Nutzen der Thangkamalerei für die Dharmapraxis und für dieses und zukünftige Leben
3. von einer anderen Person zum Thangkastudium entsandt
4. andere Gründe (zum Beispiel: die Bewahrung der tibetischen Tradition, um später einmal im Kloster mitarbeiten zu können oder auch um später selber einmal Lehrer zu werden)

47,83% (22) der Antworten der Studenten fallen in die 1. Kategorie, 17,39% (8) der Antworten in die 2. Kategorie, 8,70% (4) der Antworten in die 3. Kategorie und 26,08% (12) der Antworten in die 4. Kategorie.

Nach der Auswertung der von mir aufgenommenen Daten möchte ich im Folgenden zu der Interpretation und Bewertung einiger Daten übergehen, wobei noch weitere Aussagen dazu im weiter unten vorgenommenen Vergleich mit dem DPTC gemacht werden.

Bemerkenswert für die Thangka-Malschule ist der recht hohe Anteil von Frauen an der Gesamtheit der Studierenden. Bisher hatte ich weder in der zuvor gesichteten Literatur noch in Vorlesungen an der Universität Hamburg etwas über Thangkamalereien gehört. Wie ich aus Gesprächen mit einigen Studenten beider Geschlechter der Schule erfahren habe, sind diese selber über die hohe Anzahl an Studentinnen überrascht und gleichzeitig erfreut. Einige von ihnen haben zuvor in anderen Schulen oder privat unter anderen Lehrern studiert und

hatten dort keine Thangkamalerin getroffen. In einem Interview mit Konchog Lhadrepa befragte ich ihn bezüglich dieses Themas, woraufhin er mir erklärte, dass es früher schon in Tibet Thangkamalerinnen gegeben habe. Allerdings nicht in dem Umfang wie Thangkamaler. Das institutionelle religiöse Leben Tibets sei von Mönchen dominiert gewesen, wohingegen Nonnenklöster in der Minderheit gewesen seien. In der tibetischen Gesellschaft der Laien sei die Rolle der Frau auf den häuslichen Bereich ausgerichtet gewesen. Unter heute noch existierenden Biographien und Hagiographien bedeutender Tibeter befänden sich kaum Lebensbeschreibungen von Frauen. Thangkamalerinnen sei wohl wenig Beachtung geschenkt worden und existierende Berichte seien eventuell im Laufe der Zeit verloren gegangen. Allerdings gäbe es von buddhistischer Seite keine Einschränkungen bezüglich des Malens von Thangkas durch Frauen.

Ebenfalls bemerkenswert ist die gemischte Zusammensetzung der Gruppe der Studenten. Dies spiegelt gut die erfolgreiche Umsetzung eines der benannten Ziele der Schule wider, nämlich Menschen unterschiedlicher Herkunft Studienmöglichkeiten anzubieten. Die Hälfte aller Studenten stammt aus Nepal bzw. gehört einer nepalesischen Volksgruppe an. Diese Studenten haben meist einen kulturell buddhistisch geprägten Hintergrund und gehören größtenteils der Gruppe der Sherpa oder Mugu an. Beides sind Volksgruppen, die an der tibetischen Grenze siedeln und den Mahāyāna Buddhismus tibetischer Prägung, genannt Vajrayāna, praktizieren.

Die Schule hat auf das Interesse von an der Thangkamalerei interessierten Westlern und Fernostlern reagiert und für diese einige Studienplätze bereitgestellt. Auch in den Vorjahren gab es schon Ausländer an der Schule, die erfolgreich den Studienkurs von 6 Jahren absolviert haben.

Die drei Buthanesen sind allesamt Mönche des Shechen-Klosters, was nichts Ungewöhnliches darstellt. Wenn man sich einmal in Klöstern der Nyingma-Schule des tibetischen Buddhismus in Indien oder Nepal umschaute, kann man schnell feststellen, dass ein gewisser Teil der Mönchsgemeinde aus Bhutan stammt.

Der Großteil der Studenten entstammt Familien, in denen es keine weiteren Thangkamaler gibt. Wo es diese gibt, sind dies in 4 Fällen die Väter und in 6 Fällen Geschwister der Studenten. In einem einzigen Fall malte sowohl der Vater als auch der Großvater schon Thangkas.

5.1.8 Die Lehrer der Thangka-Malschule

In der Schule gibt es neben Konchog Lhadrepa offiziell vier weitere Lehrer. Diese sind alle Mönche und dem Shechen-Kloster zugehörig. Alle vier haben ihr Studium im Jahre 1996 an der Thangka-Malschule aufgenommen, an der sie auch alle im Jahre 2003 ihren Abschluss gemeinsam gemacht haben. Seit dem sind sie für die Thangka-Malschule als Lehrer mit unterschiedlichen Aufgabenbereichen tätig. Sie sind mit ihren 25, 26, 30 und 32 Jahren alle noch recht jung. Zwei von ihnen sind Bhutanesen und die anderen beiden sind nepalesischen Volkgruppen zugehörig: Sherpa und Mugu.

5.1.9 Schulalltag

Das Erlernen der Thangkamalerei findet im Rahmen eines auf 6 Jahre angelegten Kurses statt, wobei jedes Jahr als ein Studienabschnitt mit bestimmten Studieninhalten zählt, der mit einer Prüfung abgeschlossen werden muss.

Das Schuljahr beginnt, in Übereinstimmung mit dem tibetischen Kalender, am 15. Tag des zweiten tibetischen Monats (gewöhnlich im März) und endet am 25. Tag des elften tibetischen Monats (gewöhnlich im Januar). Während meines Aufenthaltes hatten sich die Zeiten des Schuljahres um etwa einen Monat nach hinten verschoben, was eventuell mit der tibetischen Kalenderrechnung zusammenhängen könnte.

Der typische Stundenplan einer Woche sieht wie folgt aus:

Montag bis Freitag:	08:00 - 08:30 Uhr Morgenpuja
	08:30 - 11:15 Uhr Malklasse
	11:15 - 13:30 Uhr Mittagspause
	13:30 - 16:30 Uhr Malklasse
	16:30 - 17:00 Uhr Abendpuja
Samstag:	08:00 - 08:30 Uhr Morgenpuja
	08:30 - 10:45 Uhr Malklasse
	10:45 - 11:15 Uhr Aufräumen und Saubermachen der Schule

Für die in der Schule wohnhaften Studenten und die Mönche des Shechen-Klosters finden noch weitere, zu besuchende Unterrichtsklassen am frühen Morgen (im Winter von 6:00 -

7:00 Uhr und im Sommer von 5:30 bis 6:30 Uhr) und am Abend (von 19:00 - 20:00 Uhr) statt.

Die Morgenklasse hat nichts mit praktischer Malerei zu tun, sondern vielmehr hat sie zum einen das Ziel den in der tibetischen Sprache unkundigen Studenten diese zu vermitteln und zum anderen müssen sich die Studenten hier dem Memorieren von Gebets- und Rezitationstexten, Grammatiken, buddhistischen Lehrabhandlungen und Abhandlungen zur Thangkamalerei widmen. Die Abendklasse ist freier gestaltet. Hier haben die Studenten die Möglichkeit einer selbstgewählten Beschäftigung nachzugehen. Die meisten Studenten malen hier konkret an Thangkas, üben sich im Skizzieren oder malen vorbereitende Übungen.

Die Morgen- und Abendpuja ist für alle Studenten, mit Ausnahme der aus dem fernen Ausland, verpflichtend. Die Puja besteht aus Gebeten, Rezitationen von Texten und Mantras sowie einem fünfminütigen Meditationsteil. Jeden Tag sind die Gebete und Rezitationen an eine andere Person oder Gottheit, wie zum Beispiel den historischen Buddha Śākyamuni oder an die Göttin Tārā, gerichtet.

Die Malklassen finden in zwei Klassenräumen statt, wobei die Studenten der unteren Klassen (1-2) und der oberen Klassen (3-6) jeweils getrennt voneinander zusammenkommen. Aus Platzgründen kann es hier aber auch zur Vermischung kommen.

Während der morgens stattfindenden Malklasse ist der Großteil der Studenten mit *slate*-Übungen befasst. Das Wort *slate* wurde hier in diesem Zusammenhang von den Beteiligten in der englischen Sprache mit zwei Bedeutungen belegt. Zum einen bezeichnet es hierbei ein konkretes Brett auf dem die Übungen gemalt werden und zum anderen auch den ganzen Prozess dieser Malübung.

Bei dem Brett handelt es sich um ein Holzbrett, welches durch einen bestimmten Präparationsvorgang zu einer immer wieder verwendbaren Malfläche wird. Dabei wird das Holzbrett zuerst mit einer Grundierung bestrichen, auf welche dann schwarze Farbe aufgetragen wird. Auf diese wiederum wird eine Schicht "skin glue" (aus Büffelhaut gefertigter Kleber) gestrichen. Unter der Zuhilfenahme von herkömmlicher Butter wird nun Kreidestaub auf das Brett aufgetragen, wobei die Butter den Kreidestaub auf dem Brett fixiert. Auf diese so geschaffene Malfläche, kann nun mit einem angespitzten Holzstift oder etwas ähnlichem gemalt werden. Ein mit Kreidestaub gefüllter kleiner Stoffbeutel dient dem Studenten als Radiergummi, der durch Auftupfen auf das Brett misslungene Linien verschwinden lässt. *Slate*-Übungen sind Malübungen, bei denen je nach Klassenzugehörigkeit der Studenten vorbereitende Übungen (wie zum Beispiel unterschiedliche Symbole, Blumen, Wolken), der historische Buddha und unterschiedliche Gottheiten auf die *slate*-Bretter gemalt

werden. Das Malen der vorbereitenden Übungen erfolgt freihand, sich nur an einer Vorzeichnung des Lehrers orientierend. Das Malen des historischen Buddha oder von Gottheiten erfolgt größtenteils ebenfalls freihand, wobei hier eine waagrechte und senkrechte Linie als Orientierungshilfe dienen. Die Studenten arbeiten hierbei mit einem von Konchog Lhadrepa angefertigten Muster, welches als Vorlage auf einem Notenständer vor ihnen steht. Die *slate*-Übungen erstrecken sich bis in die 4. Klasse und enden dort mit dem erfolgreichen Abschluss der *slate*-Zeichnungen der Gottheit Vajrayogini. Ab dann malen die Studenten gleich auf Papier und später auf Leinwand.

Die *slate*-Übungen dienen dazu, die Hand des Studenten zu schulen und vor allem ein gutes "eye measurement" zu erlangen. Die Studenten studieren zwar auch die einzelnen vorgegebenen, genauen Abmessungen der Gottheiten und das damit verbundene Hilfsliniensystem, allerdings ist es Konchog Lhadrepa wichtiger, von Anfang an nach Auge exakt malen zu können und nicht auf das wesentlich leichter zu erlernende Hilfsliniensystem angewiesen zu sein. Bevor es zum Malen der vorbereitenden Übungen, des historischen Buddha oder verschiedener Gottheiten auf Papier und später auf Leinwand kommt, muss der Student zuerst sein Studienobjekt exakt auf dem *slate*-Brett malen können.

Die Studenten der vierten Klasse, die in der Lage sind, die Gottheit Vajrayogini auf dem *slate*-Brett zu zeichnen, sowie Studenten der fünften Klasse sind vormittags mit dem Einüben der für die jeweiligen Klassen vorgeschriebenen Inhalte befasst, wobei diese nun gleich auf Papier aufgemalt werden, ohne zuvor auf dem *slate*-Brett skizziert zu werden. Studenten der Klasse sechs sind nur noch mit dem Malen von Thangkas beschäftigt.

Während der am Nachmittag stattfindenden Malklasse werden die Motive, die die Studenten auf den *slate*-Brettern beherrschen, schließlich auf Papier und später auf Leinwand gemalt, wobei hier auch Farben zum Einsatz kommen. Die Motive der vorbereitenden Übungen werden allerdings nur auf Papier und niemals auf Leinwand gemalt. Mit dem abschließenden Motiv des zweiten Studienjahres, Mañjuśrī, werden die Gottheiten meist direkt auf Leinwand gemalt, ohne vorher auf Papier aufgemalt zu werden. Dies ist jedoch von "der Hand" des Studenten abhängig und kann schon vorher oder gegebenenfalls auch etwas später der Fall sein.

Für jeden Klassenraum ist jeweils ein Lehrer zuständig, der in diesem verweilt und meist selbst an einem Thangka malt oder mit anderen Malarbeiten beschäftigt ist. Er steht also nicht vor seiner Klasse und lehrt, sondern vielmehr kommen die Schüler bei Fragen zu seinem Platz, bringen ihre Frage flüsternd vor oder zeigen ihr gemaltes Objekt und erhalten nun von dem Lehrer Antwort oder Verbesserungsvorschläge, gepaart mit der Demonstration der

entsprechenden Maltechnik (z.B.: Pinselhaltung, Pinselführung, Schattierung). Die Lehrer machen auch in gewissen Abständen Rundgänge durch die Klasse und schauen ihren Studenten über die Schulter, wobei sie diese dann helfend anleiten. Jeder Student wird somit persönlich angeleitet und betreut.

Da Konchog Lhadrepa zu der Zeit meines Aufenthaltes in der Schule nicht lehrte, kann ich hier nur wiedergeben, was ich über die Klassen, die er während seines ca. dreimonatigen Aufenthaltes in der Schule gibt, gehört habe. Während dieser Zeit unterweist er die Studenten im Klassenverband in tibetischer Geschichte, im Buddhadharma, in Ikonometrie und in Ikonographie.

5.1.10 Studienaufbau und Studieninhalte

In diesem Kapitel werde ich die einzelnen Studieninhalte der Klassen eins bis sechs darstellen, so dass der Leser einen Eindruck davon bekommt, woraus sich das Thangkastudium in etwa zusammensetzt und was jeweils für die einzelnen Klassen charakteristisch ist.

Klasse 1:

Es wird mit dem Malen der vorbereitenden Übungen (tib.: sngon 'gro, lies: ngöndro) begonnen. Hierbei handelt es sich um all das, was auf einem Thangka zu sehen ist (mit Ausnahme von Personen und Gottheiten) wie zum Beispiel Blumen, Blätter, Wolken, Tiere, Landschaften, Kleidungsstücke sowie unterschiedliche buddhistische Symbole. Hierauf erfolgt das Malen des Kopfes des historischen Buddha Śākyamuni (tib.: sh kya thub pa, lies: sh kya thubpa), gefolgt von dem Malen des vollständigen Körper des historischen Buddha ohne Kleidung und abschließend Śākyamuni mit zwei unterschiedlichen Arten von Bekleidung. Vormittags erfolgen die *slate*-Übungen und nachmittags das Malen auf Papier, beginnend mit dem Skizzieren mit einem Bleistift, dem Skizzieren mit einem Pinsel bis hin zum Ausmalen mit Farbe. Weiterhin wird im Verlauf der 1. Klasse ein Thangka von Buddha Śākyamuni mit Kleidung gemalt, und die Technik des Schattierens und des Mischens der Farben wird erlernt. Am Ende des Schuljahres muss ein Examen abgelegt werden, wobei innerhalb von drei Tagen auf DIN A4 Papier jeweils eine Skizze bestimmter Motive aus den vorbereitenden Übungen, dem Buddhakopf, dem vollständigen Körper des Buddha ohne Kleidung sowie mit Kleidung angefertigt werden muss.

Klasse 2:

Das Studium beginnt mit dem Motiv des Kopfes der Gottheit der grünen Tārā (tib.: sgrol ma, lies: drölma), woran sich das Studium der Darstellung des vollständigen Körpers der grünen Tārā ohne Kleidung und dann mit Kleidung anschließt und seinen Abschluss im Studium der Darstellung des Bodhisattva Mañjuśrī (tib.: 'jam dpal dbyangs, lies: jampel yang) mit Kleidung findet. Vormittags erfolgen die *slate*-Übungen und nachmittags wird auf Papier gemalt. Es wird jeweils ein Thangka von der grünen Tārā mit Kleidung und dem Bodhisattva Mañjuśrī mit Kleidung angefertigt. Es wird der Prozess des Präparierens der Leinwand erlernt sowie der "Eight Line Process", ein Prozess der dazu dient, die Größe der Malfläche zu bestimmen sowie deren Mitte und Ränder festzulegen. Das Examen besteht aus jeweils einer Skizze auf DIN A4 Papier der behandelten vier Motive innerhalb von drei Tagen.

Klasse 3:

Im dritten Studienjahr werden nacheinander folgende Motive einstudiert: Mañjuśrī-Körper mit Kleidung, Vajrapāni- Kopf (tib.: phyag na rdo rje, lies: tschana dorje), vollständiger Körper von Vajrapāni ohne Kleidung und Vajrapāni-Körper mit Kleidung. Vormittags finden die *slate*-Übungen statt und am Nachmittag das Malen dieser Motive auf Papier. Es wird ein Vajrapāni Thangka mit Kleidung angefertigt und eventuell auch ein Mañjuśrī Thangka. Ferner werden eingehende Auftragsarbeiten an Studenten ab der dritten Klasse mit einer guten Hand vergeben. Auch hier besteht das Examen aus dem Anfertigen von jeweils einer Skizze im A4 Format der in diesem Jahr einstudierten Motive innerhalb von drei Tagen.

Klasse 4:

Bei den in Klasse vier studierten Motiven handelt es sich um folgende Abfolge: der vollständige Vajrayogini (tib.: rdo rje rnal 'byor ma, lies: dorje neltschorma) Körper ohne Kleidung, auf den derselbige mit Kleidung folgt, das *Gyudrül Shiwa-Maṣala* (tib.: sgyu 'phrul zhi ba) und das *Gyudrül Drobo-Maṣala* (tib.: sgyu 'phrul khro bo). *Slate*-Übungen werden nur noch für die Gottheit Vajrayogini ausgeführt, wobei die beiden Maṣala mit der Hilfe von Lineal und Zirkel direkt auf Papier skizziert werden. Ab diesem Zeitpunkt ist der Student den ganzen Tag mit dem Skizzieren oder dem Malen von Thangkas bzw. Maṣalas beschäftigt. Dem Studenten sollte es mittlerweile leicht fallen, auch unbekannte Gottheiten zeichnen zu können. Von hoher Bedeutung ist nun die praktische Arbeit an Thangkas. Das Examen setzt sich aus den jeweiligen Skizzen der einstudierten vier Motive zusammen, die auf Papier innerhalb von drei Tagen angefertigt werden müssen.

Klasse 5:

Das erste zu studierende Motiv der fünften Klasse ist das *Tsogchen Düpe-Masala* (tib.: tshogs chen 'dus pa'i dkyil 'khor). Darauf schließt sich ein Kalligraphieteil an, in dem die tibetische Schrift *Ucen* (tib.: dbu can) und die nepalesische Ornamentalschrift *Lantsa* (tib.: lan tsha) eingeübt werden. Das *Masala* wird zuerst auf Papier skizziert, bevor dieses dann als Thangka gemalt wird. Die Kalligraphieübungen werden, mit dem Alphabet beginnend, mit Tusche in ein Heft geschrieben. Das Examen am Ende des Schuljahres besteht aus der Anfertigung einer Skizze des *Masala* auf Papier sowie einem Kalligraphieteil, die beide innerhalb von drei Tagen zu absolvieren sind.

Klasse 6:

Im letzten Schuljahr werden keine neuen Motive einstudiert, sondern vielmehr steht die reine Praxis der Thangkamalerei im Vordergrund. Während diesem Jahr fertigen die Studenten vornehmlich Auftragsarbeiten an.

Die Abschlussprüfung des Sechsjahres-Kurses besteht in der Anfertigung eines Thangkas innerhalb von 45 Tagen. Konchog Lhadrepa gibt dabei ein für alle Absolventen verpflichtendes Motiv vor, welches die Studenten in Form einer Kopie oder auch Fotografie eines Thangka als Vorlage erhalten.

Über diesen Lehrplan hinaus werden die Studenten mit geringen Arbeiten aus den anderen Institutionen der Tsering Art School und auch aus dem Shechen-Kloster betraut. Ich konnte beobachten, wie für im Shechen-Kloster abgehaltene Pujas *Tormas*¹⁵ (tib.: gtor ma) und Papierblumen von Studenten mit Farbe bemalt wurden sowie eine Figur auf ein großes Stofftuch gemalt wurde, das als Unterlage für die Darbringung von Opfergaben während einer Puja verwendet werden sollte.

Von Zeit zu Zeit erhält die Thangka-Malschule Aufträge, in neu errichteten Tempeln Wandmalereien zu zeichnen. Hierbei arbeiten fortgeschrittene Studenten mit einer guten Hand an den Wandmalereien mit. Sie erhalten keine besondere Schulung für das Malen von Wandmalereien, sondern sammeln diese Erfahrung in der Praxis.

¹⁵ aus Teig und weiteren Bestandteilen gefertigte Opfergaben von verschiedener Form und Farbe, die im Rahmen von Zeremonien Gottheiten dargebracht werden.

Abschließend zusammengefasst ist festzustellen, dass das abgeschlossene Studium an der Thangka-Malschule den Studenten dazu befähigt, aus einer gewissen Motivvielfalt schöpfend, selbstständig ein Thangka von Anfang bis Ende malen zu können.

Das Wissen der Studenten über die religiöse Kunst der Thangkamalerei, das Wissen über die Bildinhalte und -bedeutungen scheint jedoch, trotz des Unterrichts von Konchog Lhadrepa, eher gering zu sein. Die Studenten und sogar manche Lehrer verwiesen mich bei diesem Thema stets an Konchog Lhadrepa. Einer der Lehrer äußerte sich folgendermassen: *"People from the west always ask for the meaning of symbols and deities we paint. That's something good. But we don't know them. We just paint them without knowing their meaning"*.

Konchog Lhadrepa ist gerade damit beschäftigt ein Buch über *Karma Gadri*-Kunst zu schreiben. Auf dieses Buch wurde ich des Öfteren von Studenten und Lehrern hingewiesen, die, um sich wohl selber mit diesem Themenbereich eingehender zu befassen, das Buch zu studieren planen.

5.2. Das Dharmapala Thangka Center

5.2.1 Geschichte

Das DPTC wurde im Jahr 1979/1980¹⁶ von dem Thangkamaler Karsang Lama zusammen mit seinem Geschäftspartner Yubaraj Lama gegründet. Sie lernten sich in Kathmandu kennen und entwickelten gemeinsam die Geschäftsidee zur Eröffnung eines Thangka-Geschäfts. Sie übernahmen dabei eine indische Handelsgesellschaft, die bisher Schmuck, Holzschnitzereien und indische Kunst verkaufte, in der Yubaraj Lama zuvor bereits als Verkäufer tätig gewesen war. Zusätzlich zu dem schon bestehenden Angebot an Waren boten sie nun auch Thangkas an, die innerhalb von zwei Jahren zur einzigen Verkaufsware wurden. Das DPTC begann zu dieser Zeit mit fünf Malern und vergrößerte sich mit zunehmendem wirtschaftlichem Erfolg erheblich in den folgenden Jahren, so dass Mitte der 90er Jahre 180/250 Thangkamaler¹⁷ im DPTC beschäftigt waren. Da die Touristenzahl in Nepal aufgrund des Golfkrieges für einige Zeit zurückgegangen war und auch heutzutage aufgrund der seit Jahren anhaltenden instabilen politischen Situation in Nepal stark zurückgegangen ist und weiter zurückgeht, konnte die hohe Anzahl von Malern aus wirtschaftlichen Gründen nicht aufrechterhalten werden, so dass

¹⁶ in verschiedenen Gesprächen wurden mir unterschiedliche Jahresangaben genannt.

¹⁷ die mir gegenüber genannten Zahlen variierten von Gespräch zu Gespräch und auch die Angaben von Karsang Lama und Karma Tsering Lama wichen teilweise erheblich voneinander ab.

heute noch ca. 50 Thangkamaler für das DPTC beschäftigt sind. Karsang Lama plant, zukünftig diese Anzahl an Malern weiter zu reduzieren.

Eine weitere Person, die für die Geschichte des DPTC von Bedeutung ist, ist Karma Tsering Lama. Er ist Thangkakünstler und Cousin von Karsang Lama, schloss sich im Jahre 1987 dem DPTC an und ist seitdem Leiter der Hauptmalwerkstatt im DPTC. Unter Punkt 5.2.4 wird seine Person genauer vorgestellt werden.

5.2.2 Aufbau

Heutzutage setzt sich das DPTC aus drei Malwerkstätten und einem Geschäft mit Büro zusammen. Die drei Malwerkstätten finden sich an unterschiedlichen Orten innerhalb Kathmandus: im Zentrum Kathmandus, dem Königspalast gegenüberliegend (Werkstatt 1), im Westen Kathmandus in der Nähe der Stupa von *Swayambhunath* (Werkstatt 2) und im Norden von Kathmandu (Werkstatt 3). Das Geschäft ist nur knappe fünf Minuten zu Fuß von der Werkstatt 1 entfernt und befindet sich in der Nähe des Touristenbezirks Thamel, im Zentrum Kathmandus in der Einkaufsstraße *Durbar Marg*.

In den drei Malwerkstätten werden insgesamt ca. 50 Thangkamaler beschäftigt, die sich zu ungefähr gleichen Teilen auf die drei Werkstätten aufteilen. Die Werkstatt 1 ist die ursprüngliche Werkstatt des DPTC. Sie besteht heutzutage aus drei angemieteten Räumen in einem Hinterhofhaus. Früher, zu besseren wirtschaftlichen Zeiten, hatte das DPTC fast das komplette Haus als Werkstätte angemietet. Die anderen beiden Werkstätten 2 und 3 wurden in den Jahren 1995/1996¹⁸ gegründet.

Innerhalb des DPTC leitet Karsang Lama heutzutage das Management, das Marketing und den Verkauf. Der "Chief Artist" und Lehrer Karma Tsering Lama steht der Malwerkstatt 1 vor, leitet die dortigen Maler an und ist für den ganzen technischen Prozess der Thangkamalerei zuständig. In den anderen beiden Malwerkstätten 2 und 3 gibt es jeweils einen Künstler, der unter der Anleitung von Karsang Lama und Karma Tsering Lama die jeweilige Malwerkstatt leitet und die dortigen Maler unterweist. Yubaraj Lama, der eigentlich Filmdirektor ist und mit der praktischen Ausführung der Thangkamalerei nichts zu tun hat, ist innerhalb des DPTC in das Management und den Verkauf involviert. Der deutsche Holm Triesch, der seit 1994 in stetigem Kontakt mit dem DPTC steht, ist für das Marketing zuständig und hat in diesem Rahmen für das DPTC eine englisch- und deutschsprachige Homepage erstellt, auf der unterschiedliche Informationen über das DPTC, Projekte des

¹⁸ in verschiedenen Gesprächen wurden mir unterschiedliche Jahresangaben genannt.

DPTC und Thangkas im Allgemeinen dargeboten werden. Vor allem besteht die Möglichkeit über die Homepage eine Vielzahl von Thangkas anzuschauen, welche dann per E-Mail bestellt oder auch andere Thangka-Motive in Auftrag gegeben werden können.

Des Weiteren sind im Geschäft des DPTC ein Verkäufer und ein Buchhalter angestellt.

5.2.3 Zielsetzung

Das DPTC wurde aus wirtschaftlichem Interesse heraus gegründet, mit der Absicht, durch den Verkauf von Thangkas Geld zu verdienen. Allerdings sollten die im DPTC gemalten und verkauften Thangkas in der Tradition der buddhistischen Thangkamalerei stehen und somit aus philosophischer Sicht, d.h. im Einklang mit den buddhistischen Schriften, in ikonographisch korrekter Weise angefertigt werden. Dadurch wollte man sich bewusst von den anderen Thangka-Geschäften Kathmandus absetzen, die den Markt mit ikonographisch unkorrekten Thangkas überschwemmen.

Karsang Lama wollte seinen Malern bessere Arbeitsbedingungen schaffen, sowie diese mit einer guten Ausbildung versehen. Er, der vor seiner Geschäftsgründung in Kathmandu bereits für andere Händler gemalt hatte, führte Arbeitszeiten von Sonntag bis Freitag von 9 bis 17 Uhr ein, entgegen der in anderen Malwerkstätten üblichen täglichen Arbeitszeiten von 6 bis 23 Uhr.

Es entstand die Idee zu versuchen, den Thangkamarkt Kathmandus umzustrukturieren bzw. direkt auf diesen einzuwirken, so dass nur noch ikonographisch korrekte Thangkas auf dem Markt vorzufinden wären. Daher begaben sich Karsang Lama und Karma Tsering Lama in unterschiedliche Malwerkstätten Kathmandus, deren Maler größtenteils der Gemeinde der Tamang angehörten, und mussten feststellen, dass die Maler allesamt ikonographisch unkorrekte Thangkas malten. Sie versuchten, die Maler über ihr Fehlverhalten aufzuklären und diese dazu zu bewegen, in Übereinstimmung mit der Tradition korrekte Thangkas zu malen - leider mit ausbleibendem Erfolg. Daraufhin beschlossen sie, die Maler dieser Malwerkstätten im DPTC bei guter Bezahlung auszubilden, unter der Voraussetzung, dass diese nach den Vorgaben von Karma Tsering Lama und Karsang Lama Thangkas in ikonographisch korrekter Weise malten. Bis in die Mitte der neunziger Jahre wuchs daraufhin die Zahl der im DPTC ausgebildeten und beschäftigten Maler auf ca. 180/250 an. Nachdem diese sich das Wissen und die Fähigkeit angeeignet hatten, korrekte Thangkas zu malen, wurden sie, aus wirtschaftlichen Gründen heraus, vom DPTC "entlassen", um individuell oder in anderen Malwerkstätten korrekte Thangkas zu malen. Nach Aussagen von Karma Tsering

Lama und Karsang Lama veränderte sich dadurch das Angebot an Thangkas auf dem Markt in positiver Art und Weise, so dass wesentlich mehr in Übereinstimmung mit den buddhistischen Schriften stehende, ikonographisch korrekte Thangkas in den Geschäften angeboten wurden und werden. Ein Großteil der heute im Kathmandutal arbeitenden Thangkamaler soll im DPTC geschult worden sein.

5.2.4 Die beiden Künstler Karsang Lama und Karma Tsering Lama

Die beiden Thangkakünstler stehen in verwandtschaftlicher Beziehung zueinander, wobei Karma Tsering Lamas Mutter, die Schwester von Karsang Lamas Vater ist. Sie gehören den Tamang an, einer Volksgruppe, die vor ca. 50 Generationen aus Tibet nach Nepal wanderte und größtenteils Anhänger der Nyingma-Schule des tibetischen Buddhismus sind. Beide haben bereits in ihrer Kindheit unter demselben Lehrer begonnen, Thangkamalerei und Buddhismus zu studieren. Beginnend mit Karsang Lama werde ich im Folgenden kurz die Werdegänge beider Personen darstellen.

Karsang Lama (ca. 45 Jahre) begann in seinem Heimatort Lisanku bereits im Alter von ca. 8 Jahren mit dem Studium der Thangkamalerei unter seinem Großvater väterlicherseits und seinem Onkel. Sein Großvater war ein bedeutender, angesehener Laienpriester in der Region und außerdem Thangkamaler. In seiner Familie wurde die Priesterschaft seit Generationen vererbt. Neben der Thangkamalerei studierte Karsang Lama bei seinem Großvater in geringerem Maße auch Buddhismus. Sein Vater und dessen Onkel begannen, Thangkas in Kathmandu zu verkaufen, und im Alter von 14 Jahren beschloss Karsang Lama auch nach Kathmandu zu gehen, um dort als "commercial painter" zu arbeiten. Zu dieser Zeit malte er zuerst unter äußerst schlechten Arbeitsbedingungen für andere, meist aus Kathmandu stammende Händler, bevor er 1979/1980, gemeinsam mit seinem Partner Yubaraj Lama, das DPTC gründete. Karsang Lama war selber bis 1991 aktiver Thangkamaler, bevor ihn ein Arbeitsunfall, bei dem seine Sehfähigkeit beeinträchtigt wurde, dazu zwang, sich um die geschäftlichen Angelegenheiten zu kümmern.

Der 46 jährige Karma Tsering Lama begann im Alter von 9 Jahren unter seinem Großvater mütterlicherseits, dem Laienpriester und Großvater väterlicherseits von Karsang Lama, das Studium der Thangkamalerei und das des Buddhismus. Er verbrachte viel Zeit mit seinem Großvater und wurde von ihm in das buddhistische Ritualwesen eingeführt. Er entsandte ihn im Alter von ca. 12 Jahren zum Thangkastudium in das Kloster von Pema Ngawang Rinpoche in die Kyangshing-Grenzregion zwischen Nepal und Tibet. Dort studierte unter dem

nepalesischen Thangkamaler Pema Wangyal 5 Jahre lang Thangkamalerei und Buddhismus. Während dieser Zeit weilte er mit seinem Lehrer teilweise im Kloster von Pema Ngawang Rinpoche oder gemeinsam mit Pema Wangyal in Boudha, in Kathmandu. Nach der Rückkehr in sein Heimatdorf war er dort für einige Jahre mit der Anfertigung von Thangkas und Wandmalereien für Klöster und die lokale Gemeinde beschäftigt, sowie er auch als Priester bei bestimmten Zeremonien und Pujas fungierte. Gegen Ende der 1970er Jahre kam es ihm das erste Mal zu Ohren, dass Thangkamaler in Kathmandu ihre Thangkas an Händler verkauften. Dies war eine Neuigkeit, die im Gegensatz zu der ihm bisher bekannten Praxis stand, bei der ein Auftraggeber durch Kontaktaufnahme mit einem Lama ein bestimmtes Thangka bei einem Maler in Auftrag gab. Verwirrt zeigte er sich beim ersten Anblick der in Kathmandu angebotenen Thangkas, die ikonographisch betrachtet vollkommen inkorrekt waren. Von seinem Lehrer erfuhr er, dass es sich dabei um "commercial Thangkas" handle. Karma Tsering Lama weilte ab Ende der 1970er Jahre für einige Zeit in Kathmandu, wobei er individuell für Händler Thangkas malte. Aus persönlichen Gründen ging er aber wieder in sein Dorf zurück und ging einer anderen Tätigkeit nach, bevor er sich im Jahr 1987 dem DPTC anschloss.¹⁹

Karsang Lama und Karma Tsering Lama organisieren weltweit (zum Beispiel in Japan, Amerika, Kanada und Deutschland) Ausstellungen ihrer Thangkas, wo sie meist auch Vorträge über Thangkas und Thangkamalerei halten, sowie unter den Augen der Öffentlichkeit Thangkas malen. Sie haben Interviews für zahlreiche englischsprachige Zeitungen und auch das nepalesische Fernsehen gegeben sowie bei unterschiedlichen Projekten wie zum Beispiel der Gestaltung des Bremer Rosengartens mitgearbeitet. Über Karsang Lamas Leben wurde von einem deutschen Team ein Dokumentarfilm gedreht.

5.2.5 Auftraggeber bzw. Käufer von Thangkas

Das DPTC verkauft seine Thangkas über den Laden, über eingehende Bestellungen durch das Internet und über Ausstellungen. Laut Karsang Lama sind die Kunden dabei zu 90% Ausländer, wobei an erster Stelle die Deutschen stehen, gefolgt von Japanern und Amerikanern. Die restlichen 10% der Kunden setzten sich aus Nepalesen mit buddhistischem Hintergrund, wie zum Beispiel Tamang und Sherpa, Tibetern und Indern zusammen.

¹⁹ inwieweit Karsang Lama und Karma Tsering Lama eventuell gemeinsam unter ihrem Großvater studiert haben, kann ich leider nicht sagen. Aus den Aussagen von Karma Tsering Lama geht jedoch hervor, dass die beiden zusammen unter Pema Wangyal Thangkamalerei studiert haben.

Karma Tsering Lama nimmt eine etwas abweichende Einteilung vor, wobei nach ihm die Thangkas nur von Ausländern gekauft werden, worunter er Westler und Japaner versteht. Diese kaufen Thangkas größtenteils nur zur Dekoration und nicht aus Gründen der buddhistischen Praxis.

Vom DPTC werden nur Thangkas gefertigt, die in Übereinstimmung mit den in den buddhistischen Schriften vorzufindenden Beschreibungen der Gottheiten stehen. Davon abweichende Aufträge werden abgelehnt. So erhielt Karma Tsering Lama einmal zum Beispiel den Auftrag, ein Thangka des Dharmabeschützers Mahākāla zu zeichnen, wobei der Auftraggeber des Thangkas selber auf diesem meditierend in einer Höhle dargestellt werden wollte. Ein anderes Mal wollte eine Frau, welche die Farbe schwarz besonders mochte, die Gottheit der weißen ṭārā in schwarz gemalt haben. Beide Aufträge lehnte Karma Tsering Lama ab.

5.2.6 Aufnahmebedingungen

Jede Person, die gerne Thangkamalerei erlernen möchte, kann dies im DPTC tun. Die Lernenden müssen nicht zwangsläufig Buddhisten sein. Allerdings sei es nach Karma Tsering Lama, besser nicht nur Buddhist zu sein, sondern auch in buddhistischer Philosophie geschult zu sein, da die Kunstform der Thangkamalerei unmittelbar mit dem Buddhismus verbunden sei. Nur eine Person, die sowohl in der Thangkamalerei als auch im Buddhismus geschult sei, könne als "perfect artist" bezeichnet werden.

Studenten am DPTC haben eine geringe monatliche Gebühr zu entrichten, die zum Abgleich der entstehenden Materialkosten verwendet wird. Falls Studenten aus einem sozial schwächeren Umfeld kommen und diese Gebühr nicht bezahlen können, hat Karma Tsering Lama ein spezielles System entwickelt, nach dem er bereits 5 oder 6 Studenten geschult hat. Solch ein Student, auch "Teaboy" genannt, hat im DPTC Hilfsarbeiten zu verrichten, d.h. er ist für das Saubermachen innerhalb der Malwerkstatt sowie das Zubereiten des täglich zweimal bereitgestellten Tees zuständig.

Das DPTC bietet auch Ausländern die Möglichkeit, je nach Wunsch, für einige Tage oder auch über einen längeren Zeitraum Thangkamalerei zu studieren.

Nach Karma Tsering Lama würden sie gerne Nepalis unterschiedlicher Volksgruppen in der Thangkamalerei schulen. Allerdings ist dies bisher auf kein Interesse gestoßen. Auch zeigt sich Karma Tsering Lama im Allgemeinen sehr besorgt über die Zukunft der Thangkamalerei:

"We are very afraid about buddhist artwork, like buddhist art, Thangka painting. Because slowly this art is going decreasing. Because the new generation is not interested. That means the art is going decreasing. Now I'm 46. After 10,15 years I'm also dying. That means one is minus. And another person dies, it's two minus. It should be fulfilled in the new generation, but around the Kathmandu everywhere I see no more young generation to learn".

5.2.7 Die Maler und Studenten des DPTC

Da ich mich, wie bereits oben erwähnt, nur in der Malwerkstatt 1 aufhielt, werde ich im Folgenden einige Charakteristika der dortigen Maler und Studenten vorstellen.

In der Malwerkstatt 1 malen 14 Personen, die allesamt Männer sind. 11 gehören der nepalesischen Volksgruppe der Tamang und 3 der der Newari an. Alle sind Buddhisten. Im Durchschnitt sind sie 32,5 Jahre alt, wobei der älteste Maler 52 Jahre, der jüngste Maler 23 und der einzige Student 12 Jahre alt ist. Sie sind im Durchschnitt seit 12,31 Jahren im DPTC tätig, wo auch 11 der Maler die Thangkamalerei erlernt haben. In den Familien der Hälfte aller Maler gibt es außer ihnen noch weitere Thangkamaler.

Nach dem Grund für die Aufnahme des Erlernens der Thangkamalerei gefragt antworteten 12 Maler: "to have a job". Von diesen 12 gaben 6 eine zweigeteilte Antwort, wobei als weitere Gründe neben dem Job das Interesse an der Thangkamalerei (2 Maler), das Fortführen der buddhistischen Tradition innerhalb der Familie (1 Maler) und buddhistische Beweggründe (3 Maler) genannt wurden. Der 52 jährige Maler nannte rein buddhistische Beweggründe und der junge Student gab eine dreigeteilte Antwort, die sich wie folgt zusammensetzte: er war vor den Rekrutierungsmaßnahmen der Maoisten nach Kathmandu geflohen, brauchte daher nun einen Job und war interessiert an der Thangkamalerei.

Es gibt eine japanische Studentin, die pro Woche einen Tag zum Thangkastudium im DPTC verbringt. Ferner belegte eine Holländerin während meines Aufenthalts im DPTC für 5 Tage eine Art Schnupperkurs in der Thangkamalerei, wobei sie unter der Mithilfe der Maler ein Thangka in groben Zügen von Beginn bis zum Ende fertigte.

Nach Auskunft von Karma Tsering Lama gibt es heutzutage in keiner der Werkstätten des DPTC Thangkamalerinnen aus der lokalen Gemeinde. Sie haben früher versucht einige wenige Frauen aus der Tamang-Gemeinde im DPTC auszubilden, was aber aus mangelndem Interesse der Frauen leider scheiterte. Karma Tsering Lama hat von einigen Thangkamalerinnen aus der Newari-Gemeinde gehört, aber bisher noch keine persönlich kennen gelernt. Er betonte, dass es von buddhistischer Seite her keine Einschränkungen für

das Erlernen der Thangkamalerei für Frauen gäbe, es aber bisher leider nicht gelungen sei, mehr Frauen auszubilden.

Es fällt auf, dass die Maler des DPTC in Werkstatt 1 alle, bis auf einen, schon 5 Jahre und wesentlich länger dort beschäftigt sind.

5.2.8 Werkstattalltag im DPTC

Die Arbeitszeiten der Malwerkstätten sind jeweils von Sonntag bis Freitag von 9 - 17 Uhr.

Mittags von ca. 13 bis 13:30 gibt es eine halbstündige Mittagspause, während der das Mittagessen eingenommen wird, welches zuvor von dem Teaboy aus einer der umliegenden Garküchen geholt wurde. Am Vormittag und Nachmittag gibt es jeweils noch eine kurze Pause, während der die Maler in der Werkstatt süßen Milchtee zu sich nehmen, der vom Teaboy zubereitet wird.²⁰

Die Maler sind den ganzen Tag mit den Arbeiten an konkreten Thangkas in den unterschiedlichsten Arbeitsphasen, d.h. beginnend mit dem Präparieren der Leinwand bis hin zu den letzten Schritten, dem Malen der Details der Gesichter der Gottheiten, beschäftigt.

Für verschiedene Arbeitsschritte wie zum Beispiel das Schattieren oder das Malen der Umrisslinien gibt es bestimmte Spezialisten. Wenn ein Maler mit seiner Arbeit fertig ist, gibt er das Thangka an den nächsten Maler weiter, der wiederum den nächsten Arbeitsschritt vornimmt usw. Somit sind mit der Fertigung eines Thangkas immer mehrere Maler betraut. Welcher Maler welches Motiv zu malen hat, wird von Karma Tsering Lama unter Abwägung der technischen Schwierigkeit des zu malenden Thangkas und der Fähigkeiten des Malers entschieden. Es gibt einen Spezialisten, der die Gesichtszüge der Nebenfiguren malt und auch bei dem einen oder anderen Motiv die Gesichtszüge der Hauptfigur malen kann. Im Allgemeinen jedoch werden die Gesichtszüge der Hauptfigur sowie deren Handattribute und weitere Korrekturen an den Thangkas als letzter Arbeitsschritt von Karma Tsering Lama persönlich ausgeführt. Auch die Thangkas aus den beiden anderen Malwerkstätten kommen, nach deren vorläufiger Fertigstellung, in die Malwerkstatt 1, wo Karma Tsering Lama letzte Korrekturen vornimmt, sowie wiederum die Gesichtszüge und Handattribute von ihm gemalt werden.

Von den derzeit im DPTC beschäftigten Malern hat keiner das Skizzieren der Motive auf Leinwand erlernt. Daher gibt es eine Vielzahl von auf einer Art Butterbrotpapier mit Bleistift skizzierten Vorlagen, welche von den Malern mit Tesafilm hinter die Leinwand geklebt

²⁰ diese Angaben beziehen sich nur auf die Malwerkstatt 1, da ich wie oben schon erwähnt nicht in Malwerkstatt 2 und 3 verweilte.

werden und diese dann das Motiv abpausend auf die Leinwand übertragen. Die Vorlagen wurden früher von Karsang Lama und Karma Tsering Lama gefertigt, wobei heutzutage nur noch Karma Tsering Lama neue Vorlagen skizziert.

Karma Tsering Lama verbringt selber malend einen Großteil des Tages in der Malwerkstatt oder er unterweist und korrigiert die Maler bei seinen Rundgängen. Ferner unterrichtet er dort auch in den "Schnupperkursen" an Thangkamalerei interessierte Ausländer.

5.2.9 Studienaufbau und Studieninhalte

Im DPTC gibt es theoretisch zwei Arten von Lehrsystemen zur Schulung von Thangkamalern: ein System, welches einen "perfect artist" hervorbringt und ein anderes, welches einen "painter" hervorbringt. Jeder Student muss sich am Anfang seiner Ausbildung für ein System entscheiden. Das erste System, welches einen "perfect artist" hervorbringt, ist dadurch gekennzeichnet, dass der Künstler dazu befähigt wird, alle Arbeitsschritte im Prozess des Malens eines Thangka selbstständig ausführen zu können. Im Gegensatz dazu bringt das zweite System einen Maler hervor, der nicht dazu in der Lage ist, alle Arbeitsschritte selbstständig auszuführen. Der Unterschied der beiden Lehrsysteme besteht darin, dass die Ausbildung zu einem "perfect artist" das Erlernen der Ikonographie und Ikonometrie der Gottheiten und die damit in Verbindung stehende Ausbildung im Skizzieren der Gottheiten durch den Künstler beinhaltet. Dies Wissen befähigt ihn auch dazu, die letzten Arbeitsschritte, d.h. die Gesichtszüge und Augen einer Gottheit malen zu können. Dieser Arbeitsschritt ist ohne das Wissen über die genaue Darstellung der Gottheit nicht ausführbar, gerade da anfänglich skizzierte Details des Gesichtes im Prozess des Auftragens der Farbe unter einer Farbschicht verschwinden und diese als letzter Arbeitsschritt mit einem feinen Pinsel freihand aufgemalt werden. Daher ist ein "painter" immer auf einen Künstler angewiesen, von dem er eine Skizze als Vorlage zum Kopieren erhält und der ihm später auch die Gesichtszüge malt.

Zu meiner Zeit des Aufenthaltes im DPTC fand ausschließlich das zweite System der Ausbildung Anwendung, dessen Aufbau ich im Folgenden kurz vorstellen werde. Der angehende Maler muss zuerst den Prozess des Präparierens der Leinwand erlernen. Daran schließt sich als nächster Schritt das Erlernen des Kopierens der hinter die Leinwand geklebten Vorlage. Ein Lernschritt, der mit viel Übung verbunden ist und mit einfachen Motiven, bestehend aus einer Gottheit mit einigen sie umgebenden Bergen, Wolken und Blumen beginnt und dann differenzierter wird. In den nun folgenden Schritten werden nacheinander das Auftragen der Farben (nur einfarbige Bereiche), das Fertigen von

Schattierungen, das Hervorheben der Umrisslinien und das Malen der Gold- und Silberdekoration erlernt. Nach Karma Tsering Lama geht der Ausbildung eines Künstlers, im Gegensatz zu der eines Malers, eine 2-3 jährige Lehrzeit in Ikonographie, Ikonometrie und Skizzieren voraus. Daraufhin schließen sich dieselben Schritte wie bei der Ausbildung eines "painters" an, wobei diese um den letzten Schritt des Erlernens des Malens der Gesichtszüge ergänzt werden.

Das Lernsystem ist durch das stetige Wiederholen des Malprozesses gekennzeichnet. Wenn der Schüler die grundlegenden Kenntnisse der Thangkamalerei beherrscht, werden seine Thangkas nach den Schritten Leinwandpräparation, Kopie der Skizze und das Auftragen der Farbe an einen fortgeschritteneren Maler übergeben, der die nächsten Schritte der Fertigung übernimmt. Der Schüler beginnt nun mit einem neuen Thangka von vorne, bekommt jedoch nach Beendigung der ersten drei Schritte den vierten Schritt des Schattierens gelernt. Daraufhin geht sein Thangka wieder an einen anderen Maler zur weiteren Bearbeitung und er beginnt erneut von vorne, wobei ihm dann nach erfolgreicher Beendigung des vierten Schrittes der fünfte Schritt des Malens der Umrisslinien gelehrt wird usw. Je nach den Fähigkeiten der Schüler können deren Thangkas nach ungefähr einem Jahr der Ausbildung verkauft werden. Auch schon zuvor, falls ein Thangka Potential zum Verkauf besitzt, aber mit einigen kleinen Fehlern versehen ist, werden diese von Karma Tsering Lama korrigiert und das Thangka wird zum Verkauf angeboten.

Die derzeitigen Maler des DPTC befinden sich auf unterschiedlichen Lernstufen, wobei allerdings keiner von ihnen das Skizzieren erlernt und somit auch keiner in der Lage ist, selbstständig ein komplettes Thangka zu malen. Über diesen Zustand ist Karma Tsering Lama "very upset". Allerdings erhalten die Maler im DPTC eine Ausbildung, welche sie dazu befähigt, unterschiedliche Arbeitsschritte im Prozess des Malens eines Thangkas auszuführen. Dadurch setzen sich, nach Karma Tsering Lama, die Maler des DPTC von Malern anderer Malwerkstätten ab, welche nur auf einen Arbeitsschritt spezialisiert seien.

Einem Maler im DPTC versucht Karma Tsering Lama seit einiger Zeit das Malen der Gesichtszüge beizubringen. Dieser Maler darf nun die Gesichtszüge der Nebenfiguren und auch mancher Hauptfiguren malen. Einen anderen Maler, der einmal Karma Tsering Lamas Nachfolger werden soll, hat er im Schreiben der tibetischen Schrift geschult.

Zu Zeiten, als im DPTC die Höchstzahl an Malern beschäftigt wurde, wollten Karsang Lama und Karma Tsering Lama die Maler in einer täglich stattfindenden Abendstunde von 17-18 Uhr, unter der Leitung eines vom DPTC bezahlten Lehrers in buddhistischer Philosophie und

tibetischer Schrift schulen. Allerdings stellten sie diesen Unterricht aufgrund des geringen Interesses der Maler bereits nach kurzer Zeit wieder ein.

5.3 Versuche eines Vergleichs zwischen der TAS und dem DPTC

In diesem Kapitel möchte ich im direkten Vergleich der TAS und des DPTC die mir am wichtigsten erscheinenden Merkmale dieser beiden Institutionen herausarbeiten. Mir ist bewusst, dass ein Vergleich der beiden Institutionen aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausrichtung, d.h. die TAS vornehmlich als Ausbildungsstätte und das DPTC in seiner heutigen Form hauptsächlich als Produktionsstätte, vorsichtig geschehen muss und der Hintergrund der jeweiligen Institution beim Vergleich stets bedacht werden muss:²¹

1. Beide Institutionen folgen der Tradition der tibetischen Thangkamalerei. Im Hinblick auf die TAS bedeutet dies, dass man sich dort deren Bewahrung und Fortführung sowie das Ermöglichen des Studiums der Thangkamalerei zum Ziel gesetzt hat, wobei dies dort durch die Schulung der Studenten in der Karma Gadri Maltradition und durch Auftragsarbeiten verwirklicht wird. Das DPTC folgt der Tradition der tibetischen Thangkamalerei, indem dort zum einen nur "correct" Thangkas, d.h. Thangkas, deren Motive auf einer textlichen Grundlage basieren und mit dieser übereinstimmen, gemalt und zum Verkauf angeboten werden, und zum anderen die Maler nur in der Anfertigung solcher Thangkas geschult werden.
2. Der Schwerpunkt der TAS liegt auf der Ausbildung der Studenten und nicht im Verkauf von Thangkas, wobei der Schwerpunkt des DPTC im Verkauf von Thangkas liegt, jedoch auch hier interessierten Personen die Möglichkeit geboten wird, die Thangkamalerei zu erlernen.
3. Hauptauftraggeber der TAS und des damit in Verbindung stehenden Workshops ist das Shechen-Kloster, wobei auch einige Aufträge aus der lokalen Gemeinde und dem Ausland eingehen. Eher selten erscheinen Personen in der TAS, die aus dem kleinen Fundus an Thangkas kaufen. Vielmehr wird fast ausschließlich in der TAS und dem Workshop auf konkrete Aufträge hin gemalt. Die Kundschaft des DPTC besteht hingegen fast ausschließlich aus Ausländern (Westler und Japaner). Das DPTC fertigt Thangkas zum

²¹ Mir ist bewusst, dass die mir bedeutsam erscheinenden Merkmale bereits auf meiner subjektiven Wahrnehmung und der damit in Verbindung stehenden Interpretation des Wahrgenommenen basieren und die Interpretation nicht erst bei der Auswertung der Merkmale beginnt.

einen für den Verkauf in ihrem Laden und/oder für Ausstellungen und zum anderen auf Bestellungen konkreter Motive hin, wie zum Beispiel über ihre Homepage.

4. Beide Institutionen verfügen über Hauptlehrer, die seit ihrer Kindheit mit dem Studium der Thangkamalerei und des Buddhismus befasst sind und daher über einen umfangreichen Erfahrungs- und Wissensschatz verfügen. Gerade das Übertragen des Wissens der Hauptlehrer auf ihre Schüler über den buddhistischen Hintergrund der Thangkamalerei und das damit verbundene Wissen über deren Funktion sowie die Übertragung der Bedeutungen des Dargestellten gestaltet sich in beiden Institutionen schwierig.
5. Das Studium an der TAS befähigt die Studenten dazu, ein Thangka selbstständig von Anfang bis zum Ende malen zu können, wohingegen die Maler des DPTC durch die von ihnen gewählte Ausbildung nicht dazu befähigt werden, alle Arbeitsschritte selbstständig ausführen zu können. Für sie besteht zwar die Möglichkeit dies zu erlernen, jedoch machen sie keinen Gebrauch davon.
6. In der TAS sind Buddhismuskunde und Praxis Teil des Lehrplans und jeder Student muss Buddhist sein. In der Malwerkstatt 1 des DPTC bezeichnen sich alle Maler als Buddhisten, was aber keine Bedingung für die Aufnahme in das DPTC darstellt. Die buddhistische Praxis und das Studium bleiben dort jedem Maler selbst überlassen.
7. Die Zusammensetzung der Gruppe der Studenten der TAS ist im Hinblick auf ihre Nationalität, einschließlich unterschiedlicher nepalesischer Volksgruppen, heterogen, während die Zusammensetzung der Maler des DPTC dagegen homogen ist.
In der TAS beträgt der Frauenanteil an der Gruppe der Studenten 28,36%, wohingegen es im DPTC keine einzige Thangkamalerin gibt.
8. Alle Antworten, bis auf eine, der Maler der Malwerkstatt 1 des DPTC auf die Frage nach dem Grund für die Aufnahme des Studiums der Thangkamalerei, enthielten die Aussage "um eine Arbeit zu haben". In der TAS wurde eine ähnliche Antwort nur einmal im Rahmen einer mehrteiligen Antwort einer Studentin gegeben und zwar um später einmal "auf eigenen Beinen zu stehen".
9. Es scheint ein Ungleichgewicht zwischen der Aussage Karma Tsering Lamas im Bezug auf das Desinteresse der jungen Generation an der Thangkamalerei im Verhältnis zu der Anzahl der relativ jungen Studenten der TAS zu bestehen. Allerdings kann ich keine Aussage über das Verhältnis innerhalb der Tamang Gemeinde treffen.

Aus der Betrachtung der soeben dargestellten neun Punkte, die vergleichend die mir am bedeutendsten erscheinenden Merkmale der TAS und des DPTC darstellen, ergibt sich, dass

sich die von mir unter 2.1.2 formulierte Grundannahme von der Existenz zweierlei Arten von Thangkainstitutionen nicht ganz in dem erwarteten Maße bestätigt hat, da

1. in der TAS nicht nur Tibeter studieren, sondern sich die Gruppe der Studenten als äußerst heterogen darstellt und
2. das DPTC zwar fast ausschließlich für den Touristenmarkt produziert, allerdings nur aus buddhistischer Sichtweise heraus korrekte Thangkas fertigt.

Ferner lässt sich zu der Gruppe der Auftraggeber bzw. der Kundschaft der TAS und des DPTC die allgemeine Aussage treffen, dass die TAS fast ausschließlich für das Shechen-Kloster Thangkas fertigt und nebenbei Aufträge aus der lokalen Gemeinde und auch aus dem Ausland ausführt. Selten kommen einmal Touristen an die TAS, um aus einem kleinen Vorrat an Thangkas zu wählen. Im Gegensatz dazu fertigt das DPTC nach Karsang Lama größtenteils und nach Karma Tsering Lama Thangkas ausschließlich für Touristen, sowohl auf Vorrat oder als auch auf Bestellung. In Übereinstimmung mit Bentor (1993) hat es den Anschein, dass der Touristenmarkt oder die Gruppe der ausländischen Thangka-Käufer zweigeteilt ist. Und zwar nach meiner Einschätzung zum einen in eine Gruppe, die sich aus Personen zusammensetzt, die etwas Ahnung von Thangkas haben und meist selber Buddhisten sind oder ein Interesse am Buddhismus haben, und zum anderen in eine Gruppe von Personen, die keine Ahnung von Thangkas haben und diese als Mitbringsel zum Dekorationszweck erstehen. Die ausländischen Auftraggeber und Kundschaft der TAS würde ich der ersten Gruppe zuordnen, die Kundschaft und Auftraggeber des DPTC beiden Personengruppen.

Die unter 2.1.1 formulierte Grundannahme, dass zweierlei Arten von Thangkainstitutionen existieren, würde ich jedoch nicht vollkommen verwerfen wollen, sondern sie erweist sich als hilfreich für eine auf den Ergebnissen des Feldforschungspraktikums basierende Neubewertung der Thangkamalschulen und Thangkamalwerkstätten. Als eine in weiteren Studien zu überprüfende Hypothese nehme ich als Neubewertung eine Dreiteilung der Thangkaschulen und -malwerkstätten im Kathmandutal vor:

1. Institutionen wie die TAS, die, sehr eng an der tibetischen Tradition der Thangkamalerei orientiert, Thangkakünstler ausbilden und Thangkas fertigen, wobei ihre Auftraggeber fast ausschließlich buddhistische Institutionen oder Praktizierende sind,

2. Institutionen wie das DPTC, die, sich an der tibetischen Tradition orientierend, fast ausschließlich für den Verkauf an Touristen bestimmte Thangkas fertigen, die aus buddhistischer Sichtweise heraus korrekt gemalt sind. Neben der Fertigung von Thangkas können in diesen Institutionen auch Thangkamaler ausgebildet werden,
3. Institutionen und Maler, die ausschließlich für den Touristenmarkt Thangkas fertigen, welche aus buddhistischer Sichtweise heraus meist inkorrekt sind.²² Hierbei kann es sich sowohl um in minderwertigster Ausführung produzierte Massenware als auch um Thangkas in Spitzenqualität handeln.

5.4 Das Thangka - eine Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven

Dieses Kapitel gibt dem Leser, entsprechend der während meines Feldforschungspraktikums gesammelten Ergebnisse, eine Einführung in die Vielfalt der Arten, Motive und Verwendungsweisen von Thangkas sowie einige Anmerkungen über deren Fertigung aus buddhistischer Sicht heraus gemacht werden. Diese dabei gewonnenen Erkenntnisse dienen mir als Ausgangsbasis für den von mir weiter unten vorgenommenen Versuch der Herausarbeitung von Charakteristika "guter" Thangkas und Touristen-Thangkas. Deshalb erscheint mir hier zuerst deren kurze Darstellung angebracht.

5.4.1 Arten, Motive und Verwendungsweisen von Thangkas

Bisher war hier nur die Rede von gemalten Thangkas, obwohl es neben diesen noch drei weitere Arten von Thangkas gibt: gestickte Thangkas (tib.: tshem drub ma), gestickte applizierte Thangkas (tib.: lhan drub ma, dras drub ma) und gedruckte Thangkas (tib.: dpar ma). In der Schneiderei der TAS fertigt ab und an der bhutanesische Mönchsmeister gestickte applizierte Thangkas, wobei im DPTC keine der anderen drei Arten von Thangkas gefertigt werden und ich auch in den Thangkaläden im Touristenbezirk Thamel, am Durbar Square und in Boudha keine dieser Thangkaarten gesehen habe.

²² Karsang Lama als auch Karma Tsering Lama merkten in diesem Zusammenhang an, dass Thangkamaler, die in der Lage sind, korrekte Thangkas zu malen, von den Aufträgen der Geschäftsbesitzer abhängig sind. Falls diese inkorrekte Motive in Auftrag geben, haben die Maler meist keine andere Möglichkeit als diese anzufertigen.

Es gibt die unterschiedlichsten Arten von Thangkamotiven, wobei ich hier die thematische Einteilung von Karma Tsering Lama vorstellen möchte und diese um meine eigenen Erklärungen ergänze:

1. Lebensrad: die symbolische graphische Darstellung des Geburtenkreislaufs und seiner Dynamik in Form eines Speichenrades.
2. Lebensgeschichten: die Darstellung von Lebensgeschichten und Handlungen bedeutender Personen, wie zum Beispiel die des historischen Buddha oder die des tantrischen Meister Padmasambhava.
3. einzelne Hauptfigur: die Darstellung einzelner historischer Personen oder Gottheiten im Zentrum als Hauptfigur, die von anderen Figuren und/oder Personen umgeben sein können.
4. Darstellungen von Übertragungslinien bestimmter buddhistischer Schultraditionen in der Form eines Baumes.
5. Maṅgalas

Darüber hinaus gibt es noch so genannte Medizinthangkas, auf denen zum Beispiel unterschiedliche Krankheiten und deren Behandlungsmethoden sowie Pflanzen von medizinischem Wert usw. dargestellt sein können.

Im Rahmen der Ausführungen über die Geschichte der Thangkamalerei nahm Karma Tsering Lama eine allgemeine Dreiteilung bezüglich der Verwendungsweisen von Thangkas vor:

1. für die buddhistische Praxis. Diesen Punkt führte er am Beispiel der buddhistischen Meditation aus, welche mit Visualisierungen verbunden sein kann. Hierbei fungieren Thangkas als eine Art Visualisationsbasis, die dem Praktizierenden die zu visualisierende Gottheit vor Augen führt. In den Schriften werden zwar die Gottheiten in ihrer Erscheinungsform (wie zum Beispiel deren Körperfarbe, Körperhaltung und Gesichtsausdruck usw.) beschrieben, jedoch werden sie erst durch die künstlerische Umsetzung dem Praktizierenden konkret vor Augen geführt.
2. zum Lehren buddhistischer Inhalte. Ein Lehrsystem, welches sich der Kunst bedient, stellt eine einfache Art des Lehrens dar, die dem zu Unterweisenden das zu Lehrende anschaulich vor Augen führt. Vor allem Leute, die nicht lesen und schreiben können, bekommen über den Weg der Kunst Gottheiten bildlich dargestellt.

3. zum Erzeugen einer religiösen Umgebung. Ein Kloster ohne Thangkas, Wandmalereien und Statuen ist einfach nur ein Haus. Erst durch das Vorhandensein religiöser Kunst wird ein religiöser Ort erschaffen, der durch die Gläubigen sofort als dieser wahrgenommen wird.

Auf die Frage nach der Verwendung von Thangkas hin befragt, benannte Konchog Lhadrepa die Ansammlung von religiösem Verdienst als bedeutsamsten Punkt. Der religiöse Verdienst kann sowohl für andere Personen angereichert werden als auch für einen selbst. Anhand von zwei mir dargelegten Beispielen möchte ich das hier etwas ausführen.

Im Falle eines Todes, gibt die Familie des Verstorbenen die Anfertigung eines Thangkas in Auftrag, das dazu dient, für die verstorbene Person Verdienst anzureichern, um somit seine zuvor begangenen Verfehlungen zu reinigen und auch um seine zukünftige Wiedergeburt zu begünstigen. Es gibt einige Gottheiten, die für diese Art von Thangkas vorgesehen sind. Ferner kann die Familie des Verstorbenen für die Bestimmung des Motivs des Thangkas einen Astrologen konsultieren. Jedoch ist auch ein von einer spirituell unerfahrenen Person ausgesuchtes Thangka für diesen Zweck durchaus von Nutzen und im Allgemeinen kann jede Gottheit dafür Verwendung finden.

Wichtig festzuhalten ist hier, dass durch das Anfertigen eines Thangkas nicht nur für den Verstorbenen Verdienst angereichert wird, sondern auch der Auftraggeber sowie Künstler des Thangkas religiösen Verdienst ansammelt.

In einem anderen Fall kann eine erkrankte Person durch das In-Auftrag-Geben eines Thangkas religiösen Verdienst ansammeln und so eventuell auf dem Wege der Genesung voranschreiten. Hierbei handelt es sich um karmisch bedingte Erkrankungen, d.h. Erkrankungen die ihre Grundlage in den drei Geistesgiften Hass, Zorn und Unwissenheit haben. Durch das In-Auftrag-Geben eines Thangkas kann die erkrankte Person ihr Karma reinigen und eventuell wieder genesen.

Religiöser Verdienst für einen selbst kann auch durch die eigene Praxis mit einem Thangka erworben werden, d.h. durch Verehrung von, die Darbringung von Opfergaben an und Meditation über die dargestellte Gottheit. Allerdings entsteht laut Karma Tsering Lama der Verdienst nicht als automatisches Resultat, sondern von äußerster Wichtigkeit ist dabei die eigene Anstrengung, Hingabe und Motivation, mit der die Praxis ausgeführt wird.

5.4.2 Beobachtungen zur Bedeutung der Dharmapraxis eines Künstlers

Beginnend möchte ich hier als allgemeine kurze Einführung einige Zitate aus den niedergeschriebenen Belehrungen von Konchog Lhadrepa für die Klasse des ersten Jahres der TAS anführen, die dem Leser aus buddhistischer Sicht heraus die Bedeutung des Dharma für den Thangkakünstler vor Augen führen, sowie in dessen ideale geistige Grundhaltung einführen soll.

"Why do we need the kind of teaching that I am going to give? Because nowadays most Tibetan Buddhist sacred art training does not include any or much dharma teaching. We need this so that we can understand how to have the right attitude and conduct according to our religion, as is appropriate to one who is practicing the sacred art. We also need this teaching to learn of the two accumulations, which are indispensable for us to be able to attain enlightenment. One is the accumulation of merit, which is our activity of body and speech, and the other is the accumulation of wisdom, which is the mind's activity. Regarding the practice of sacred painting, the creation of these images are our accumulation of merit and the mental attitude and motivation with which we approach this activity is the accumulation of wisdom".

"However, whether engaging in this art is actually an accumulation of merit or something sacred also depends on our motivation. The motivation is not to create this art or purchase this art for money, power or fame, it is for the benefit of oneself and others in this and future lives, to accumulate wisdom and attain enlightenment. If it is not created for these aims, then it reduces its sacred meaning. In this way we need the proper form of the sacred artwork and our altruistic motivation to be in accord, for the accumulation of merit to be supreme".

"Why is it called supreme art?"

The word for precious or supreme is "chok" which we should understand to mean that when we manipulate the materials that we are using to create this art, we need to do this without any negativity or selfishness and instead with a pure and altruistic motivation. If that is the case, then it can be of much benefit: It can help prevent sickness and the environment in general [sic] and can clear obstacles and increase the good fortune and prosperity of the place. There are two kinds of siddhi, or accomplishment, one is general, one is special: The general one refers to outer circumstances; the special one refers to the inner attainments. If we can attain both siddhis it helps both oneself and all sentient beings to achieve the wisdom of complete enlightenment. This is because the image of the Buddha, when properly made from the texts and with the correct motivation, is like an incarnation of the Buddha, a Nirmanakya manifestation of the Buddha - It has all the qualities of the Buddha in its design".

Konchog Lhadrepa betonte in den beiden Gesprächen mit mir ausdrücklich den besonderen Stellenwert der Hingabe eines Thangkakünstlers den drei Juwelen von Buddha, Dharma und Sangha gegenüber. Ohne diese Hingabe, reine Motivation, richtige Einstellung, Mitgefühl und Güte von Seiten des Künstlers könne keine als "sacred art" zu bezeichnende Kunst hervorgebracht werden. Wenn zum Beispiel einer seiner Studenten ein Thangka anfertigt und dabei seinen Geist mit Hingabe auf Buddha, Dharma und Sangha richte, sei dem fertigen

Thangka anzusehen, dass es "with mind" gemalt wurde - unabhängig ob es aus künstlerischer Perspektive her schön oder nicht schön aussähe. Im Gegensatz dazu, falls er ein Thangka anfertigen würde, wobei er nur an das zu verdienende Geld denkend, ohne Hingabe an Buddha, Dharma und Sangha, malen würde, käme dabei ein aus künstlerischer Perspektive betrachtet schön erscheinendes Thangka heraus, dass jedoch "like a dead body" aussehen würde.

Ein nur an den Profit denkender Thangkamalerei sammelt aus buddhistischer Sicht schlechtes Karma an. Die Thangkas solcher Maler bezeichnete Konchog Lhadrepa als "not so powerfull" und fügte scherzend hinzu: "they are like a weak battery". Die Wichtigkeit der Verbindung von buddhistischer Praxis und Thangkamalerei liegt Konchog Lhadrepa sehr am Herzen und diese Verbindung versucht er im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der TAS zu vermitteln.

5.4.3 Anmerkungen zum Prozess des Schaffens eines Thangkas aus buddhistischer Perspektive

In diesem Kapitel soll anhand von zwei konkreten Beispielen ein kurzer Einblick über die während des Prozesses der Fertigung eines Thangkas aus buddhistischer Perspektive heraus auszuführenden Handlungen und deren Bedeutungen gegeben werden. Zum besseren Verständnis werden diese hier getrennt von dem technischen Schaffensprozess eines Thangkas (Leinwandbearbeitung, Skizzieren, Auftragen der Farbe usw.) betrachtet, obwohl sie im Rahmen dieses Prozesses vorgenommen werden.²³

Laut Konchog Lhadrepa kommen in einem Thangka die drei Aspekte von Körper, Rede und Geist zusammen, wobei die Darstellung der Gottheit den Körper, das auf der Rückseite der Leinwand aufgeschriebene Mantra die Lehre und die durch einen Lama oder Meisterkünstler ausgeführte Weihung des Thangkas den Geist Buddha Śākyamūis symbolisieren.

Das Mantra bzw. Mantren können jeweils hinter den Hauptfiguren auf die Rückseite der Leinwand aufgeschrieben werden. Ferner kann das Thangka, als sozusagen letzter Akt, im Rahmen einer Zeremonie von einem Lama oder auch einem Meisterkünstler selbst geweiht werden. Durch das Aufschreiben der Mantren und die Weihezeremonie erhält das Thangka laut den Aussagen von Konchog Lhadrepa eine gewisse "power".²⁴ Er betonte, dass einem Thangka diese auch bereits ohne Mantra und Weihezeremonie innewohne, da es sich

²³ um den Umfang des Berichtes zu beschränken, verzichte ich auf die Darstellung des technischen Prozesses der Fertigung eines Thangkas.

²⁴ leider musste ich beim Überarbeiten meiner Aufzeichnungen feststellen, dass ich es versäumt habe mir von Konchog Lhadrepa genauer erklären zu lassen, was er unter dem Begriff "power" versteht.

schließlich um die Darstellungen von Gottheiten handle, jedoch durch das Aufschreiben der Mantren und durch die Weihezeremonie diese "power" gesteigert werde. Ein Thangka erhalte durch die Weihe eines Lamas eine "power", die das Mitgefühl für alle Lebewesen und die Güte des Buddha hervorbringe, wobei er relativiert, dass diese auch bei dem Thangka ohne Weihe vorhanden sei, allerdings nur in geringerem Maße: "it's not strong enough". Man solle sich jedoch nicht vorstellen, dass ein Thangka im Rahmen einer Weihezeremonie belebt werde, es könne daraufhin "not move something" oder "not do something".

Im Vergleich dazu führte Karma Tsering Lama die Weihezeremonie etwas anders aus:

"[Consecration] to give the life, to give the power. Then to make the pureness of the Thangka because during the painting time it's some dirty there, also some mistake there, something happened there. When you want to use this Thangka for practice, you need the pure. Then we do the consecration". ...

"When do this consecration, that means that is the real god. We give the life, before it's only the art. Then after give that thing [consecration], that means it's real life. We believe, that when we practice in that Thangka, it really can work. When you pray that Thangka, it really can bless you. That is the concept and belief".

Für Karma Tsering Lama sind nicht geweihte Thangkas im Allgemeinen nicht für die buddhistische Praxis verwendbar. Jedoch stehe auch in den Schriften geschrieben, dass, falls es einmal nicht möglich sei ein Thangka zu weihen, buddhistische Praxis, die sich auf den Glauben und die hundertprozentige Hingabe des Praktizierenden stütze, möglich sei. Bei einem Thangka handele es sich immer um ein Beispiel, was für sich allein genommen nichts bewirken könne. Erst in Kombination mit einem reinen, gutmütigen Geist und der Hingabe des Praktizierenden werde die Praxis wirksam.

In der TAS und auch im DPTC werden immer Mantren auf die Rückseite der Thangka-Leinwand aufgeschrieben, jedoch nicht automatisch jedes Thangka geweiht. Vielmehr bleibt es den Studenten der TAS überlassen, ihre Thangkas weihen zu lassen, wozu im Shechen-Kloster die Möglichkeit besteht. Die Auftragsarbeiten können auf Wunsch des Auftraggebers ebenfalls im Shechen-Kloster geweiht werden. Ähnlich verhält es sich im DPTC, wo die Thangkas nur auf den Wunsch der Kundschaft oder der Auftraggeber hin geweiht werden. In dem Fall bringt Karma Tsering Lama die zu weihenden Thangkas zu seinem langjährigen tibetischen Guru. Nach Karma Tsering Lama werden die meisten Thangkas des DPTC nicht geweiht, da für deren Verwendung zu Dekorationszwecken deren Weihung sinnlos wäre. Da ferner dem Besitzer eines geweihten Thangkas eine gewisse Pflicht obliege und er das Thangka mit Sorgfalt behandeln müsse, sei es besser, die von Touristen zu reinen Dekorationszwecken gekauften Thangkas nicht zu weihen.

