

Einführung in das Thema

Die buddhistische Lehre hat sich in den Ländern ihrer Ausbreitung der jeweils vorherrschenden kulturellen Ausdrucksmittel bedient und diese schon recht bald um neue Formen und Inhalte bereichert. Insgesamt sind die buddhistischen Textgattungen sehr vielfältig. Neben logisch stringenten Lehrtexten gibt es praxisbezogene Meditationsanleitungen sowie eine Prosaliteratur, die literarische Formen wie Gleichnisse, Legenden und Fabeln umfasst. Daneben existieren auch eine buddhistische Lyrik sowie spezielle Ausdrucksformen, wie Aufzeichnungen von Schüler-Meister-Dialogen, aber auch Mantrien und Kōans. Die ersten literarischen Aufzeichnungen des Buddhismus stehen im Palikanon, der ältesten zusammenhängend überlieferten Sammlung von Lehrreden des Buddha Shakyamuni. Der Kanon wurde unter König *Vaṭṭagāmaṇī Abhaya*, der von 89 bis 77 v. u.Z. auf Sri Lanka regierte, schriftlich niedergelegt und bildet die Grundlage des frühen Buddhismus (Theravada). Eine stärker differenzierte buddhistische Literatur bildete sich erst mit dem ersten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung heraus. Buddha selbst hat eine Vielfalt literarischer wie sonstiger Gestaltungen jedoch nicht gefördert, ob sie sich nun auf die Kunst oder andere Aspekte des menschlichen Lebens beziehen.

In dieser Lerneinheit geht es um die buddhistische Dichtkunst sowie die Kōans, die einerseits Hilfsmittel der Meditation zur Verwirklichung erleuchteter Erfahrung sind, im weiteren Sinne jedoch auch als literarisches Genre klassifiziert werden können. Die buddhistische Lyrik steht im Wesentlichen vor der im Grunde unlösbaren Aufgabe, die allem zugrunde liegende Leere und das Unausdrückbare erleuchteter Erfahrung in Worte zu fassen. Die Herausforderung besteht darin, das Unfassbare und Unbestimmbare durch Bilder und Metaphern immer wieder neu zu verdeutlichen.

Neben der Erfahrung der alltäglichen Wirklichkeit als vergänglich und leidvoll, geht es beständig um das Nirvana, und im späteren Mahayana-Buddhismus auch um Shūnyatā (die Große Leere). Beide fungieren als Bilder der Erlösung und Befreiung aus dem Leidensmeer des irdischen Lebens. An zahlreichen Beispielen demonstriert die buddhistische Lyrik, wie alle Dinge aus dem Unerschaffenen kommen und am Ende wieder dorthin zurückkehren. Das phänomenale Dasein sei ohne bleibenden Kern, unfassbar und vergänglich, das heißt, nichts kann auf ewig erhalten und bewahrt werden. Wer an nichts haftet und sich aus allen weltlichen Verstrickungen löst, erwacht zur Wirklichkeit und erreicht das große Erlösungsziel.

Ihrer historischen Herausbildung folgend, sollen in vier Arbeitsgruppen die bekannten Formen buddhistischer Dichtkunst von den Lernenden bearbeitet werden. Es sind dies:

1. die frühbuddhistischen Verse aus dem Palikanon,
2. die Lyrik des chinesischen Chan-Buddhismus,
3. die Haikus des japanischen Zen-Buddhismus sowie
4. die Kōans, die es sowohl im chinesischen Chan- als auch dem japanischen Zen-Buddhismus gibt (und die zeitgleich mit der Chan-Lyrik aufkamen).

Die frühbuddhistischen Lehrdichtungen

Das Sutta Nipāta ist die früheste Sammlung buddhistischer Lehrdichtungen. Das Werk ist in Pali verfasst und Teil des „Korbs der Lehrreden“ des Palikanons, jenem großen buddhistischen Textkorpus, der die Lehren Buddha enthält, wie sie von seinen Schülern zunächst mehrere hundert Jahre mündlich tradiert und dann erst schriftlich fixiert wurden. Nipāta bedeutet eigentlich nur Abschnitt, Kapitel oder Anthologie. Dieses Sutta enthält die Buddha-Worte in Versform. Die Lehrgedichte des Sutta Nipāta präsentieren die Heilslehre Buddhas nicht in Gestalt abstrakter Lehrsätze, sondern veranschaulichen sie anhand des Alltagslebens und der alltäglichen menschlichen Erfahrung. Das große Beispiel ist das Leben eines Erlösung suchenden Menschen, zumeist im Gewande eines Mönchs, der nach Reinheit und Klarheit des Geistes strebt. Ursprünglich nannte man einen solchen „Muni“, das bedeutet eigentlich „der Schweigende“. Gemeint ist eine Lebensführung in der Stille von Gedanken, Worten und Taten.¹ Die Verse des Sutta Nipāta thematisieren auf unterschiedliche Weise Unbeständigkeit, Leidhaftigkeit und Nicht-Selbst als die grundlegenden Daseinsmerkmale. Die alltägliche Welterfahrung wird als Traumgebilde beschrieben, der das Erwachen als Erkenntnis der wahren Natur der Wirklichkeit gegenübergestellt wird. Wer den Pfad des Erwachens geht, schenkt den vergänglichen Freuden der Sinne keine weitere Beachtung, reinigt seinen Geist von allen Befleckungen und pflegt einen ethischen Lebenswandel.

Die ins Deutsche übertragenen Verse für die Schüler(innen)-Arbeitsgruppen sind Übersetzungen des Suttas durch den deutschen Mönch Nyanaponika Mahathera (1901-1994). Ihm kam es bei seiner Übertragung weniger auf poetische Schönheit an, sondern auf eine möglichst genaue Wiedergabe des Originals.² Im Mittelpunkt der Bearbeitung dieses Teils der buddhistischen Dichtung stehen daher mehr die Intensionen dieser Dichtung und inhaltliche Aussagen denn Fragen der formalen Ästhetik.

Die Versdichtungen der heutigen thailändischen Waldmönche ähneln in Intension und Stil den frühen Pali-Versen. Um den Umfang der Lerneinheit nicht zu sprengen, konnten sie hier keine Aufnahme finden. Eine kommentierte Auswahl dieser modernen Adaptionen findet sich in dem Buch „Grundloses Herz“ von Mettiko Bhikkhu.³

Die Bildsprache der buddhistischen Lyrik in den chinesischen Chan-Versen

Nachdem der Buddhismus über die Seidenstraße von Indien nach China kam, haben sich dort eigene Formen buddhistisch inspirierter Dichtkunst entwickelt, die auf den etablierten Regeln der traditionellen chinesischen Poesie gründen. Das Chinesische ist von den altindischen Sprachen sehr verschieden. Während Pali und Sanskrit als indo-europäische Sprachen über eine ausgefeilte Grammatik verfügen, reflexiv sind und zumeist mehrsilbige Wörter bilden, ist das Chinesische nicht reflexiv und in seiner schriftlichen Form zumeist nur aus einsilbigen Wörtern bestehend. Dazu kommen ausgeprägte Unterschiede in den literarischen Ausdrucksformen. Das Chinesische bevorzugt Bilder und Metaphern, um Ideen zu vermitteln. Die starke

¹ Siehe die Erläuterungen von Nyanaponika im Geleitwort zum Sutta Nipāta 1996, S.8f.

² Siehe Nyanaponika in der Einführung Geleitwort zum Sutta Nipāta 1996, S.29.

³ Bhikkhu Mettiko 2008, S. 47ff.

Betonung des Bildlichen hängt sicherlich mit der Schrift zusammen. In der Chan-Lyrik wird deutlich, wie sehr in China das Konkrete Vorrang vor dem Abstrakten besitzt, welches weniger fesselt und dem man nur ungern in all seine feinen Verzweigungen folgen möchte.

Der Chan-Poesie geht es vor allem um die unmittelbare und direkte Wahrnehmung, das Fallenlassen aller Schleier, aller vorgefassten Sichtweisen und gedanklichen Konzepte, die wir um die Dinge legen und damit ihre wirkliche Natur verdunkeln. Insbesondere Metaphern mit Naturbezug nehmen eine zentrale Rolle ein. Immer wieder sind es Grenzen und Übergänge in der Natur, welche die dichterische Phantasie inspirieren: der Untergang der Sonne und der Anbruch eines neuen Tages, die plötzliche Frische nach dem Ende eines heftigen Regens oder der Wechsel der Jahreszeiten, wenn die Kraft des Frühlings in der Sommerhitze erlischt oder im späten Herbst die Chrysanthemen der frostigen Kälte trotzen.

Dazu kommen Blumen und Blüten als Symbole von Reinheit wie auch von Vergänglichkeit. Die weiße, helle Blüte steht in vielen Versen zudem für das plötzliche Erwachen. Moose und Gräser sollen Vergänglichkeit ausdrücken, wenn sie beispielsweise verlassene Tempel und Meditationshütten überwuchern. Zugleich repräsentieren sie in ihrem bleibenden bzw. wiederkehrenden Grün die Kontinuität des Lebens. Außerdem sind sie eine Metapher für Genügsamkeit: Moose und Gräser wachsen unter einfachsten Bedingungen, sie gedeihen fast überall. Anders als Bäume und Sträucher bezaubern sie nicht durch die Schönheit ihrer Blüten, der Anblick ihres Verfalls ruft andere Gefühle hervor als ein niedergehender Blütenregen. Unter dem trockenen welken Gras sprießt oft schon wieder das frische Grün hervor.

Der Eremit wird durch das Bild eines einzelnen Baumes verkörpert. Insbesondere die immergrünen Bergkiefern, die auch unter einfachsten und widrigsten Bedingungen wachsen, stehen für Ausdauer und Beharrlichkeit. Sie wurzeln im nackten Felsgestein; Nebel, Wind und spärlicher Regen genügen ihnen. An solchen Orten lebt auch der anspruchslose Bergmönch. Schlicht ist sein Lebensstil, ausdauernd seine Übung.

Unter den Tieren mit Symbolgehalt sind vor allen zwitschernde Vögel zu erwähnen, die für das Verkünden der Dharma-Lehre stehen. Ein Vogelruf wird zum Auslöser des plötzlichen Erwachens. Die stets unruhig umherspringenden Affen stehen für den unerwachten und unablässig nach Dingen greifenden Geist. Wer achtsam den Zikaden lauscht, kann ebenso wie in den Rufen der Vögel die Essenz des Dharma vernehmen.

Weitere Metaphern beziehen sich auf Berge, Wasser, Mond und Wolken. Berge und Wasser sind in der Chan-Lyrik Symbole reiner Natur und des Ursprünglichen. Bergaufstiege und Bergwege sind Metaphern des Strebens nach Erleuchtung. Im Allgemeinen beschreibt das Bild des Pfades sowohl den eigenen Lebensweg als auch den buddhistischen Erlösungspfad, die in Übereinstimmung zu bringen, das vornehmste Ziel der religiösen Übung ist. Wasser steht für Reinheit und Reinigung. Ein Teich repräsentiert die Tiefe des Geistes, ein Wasserfall oder Fluss die rasche oder allmähliche Veränderung aller Dinge, ihre Unbeständigkeit. Der Lauf des Wassers, von der Quelle über den Fluss ins Meer und zurück zu den Wolken, gilt als Gleichnis für den natürlichen Weg der Dinge, dem zu folgen ist. Sehr oft findet sich das Bild der am Himmel vorbeiziehenden weißen Wolken. Wie die Wolken, die aufziehen, wenn bestimmte Bedingungen erfüllt sind, und die sich wieder gänzlich in nichts auflösen, so ist das

Leben unbeständig und ohne bleibendes Selbst. In der Chan-Lyrik sind Wolken vor allem Metaphern für Selbst- und Ichlosigkeit, bisweilen auch für Vernebelungen des Geistes und für die Vergänglichkeit aller Dinge. Die meisten Chan-Verse beziehen sich auf die alltägliche Lebenserfahrung. Das Alltagsleben weise Weg zur Befreiung, heißt es.¹

Die japanische Haiku-Dichtung

Haikus sind eine alte japanische Gedichtform. Sie gelten als die kürzesten Gedichte der Welt. Traditionell bestehen sie aus nur drei Sätzen mit fünf Silben in der ersten Zeile, sieben in der zweiten und fünf in der dritten. Das Haiku tauchte erstmals im 17. Jahrhundert in der japanischen Literatur auf, wurde aber erst im 19. Jahrhundert unter dem Namen Haiku bekannt. Masaoka Shiki (1867–1902) hat die besondere Form solcher Gedichte zum ersten Mal als Haiku benannt: Es besteht in der Regel aus drei Wortgruppen, die vertikal aneinandergereiht werden. Kurz, schlicht und ohne Reim ziehen die Gedichte den Leser dennoch schnell in den Bann.

Die Geschichte des Haiku beginnt im Mittelalter, wo es sich aus dem damals in Japan verbreiteten Kettengedicht (*renga*) heraus entwickelte. In geselliger Runde war es üblich, nach bestimmten Regeln reihum zu dichten. Teilweise hatten diese Kettengedichte bis zu 36 Strophen. Der erste Teil eines solchen Kettengedichtes hieß Hokku und entsprach in etwa dem heutigen Haiku. Ein Beispiel für ein kurzes Kettengedicht ist das Tanka mit 5 Zeilen mit je 5,7,5, und 7,7 Silben. Ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschien das Hokku als eigenständige Gedichtform und nicht nur als Teil eines Kettengedichtes. Weithin bekannt wurde das Hokku erst im 17. Jahrhundert, meist als Scherzgedicht.

Ein Beispiel von Arakida Moritake (1473-1549):

*Fliegt die gefallene
Blüte zurück an den Zweig?
Ein Schmetterling!*

Im 17. Jahrhundert trug Matsuo Bashō (1644-1694) entscheidend für die Ausbreitung des Hokku als ernsthafte Literatur bei. Von ihm sind rund tausend Hokku überliefert. Zwei Beispiele:

*Stille!
Der Zikadenlärm dringt
in den Stein.*

*Der alte Weiher.
Ein Frosch springt hinein,
Oh! Das Geräusch des Wassers.*

¹ Siehe *Unvollkommen die Worte und alle Rede darüber – Die Lyrik des Chan-Buddhismus* 2009, S.17ff.

Im 19. Jahrhundert wurde das Hokku durch dem erwähnten Masaoka Shiki in Haiku (俳句) unbenannt. Jetzt tritt vor allem der Realismus dieser Dichtung in den Mittelpunkt.¹

Es gibt eine ganze Reihe von Merkmalen, die ein Gedicht zu einem Haikus machen: Da ist zunächst das Element der Gegenwärtigkeit. Meist geht es um ein Geschehnis oder eine Beobachtung in der Gegenwart oder jemand erinnert sich an die Vergangenheit. Typisch sind weiterhin Hinweise auf die Jahreszeiten eines Phänomens oder auf die Natur, die das Gedicht zeitlich und örtlich verankern. Weiterhin spielen sinnliche Details eine Rolle. Haikus stellen etwas Erlebtes oder bestimmte Blickwinkel auf die Wirklichkeit nicht abstrakt, sondern sehr anschaulich dar. Dabei wird die äußere Welt zur Folie der Präsentation der inneren, das heißt, der Gedanken und Empfindungen des Haiku-Verfassers. Bei einem gelungenen Haikus bleibt nach dem Lesen ein Nachhall, der zum Weiterdenken anregt, oft auch eine Irritation, indem gewohnte Wahrnehmungsmuster oder Überzeugungen in Frage gestellt werden.

Heute sind Haiku-Verse in fast allen Kulturen der Welt vertreten. Es gibt zahlreiche nationale Haiku-Gesellschaften, mehrere internationale Haiku-Vereinigungen, es werden europäische Haiku-Kongresse veranstaltet und das Haiku-Dichten ist eine weit verbreitete Leidenschaft geworden. Eigene Haiku-Schulen, Haiku-Vereine, zahllose Haiku-Wettbewerbe und Haiku-Kolumnen in größeren Tageszeitungen fördern die Verbreitung.²

Das Kōan

Bei einem Kōan handelt es sich um eine Meditationsanweisung mit paradoxen oder logisch nicht auflösbaren Fragestellungen, die eine unmittelbare Einsicht ermöglichen soll. Ein Kōan (chin. *Gong'an*, wörtl: „öffentlich vorgetragener Fall“) ist eine kurze Geschichte, eine Feststellung, eine Frage oder ein Dialog, über die im Rahmen der Chan-Praxis meditiert wird. Man kann einen Kōan als eine spezifische literarische Ausdrucksform in einem bestimmten Handlungskontext definieren. In praktischer Hinsicht soll er die Konzentration fördern. Er wird nicht durch reflektierendes Denken erschlossen, vielmehr soll durch ihn eine spontane Einsicht oder Erfahrung ausgelöst werden. Zumeist wird das Kōan vom Meister an den Schüler oder die Schülerin entsprechend dem vermuteten Erkenntnisstand gegeben. Kōans sind (wirklich oder scheinbar) paradoxe und dem Alltagsverstand kaum zugängliche Äußerungen, die zumeist auf bekannte Episoden der Vergangenheit oder inspirierende Begegnungen zurückgehen. „Höre den Ton der einen Hand“ oder „Was ist der Ton der einen Hand?“ ist ein bekannter Kōan, über dessen Meditation der Adept an die Erfahrung der Nicht-Dualität herangeführt werden soll. Das Kōan dient dem Meister zudem als Mittel, mit dem er die Fortschritte seiner Schüler auf dem Weg des intuitiven, unmittelbaren Erfassens der Wirklichkeit prüft.³

Der Chan- bzw. Zen-Meister gibt den Kōan in einem persönlichen Gespräch (jap. *dokusan*) an einen Schüler oder eine Schülerin. Frage und Reaktion finden oft vor den Augen anderer

¹ Siehe <https://www.japanwelt.de/blog/haiku-gedichte> (22.12.23).

² Siehe <https://kreativ-schreiben-lernen.de/tipps-fuer-autoren/haiku-der-komprimierte-moment/> (16.12.23).

³ Zum Kōan siehe zum Beispiel: Bai Yun 2002, S.39f; Gao Lingyin 2003, S.,.368; Pu Zhengyan 2002, S83f.; Wagner 2020, S.413f.

Schüler statt, die so daraus selbst lernen können. Der Jesuit, Religionswissenschaftler und Zen-Forscher Heinrich Dumoulin beschreibt die Kōan-Praxis so:

„Das Ziel der Kōan-Praxis ist die Erkenntnis der Nichtzweiheit. Die Illusion, dass die Dinge sich unterscheiden und dass das Ich eine eigene, vom Rest abgegrenzte Existenz hätte, soll sich in der Übung mit dem Kōan auflösen. Der Zen-Schüler bekommt ein bestimmtes, zu seiner Reife passendes Kōan aufgetragen (z. B. das Kōan *Mu*: Ein Mönch fragte Joshu (chin. Zhaozhou): ‚Hat ein Hund die Buddha-Natur oder nicht?‘ Joshu antwortete: ‚Mu!‘). Auf dieses Kōan soll der so Befragte dem Meister im persönlichen Gespräch zeigen, dass er den wahren Gehalt des Kōans während der Meditation erfasst hat. Novizen und Mönche müssen eine Reihe von Kōans meistern. Um festzustellen, ob dies tatsächlich gelungen ist, wird dem Studierenden aufgegeben, eine Antwort oder auch eine andere Reaktion zu finden, die das im Kōan steckende Rätsel auflöst. [...] Das Kōan zwingt, die Bahn des rationalen Denkens zu verlassen und über die gewöhnliche Bewusstseinslage hinauszuschreiten, um zu einer neuen unbekannt Dimension durchzustoßen. Diese Funktion ist allen Kōan gemeinsam, wie sehr sie im Übrigen inhaltlich und der literarischen Form nach verschieden sein mögen.“¹

Das Kōan soll eine existenzielle Selbsterfahrung initiieren und zum Zentrum des Ich und der eigenen Gedanken führen. Dabei können auch tradierte religiöse Lehren infrage gestellt und zertrümmert werden, sofern sie der Selbsterkenntnis im Weg stehen. Die Kōan-Paradoxien können nicht harmonisch aufgelöst, sondern sollen als Paradoxien der Wirklichkeit selbst erfahren werden. Jeder muss auf seine Weise lernen, mit ihnen umzugehen. In den Chan- und Zen-Schulen glaubt man, dass anhand der Reaktion des Schülers auf das Kōan ein erfahrener Meister erkennen kann, ob der Schüler auf dem Weg des Zen Fortschritte macht, oder ob er in Illusion und Irrtum verharret.²

Kōans sollen also zu einem inneren Verstehen anregen. Man kann sie auch als Rätsel deuten. Chan- und Zen-Buddhisten sind davon überzeugt, dass sie verstandesmäßig nicht lösbar sind, sondern nur durch intuitives Eintauchen in die Weisheit der Frage verstanden werden können. Trotz dem Fokus auf Intuition und unmittelbarem Erleben hat sich in China und Japan eine umfangreiche Koan-Kommentationsliteratur etabliert.³

Da die Vorläufer vieler Kōans literarischer Natur sind, und insbesondere auf berühmte Frage- und Antworten-Dialoge zwischen Schüler und Meister während der Tang- und der Song-Zeit

¹ Dumoulin 2019, S. 249.

² Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Kōan> (22.12.23).

³ Bedeutende Kōan-Sammlungen sind: Das *Wumenguan* („Die Torlose Schranke“), das *Biyānlun* („Die Niederschrift von der Smaragdnen Felswand“) oder das *Zimen Chongxinglü* („Aufzeichnungen über den geschätzten Pfad zum Schwarzen Tor“).

zurückgehen, verfügen sie trotz ihrer vordergründigen Unvernünftigkeit über einen historischen Kern, der auch intellektuell nachvollziehbar ist.¹ Aus diesem Grund werden sie im Rahmen dieser Unterrichtseinheit auch mit literarischen Techniken bearbeitet. Das schließt nicht aus, dass die Lernenden durchaus versuchen können, sie als Objekte eigener Inspiration zu nutzen, auch jenseits des traditionellen Gebrauchs als Meditationsgegenstand im Rahmen einer klassischen Meister-Schüler-Beziehung.

Streng praktizierende Chan- und Zen-Buddhist:innen werden sich wohl dagegen wehren, diese Textfragmente verstandesmäßig zu bearbeiten. Man habe sich stattdessen ganz in einen Kōan hinein zu versenken, müsse ihn wahrhaft empfinden oder in "in die Tiefe des Kōans hinab steigen" – wie man den intuitiven Weg auch immer formulieren mag. Nur so fände man eine Antwort. Allein aus der „Präsenz des Moments“ gäbe es eine Antwort auf ihn. Da subjektive Erleuchtungskompetenz nun aber kein Kriterium für die pädagogische Arbeit sein kann, bleibt für die schulische Bearbeitung im Rahmen des Unterrichts in Fächern wie Deutsch oder Praktische Philosophie nur die Option, Kōans vor allem als literarische Artikulationen zu bearbeiten. Das schließt auch eine kritische Reflexion über den Anwendungskontext und die dabei implizierten Machtbeziehungen zwischen einem allwissenden Meister und einem naiven Adepten ein.

¹ Ob die Chan- bzw. Zen-Erfahrung zeitlos ist oder ob sie - gleich anderen Bereichen jedweder Traditionen - im Kontext der chinesischen Kultur und Geistesgeschichte gesehen werden muss, ist umstritten. Es gibt eine grundsätzliche Kontroverse um die Frage der Historizität dieser Lehren zwischen dem bekannten japanischen Zen-Gelehrten Suzuki und dem ebenso bekannten chinesischen Historiker und Philosophen Hu Shih. Für Suzuki ist Chan bzw. Zen eine entrückte, alles Paradoxe übersteigende Erfahrung, die überall und jederzeit erlebt werden kann und die jenseits aller historischen Kontexte liegt. Chan sei reine Erfahrung und nichts weiter. Hu Shih hingegen wendet sich gegen die Auffassung, dass die menschliche Vernunft nicht in der Lage sei, das Phänomen des Chan zu verstehen. Es handle sich um nichts weiter als einen integralen Bestandteil der allgemeinen chinesischen und japanischen Geistesgeschichte und könne wie jede andere Schule auch in diesem historischen Rahmen studiert und völlig verstanden werden (zu dieser Kontroverse siehe auch Dumoulin 2019, S.4 u.65; siehe Wagner 2020, S.431).

Literatur

Bai Yun (2002): *Chan de tansuo (Annäherungen an den Chan)*. Beijing.

Dumoulin, Heinrich (2019): *Geschichte des Buddhismus*, Bd. I. Tübingen und München.

Gao Lingyin (2004): *Zhongguo Chanxue Tongshi (Allgemeine Geschichte der Chan-Studien in China)*. Beijing. Stambach.

Hoch wie die Berge, tief wie das Meer – Die Lyrik des Chan-Buddhismus – Band 3. (2009). Stambach.

Bhikkhu Mettiko (2008): *Grundloses Herz. Geschichte und Gedicht der Tradition thailändischer Waldmönche*.

Pu Zhengyan (2002): *Chanxiu yu chanzuo (Chan-Übung und Chan-Meditation)*. Chengdu.

Sutta Nipāta. Frühbuddhistische Lehrdichtungen aus dem Pali-Kanon. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Nyanaponika (1996). Stambach.

Unvollkommen die Worte und alle Rede darüber – Die Lyrik des Chan-Buddhismus – Band 1 (2009). Stambach.

Wagner, Hans-Günter (2007): *Wie die Wolken am Himmel – Die Dichtung des Chan-Buddhismus*. Frankfurt/Main.

Wagner, Hans-Günter (2020): *Buddhismus in China. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Berlin.