

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 11: Formprobleme 1960

Artikel: Das Mandala, ein Beispiel der Architektursymbolik
Autor: Litz, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36828>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

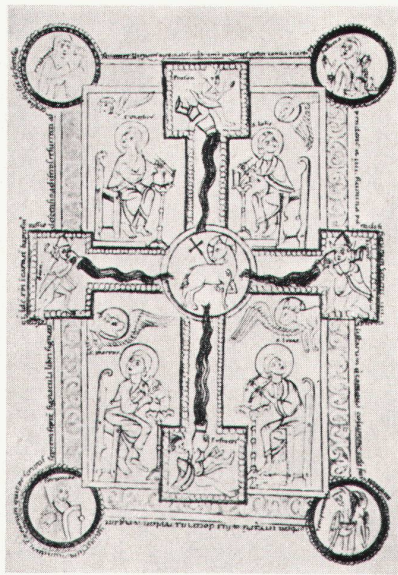
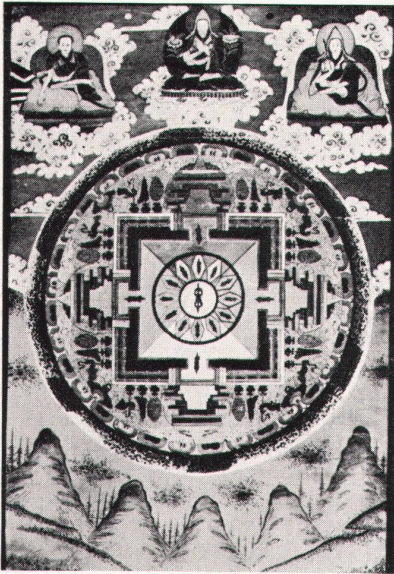
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Mandala, ein Beispiel der Architektursymbolik



Wenn wir im folgenden einen Beitrag zur Architektursymbolik bieten wollen, so verstehen wir unter «Symbol» ein Sinnbild, das heißt ein Zeichen, in dem Sinn und Bild identisch sind, von einander also nicht abstrahiert werden können. Das Symbol geht dem Erlebnis auf als das, was es bedeutet, nicht aber dem Verstande und ist in dessen Begriffen nicht mitzuteilen.

Architektur als Kunst wird erlebt, jedoch niemals verstanden; sie ergreift den Betrachter, ohne von ihm begriffen zu werden. Ein architektonisches Kunstwerk ist, über seine technische Funktion hinaus, stets zugleich ein Sinnbild. Bauten, deren Sinn in rationaler Analyse völlig aufgeht, stellen demgemäß keine Architektur dar; das gilt zum Beispiel für die Erzeugnisse eines rein technischen Funktionalismus, sofern nicht dem Konstrukteur wider seine Absicht doch ein Kunstwerk passiert. Auf der Suche nach Symbolik in der Architektur der Gegenwart gelangen wir zu einem paradoxen Ergebnis: Wo Symbole sich zu manifestieren scheinen, erweist sich in der Regel, daß sie begrifflicher Auflösung nicht standhalten. Sie können auf gedankliche Konstruktionen oder auf äußerlich übernommene Klischees zurückgeführt werden. Es sind unechte Symbole; sie sind nicht aus der ganzen persönlichen Existenz ihres Schöpfers erwachsen, sie sind gemacht, und ein Publikum, das sich nichts vormachen läßt, lassen sie kalt. In jener Architektur dagegen, für die wir uns erwärmen, finden wir zumeist keine manifeste Symbolik. Trotzdem ist sie da: es unterliegt keinem Zweifel, daß etwa eine «Unité d'habitation» von Corbusier über sich als «Wohnmaschine» hinausweist. Wir wissen nur nicht, worauf. So läßt sich sagen: Der Architekt kennt heute das Symbol nicht, das ihm glückt – und das Publikum kennt es ebensowenig. Das ist wohl der Hauptgrund, weshalb es den beiden Partnern so schwer fällt, sich zu verständigen, und weshalb immer wieder versucht wird, handgreifliche Architektursymbolik um jeden Preis, auch um den Preis der Verlogenheit, zu erzwingen.

Die echte Symbolsprache unserer Epoche ist dunkel, wie stets in Umbruchzeiten. Um deutlich zu vergegenwärtigen, was ein Architektursymbol ist, aus welchen Dimensionen es erwächst und in welchen Zusammenhängen es lebendig wirkt, müssen wir also geschichtliche Erfahrung zu Rate ziehen. Daraus lassen sich keine Rezepte ableiten; aber indem wir den Horizont der Gegenwart zum Horizont der Geschichte erweitern, gewinnen wir einen Überblick über das menschlich Mögliche, das in uns angelegt ist, um sich zu verwirklichen. – Als Beispiel wählen wir das universale Symbol des Mandalas.

Das Wort «Mandala» stammt aus dem Sanskrit und bedeutet «Kreis». Religionsgeschichtlich ist darunter ein magisches Diagramm zu verstehen, das in den meisten Fällen ein Viereck darstellt. Am stärksten tritt in Ritus und Meditation dieses Diagramm in der dritten Phase des Buddhismus, dem Vajrayāna («Diamantfahrzeug»), hervor, welche auf die beiden früheren Stufen des Hinayāna und des Mahayāna folgt. Hier ist es ein graphisches «Schaubild», das den Kosmos in seinen transzendenten Zusammenhängen darstellen und dem Eingeweihten, der es betrachtet, die Meditation erleichtern soll. Das Mandala faßt also die Essenz der buddhistischen Lehre in bildlicher Form zusammen. Darum befindet sich in seinem Mittelpunkt meist das Bild oder Zeichen des Hauptbuddha oder aber das «Dorje», das Symbol aller göttlichen Kräfte. Exzentrisch sind in Kreisen oder Vierecken oft noch andere numinose Gestalten und Symbole angeordnet.

Form und Bedeutung dieses Diagramms reichen aber weit über das Mandala im engeren religionsgeschichtlichen Sinne hinaus. Sie haben ihren Ursprung in der magischen Furche um ein numinoses Zentrum, im «Bannkreis», der so alt und so verbreitet ist wie die Menschheit selbst. Das Mandala – im weiteren Sinne – ist schon aus dem Paläolithikum bezeugt, beispielsweise in einem «Sonnenrad», das in Rhodesien aufgefunden wurde. Als ein altägyptisches Beispiel sei die Darstellung von Horus mit seinen vier Söhnen angeführt. Aber auch im christlichen Mittelalter findet sich das Mandala häufig: zumeist Christus in der Mitte und die vier Evangelisten oder ihre Symbole an den Kardinalpunkten. – Der Kuriosität halber sei angefügt, daß die Form des Mandalas auch in der physikalischen Welt erscheint: im Planetensystem und im Atommodell. Ob hier mehr als eine bloße Analogie vorliegt, kann menschliche Erkenntnis freilich nicht ausmachen.

Jedenfalls kann das Mandala als ein menschheitliches Phänomen von allgemeinsten zeitlicher und räumlicher Verbreitung nachgewiesen werden. Darüber hinaus vermögen wir das Symbol ja nicht eigentlich zu erklären. Wir können dem konkreten Schaubild jedoch abstrakte Wortbilder gegenwärtiger Psychologie und Ontologie substituieren, um es unserem Bewußtsein transparent zu machen. – Nach C. G. Jung, dem bedeutendsten Erforscher dieses Symbols, der es in seiner Praxis durch spontane Kristallisation als kollektivpsychische Struktur empirisch nachgewiesen hat, ist das Mandala eine Projektion des «Selbst», das heißt der Totalität der Psyche, die Bewußtsein und Unbewußtes umfaßt und somit das «Ich» transzendiert. – Unter ontologischem Gesichtspunkt stellt das Mandala – mit Karl Jaspers zu reden – ein «Chiffre» des transsubjektiven Seins dar, jenseits des Gegensatzes von Subjekt und Objekt. Beides, das «Selbst» Jungs und das «Sein» Jaspers, sind Grenzbegriffe, das heißt Wortsymbole für letzte Erfahrungen, die nicht weiter zurückzuführen und zu zergliedern sind.

Als Architektursymbol wird das Mandala hauptsächlich in Sakralbauten aufzufinden sein, und wir werden es auch nur dort aufsuchen. Eine weitere Einschränkung ergibt sich, wenn wir folgendes überlegen: Bei der architektonischen Kristallisation kann die Mandalaform von anderen Strukturprinzipien abgelagert werden, die sie zu stören oder völlig zu überdecken vermögen. Es sind dies vor allem: abweichende religions- und baugeschichtliche Traditionen, entgegenstehende ästhetische Ideale, technische und gesellschaftliche Notwendigkeiten sowie topographische und klimatische Einflüsse. Das Mandala wird also in der Architektur zumeist in «gestörter» und selten in ganz reiner Form vorkommen. Wir konzentrieren uns hier auf den Nachweis einiger strenger Mandalaformen in den bedeutendsten Sakralbauten der drei Weltreligionen: Buddhismus, Islam und Christentum.

Das buddhistische Mandala enthält schon in seiner graphischen Darstellung meist einen quadratischen Stupa Grundriß.

Der Stupa, die Hauptform des buddhistischen Sakralbaus, ist ein Kultmal ohne Innenräume, in das häufig Reliquien eingemauert sind. Er erhebt sich als Halbkugel über einer Terrasse und ist von einem viereckigen Aufbau gekrönt. Vier Mauern, durch die je ein Tor führt, umschließen den Stupa quadratisch. Er stellt also ein dreidimensionales, architektonisches Mandala dar.

Der bedeutendste Stupa und damit das gewaltigste Architektur-Mandala im buddhistischen Raum ist der Boro-Budur-Tempel auf dem Hochland von Kadoe bei Djakarta im mittleren Java. Erbaut wurde diese großartigste Tempelanlage der indischen Kunst um 800 n. Chr. Der Boro Budur (= unzählige Buddhas) zeigt die Form einer Pyramide. Auf einer quadratischen Grundfläche von 153 m Seitenlänge erheben sich acht Terrassen, die sich ständig nach oben verengen. Jedes Stockwerk ist an den vier Seiten durch je eine Treppe mit dem nächsthöheren verbunden. In der Mitte der obersten Terrasse befindet sich der Dagob, ein kuppelförmiger Aufbau, 17 m im Durchmesser, der von einer 10 m hohen Steinsäule gekrönt wird.

Die acht Terrassen repräsentieren den von Buddha gelehrteten achtfachen Pfad der Läuterung, der aus dem Samsara, dem Wahn des Daseins, Stufe um Stufe hinaufführt ins Nirwana, in die Wahrheit der Existenz. Die architektonische Symbolik wird bereichert und vertieft durch den plastischen Schmuck des Tempels. An den Innenmauern der Terrassen sind 1600 Reliefs aneinandergefügt, mit einer Gesamtlänge von über 5½ km, eine unausschöpfbar gestaltenreiche «Bilderbibel» des Mahayana-Buddhismus. – Der Dagob auf dem Gipfel enthält eine 4 m hohe Plastik, die durch kompakte Wandung völlig von der Welt abgeschlossen ist und, in groben Umrissen aus dem Stein gehauen, lediglich andeutungsweise die Form eines Menschen aufweist. Diese Figur stellt das eigentliche und zentrale Sakralbild des Tempels dar, das Symbol des buddhistischen «Entwerdens» im Nirwana.

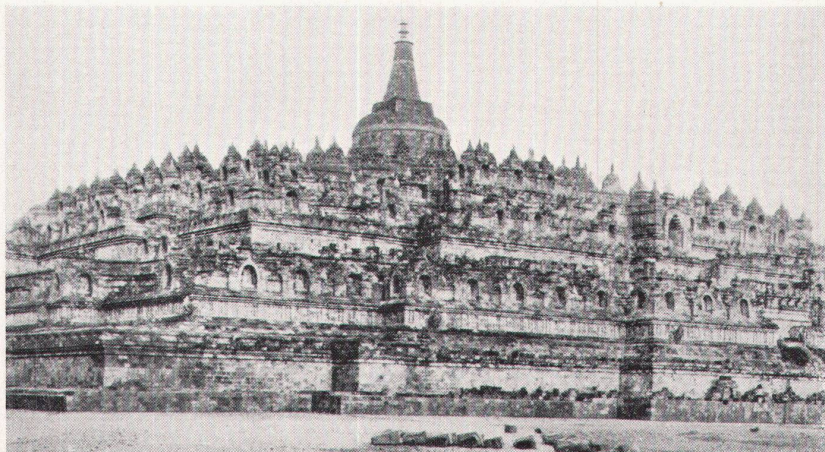
Wenn wir den «Gebrauch» dieses Architekturmandalas durch den gläubigen Pilger betrachten, so bemerken wir, daß er das zentrale Heiligtum in immer engerem Felde aufsteigend umkreist, bis er schließlich imaginativ mit dem Zentrum eins wird. – Über das Beispiel des Boro Budur hinaus ist diese «Circumambulatio» religionsgeschichtlich und psychologisch von tiefer und sehr allgemeiner Bedeutung. Dem Architekturmandala ist sie notwendig zugeordnet als dessen dynamische Ergänzung. Wir werden ihr im folgenden wieder begegnen.

Im islamischen Raum greifen wir dessen religiöses Zentrum heraus, den Masjid al Haram mit der Kaaba in Mekka. Die Kaaba ist vorislamisch; 630 n. Chr. wurde sie mit ihrer unmittelbaren Umgebung zur Moschee gemacht, welche, fortlaufend vergrößert, 1577 ihre endgültige Form erreichte. Der Masjid al

Haram besteht aus einem riesigen rechteckigen Hof, der von einer Säulenhalle eingefaßt wird, die durch eine große Anzahl kleiner, kegelförmiger Kuppeln überdeckt ist. Hinter der Säulenhalle erheben sich sieben Minarette. Die Gesamtanlage mißt auf der Längsseite 192 m, auf der Schmalseite 132 m. Ungefähr in der Mitte des Hofes steht die Kaaba (= Würfel), das Palladium des Islams. Sie ist – wie ihr Name besagt – ein annähernd würfelförmiges Gebäude (Grundriß 12 m × 10 m, Höhe 15 m), dessen vier Außenwände mit einem schwarzen Teppich aus Brokat bedeckt sind. An der östlichen Ecke der Kaaba, 1½ m über dem Erdboden, ist der Schwarze Stein, der zentrale Kultgegenstand des Islams, eingemeißelt. Rings um die Kaaba erstreckt sich ein elliptischer, mit Marmor belegter Plafond, Mataf genannt.

Die Mandalaform des Masjid al Haram ist evident. Ihr entspricht die Mandalasymbolik: Nach islamischer Lehre ist die Kaaba, deren Fundamente Adam gelegt hat, der Zentralpunkt des Universums, die Vermittlungsstelle zwischen Ober- und Unterwelt. Der Schwarze Stein, ursprünglich ein weißer Hyazinth aus dem Paradiese, der erst durch die Berührung mit den Sünden der Menschen sich verdunkelte, diente Adam als Sessel und wurde später vom Erzengel Gabriel dem Abraham überbracht, damit er ihn in die Kaaba einmauere. Jeder Pilger hat die Kaaba auf dem Mataf ununterbrochen siebenmal linksläufig zu umkreisen; begonnen und abgeschlossen wird der Ritus der Circumambulatio (arabisch: Tawaf) am Schwarzen Stein, der bei jedem Umlauf geküßt oder berührt werden muß. – Eine erstaunlich moderne symbolische Deutung dieses Kaabakultes findet sich beim Theologen Ibn Arabi (1165–1240), der beim Umgang um das Heiligtum eine innere Stimme vernahm: «Sieh auf das Geheimnis des Hauses. . . , so findest du, wie es sich belebt durch die es Umkreisenden und seine Steine Umwandelnden, und wie es auf sie blickt hinter seinen Verschleierungen und Verhüllungen hervor.» (Ibn Arabi: Al-futuh al-Makkiyya; zit. bei Meier: Das Mysterium der Kaaba, S. 204.) Dieses Geheimnis aber ist – nach Ibn Arabi – das eigene, innerste Wesen des Menschen, ontologisch: das transsubjektive Sein, psychologisch: das «Selbst», das auf die Kaaba projiziert wird.

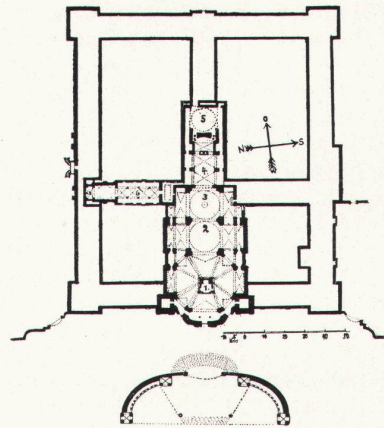
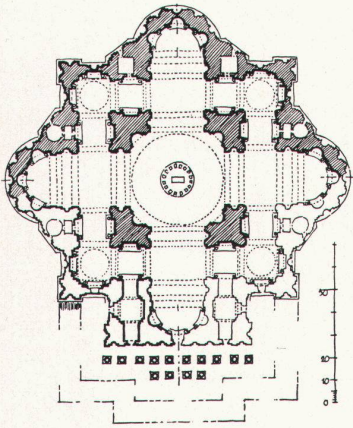
Da Mohammed keinerlei Vorschriften für künftige Moscheebauten hinterließ, knüpften die Moslems einfach jeglichen Ortes an die bisherigen, nichtislamischen Traditionen des Kultbaues an. Dennoch machte sich schon im 1. Jahrhundert der Hedschra mehr und mehr die Neigung zur Stützenhofmoschee bemerkbar, die in der Folge zum Haupttypus wurde: ein viereckiger Hof, der an allen Seiten von Stützenhallen umgeben ist und in dessen Mittelpunkt sich ein Brunnen für rituelle Waschungen befindet. Hier setzt sich die Mandalaform wieder durch, und zwar nicht in bewußter Nachahmung des



1
Lamaistisches Vajra-Mandala
Vajra-Mandala lamaïste
Lamaistic Vajra-Mandala

2
Das Lamm Gottes und die vier Evangelisten. Aus einem Brevier des 12. Jahrhunderts in Zwielfalten
L'Agneau sans tache et les quatre Evangélistes. Allemagne XII^e siècle
Christian Mandala with God's Lamb and the four Evangelists. Germany, 12th century

3
Der Boro-Budur-Tempel
Le temple Boro-Boudour
The Boro-Boodoor Temple



4 Grundriß von Sankt Peter in Rom nach den Plänen Michelangelos
Plan de Saint-Pierre de Rome, projet de Michel-Ange
Groundplan of St. Peter's in Rome, following Michelangelo's plans

5 Grundriß von Kirche und Kloster Einsiedeln
Plan de l'église et du couvent d'Einsiedeln
Einsiedeln: groundplan of Church and Monastery

Masjid al-Haram, ganz im Gegenteil: «... man pflegte ihm nicht die Moscheen ähnlich zu machen, als Ehrung für seine Heiligkeit» (Tabari, arabischer Historiker, 839–923, zit. in Enzyklopädie des Islams).

Bei der architektonischen Kristallisation des Mandalas im abendländisch-christlichen Raum tritt die Formverschiebung durch anderweitige morphologische Prinzipien besonders stark hervor. In seinen spätantiken Anfängen wird der Gemeindekirchenbau völlig beherrscht von der überlieferten Gestalt des privaten und öffentlichen profanen Versammlungsraumes: der Basilika, einer rechteckigen Halle mit vorgelagertem Hof (Atrium) und halbkreisförmigem Abschluß (Apsis). Strenge Mandalaform zeigt dagegen die frühchristliche Tauf- und die Grabeskirche: Hier finden wir den Zentralbau vor, mit der Taufpiscina, beziehungsweise dem Altar über dem Grabe im Mittelpunkt des Innenraumes.

Bei der Gemeindekirche wird im Verlauf der Jahrhunderte die profan-antike Tradition des Versammlungsraumes überwunden, indem christliche Symbolik den Kirchenbau als Ganzes zu durchformen beginnt. Seit der karolingischen Epoche weist die Basilika durch stärkere Betonung des Querschiffes immer deutlicher einen kreuzförmigen Grundriß auf und nähert sich damit dem Mandalatypus. Das lateinische Kreuz, das diesen Grundriß bestimmt, ist aber, im Gegensatz zum griechischen, ein «gestörtes» Mandala: in Analogie zum historischen Kreuzesgalgen ist der Querbalken nach oben verschoben und zudem kürzer als der Längsbalken. Zur baugeschichtlichen «Störung» der Mandalaform tritt also die religionsgeschichtliche. Basilikaler Überlieferung zufolge bleibt der Altar in dem aus der Apsis entwickelten Chor und damit in exzentrischer Lage; kompensatorisch sind in der Vierung öfters Mandalamosaiken angebracht.

In der Kirchenarchitektur der Renaissance tritt, vor allem in Italien, der Zentralbau stärker hervor. Äußerlich ist damit die Mandalaform gegeben. Dieser Gestaltwandel ist aber vielmehr auf ästhetische als auf religiöse Gründe zurückzuführen. Zudem ergibt sich im Innenraum kein reines Mandala, da der Altar zum Zwecke des Raumgewinns in der Regel exzentrisch in einer Wandnische liegt.

Allerdings, der bedeutendste Kirchenbau dieser Epoche ist ein strenges Architekturmandala: Sankt Peter, nach den Plänen

Michelangelos, ein straff konzentrierter Zentralbau, mit dem Hauptaltar im Mittelpunkt des Innenraumes. Durch das Langhaus, das Maderna dem Zentralbau zu Beginn des 17. Jahrhunderts anfügte, wurde dann freilich die Mandalaform aufgehoben. Der Grund dafür lag in dem Bedürfnis nach Raumgewinn. Diese Überformung ist typisch für den christlichen Kirchenbau überhaupt: wo das Prinzip des Mandalas mit dem des Versammlungsraumes kollidiert, vermag es sich nicht durchzusetzen.

Die aufgewiesene Formverschiebung wird indessen irrelevant, wenn die Kirche in ein größeres Ganzes einbezogen ist: im Klosterbau und im Städtebau. – Zum ersteren ein Beispiel aus der Schweiz: das Stift Einsiedeln, 1703 bis 1735 in seiner gegenwärtigen Gestalt erbaut unter dem Hauptarchitekten Caspar Moosbrugger. Sein Grundriß stellt ein großes Rechteck dar, in das kreuzförmig zwei Trakte eingebaut sind, so daß vier Innenhöfe gebildet werden. In der Längsachse des Kreuzes liegt die Kirche, deren Hauptaltar genau in die Mitte des gesamten Klosterbaues zu stehen kommt. Das Stift Einsiedeln ist also ein gewaltiges und im christlichen Raum einzigartiges Architekturmandala. – Wenn wir uns auf den Grundriß der Kirche konzentrieren, stellen wir fest, daß sich im Mandala wiederum ein Mandala befindet: das Oktogon im Westteil der Kirche, mit der Gnadenkapelle, in der das Kultbild der Schwarzen Gottesmutter steht, als Mittelpunkt. Geschieht im größeren Mandala die Circumambulatio mittelbar durch das Umwohnen der Mönchsgemeinschaft um den «gegenwärtigen Christus» im Hauptaltar, so ereignet sie sich im kleineren Mandala unmittelbar durch die Prozessionen, die vom Chor herkommend die Gnadenkapelle umschreiten und – nach Station vor dem Kultbilde – zum Chor zurückkehren.

Betrachten wir abschließend die größte Architektureinheit, die Stadt, so stellen wir fest: Sie weist in der klassischen Epoche des Christentums, im Mittelalter, soweit dies topographische, technische und ökonomische Voraussetzungen zulassen, radial-konzentrische Form auf, mit der Kirche als Mittelpunkt, im Gegensatz zum Schachbrettmuster der Antike und zum planimetrischen Chaos der neuesten Zeit. Der Typus der abendländischen mittelalterlichen Stadt ist also das Mandala, das zurückzuführen ist auf das Idealbild der Heiligen Stadt Jerusalem, graphisch dargestellt als eine Kreisfläche, die durch ein Straßenkreuz in vier Quartiere unterteilt ist, wobei im Mittelpunkt der Tempel Salomonis sich erhebt und drei konzentrische Ummauerungen die Peripherie bilden. (Vgl. dazu: Karl Litz: Städtebau in kulturmorphologischer Sicht. WERK, Juli 1959.)

Unsere unter sich unabhängigen Beispiele aus den verschiedensten Räumen und Zeiten haben erwiesen: Wie das graphische, stellt auch das Architekturmandala den sinnentfälligen Ausdruck eines menschheitlichen kollektivpsychischen und ontologischen Generalnenners dar. Ausgezeichnet ist es vor dem graphischen Mandala durch seine Dreidimensionalität: es nimmt den Menschen auch körperlich in sich auf, und so erst wird er voll und ganz, mit Geist und Sinnen erfaßt und «bezaubert». Das Architekturmandala ist die Königsform des Mandalas und die Königsform der Architektur.

Literatur

Zur Mandalasymbolik:
Richard Wilhelm und C. G. Jung: Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Berlin 1929
Helmuth von Glasenapp: Buddhistische Mysterien. Stuttgart 1940
C. G. Jung: Psychologie und Alchemie. Zürich 1944

Zu den Architekturbeispielen:
Georg Mahn: Der Tempel von Boro Budur. Leipzig 1919
Gaufroy-Demombynes: Le pèlerinage à la Mecque. Annales du Musée Guimet, bibliothèque d'études, t. 33. Paris 1923
Linus Birchler: Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Moosbrugger. Augsburg 1924
Fritz Meier: Das Mysterium der Kaaba. Eranos-Jahrbuch 1944. Zürich 1945