



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eine kritische Analyse der zentralen Bedeutung  
weiblicher Gottheiten in Nako, Himachal Pradesh

insbesondere der Prajñāpāramitā  
des Lo tsa ba lha khang

Verfasserin

**Petra Müller**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienbuchblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort und Danksagung</b>	1
<b>1. Einleitung</b>	4
1.1 Beschreibung .....	4
1.2 Problemstellung und Methodik .....	5
1.3 Forschungslage .....	7
<b>2. Historisch-Religiöser Kontext</b>	10
<b>3. Der Tempelkomplex von Nako</b>	13
3.1 Lage .....	13
3.2 Architektur .....	14
3.3 Ikonographie .....	16
<b>4. Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang</b>	23
4.1 technische Daten .....	23
4.2 Erhaltungszustand .....	25
4.3 Beschreibung der Skulptur .....	28
<b>5. Ikonographie</b>	30
5.1 Prajñāpāramitā allgemein .....	30
5.2 Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang .....	37
5.2.1 Körperfarbe .....	38
5.2.2 Buddha oder Bodhisattva .....	38
5.2.3 <i>mudrā</i> .....	41
5.2.4 Attribute .....	41
<b>6. Rahmenarchitektur</b>	43
6.1 Gemalte Rahmenarchitektur .....	43
6.2 Dreidimensional skulpturierte Rahmenarchitektur .....	45

<b>7. Symbolik der Darstellung</b>	48
<b>8. Darstellungen der Prajñāpāramitā-Wand</b>	54
8.1 Malereien (Phase I, untere Wandhälfte) .....	54
8.2 Spätere Übermalungen (Phase IV-VI) .....	57
<b>9. Lo tsa ba lha khang / Lha khang gong ma</b>	59
9.1 Prajñāpāramitā und Tārā .....	60
9.2 <i>prajñāpāramitāmaṇḍala</i> .....	61
<b>10. Funktion der Prajñāpāramitā im Lo tsa ba lha khang</b>	65
10.1 <i>vajradhātumaṇḍala</i> .....	65
10.2 <i>dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala</i> .....	67
10.3 Weitere Zusammenhänge .....	70
<b>11. Konzeptionelle Zusammenhänge</b>	73
11.1 Yum chen mo-Kapellen .....	73
11.2 Portal .....	76
11.3 Spätere Entwicklung .....	77
<b>12. Vergleichende Stilanalyse / Datierung</b>	79
12.1 Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang .....	79
12.2 Datierung .....	87
<b>13. Zusammenfassung / Schlussbemerkung</b>	90
<b>Appendices</b>	93
A Karten .....	93
B Tabellen und Diagramme .....	97
C Ikonographische Schemata .....	103
D Abkürzungsverzeichnis .....	107
<b>Bibliographie</b> .....	109
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	133
<b>Abbildungsnachweis</b> .....	143

# Vorwort und Danksagung

## Vorwort

Im Laufe meines Studiums entwickelte sich bereits sehr früh – angeregt durch die Vorlesungen von Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter – meine Vorliebe für asiatische Kunst. Während mehrfacher Forschungsreisen nach Indien, Nepal, Burma, Kambodscha, Thailand, Malaysia, Indonesien sowie zu diversen Museen asiatischer Kunst in Europa vertiefte sich mein Interesse an der buddhistischen, hinduistischen und islamischen Kunst und Kultur dieser Länder. Außerdem faszinierte mich die Konstruktion von Weiblichkeit und Gender-Thematik.

Weibliche Gottheiten spielen innerhalb der hinduistischen und buddhistischen Kunst seit der Frühzeit kontinuierlich eine wesentliche Rolle. Die Gottheiten Tārā und Prajñāpāramitā nehmen im Buddhismus eine zentral wichtige Rolle ein und werden besonders in der tibetischen Form desselben häufig verehrt. Daraus entwickelte sich in Zusammenarbeit mit Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter das Thema dieser Diplomarbeit.

# Danksagung

Die Bearbeitung einer derartig unerforschten Problematik wie sie mein Thema beinhaltet wäre ohne die nun genannten Personen und Institutionen niemals denk- und durchführbar gewesen.

Vor allem danke ich Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter für die Möglichkeit mehrere Semester als Tutor erste Erfahrungen innerhalb des universitären Betriebes zu sammeln, sowie in weiterer Folge von September 2003 bis Dezember 2006 diese innerhalb des von ihr geleiteten Forschungsschwerpunktes (FSP, Projekt S 8702) „The Cultural History of the Western Himalaya“, finanziert durch den FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Austrian Science Fund) und danach in den beiden ebenso von ihr geleiteten und von der Universität Wien finanzierten Center for Interdisciplinary Research and Documentation of Inner and South Asian Cultural History (CIRDIS) und dem Nationalen Forschungsnetzwerk (NFN, Projekt S 9802): „The Cultural History of the Western Himalayas from the 8th century“ bis heute fortzusetzen. In diesem Rahmen ermöglichte sie mir neben interdisziplinärer Zusammenarbeit auch meine zweite Forschungsreise nach Nako im Jahr 2005, die für meine Arbeit wesentliche Erkenntnisse brachte und mit die Hauptbasis für meine Thesen stellt. Damit danke ich auch dem FWF für die Finanzierung dieses Aufenthaltes, sowie dem Büro für Internationale Beziehungen der Universität Wien, das mir bereits 2004 erste Untersuchungen vor Ort durch ein einmonatiges Stipendium zum „Kurzfristigen Wissenschaftlichen Arbeiten“ im Ausland ermöglichte.

Von besonderer Bedeutung für meine Arbeit war auch die Zusammenarbeit mit dem Team des Instituts für Konservierung und Restaurierung (geleitet von Univ.-Prof. Dr. Mag. Gabriela Krist) der Universität für Angewandte Kunst Wien in den Jahren 2004 und 2005. Ich bin für die Hilfe und Erläuterungen (hier besonders Dipl.-Kons. Susanne Beseler) und ihre liebe Aufnahme in das Team im Mai 2005 überaus dankbar. Weiters danke ich dem leider 2005 überraschend verstorbenen Leiter des Bundesdenkmalamtes (BDA) Univ.-Prof. Dr. Ernst Bacher. Stets versuchte er Traditionen von Ost und West, sowie unterschiedliche Disziplinen zu vereinen und kluge Wege des Umgangs mit einem derartig komplexen Thema und seiner Problematik zu finden. Auch dem indischen Team um Arch. Romi Khosla (Romi Khosla Design Studios Delhi, RKDS) sei gedankt. Mit der Organisation (besonders durch Arch. Sweena Berry) und Dokumentation der Arbeit vor Ort in Nako (Arch. Sweena Berry, Arch. Sandeep Sikka, Arch. Charu Sikka und viele andere) im Rahmen des Nako Research and Preservation Projekts (NRPP) des FSP, trug dieses wesentlich zu meiner Arbeit bei. Auch danke ich dem

australischen Bildhauer BA Jonathan Partridge, für die gute Zusammenarbeit, seine Freundschaft und Inspiration.

Das verwendete Bildmaterial stellten mir das Western Himalayan Archive Vienna (WHAV, geleitet von Dr. Verena Widorn), das Tucci Archive in Rom (geleitet von Mag. Oscar Nalesini), die Universität für Angewandte Kunst Wien und den Photographen Lionel Fournier und Stefan Oláh freundlicher Weise zur Verfügung. Auch dem Kurator des South Asia Department des British Museum in London Dr. Michael Willis danke ich für die Möglichkeit eine für meine Arbeit relevante Skulptur aus Kaschmir photographieren, näher untersuchen und das hierbei entstandene Bildmaterial verwenden zu dürfen.

Aufs Herzlichste geht mein Dank an Dr. Verena Widorn und Mag. Birgit Müllauer für das Korrekturlesen meiner Arbeit. Dr. Verena Widorn danke ich besonders für ihre konstruktive Kritik zu Struktur, Aufbau und Inhalt. Mag. Birgit Müllauer für allgemeine Kommentare und Korrekturen, sowie Recherchen zur Überprüfung und Dokumentation (gemeinsam mit Dipl.-Ing. Tanja Bayerova) einiger noch offener Fragen 2007 und 2008 vor Ort in Nako. Mag. Ewa Lewandowska und Monica Strinu danke ich für letzte Korrekturen an meiner Arbeit und auch Mag. Eva Allinger, Dr. Anna Filigenzi, Dr. Erika Forte, Mag. Gabriele Krämer, Dr. Gudrun Melzer, Mag. Kerstin Schödl, Dr. Andreas Weber und allen im Forschungsprojekt tätigen Kollegen, hier besonders DI Uwe Niebuhr, Mag. Susanne Novotny, Jürgen Schörflinger und Verena Ziegler, gebührt mein Dank für die freundliche Unterstützung und all Ihre Anregungen.

### **GANZ BESONDERER DANK**

Dieser besondere Dank gebührt meiner Familie, insbesondere meinem Vater, die meine vielfältigen Interessen stets unterstützen, allen Freunden und dabei besonders Robert und seiner Familie, die mir über die Jahre in jeder Lebenssituation stets hilfreich zur Seite standen.

Die Erkenntnisse und Erfahrungen, die ich so sammeln durfte werden mich stets begleiten und niemals vergessen sein.

*Gate gate pāragate parāsaṃgayate bodhi svāhā*

(Prajñāpāramitā-Mantra)

# 1. Einleitung

## 1.1 Beschreibung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der aus dem indischen Kulturkreis stammenden Skulptur einer weiblichen Gottheit (Abb. 1) (94 x 64 x 46 cm),<sup>1</sup> welche sich im größten Tempel der aus vier Hauptgebäuden bestehenden buddhistischen Anlage (Abb. 2), dem mit sechs Pfeilern ausgestatteten längsrechteckigen Lo tsa ba lha khang (12,60 x 6,40 x 5,50-5,70 m) (Abb. 3, Abb. 4) in Nako befindet. Dort ist die farbig gefasste Tonskulptur<sup>2</sup> zentral (Abb. 5, Abb. 6) an einer mit Malereien ausgestalteten Wandfläche (1,90 x 5,50 m) vor einem längsrechteckigen Kapellenraum (2,84 x 0,51 m) auf der Höhe von zwei Metern links neben der Apsis (4,55 x 2,7 m) befestigt.

Die zweiarmige weibliche Gottheit ist mit goldener Körperfarbe (Skt. *kanaka*, gold) gezeit. Sie sitzt auf einem doppelten, voll erblühten Lotus (Skt. *viśvapadmā*, 19 x 60 x 19 cm) mit überkreuzten Beinen bei denen beide Fußsohlen nach oben zeigen (Skt. *vajraparyāṅkāśana*). Ihre Hände hält sie im Gestus (Skt. *mudrā*) des Instandsetzens des Drehens des Rades der Lehre (Skt. *dharmacakramudrā*) oder einer Variation dieser. Sie ist mit gelängtem Oberkörper, kleinen vollen Brüsten, schlanker Taille, betontem Bauchnabel und verhältnismäßig kleinem runden Kopf in jugendlicher Schönheit gezeit. Bekleidet ist die Gottheit mit einem transparenten Obergewand und einem einfachen Beinkleid (Hindi: *dhotī*). Ihr Körper ist reich geschmückt, unter anderem mit einer hohen fünfzackigen Krone. Die Skulptur der Prajñāpāramitā wird von einer aus mystischen Tierwesen dreidimensional skulpturierten Rahmenarchitektur (191 x 148 x 46 cm) umgeben. Zusätzlich ergänzen Malereien die Szenerie. Primär wesentlich ist hierbei die zur Skulptur gehörende und diese umgebende, kreisförmig gestaltete, mehrfarbige Mandorla (Durchmesser ca. 84 cm) der Gottheit. Diese endet im oberen Bereich auf der Höhe des Halses. Anschließend an diese sind Reste des hufeisenförmig gestalteten Nimbus hinter der Krone erkennbar.

---

<sup>1</sup> Sämtliche Maße stammen aus den Berichten des RKDS (besonders jenem der Architekten Sikka und Sikka 2004, siehe die Literaturhinweise zu den unveröffentlichten Berichten des NRPP am Ende der Bibliographie) oder wurden von mir selbst im Rahmen des NRPP vor Ort vermessen.

<sup>2</sup> Bei dem Diplomanten-/Dissertantenseminar von Klimburg-Salter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien am 24. 6. 2005 beschrieb Beseler die meist als Lehmplastiken benannten Darstellungen des westlichen Himalaya Gebietes als einen falschen Terminus. Aufgrund ihres höheren Prozentsatzes an Tonmineralien, im Gegensatz zu dem geringeren Ton-, dafür erhöhten Sandanteils von Lehmplastiken, sind sie als Tonskulpturen zu titulieren.



Die Malereien der gesamten Wandfläche (Abb. 7, Abb. 8) werden einerseits im obersten Bereich durch gemalt dargestellte Imitationen textiler Wandbehänge, andererseits einem aus Rauten gestalteten ornamentalen Band nach unten hin abgeschlossen. Neben den späteren Übermalungen im oberen Wandbereich befinden sich unterhalb der Rahmenarchitektur vier Buddhfiguren (links außen 24 x 18, 5 cm; links Mitte nicht erhalten; rechts Mitte 23 x 17 cm; rechts außen 25 x 17 cm) dargestellt, welche ebenso jeweils von einer Mandorla (36 x 30 cm) hinterfangen werden. Rechts neben diesen ist eine weitere stehende weibliche Gottheit, eine grüne Tārā (31 x 41 cm) zu sehen. Unterhalb der eben genannten weiblichen Darstellung ist eine mehrfigurige Stifterszene (unter einem Baldachin sitzender Stifter: 17,5 x 16 cm) mit vierzeiliger Widmungsinschrift abgebildet.<sup>3</sup> Zur Rechten dieser befindet sich ein Durchbruch im Wandbereich (93 x 63 cm), der als Zugang zur Schutzgottheitenkapelle (tib. mGon khang) dient und eine in ritueller Vereinigung (des männlichen und weiblichen Prinzips, tib. *yab yum*) gezeigte Skulptur beinhaltet.

## 1.2 Problemstellung und Methodik

Die wesentlichste Problematik bei dieser Arbeit stellt die Frage nach der Identifizierung der weiblichen Gottheit dar. Basierend auf der Identifizierung der Skulptur als Prajñāpāramitā von Tucci,<sup>4</sup> übernehmen die meisten Autoren diese ohne näher auf sie einzugehen (Kapitel 1.3).

Um eine eindeutige Zuordnung vorzunehmen, müssen daher die Attribute und Charakteristika der Gottheit erkannt und bestimmt werden. Das gestaltet sich allerdings im Falle der Skulptur von Nako als äußerst schwierig, da sie vermutlich im Laufe der Jahrhunderte, sicher aber in den letzten Jahrzehnten, mehrfach restauriert und überarbeitet wurde. Inwieweit kann man die ursprüngliche Hand- und Körperhaltung der weiblichen Gottheit, sowie ihre Körperfarbe und typischen Merkmale, die eine eindeutige Identifizierung ermöglichen, rekonstruieren? Aufgrund des veränderten Zustands der Hände sind Aussagen über einen authentischen „Urzustand“ auf den ersten Blick nicht so einfach zu treffen. Die typischen Attribute Prajñāpāramitās wie beispielsweise das Buch (Skt. *pustaka*)<sup>5</sup> fehlen. Im Folgenden wird daher zu klären sein, ob diese im Laufe der Zeit verloren gegangen und heutzutage nicht mehr erhalten sind, wie das auch in Tabo bei nahezu allen Tonskulpturen der Fall ist. Allerdings

---

<sup>3</sup> Luczanits gibt die noch lesbaren Teile in Umschrift wieder (Luczanits 1998 a: 214).

<sup>4</sup> Tucci, Ghersi (1934: 146), Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 167), Tucci, Ghersi (1935, repr. 1996: 71).

<sup>5</sup> Eine mögliche Handhaltung (Skt. *mudrā*), das Buch in der rechten Hand vor der Brust haltend, wird in Kapitel 5.2.3 besprochen.

existieren in den Buchmalereien einige wenige Darstellungen, in welchen, trotz fehlenden Buchs, die Gottheit eindeutig als Prajñāpāramitā identifiziert werden kann.<sup>6</sup>

Dennoch müssen zu einer gesicherten Identifizierung der Skulptur, neben einer möglichen Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellungsform und der Attribute, auch andere Indizien und Elemente wie die Rahmenarchitektur, Symbolismen aber auch die Gesamtkomposition der Westwand, an der die Figur befestigt ist, berücksichtigt werden. Ist neben dem skulpturalen Rahmendekor auch die die Skulptur umgebende Malerei Teil eines gemeinsamen ikonographischen Programms? Kann man aufgrund der hier dargestellten Gottheiten und des Kompositionsaufbaus auf eine spezifische Prajñāpāramitā-Ikonographie schließen?

Dies führt zu der zweiten bedeutenden Frage. Warum ist die Gottheit derart monumental und zentral nicht nur an der Westwand sondern innerhalb des gesamten Lo tsa ba lha khang gezeigt? Welche Funktion kann man ihr in diesem Zusammenhang zuordnen? Luczanits, der als einziger näher auf die Darstellung dieser weibliche Gottheit eingeht, beschreibt sie als ikonographisch unabhängig, bzw. getrennt von der Ausstattung der Apsis dargestellt.<sup>7</sup> Ausgehend von dieser Feststellung soll meine Arbeit klären, ob man die hier dargestellte Gottheit tatsächlich als unabhängig sehen kann oder sie Teil des *vajradhātumaṇḍalas* mit den fünf Jinas (Skt. Buddha-Wesen) der Apsis, mit denen sie nicht nur annähernd die gleiche Größe, Material und Konstruktion teilt, sondern mit denen sie sich auch auf gleicher Höhe befindet, ist. In diesem Zusammenhang muss auch die Wandfläche rechts der Apsis, an der man aufgrund der Holzpflocke (Skt. *upaśūla*) die Anbringung einer weiteren Tonskulptur vermuten kann, berücksichtigt werden, wodurch sich neue, bisher in der Literatur nicht bedachte ikonographische Konzepte offenbaren.

Können aber auch weitere Verbindungen mit der restlichen Ausstattung des Tempels erkannt werden? Ist ein Bezug nicht nur zur Apsis sondern auch zur angrenzenden Südwand mit der großflächigen Darstellung eines *maṇḍalas* festzustellen? Die Klärung dieser Fragen könnte wiederum zusätzliche Hinweise auf die richtige Identifizierung der Gottheit liefern.

Die Identifizierung der weiblichen Gottheit, ihre Einordnung in ein spezifisches ikonographisches Gesamtkonzept innerhalb des Lo tsa ba lha khang, aber auch eine ungefähre

---

<sup>6</sup> Als Beispiel möchte ich hier auf die Illumination eines westtibetischen Manuskriptes aus Tholing verweisen. Die Gottheit ist durch die zur Darstellung gehörende Inschriftenkartusche, welche den tibetischen Namen der Gottheit nennt, eindeutig als Prajñāpāramitā identifiziert. Tucci, Ghersi (1934: Fig. 226, 309), Tucci (1949: Vol. II, Pl. C), Pal (1983, repr. 1990: Pl. 1, 65 und M1 c, 124), Singh (1985: Fig. 22), Pal, Meech-Pekarik (1988: Pl. 37, 144), Chayet (1994: Pl. VI, 162), Singer (1996: Pl. 8, 189), Pal (1997: Pl. 62 a, 124, gesamte Manuskriptseite, Pl. 62 a, 125, Miniatur), Goepfer (1997: Fig. 125, 139), Heller (2006 a: Fig. 132, 187). Weitere Darstellungen ohne Buch werden in Kapitel 5.2.4 erwähnt.

<sup>7</sup> Luczanits (2004: 79). Zu bemerken ist hier allerdings, dass eine genauere Analyse der Konzeption mit Prajñāpāramitā als Teil der Ausstattung des Lo tsa ba lha khang in Nako auch nicht Inhalt seiner Arbeit war.

Datierung der Figur aufgrund stilistischer Merkmale, können dabei helfen, die Ausstattung und Darstellungsformen in Nako entwicklungsgeschichtlich einzuordnen und werden in dieser Arbeit diskutiert.

Um an die oben genannten Fragestellungen heranzugehen und um zu einer spezifischeren Aussage hinsichtlich der weiblichen Gottheit des Lo tsa ba lha khang in Nako zu gelangen, besteht der verwendete methodische Ansatz darin, ikonographisch, funktionell, rituell konotierte und stilistische Aspekte miteinander in Verbindung stehend zu betrachten. Die Identifizierung der Figur als Prajñāpāramitā erfolgt auf drei Ebenen. Erstens, durch eine genaue Analyse der Skulptur selbst, wobei auch die Restaurierberichte der Universität für Angewandte Kunst in Wien, die Arbeitsberichte des Architekturbüros Khoslas in Delhi und das Bildmaterial des WHAV eine wesentliche Rolle spielen. Zweitens werden textliche Quellen, wie *Nispannayogāvalī*, *Sādhanamālā* und anderen vor diesen entstandene Quellen hinsichtlich der Darstellung der weiblichen Gottheit, aber auch ihrer Funktion innerhalb des Gesamtkonzeptes herangezogen. Als methodische Hilfsmittel werden drittens ikonographische Vergleiche sowohl der Einzelskulptur als auch des skulpturalen Programms der Apsis mit lokalen, regionalen und überregionalen Ausstattungsprogrammen angestellt. Ein Vergleich besonders mit der von Luczanits bereits als Prajñāpāramitā identifizierten Tonskulptur im Lha khang gong ma in Nako<sup>8</sup> soll ebenfalls mehr Klarheit bringen.

Letztlich soll die Frage der Datierung durch eine vergleichende Stilanalyse sowohl mit der übrigen nicht nur skulpturalen Ausstattung der Apsis des Lo tsa ba lha khang und den Darstellungen des Lha khang gong ma, als auch mit Kunstwerken hauptsächlich des westlichen Himalaya-Gebietes näher bestimmt werden.

### 1.3. Forschungslage

In der bisher erschienenen Literatur zu Nako wird die Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang nur selten erwähnt. Selbst in jenen Quellen, die die Innenausstattung mit den fünf Ton-Figuren der Apsis beschreiben, wird die in Größe, Position und Material vergleichbare weibliche Gottheit oft nicht erwähnt.<sup>9</sup>

Erstmals nennt Francke 1914 die Skulptur, identifiziert sie allerdings als Vairocana (tib. *rNam par snang mdzad*) oder Ratnasambhava (tib. *Rin chen 'byung ldan*).<sup>10</sup> Auch die älteste Abbildung (Abb. 9) der Gottheit (Photographie von Franckes Forschungsreise 1909) findet sich

---

<sup>8</sup> Luczanits (2004: 84, 215).

<sup>9</sup> Singh (1985: 115-116), Handa (1987: 105-6).

<sup>10</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part I, 32-33).

hier.<sup>11</sup> Tucci korrigiert 1934 Franckes Identifizierung und nennt die Tonskulptur erstmals Prajñāpāramitā.<sup>12</sup> Seine Begründung basiert auf der deutlich erkennbaren Weiblichkeit der Skulptur und der Handhaltung in *dharmacakramudrā* oder dem Erklärungsgestus (Skt. *vyākhyānamudrā*).<sup>13</sup> Auch Tucci inkludiert 1935 eine Abbildung (Abb. 10) der Skulptur (Photographie seiner Forschungsreise 1933) in seiner Publikation.<sup>14</sup> Diese beiden Photographien der ersten Hälfte des 20. Jh. (1909 und 1933) liefern uns das älteste erhaltene Bildmaterial zur Darstellung. Darüber hinaus betont Tucci 1935 die Schönheit und antike Form insbesondere der weiblichen Gottheit des Lo tsa ba lha khang.<sup>15</sup> In der später erschienenen Literatur wird die Identifizierung Tuccis meist übernommen, mit Ausnahme von Di Mattia, welche die Skulptur 1998 als gelbe Tārā mit den spirituellen Qualitäten der Prajñāpāramitā bezeichnet.<sup>16</sup> Neben den bisher genannten Merkmalen der *dharmacakramudrā* bzw. *vyākhyānamudrā*<sup>17</sup> werden weitere Identifikationsmerkmale von einzelnen Autoren genannt. Thakur beschreibt 1996 Prajñāpāramitā in *vajraparyāṅkamudrā* [sic] (Diamantensitz, gemeint: Skt. *vajraparyāṅkāśana*) auf einem Lotusthron sitzend mit den Händen in *vyākhyānamudrā*.<sup>18</sup> Er verweist weiters auf die Unerklärbarkeit der Darstellung an einer derart prominenten Stelle. Eine erste ausführlichere Beschreibung zur Darstellung und Technik der Skulptur findet sich bei Luczanits 1998.<sup>19</sup> Er verweist auf die weißen Elefanten der Rahmenarchitektur als mögliches Fahrzeug bzw. Reittier (Skt. *vāhana*) der mit *dharmacakramudrā* im *vajrāsana* gezeigten Gottheit.<sup>20</sup> Luczanits beschreibt die Rahmenarchitektur, wie auch jene des Vairocana im Zentrum der Apsis des Lo tsa ba lha khang, als von einem *garuḍa* bekrönt.<sup>21</sup> Klimburg-

---

<sup>11</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part I, Pl. XIII a, 32).

<sup>12</sup> Tucci, Ghersi (1934: 146), Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 167), Tucci, Ghersi (1935, repr. 1996: 71).

<sup>13</sup> Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 167). Saunders verweist darauf, dass diese Bezeichnung oftmals fälschlicherweise anstelle der *dharmacakramudrā* verwendet wird aber in diesem Kontext den gleichen Gestus bezeichnet (Saunders 1960, repr. 1985: FN 2, 220).

<sup>14</sup> Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, Tav. LXXXVIII.78).

<sup>15</sup> Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 142).

<sup>16</sup> Di Mattia (1998: 214-215).

<sup>17</sup> *dharmacakramudrā*: Luczanits (1998 a: 210), Luczanits (2004: 80), *vyākhyānamudrā*: Thakur (1996 a: 342).

<sup>18</sup> Thakur (1996 a: 342, 345-346).

<sup>19</sup> Luczanits (1998 a: Aussehen 210-212, Technik 211).

<sup>20</sup> In Bezug auf das *vāhana* der Gottheit verweist Luczanits auch auf den später, nach dem Vorbild des Lha khang gong ma (Ostwand) von Nako entstandenen Tempels von Lalung (gSer khang, Südwand) in Ladakh, dessen ikonographisches Programm ebenso eine dreidimensional gestaltete *prajñāpāramitāmaṇḍala* zeigt (Luczanits 1998 a: 210). Bhattacharyya schreibt allerdings, dass die textlichen Beschreibungen zu Prajñāpāramitā keinerlei *vāhana* erwähnen (Bhattacharyya 1978: 43).

<sup>21</sup> Luczanits (1998 a: 210). Obwohl mit Flügeln und Armen gezeigt, scheint diese Darstellung eher dem Typus einer Hoheitsfratze (Skt. *kīrtimukha*) zu entsprechen. Dies stellt ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Rahmenarchitektur von Prajñāpāramitā zu einerseits der des Vairocana der Apsis im Lo tsa ba lha khang und andererseits der Prajñāpāramitā im Lha khang gong ma dar. Ähnlichkeiten zum *kīrtimukha* der Rahmenarchitektur des Vairocana in der Apsis des Haupttempels von Tabo (Klimburg-Salter 1997 a: Fig. 62, 98, Luczanits 2004: Fig. 296, 271) sind deutlich erkennbar.

Salter verweist 2003 auf die Skulptur in Zusammenhang mit ihrer durch den partiellen Deckeneinsturz von 1999 bedingten schweren Zerstörungen.<sup>22</sup> Im selben Band der Zeitschrift *Orientalia* beschreibt Luczanits 2003 die Skulptur als mehrfach gefasst, übermalt und mit gänzlich ersetzttem Schmuck gezeigt.<sup>23</sup> Die Publikation der Dissertation von 1998 im Jahr 2004 wiederholt bereits genannte Thesen.<sup>24</sup> Darüber hinaus verweist Luczanits 2004 darauf, dass die Skulptur nicht zu der Gruppe der fünf Jinas der Apsis gehört und kein *vāhana* dargestellt ist.<sup>25</sup> Welche Funktion und Bedeutung der Kapellenraum hinter der Prajñāpāramitā hat und ob dieser ev. in Zusammenhang mit der Darstellung der weiblichen Gottheit steht, ist bis dato nicht bekannt. Luczanits schreibt 2004, dass noch zu klären sei, ob es sich hierbei um einen ursprünglichen Ausstattungsteil gehandelt haben könnte.<sup>26</sup> Papa-Kalantari betrachtet 2007 die skulpturale Darstellung in Zusammenhang mit der Stifterszene sowie der Konfiguration der gemeinsamen Verbildlichung der beiden Gottheiten Prajñāpāramitā und Tārā.<sup>27</sup> In ihrem Artikel von 2007 betont Widorn die Bedeutsamkeit visueller Dokumentation und hier besonders jener heute zerstörter oder beschädigter Monumente und deren Darstellungen.<sup>28</sup> In diesem Kontext führt sie als Beispiel auch die im Laufe der Jahre mehrfach überarbeitete und teilweise 1999 zerstörte (Kapitel 4.2) Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako an.<sup>29</sup> Klimburg-Salter erwähnt 2007 die Skulptur nicht, verweist allerdings auf die Notwendigkeit inter- und transdisziplinärer Forschung im Zusammenhang eines derartig spezifischen Kontextes wie dem von Nako.<sup>30</sup>

---

<sup>22</sup> Klimburg-Salter (2003: 42).

<sup>23</sup> Luczanits (2003: 47, 230-231).

<sup>24</sup> Luczanits (2004: 80-81, 83).

<sup>25</sup> Luczanits (2004: 80). Bezüglich der Darstellung Prajñāpāramitās mit oder ohne *vāhana* steht Luczanits 1998 im Gegensatz zu Luczanits 2004 (Luczanits 1998 a: 210, Luczanits 2004: 80). 1998 beschreibt der Autor die weißen Elefanten der Rahmenarchitektur noch als mögliches *vāhana* der weiblichen Gottheit.

<sup>26</sup> Luczanits (2004: 78).

<sup>27</sup> Papa-Kalantari (2007 a: 194).

<sup>28</sup> Widorn (2007: 27-44).

<sup>29</sup> Widorn (2007: 33-34).

<sup>30</sup> Klimburg-Salter (2007 a: 5-26).

## 2. Historisch-Religiöser Kontext

### Kinnaur (sozio-historischer Kontext)

Leider haben sich nur einige vage Aussagen zur Geschichte und Kultur der Kinnauris (Bevölkerung Kinnaurs) erhalten. Über die historischen Gegebenheiten ist bis zum 10. Jh. wenig bekannt. Die Bevölkerung des heutigen Himachal Pradesh sei vor dem 10. Jh. nicht tibetisch gewesen.<sup>31</sup> Zu dieser Zeit soll Kinnaur (tib. *Khun nu*)<sup>32</sup> gemeinsam mit Spiti zum Königreich von Zhang Zhung gehört haben.<sup>33</sup> Die geographische Lage dieses Reiches ist bis dato nicht geklärt, wird aber meist auf den Bereich von Westtibet (Karte 5, S. 95) eingeschränkt.<sup>34</sup> Trinle nennt Ngari (Westtibet, tib. *mNga' ris, Nga' ris skor sum*) den Geburtsort der Zhang Zhung Dynastie und Heimat der vorbuddhistischen Bon Religion.<sup>35</sup> Guru Rinpoche (Padmasambhava) soll einer Legende zufolge auf seiner Reise von Uḍḍiyāna (N-Pakistan) (Karte 2, S. 94) nach Tibet allerdings bereits im 8. Jh. den Buddhismus in dieser Region eingeführt haben.<sup>36</sup> Dieses Reich hatte seine eigene Schrift und Sprache.<sup>37</sup> Reste davon können im heutigen Dialekt Kinnaurs erkannt werden.<sup>38</sup> Petech erwähnt die Verbindung des Reiches zu Zentraltibet ab dem 7. Jh.<sup>39</sup> Später gehörte dieser Teil des Himalaya zum westtibetischen Großreich Purang-Guge. Die erste historische Quelle beschreibt die Region Kinnaur vom 10. bis zur Mitte des 12. Jh. als Teil desselben.<sup>40</sup> Seit dem Beginn der zweiten Verbreitung des Buddhismus (tib. *phyi dar*), der so genannten „Renaissance“ des tibetischen Buddhismus wurden neben dem „Mutter“-Kloster (tib. *ma dgon*)<sup>41</sup> in Tholing (erste Ausstattung: Ende 10. Jh.)<sup>42</sup> viele weitere Bauten errichtet. Die zentralen Personen hierbei waren der König *Ye shes 'od* (959-1036) und *Rin chen bzang po* (958-1055).<sup>43</sup> Letzterer übersetzte viele wichtige religiöse Texte wie *sūtren* und *tantras*. Auch etliche Kommentare

---

<sup>31</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 32).

<sup>32</sup> Singh (2003: 373).

<sup>33</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 32).

<sup>34</sup> Petech (1997: 232, FN 35, 252), Dagkar (2002: 439).

<sup>35</sup> Trinle (2001: 10). Trinle selbst stammt aus Westtibet und beschreibt die Bedeutung des Wortes Ngari als Besitz.

<sup>36</sup> Klimburg-Salter (2003: 39).

<sup>37</sup> Schroeder (2001: Vol. 2, 771). Dagkar beschreibt in seinem sprachwissenschaftlich fokussiertem Artikel die Verwendung und den Zusammenhang einzelner Termini der Zhang Zhung Sprache in Bon Manuskripten und jenen aus Dunhuang (Dagkar 2002: 429-439).

<sup>38</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 32).

<sup>39</sup> Petech (1997: 230).

<sup>40</sup> Petech (1997: 232), Klimburg-Salter (2003: 39).

<sup>41</sup> Vitali (1999: 1).

<sup>42</sup> Es gibt nur wenige Hinweise auf die ursprüngliche Ausstattung (Ende 10./Anfang 11. Jh.). Zwei Renovierungen im 13. und 15. Jh. brachten strukturelle (architektonische) Veränderungen des Haupttempels mit sich (Vitali 1999: 124). Die Zahl der Kapellen wurde von ursprünglichen 20 auf 18 reduziert. Tholing fiel größtenteils der chinesischen Kulturrevolution zum Opfer.

<sup>43</sup> Roerich (1949, repr. 1988: 68-70).

(u.a. zu den Prajñāpāramitā-Texten) und die buddhistischen Tempelanlagen von Khojarnath, Nyarma, Tholing, Tabo, Ropa, Charang, Johling und Chulling sollen durch *Rin chen bzang po* mit der Hilfe von Künstlern und Handwerkern aus Kaschmir (tib. *Kha che*) entstanden sein.<sup>44</sup> Innerhalb der Biographie von *Rin chen bzang po* werden neben den 108 größeren auch 21 kleinere Tempelgründungen erwähnt.<sup>45</sup> Nur wenige Tempelanlagen der Frühzeit des tibetischen Buddhismus sind bis heute erhalten. Die meisten fielen in Tibet der chinesischen Kulturrevolution (1966-1976) zum Opfer. Nako (11./12. Jh.)<sup>46</sup> gehört neben Tabo in Spiti (Gründung 996, Renovierung 1042)<sup>47</sup> zu den wenigen sowohl erhaltenen als auch kontinuierlich bis heute religiös genutzten Anlagen.<sup>48</sup> Beide beinhalten frühe Wandmalereien und Skulpturen. Diese Bauten des westlichen Himalaya Gebietes waren für das Entstehen der tibetischen Kunst wesentlich. Es entwickelt sich eine spezifisch tibetische Interpretation des Buddhismus. Luczanits beschreibt diese formative Periode als „*accumulation of unique developments and interpretations*“.<sup>49</sup>

## Religion

Bereits Francke und Tucci gemeinsam mit Ghersi bemerkten die Existenz animistischer, vorbuddhistischer Kulte dieser Region.<sup>50</sup> Inwieweit die vorbuddhistische Bon-Religion in Kinnaur verbreitet war, ist nicht belegt. Mac Donald schreibt, dass vor dem 10. Jh. diese Bezeichnung einen Ritus oder eine Gruppe von Riten bezeichnet, die Religion selbst aber erst im 10. Jh. entstanden sei.<sup>51</sup> Bedeutsam ist dabei, dass die Hauptgottheit der Bonpos als weiblich beschrieben und in der Literatur *Srid pa rgyal mo* genannt wird.<sup>52</sup> Francke verweist bereits 1907 darauf, dass in Westtibet der Buddhismus und der Bon-Kult koexistierten.<sup>53</sup> Dies stellt im Kontext diverser einzigartiger künstlerischer Entwicklungen dieser Region (Kapitel 5.1, Kapitel

<sup>44</sup> Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 5), Vitali (1996: 273).

<sup>45</sup> Tucci (1933: Indo-Tibetica II, 71-72), Tucci (1935: Indo-Tibetica III, 11-14), Petech (1997: 235), Klimburg-Salter (2007 b: 139, 140). Luczanits listet diese 21 kleineren Gründungen in einer Tabelle auf (Luczanits 2004: 26).

<sup>46</sup> Francke nennt ohne nähere Erläuterung das Datum 1025 für die Gründung Nakos (Francke 1926, repr. 1972: Part. I, 32). Klimburg-Salter beschreibt die unterschiedlichen Ausstattungsphasen von der Mitte des 11.-17. Jh. (Klimburg-Salter 1997 a: 208, 277).

<sup>47</sup> Stil und Ikonographie der Eingangshalle gehören zu dieser ersten Ausstattungsphase des 10. Jh. (Klimburg-Salter 1997 a: 46, 208). Die gesamte Ausstattung des Klosterkomplexes (tib. *chos 'khor*) in Tabo stammt aus unterschiedlichen Phasen vom Ende des 10.-17. Jh. (Klimburg-Salter 1997 a: 21). Die zweite Ausstattungsphase (Mitte 11. Jh., Versammlungshalle, Klimburg-Salter 1994 a: 62) wurde vielfach stilistisches Vorbild für Tempelanlagen, u.a. auch für Nako.

<sup>48</sup> Tabo stellt das älteste kontinuierlich funktionierende buddhistische Kloster Indiens und dem Himalaya Gebiet dar (Klimburg-Salter 1997 a: 21).

<sup>49</sup> Luczanits (2001: 129).

<sup>50</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part I, 8), Tucci, Ghersi (1934: 147).

<sup>51</sup> Mac Donald (1971: 190-393).

<sup>52</sup> Ramble (1997: 147), Dagkar (2002: 433).

<sup>53</sup> Francke (1907, repr. 1995: 50).

5.2) eine interessante Thematik dar. Die Präsenz animistischer, vorbuddhistischer Kulte findet sich in der lokalen Berggottheit (tib. *yul lha*)<sup>54</sup> Purgyal (Schutzgottheit von Nako) heute noch in Nako erhalten. Diese repräsentiert den 6.816 m hohen, die gesamte Region prägenden Berg Reo Purgul.<sup>55</sup> Der kleine weiße Tempel dKar chung lha khang, einer der vier Hauptgebäude des Tempelkomplexes von Nako, ist diesem Schutzgott gewidmet.<sup>56</sup>

Einige der alten Rituale werden bis heute bei Feierlichkeiten praktiziert, in denen Trance-Medien als Mittler zwischen Göttern und Menschen (irdischer und himmlischer Sphäre) auftreten. In Nako selbst finden solche seit dem Tod des Purgul-Mediums allerdings nicht mehr statt.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Uray-Köhalmi beschreibt den Berg als Sitz der meist männlichen Götter als Nabel der Welt und *axis mundi* (Uray-Köhalmi 1998: 211).

<sup>55</sup> Sanan, Swadi (1998: 166).

<sup>56</sup> Klimburg-Salter (2003: 39).

<sup>57</sup> Sanan, Swadi (1998: 167).



### 3. Der Tempelkomplex von Nako

#### 3.1 Lage

Nako (tib. *Na go*)<sup>58</sup> liegt auf 3.550 m oberhalb des Spiti Tals und dem gleichnamigen Fluß im Oberen Kinnaur, Nordindien, Bundesstaat Himachal Pradesh (Abb. 11, Karte 1, S. 93). Genauer gesagt ist dies dort, wo Spiti, der Nebenfluß Malling und Sutlej, der weiter bis ins Reich Guge (Karte 2, S. 94, Karte 3, S. 94) fließt, zusammentreffen.<sup>59</sup> Dieser zum tibetischen Kulturkreis gehörende Bezirk ist heute ein Teil von Indien. Nako lag an der von Uḍḍiyāna (Nord-Pakistan) nach Tibet führenden Handelsstraße wie auch Pilgerroute und war ein überaus wichtiges religiöses Zentrum seiner Zeit. Selbst heute noch schätzt die buddhistische Gemeinde seinen Wert hoch. Im August 2007 wurden die Tempel vom Dalai Lama neu eingeweiht. Die Händler Kinnaurs reisten bis nach Westt Tibet und Ladakh. Shashi beschreibt hier weiters den besonderen Einfluss Tibets auf das Obere Kinnaur.<sup>60</sup> Klimburg-Salter verweist darauf, dass die Verbindung von Tibet mit den Orten Alchi und Dungkar als eine erst ab dem 13. Jh. historisch belegte Pilgerroute gilt,<sup>61</sup> meint aber, dass es wichtig sei zu klären, ob diese Route von Tholing über Kinnaur nach Ladakh nicht bereits früher existierte.<sup>62</sup>

Neben der großen Handelsstraße verläuft eine weitere kleinere Pilgerroute (Skt. *parikrama*) von Tirasang über Nako zum Somang-Tempel in der Nähe von Tashigang.<sup>63</sup> Von diesem, letztgenannten Ort aus dem Süden kommend,<sup>64</sup> erreicht man Nako auch heute einzig zu Fuß über eine kleine, auf 4000 m liegende Anhöhe. Hier befinden sich, auf einem Plateau am Weg ins Tal liegend, ein Durchgangschörten und eine Ansammlung von Gebets- (Skt. *manī*-) Steinen sowie eine tibetische Inschriftentafel. Vom Westen her aus Delhi über Shimla oder dem nördlich gelegenen Ladakh sind die Straßen bereits gut ausgebaut. Beide Wege führen über Durchgangs-/Torchörten (tib. *mchod rten*, Skt. *stūpa*) zum Tempel. Sowohl der Durchgangschörten am Weg von Tashigang nach Nako, wie auch jener auf der anderen Seite des Dorfes und ein weiterer im Dorf selbst<sup>65</sup> sind mit bemalten Laternendecken ausgestattet. Di Mattia beschreibt die Decke des am Weg von Tashigang nach Nako liegenden Chörten als

---

<sup>58</sup> Peter (1977: 5).

<sup>59</sup> Singh nennt die Region Kinnaur „*upper Sutlej valley*“ (Singh 2003: 373).

<sup>60</sup> Shashi (2001: Vol. 98, 245-246).

<sup>61</sup> Klimburg-Salter (2003: 39-40).

<sup>62</sup> Klimburg-Salter (2003: 45).

<sup>63</sup> Sanan und Swadi beschreiben diese kleinere *parikrama* (Sanan, Swadi 1998: 166).

<sup>64</sup> Seit 2007 soll es durch die Vorbereitungen und diverse Umbauten für den Besuch des Dalai Lama allerdings zu strukturellen Veränderungen bei den Bauten und Wegführungen gekommen sein.

<sup>65</sup> Di Mattia (1998: Tafel 2 a, b, 190).

*akṣobhyamaṇḍala*.<sup>66</sup> Nimmt man den erstgenannten Weg, so eröffnet sich einem der herrliche Blick in das am Fuße des Berges Reo Purgjul (6.816 m) gelegene Dorf mit seinen aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden religiösen Bauten, Chörten, aus Stein, Ziegel und Lehm gebauten Häusern mit teilweise kleinen integrierten oder befestigten rituellen Objekten und die das Tal umgebenden terrassiert angelegten Felder. Die Chörten befinden sich sowohl an den umliegenden Berghängen, im Dorf und im Tempelbezirk selbst. Im Dorf befinden sich auch weitere religiöse Bauten aus unterschiedlichen Jahrhunderten. Dies sind der Padmasambhava Tempel (Guru lha khang, *bKa 'brgyud pa* Schule) des circa 14. Jh.<sup>67</sup> und die drei Dorftempel Purgjul, Dungjur und Karwa'i (*bKa 'brgyud pa*), welche dem 17.-19. Jh. zugeschrieben werden.<sup>68</sup> Die nicht religiös genutzten Häuser entsprechen einem lokalen, nicht tibetischen Architekturtypus und sind diesem entsprechend teilweise noch mit den hierfür üblichen Holzveranden erhalten.<sup>69</sup>

All diese Bauten spiegeln die religiöse Bedeutsamkeit dieses Ortes wider. Singh beschreibt Nako als „*a feast for the eyes*“<sup>70</sup> und Handa nennt diesen Ort eine Oase innerhalb der kargen Felslandschaft.<sup>71</sup> Derart in die sakrale Landschaft eingebettet liegt der aus vier Hauptgebäuden bestehende Lo tsa ba lha khang-Tempelkomplex westlich des Dorfes.<sup>72</sup>

### 3.2 Architektur

Die Tempelanlage (tib. *chos 'khor*) (Abb. 12) besteht aus vier flach eingedeckten, aus Stein und Lehmziegeln gemauerten und mit Lehm verkleideten Gebäuden, deren fensterlose Wände mit Lehm verputzt und im Außenbereich mit aus angehäuften, mit Ton verbundenen, steinernen Strebepeilern befestigt sind. Die einzelnen Tempel sind an einer Ost-West Achse ausgerichtet. Diese einfache Gestaltung im Außenbereich steht im Gegensatz zur reichen Innenausstattung der Bauten. Zu der ehemals klösterlichen Anlage gehörten einst Mönchszellen, deren ruinöser Zustand von Francke und Handa beschrieben wird.<sup>73</sup> Neben den bereits erwähnten, die Anlage umgebenden Chörten, gehörte ein ritueller Umwandlungsweg (Skt. *pradakṣiṇāpatha*) zur

---

<sup>66</sup> Di Mattia (1998: 188, Tafel 1 a,b, 188).

<sup>67</sup> Klimburg-Salter (2003: 42, 45, Fig. 10, 45).

<sup>68</sup> Klimburg-Salter (2003: 45).

<sup>69</sup> Klimburg-Salter 2003: 41, Fig. 3, 41).

<sup>70</sup> Singh (1985: 6).

<sup>71</sup> Handa (1987: 105).

<sup>72</sup> Francke verweist auf die Ruinen einer älteren Dorfstruktur gegenüber dem heute existierenden Dorf. Diese angeblich durch die Ladakhis zerstörten Bauten befinden sich auf der anderen Seite des Sees von Nako (Francke 1926, repr. 1972, Part I: 34).

<sup>73</sup> Francke beschreibt diese Ruinen südöstlich, Handa südwestlich des Tempelkomplexes (Francke 1926, repr. 1972: Part I, 32, Handa 1987: 105-106).

ursprünglichen Ausstattung.<sup>74</sup> Eine Legende verbindet die Tempelanlage mit den 108 im 11. Jh. durch den berühmten Übersetzer *Rin chen bzang po* in der Regierungszeit des Königs *Ye shes 'od* gegründeten buddhistischen Bauten.<sup>75</sup> Nako soll die Stätte eines großen *'Brug pa* Klosters gewesen sein.<sup>76</sup> Schroeder erwähnt, dass in Westtibet die *'Brug pa* Tradition des *bKa 'brgyud pa* Ordens von der Mitte des 9.-17. Jh. dominierte.<sup>77</sup> Charakteristisch für diese Schule ist die Verwendung von Gold bei Skulpturen. Toni Huber nennt die *bKa 'brgyud pa* Schule „*Golden lineage*“.<sup>78</sup> Klimburg-Salter beschreibt die besondere Bedeutung der *'Brug pa* Tradition für die westlichen Regionen (*sTod mNga 'ris*),<sup>79</sup> und dass die aus Westtibet stammenden *bKa 'brgyud pas* ihre Zentren nicht vor dem Ende des 12. Jh. weiterverbreitet haben sollen, aber die gleichen für *bKa 'brgyud pa* Klöster des 12./13.Jh. wesentlichen Themen bereits in Kinnaur vor diesem Datum auftauchen.<sup>80</sup> Die vier Tempel des Lo tsa ba lha khang-Tempelkomplex werden Lha khang gong ma (oberer, antiker Tempel, tib. gTsong lha khang, oder Haupttempel),<sup>81</sup> Lo tsa ba lha khang (Tempel des Übersetzers),<sup>82</sup> dKar chung lha khang (kleiner weißer Tempel) und rGya dpag pa lha khang (Gesar-Tempel) genannt und sind zu beiden Seiten eines Innenhofs, einander gegenüberliegend, angeordnet. Klimburg-Salter erwähnt, dass diese Zuschreibung des rGya dpag pa lha khang als Gesar-Tempel nur auf mündlicher Überlieferung beruht und der tibetische Name des Tempels möglicherweise auf die Widmung dieses an Arya Avalokiteśvara hinweist.<sup>83</sup>

## Stifter

Der im Lo tsa ba lha khang an der Westwand (Prajñāpāramitā-Wand) dargestellte Stifter war scheinbar kein königlicher wie in Tabo, sondern ein lokaler Edelmann.<sup>84</sup> Luczanits meint hier könnte der in der vierzeiligen Inschrift erwähnten Edelmann oder Minister dargestellt sein.<sup>85</sup>

---

<sup>74</sup> Di Mattia (1998: 192).

<sup>75</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part. I, 32), siehe auch Fußnote 46, Tucci, Ghersi (1935, repr. 1996: 146), Klimburg-Salter (2003: 43), Luczanits (2003: 47).

<sup>76</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part I, 32), Thakur (1996 a: 337), Sanan, Swadi (1998: 166). Diese Autoren verweisen auf die *'Brug pa*-Schule in Zusammenhang mit Nako.

<sup>77</sup> Schroeder (2001, Vol. 2: 772).

<sup>78</sup> Huber (1997: 264).

<sup>79</sup> Klimburg-Salter (2001: 344).

<sup>80</sup> Klimburg-Salter (2003: 45).

<sup>81</sup> Tucci, Ghersi (1935, repr. 1996: 146).

<sup>82</sup> Chaturvedi nennt 1998 diesen interessanterweise Lha khang chen mo nicht wie Francke 1926 Lha khang chen po (Chaturvedi 1998, keine Seitenangaben vorhanden, nicht publizierter NRPP Report, Francke 1926, repr. 1972: Part 1, 32). Während *mo* (tib.) einen weiblichen Partikel (femininum) darstellt ist *po* (tib.) männlich (Partikel maskulinum) konnotiert.

<sup>83</sup> Klimburg-Salter (2003: 43).

<sup>84</sup> Klimburg-Salter (2001: 346), Luczanits (2004: 76, 84), Klimburg-Salter (2007 c: 436).

<sup>85</sup> Luczanits (2004: 84). Papa-Kalantari hat sich näher mit den Darstellungen dieser Szenerie, die den Stifter gleich zweimal zeigt, auseinandergesetzt (Papa-Kalantari 2007 b: 186-189). Eine genauere Beschreibung folgt in Kapitel 8.1.

Klimburg-Salter hält wie für Nako ebenso für Dungkar einen nicht königlichen Stifter für wahrscheinlich.<sup>86</sup> Luczanits schreibt im Gegensatz dazu, dass Nako und Lalung keine königlichen Gründungen mehr sind, aber Dungkar wahrscheinlich noch eine solche darstellt.<sup>87</sup> Sørensen und Hazod verweisen auch für die Renovierung eines zentraltibetischen Tempels (Khra 'brug) Ende des 11. Jh. auf einen möglicherweise lokalen, wenig bekannten Herrscher als Stifter.<sup>88</sup> Auch könnte in Nako ein westtibetischer Adelige – vergleichbar mit den Stiftern der 'Bro Familie in Alchi – den Bau initiiert haben.<sup>89</sup>

## Innenausstattung

Sämtliche Wände der Tempel, wie auch die meisten Decken und Kapitelle der Pfeiler sind vollständig ausgemalt und teilweise zusätzlich mit skulpturalen Darstellungen (Lo tsa ba lha khang und Lha khang gong ma) versehen.<sup>90</sup> Einzig nicht mehr erhalten ist die bemalte Decke des rGyag pag pa lha khang. Im oberen Bereich der Wandmalereien sind Textilien als herabhängende Volants verbildlicht.<sup>91</sup> Ornamental gestaltete Bänder schließen die Darstellung im unteren Bereich ab.

## 3.3 Ikonographie

Das ikonographische Gesamtkonzept, welches die Basis für die Tempelanlage bildet, ist uns nicht bekannt. Aufgrund der Übermalungen und Neuausstattung in den Tempeln des dKar chung lha khang (5,90 x 5,75 m) und rGya dpag pa lha khang (7,70 x 7,30 m) kann dieses in seiner Gesamtheit nicht mehr rekonstruiert werden. Klimburg-Salter schreibt die heute sichtbaren Malereien des rGya dpag pa lha khang dem 17. Jh. zu.<sup>92</sup> Luczanits verweist für diesen Tempel auf die Überreste einer früheren Malschicht. Wo sich Hinweise auf diese befinden erwähnt er allerdings nicht.<sup>93</sup> Die Malereien des dKar chung lha khang zeigen

---

<sup>86</sup> Klimburg-Salter (2001: 346).

<sup>87</sup> Luczanits (2004: 76).

<sup>88</sup> Sørensen, Hazod (2005: 27).

<sup>89</sup> Klimburg-Salter (2003: 39).

<sup>90</sup> Für eine genauere Analyse der bemalten Decken(panele), insbesondere jener des Lha khang gong ma siehe Papa-Kalantari, Renz, Kohler (Papa-Kalantari 2000, MA thesis, Papa-Kalantari 2002, Papa-Kalantari 2007 a, Papa-Kalantari 2007 b, Renz 2004, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Kohler 2004, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Krist, Kainz, Kohler 2005, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Gruber 2005, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Müllauer, Tinzl, Kern 2005, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Bayerova, Kohler 2006, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien, Kohler 2006, MA thesis).

<sup>91</sup> Auf diese hier angeführten als Malereien gestalteten textilen Wandbehänge und ihre Entwicklungsgeschichte verweisen Klimburg-Salter und Wandl (Klimburg-Salter 1996 b, Klimburg-Salter 1997 a, Klimburg-Salter 1998 a, Wandl 1997 b: 178-187).

<sup>92</sup> Klimburg-Salter (2003: 44).

<sup>93</sup> Luczanits (2004: 78).

Śākyamuni im Westen, Amitābha in Süden und Arya Avalokiteśvara im Norden. Im rGya dpag pa lha khang sind der Medizinbuddha im Osten, Vajradhara im Norden und Amitāyus oder Prajñāpāramitā im Süden dargestellt.<sup>94</sup> Der dKar chung lha khang ist zusätzlich mit einem antiken Holzportal geschmückt, welches Szenen aus dem Leben des Buddha zeigt.<sup>95</sup> Luczanits merkt an, dass nicht gesichert ist, ob sich dieses Portal stets hier befunden hat und verweist auf die Möglichkeit, dass es sich ursprünglich um den Eingang des Lo tsa ba lha khang gehandelt haben könnte.<sup>96</sup>

Luczanits beobachtet im Vergleich zu dem früher entstandenen Haupttempel in Tabo eine Veränderung innerhalb der Ikonographie der gesamten Anlage, welche durch die zentrale Darstellung der Gottheit Prajñāpāramitā betont wird.<sup>97</sup> Klimburg-Salter bemerkte im Gegensatz dazu bereits 1999, dass eine derartige Veränderung der Ikonographie innerhalb eines so kurzen Zeitraumes unmöglich sei.<sup>98</sup> Die malerisch verbildlichten *maṇḍalas* an der Nord- und Südwand des Lo tsa ba lha khang in Nako stellen neuartige ikonographische Themen und die erste völlig entwickelte Vajrayāna-Ikonographie<sup>99</sup> mit zugehörigen voll entwickelten *maṇḍala*-Palästen dar.<sup>100</sup> Luczanits beschreibt diese *maṇḍalas* als erste derart monumental gestaltete Darstellungen, die in Nako eine technische und konzeptionelle Innovation darstellen.<sup>101</sup> Besonders bemerkenswert sei, dass die Ecken der *maṇḍala*-Paläste über den Feuer- und *vajra*-Kreis hinausragen und diverse Schutzgottheiten noch außerhalb dieser dargestellt sind.<sup>102</sup> Gottheiten wie Vairocana (Nordwand des Lo tsa ba lha khang, Hauptgottheit des *durgatipariśodhanamaṇḍala*), Mañjuśrī (Südwand des Lo tsa ba lha khang, Hauptgottheit des *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*) und Prajñāpāramitā stellen das Pantheon des in dieser Region und Zeit praktizierten esoterischen Buddhismus und die Verkörperung des „absoluten“

---

<sup>94</sup> Dissertation zur Ausstattung des rGyag dpag pa-Tempels von Kerin (in Arbeit). Betreuer: Meister, University of Pennsylvania und Klimburg-Salter, Universität Wien. Melissa Kerin hat mich im Rahmen ihrer Forschung im WHAV 2006 auf die eventuell falsche Identifizierung der Gottheit als Amitāyus (Francke 1926, repr. 1972: Part I, 33, Tucci 1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 171) und einer möglichen Darstellung von Prajñāpāramitā hingewiesen.

<sup>95</sup> Ziegler (2008, MA thesis).

<sup>96</sup> Luczanits (2004: 78, FN 258, 311).

<sup>97</sup> Luczanits (2004: 81).

<sup>98</sup> Klimburg-Salter (1999: 314).

<sup>99</sup> Klimburg-Salter verweist darauf, dass die völlig entwickelte Vajrayāna-Ikonographie nicht aus dem Westen, sondern aus dem chinesischen Zentralasien (Khotan „*proto-Tantric*“) stammt (Klimburg-Salter 1989: 53). Bereits die in Dunhuang gefundenen Manuskripte beinhalten ikonographisch esoterische Themen. Weiters verweist Klimburg-Salter für das chinesische Zentralasien des 8./9. Jh. und Dunhuang auf die Verwendung ritueller Praktiken der *yogatantras* (Klimburg-Salter 1989: 66). Im historischen Nordwestindien wurden diese Texte ab dem späten 10. Jh. verwendet.

<sup>100</sup> Klimburg-Salter (2001: 346), Luczanits (2003: 52-53).

<sup>101</sup> Luczanits (2004: 81), Luczanits (2006: 75).

<sup>102</sup> Luczanits (2006: 75).

Aspektes Buddhas, wie auch die Skulptur des Sarvavid Vairocana, bzw. Mahāvairocana in der Versammlungshalle von Tabo (tib. 'Du khang) dar.<sup>103</sup> Stein nennt bereits 1972 die „Perfektion der Weisheit“ das „Absolute“ des buddhistischen Tantrismus, als Vereinigung des weiblichen Prinzips der perfekten Weisheit (Skt. *prajñā*) und Klarheit Prajñāpāramitās mit dem männlichen methodischen Prinzip (Skt. *upāya*).<sup>104</sup> Sekundäre, als höchste Wesen gezeigte Gottheiten verbildlichen ihre Aspekte und Emanationen. Basis dieser Darstellungen sind die Texte der *yogatantras*.<sup>105</sup> Gyatso spricht diesbezüglich von „*Mother Tantra*“, die er auch als „*Perfection Vehicle*“ bezeichnet.<sup>106</sup> Die frühen Tonskulpturen und Malereien des westlichen Himalayas sind im Kontext dieser entstanden und verbildlichen unterschiedliche Aspekte der „Buddha-Natur“. <sup>107</sup> Snellgrove beschreibt diese höchste „Yoga-Klasse“ basierend auf dem Prinzip der Buddhaschaft und dem *maṇḍala* als verwendetes Basisprinzip.<sup>108</sup> Sämtliche frühe Tempel bis zum 14. Jh. sind ausschließlich mit *maṇḍala*-Darstellungen dieser *tantra*-Klasse gezeigt.<sup>109</sup> Im Kontext dieser spielen nun auch die fünf Buddhafamilien (Skt. *kula*) als individuelle Emanationen“linien“ der einzelnen Jinas eine wesentliche Rolle.<sup>110</sup> Klimburg-Salter verweist auf die Verwendung der Themen dieser Texte für die Tempelanlagen von Tabo, Nako, Alchi und Dungkar.<sup>111</sup> Betont wird in diesen zentral die Ausführung verschiedener Rituale zum Erlangen eines spirituellen Zieles.<sup>112</sup> Zu dieser Zeit steht Vairocana hauptsächlich im Zentrum der Verehrung, allerdings wird in Nako, wie später auch in Dungkar und Alchi, die Darstellung von Mañjuśrī verstärkt betont.<sup>113</sup>

### **Lo tsa ba lha khang**

Beim Lo tsa ba lha khang handelt es sich um einen einfachen, längsrechteckigen Bau (12,60 x 6,40 x 5,50 - 5,70 m) (Abb. 13) mit sechs, die Decke tragenden Pfeilern im Inneren. Der nach Westen ausgerichtete, größte Tempel der Anlage besitzt eine zentrale Apsis (4,55 x 2,7 m).

An der mit Malereien ausgestalteten Westwand befinden sich in der Apsis fünf monumentale Tonskulpturen (Abb. 5), die fünf Jinas, auf einer Höhe von circa zwei Metern dargestellt. Der sich im Zentrum befindende Vairocana (weiß: 66 x 126 cm) ist im Gestus höchster Erleuchtung

---

<sup>103</sup> Luczanits (2004: 198).

<sup>104</sup> Stein (1972: 170).

<sup>105</sup> Diese Thematik (*yogatantras*) findet sich auch in den Tempelanlagen von Tholing und Tsaparang dargestellt (Tanaka 1994: 863-872).

<sup>106</sup> Gyatso (1994: 49).

<sup>107</sup> Luczanits (2004: 198).

<sup>108</sup> Snellgrove (1987, repr. 2002: 278-278).

<sup>109</sup> Luczanits (2006: 75).

<sup>110</sup> Gyatso (1994: 55, 57).

<sup>111</sup> Klimburg-Salter (2001: 346).

<sup>112</sup> Luczanits (2006: 76).

<sup>113</sup> Klimburg-Salter (2001: 346).

(Skt. *bodhyagrīmudrā*) gezeigt. Seitlich neben dieser Tonskulptur sind zu deren Linken Amitābha (rot: 74 x 120 cm) und zu ihrer Rechten Ratnasambhava (gelb: 74 x 135 cm) zu sehen. An den seitlichen Wänden befinden sich Amoghasiddhi (Südwand der Apsis, grün: 77 x 129 cm) und Akṣobhya (Nordwand der Apsis, blau: 77 x 129 cm).<sup>114</sup> Ikonographisch entspricht dieser Typus dem *vajradhātumaṇḍala* (NSP 21).<sup>115</sup> Die beiden zuletzt genannten Skulpturen sind (Abb. 3) allerdings zu der üblichen Darstellungsweise der Jinas in diesem *maṇḍala* genau entgegengesetzt platziert.<sup>116</sup> Luczanits vermutet, dass sich die Tonskulpturen des Amoghasiddhi und Akṣobhya ursprünglich an der ikonographisch richtigen Stelle befanden, aber diese durch Renovierungen und Rekonstruktionen im Laufe der Zeit nun genau entgegengesetzt ihrer eigentlichen Position dargestellt scheinen. Beseler beschreibt für „Amoghasiddhi“ eine ältere blaue und für „Akṣobhya“ eine ursprüngliche grüne Körperfassung und bestätigt damit die These Luczanits.<sup>117</sup> Die skulpturale Ausstattung wird durch die sich am südseitigen Wandvorsprung befindliche Skulptur der Prajñāpāramitā (94 x 64 x 46 cm, Kapitel 4), welche Luczanits als ikonographisch unabhängig, bzw. getrennt von der Ausstattung der Apsis beschreibt,<sup>118</sup> ergänzt. Vairocana und Prajñāpāramitā sind zusätzlich in einer dreidimensionalen Rahmenarchitektur (Abb. 14, Abb. 15, Abb. 16, Abb. 17) (Prajñāpāramitā: Rahmung 63 x 116 cm, Vairocana: Rahmung 128 x 320 cm) gezeigt. Eine weitere – möglicherweise ebenso von einer Rahmenarchitektur umgebene – siebte Tonskulptur könnte sich einst rechts neben der Apsis befunden haben (Abb. 5). Allerdings existieren keinerlei textliche oder bildliche Quellen, die dies belegen. Lediglich die noch an der Wand vorhandenen Reste zweier Holzpflocke (Skt. *upaśūla*) lassen dies vermuten. Auch die üblicherweise symmetrische Ausgestaltung buddhistischer Tempelbauten spricht für die ursprüngliche Darstellung einer weiteren Tonskulptur rechts der Apsis.

Beseler beschreibt die fünf Skulpturen der Apsis in Aufbau, Konstruktion und Fassung ähnlich jener der Prajñāpāramitā. Interessanterweise wurde der im Zentrum der Apsis dargestellte Vairocana im Gegensatz zu den anderen Tonskulpturen ohne Gipsgrundierung im Aufbau befundet.<sup>119</sup> Auch die dreidimensional gestaltete Rahmenarchitektur der Prajñāpāramitā ist in

---

<sup>114</sup> Die Maßangaben divergieren innerhalb der Literatur stark. Hier verwende ich die Angaben aus dem Bericht der Architekten Sikka, Sikka (2004, nicht publizierter RKDS NRPP Report), die alle Skulpturen vermessen haben. Luczanits gibt die Maße nicht in einheitlicher Form, was die Messungen mit oder ohne Lotus betrifft (Luczanits 2004: 82: Vairocana H 104 cm, Lotus: 47 x 125 cm, Akṣobhya H 100 cm, Lotus H 5 cm, Amitābha H 95 cm, Lotus 23 cm, Ratnasambhava H 100 cm, Lotus: keine Angaben, Amoghasiddhi: keine Angaben, Prajñāpāramitā: Luczanits 2004: 81, H 130 cm mit Lotus und Krone).

<sup>115</sup> Luczanits (1998 a: 209), Luczanits (2003: 45), Luczanits (2004: 80).

<sup>116</sup> Luczanits (1998 a: 209), Luczanits (2003: 47).

<sup>117</sup> Beseler (2004 b: 16, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>118</sup> Luczanits (2004: 79).

<sup>119</sup> Beseler (2004 b: 15, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

dieser Form, ohne Gipsgrundierung, umgesetzt.<sup>120</sup> Damit sind die Skulptur des Vairocana, die heute noch vorhandenen Sichtfassung der Prajñāpāramitā und diverse Reparaturen aller Skulpturen im Bereich der Kronen (ebenso ohne Gipsgrundierung) scheinbar gleichzeitig entstanden. Dies führt zu dem Schluss, dass die vier die zentrale Hauptgottheit umgebenden Jinas und die weibliche Gottheit links der Apsis (aufgrund der vorhandenen Gipsgrundierung) als deutlich älter angesehen werden können.<sup>121</sup> Die skulpturale Ausstattung der Westwand folgt einem einheitlichen Gestaltungsprinzip (Abb. 18, Abb. 19). Die jeweiligen Hauptgottheiten werden von sekundären Gottheiten, ihren *vāhanas* und diversen Attributen in malerischer Form umgeben. Daher ist aufgrund der zentral unter Vairocana dargestellten weiblichen Gottheit Sattvavajrī,<sup>122</sup> auch falls es sich bei der heute erhaltenen Tonskulptur um eine spätere Rekonstruktion handeln sollte, bewiesen, dass ikonographisch diese Position stets Vairocana zugedacht war. Als verbindende Elemente der einzelnen Wandflächen der Westwand sind gemalte textile Volants im oberen und Ornamentbänder im unteren Wandbereich verbildlicht. In der Apsis können – vergleichbar mit der vierzeiligen Stifungsinschrift der Prajñāpāramitā-Wand – im unteren Wandbereich Fragmente einer Inschrift erkannt werden. Zwei weitere, wesentlich kleinere, Tonfiguren ergänzen die skulpturale Ausstattung des Lo tsa ba lha khang und befinden sich an den beiden zentralen Pfeilern des Tempels (Abb. 20) dargestellt.<sup>123</sup> Links ist eine weiße Tārā (160 x 67 cm) und rechts ein Buddha (41 x 48 cm) (Abb. 21) zu sehen.

Nord- und südseitig befinden sich jeweils fast die gesamte Wandfläche füllend, gemalte *maṇḍala*-Darstellungen (Kapitel 10). Das *dharmadhātuvaḡiśvaramaṇḡjuśrīmaṇḡdala* (NSP 21)<sup>124</sup> der Südwand steht dem *durgatipariśodhanamaṇḡdala* (NSP 22) als früheste Darstellung dieser Thematik an der Nordwand gegenüber.<sup>125</sup> Beide beinhalten, allerdings stilistisch und ikonographisch unterschiedlich ausgearbeitet, Darstellungen oft gleicher Gottheiten (Kapitel 10). Die detailliert gestaltete Architektuornamentik innerhalb der Malereien weist eine intensive Farbgebung auf. Silber und Gold stellen als hochreliefiert gestaltete Akzente einzelner Details, insbesondere der Schmuckelemente, eine technische Neuerung dar.

An der im Osten gelegenen Eingangswand haben sich fast ausschließlich später entstandene Übermalungen erhalten. Nur mehr Fragmente der ursprünglichen Ausstattung sind

---

<sup>120</sup> Beseler (2004 b: 14, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>121</sup> Beseler 2004 b: 16, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>122</sup> Luczanits (2004: 80).

<sup>123</sup> Diese Tonskulpturen werden lediglich in einer Fußnote bei Luczanits als keine Attribute in der Hand haltend erwähnt (Luczanits 2004: FN 764, 322).

<sup>124</sup> Luczanits (1998 a: 209), Klimburg-Salter (1999: 299), Luczanits (2003: 47), Luczanits (in Druck).

<sup>125</sup> Luczanits (2003: 52, 49-50), Luczanits (2004: 80).



erkennbar.<sup>126</sup> Luczanits identifiziert diese, sich links neben dem Eingang befindenden Fragmente, als Teil einer originalen Stifterszene.<sup>127</sup> Papa-Kalantari schreibt, dass weiters Laienfiguren hier dargestellt seien.<sup>128</sup> Auch Reste einer Inschrift können erkannt werden.

### **Lha khang gong ma**

Der wesentlich kleinere Tempel (7,70 x 7,30 x 4,60 m) des Lha khang gong ma besitzt einen nahezu quadratischen Grundriss, vier die Decke tragende Säulen und zwei Pfeiler.

Der nach Osten ausgerichtete Bau zeigt zentral an der Hauptwand die Tonskulptur der Prajñāpāramitā in einer Rahmenarchitektur (49 x 87 cm) (Abb. 22). Sie ist in zweiarmiger Form im *vajraparyāṅkāśana* sitzend, ihre rechte Hand im Wunschgewährensgeſtus (Skt. *vitarkamudrā*), die linke auf dem Bein ruhend (Skt. *varadamudrā*) gezeigt. Umgeben wird Prajñāpāramitā von acht Buddhafiguren.<sup>129</sup> Luczanits teilt nicht die Meinung Franckes und Tuccis, die diese Figuren als Medizinbuddhas identifizierten.<sup>130</sup> Ikonographisch wurde diese Darstellung durch Luczanits als *prajñāpāramitāmaṅḍala* identifiziert (Kapitel 9.2).<sup>131</sup> Vergleichbare frühere Darstellungen dieser weiblichen Gottheit gemeinsam mit Buddhafiguren sind uns nur aus Zentraltibet bekannt.<sup>132</sup> Ein gemaltes, horizontales Fries unterhalb des *prajñāpāramitāmaṅḍalas* zeigt acht nebeneinander gereihte Bodhisattvas in himmlischen Palästen. Im Zentrum unter der Prajñāpāramitā-Skulptur ist eine grüne, vierköpfige Tārā dargestellt. Diese weibliche Gottheit steht unter einer Baumkrone und ist im Kontext einer Stifterszene (Kapitel 9.1) gezeigt. Allinger identifiziert diese Tārā als eine ungewöhnliche ikonographische Form der Tārā der acht Gefahren (Skt. *aṣṭamahābhayaṭārā*), die keiner textlichen Beschreibungen entspricht.<sup>133</sup>

Die Malereien werden, wie im Lo tsa ba lha khang in Nako, durch als Volants gestaltete malerisch dargestellte Textilien im oberen und ein rautenförmig gestaltetes Ornamentband im unteren Wandbereich abgeschlossen. Auch hier sind wie im Lo tsa ba lha khang Fragmente einer Inschrift unterhalb des Ornamentbandes erkennbar. Die skulpturale Ausstattung wird hier allerdings nur von einer einzigen Pfeilerskulptur, die eine blaue Tārā (44 x 78 cm) (Abb. 23) zeigt, ergänzt.

---

<sup>126</sup> Luczanits (2003: 50), Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 34, nicht publiziert), Papa-Kalantari (2007 b: 186).

<sup>127</sup> Luczanits (2003: 50).

<sup>128</sup> Papa-Kalantari (2007 b: 186).

<sup>129</sup> Luczanits (2003: 51), Luczanits 2004: (84, 86).

<sup>130</sup> Francke (1926, repr. 1972: Part I, 33), Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 168).

<sup>131</sup> Luczanits (2004: 84, 215).

<sup>132</sup> Luczanits (2004: 121, 216).

<sup>133</sup> Allinger (2006: 355-362).

An der Nord- und Südwand befindet sich je ein Vairocana gewidmetes *maṇḍala*.<sup>134</sup> Luczanits bezeichnet diese beiden 2004 als *vajradhātumaṇḍalas*.<sup>135</sup>

Die Eingangswand im Westen zeigt spätere Übermalungen, allerdings können Luczanits zufolge Reste (der Mandorlen) zweier einst im Inneren des Tempels zu beiden Seiten des Eingangs dargestellten Torwächtern (Skt. *dvārapālas*) oberhalb von *maṇḍala*-Darstellungen erkannt werden.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Luczanits (2003: 51).

<sup>135</sup> Luczanits (2004: 84).

<sup>136</sup> Luczanits (1998 a: 211, Fig. 240, 221), siehe auch Klimburg-Salter (2003: Fig. 6: 42).

## 4. Prajñāpāramitā, Lo tsa ba lha khang

### 4.1. technische Daten

Maße:	94 x 64 x 46 cm (Skulptur, Lotus H 21 cm) 204 x 124 cm (mit Rahmenarchitektur)
Material:	polychrome ungebrannte Tonskulptur mit Holzpflocken (Skt. <i>upaśūla</i> ) an der Wand befestigt zwei <i>upaśūlas</i> befinden sich auf Brusthöhe der Skulptur (Abb. 24) zwei weitere verbinden den Lotussockel mit der Wand (Abb. 25)
Farbigkeit:	mehrere farbige Fassungen auf Gipsgrundierung, Sichtfassung gelb goldene Teilfassung des Körpers unterschiedlicher Farbaufbau von Skulptur und Rahmenarchitektur <sup>137</sup>

#### Aufbau

Die Tonskulptur ist über ein Holzskellet modelliert.<sup>138</sup> Im Aufbau wurden diverse natürliche Materialien zur Stabilisierung und Verbund einzelner Tonschichten verwendet.<sup>139</sup> Luczanits verweist bezüglich des in Nako verwendeten Materials auf Stroh innerhalb der letzten, hier relativ dünn modellierter Tonschicht.<sup>140</sup>

#### Material

In Tibet stellt die Verwendung von getrocknetem Ton seit der ersten Verbreitung des Buddhismus (tib. *snga dar*) das Hauptmedium der skulpturalen Produktion dar. Seit dem 7./8. Jh. ist diese Technik in Verwendung. Die Herkunft ist nicht gänzlich geklärt, vermutlich spielen Einflüsse durch Handwerker aus Nordindien, China und Zentralasien eine wesentliche Rolle. Luczanits verweist auf die historische Bedeutung von Ton und seiner Verwendung zur Modellierung von Hauptfiguren in Tempelanlagen.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Für die Rahmenarchitektur beschreibt Beseler nur eine lehmgebundene Fassungsschicht ohne Gipsgrundierung. Dies unterscheidet sie vom Aufbau der Skulptur der Prajñāpāramitā. Die Restauratorin nimmt eine spätere Fertigung der Rahmung *in situ* als wahrscheinlich an und meint, dass diese ev. zeitgleich mit der heute noch erhaltenen gelben Sichtfassung der weiblichen Gottheit entstanden sein könnte (Beseler 2004 b: 14-15, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>138</sup> Luczanits (2004: 278).

<sup>139</sup> Luczanits (1997 a: 189-205), Luczanits (1997 b: 691-701), Luczanits (2004: 260-279).

<sup>140</sup> Luczanits (2004: 269).

<sup>141</sup> Luczanits (2004: 11). Weiters verweist der Autor auf die verfeinerte Technik ungebrannter Tonskulpturen von Fondukistan und Tapa Sardar des 7.-8. Jh. (Luczanits 2004: 12), siehe auch Kogler (2006: 33-42, MA thesis).

## Befestigung

Die meisten Figuren folgen der oberhalb beschriebenen Konstruktion und sind direkt mit Holzpflocken an der Wand ohne jegliche zusätzliche Stütze befestigt. Luczanits beschreibt diese Technik als charakteristisch für die frühen Skulpturen des westlichen Himalaya-Gebietes.<sup>142</sup> Skulptur und Lotussockel werden getrennt hergestellt und montiert.<sup>143</sup> Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist im Gegensatz zu den fünf Jinas der Apsis und den Skulpturen der Versammlungshalle von Tabo mit zwei *upaśūlas* an nur einer einzigen Körperstelle auf Brusthöhe, statt auf Brust- und Hüfthöhe mit der Wand verbunden.<sup>144</sup> Der Lotus ist wie üblich mit zwei Holzpflocken getrennt fixiert. Weitere zwei *upaśūlas* tragen den hölzernen, untersten Querbalken der Rahmenarchitektur.

## Fassungen

Eine Gipsgrundierung wird auf der letzten Lehmschicht aufgetragen und bildet die Basis für die Malschicht.<sup>145</sup> Wie auch die skulpturale Ausstattung von Tabo und anderer Tempelanlagen wurde die Skulptur mehrfach überfasst, übermalt und (rituell bedingt) „repariert“ bzw. ergänzt.<sup>146</sup> Es konnten Reste einer goldenen Teilfassung gefunden werden.<sup>147</sup> Der authentische Gesamteindruck muss geprägt gewesen sein von der heute nur mehr teilweise im Gesicht, Schulterbereich, an Armen und Füßen erkennbaren Goldfassung des Körpers. Keine Goldfassung befindet sich an den Stellen, wo der Körper mit Kleidung (Beine und Oberkörper) bedeckt ist. Beseler beschreibt die Skulptur mit einer Sichtfassung an der Vorderseite, was eine Bemalung nach der Befestigung an der Wand wahrscheinlich erscheinen lässt.<sup>148</sup>

---

<sup>142</sup> Diese Form der Konstruktion wurde in Gandhara nicht verwendet. Eine Ausnahme könnte möglicherweise eine Skulptur der Kapelle 37 in Tapa Sardar, Afghanistan darstellen (Luczanits 2004: 262, FN 681, 320).

<sup>143</sup> Luczanits (2004: 262).

<sup>144</sup> Auch im südtibetischen Kyangbu sind die sekundären Gottheiten im oberen Bereich des *vajradhātumaṇḍalas* in gleicher Art und Weise befestigt (Luczanits 2004: 262).

<sup>145</sup> Schroeder (2001: Vol. II, 727).

<sup>146</sup> Beseler beschreibt hier detailliert den Aufbau der einzelnen Fassungen (Beseler 2004 b: 13, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>147</sup> Beseler befundet die Verwendung von reinem Goldpulver auf einer Gipsgrundierung, gelbes Auripigment und Zinnoberrot. Ob die darrüberliegende Firnissschicht primär oder sekundär ist, kann nach Beseler nicht genau bestimmt werden (Beseler 2004 b: 13, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>148</sup> Beseler (2004 b: 14-15, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

## 4.2. Erhaltungszustand

1909	Photographie Franckes
1933	Photographie Tuccis
1975	Schädigung durch Erdbeben <sup>149</sup>
1999	partielle Zerstörung durch Deckeneinsturz
2004-2006	befundet, konserviert, restauriert (Beseler) <sup>150</sup>
	2005 zerstörte Teile rekonstruiert (Partridge)
	2006 homogene Polychromie wiederhergestellt (Beseler)

### frühestes Bildmaterial

Das älteste Bildmaterial stellen die beiden auf der Forschungsreise Franckes im Jahr 1909 und der Tuccis 1933 entstandenen Photographien dar. Das Aussehen der Skulptur weist allerdings einen gewachsenen Zustand auf. Ergänzungen und Renovierungen von Handwerkern sind erkennbar. Insbesondere wird dies durch die veränderte Ikonographie der *mudrā* der Prajñāpāramitā im Lo tsa ba lha khang beim Vergleich der beiden Bilder von 1909 und 1933 deutlich. Die in ihrer Formgebung und Ikonographie unterschiedlich verbildlichten Finger der linken Hand, verweisen auf eine Rekonstruktion nach möglicher partieller oder ganzheitlicher Zerstörung. Während im ältesten Bildmaterial der kleine Finger noch abgewinkelt, sehr schlank und fein modelliert gezeigt ist und möglicherweise die Hand einen Gegenstand vor der Brust hält (Kapitel 5.2.3), fehlen diese Elemente in der Photographie von 1933. Die Hand scheint entweder neu (ohne den Gegenstand) und mit ausgestrecktem Finger modelliert oder mit verloren gegangenen Attribut überfasst worden zu sein. Ähnlichkeiten zu den sehr grob gestalteten Fingern der Hände des Vairocana der Apsis des Lo tsa ba lha khang können erkannt werden.

### Zustand vor 1999

Der Zustand der Skulptur kann bis zum Zeitpunkt des partiellen Deckeneinsturzes im Jahr 1999 basierend auf dem Bildmaterial (der Forschungsreisen von Luczanits 1993, 1994 und 1998 und

---

<sup>149</sup> Sanan, Swadi (1998: 164, 171). Jackson beschreibt Erdbeben als schlecht dokumentiert. Besonders schwer seien vier große Beben in Westtibet gewesen. 1505 zerstörte eines dieser von der Provinz *Mnga 'ris* (Westtibet) bis nach Purang große Teile der Region (Jackson 1992, repr. 2002: 149-151). Daher ist anzunehmen, dass jenes Erdbeben von 1975 in Nako sicherlich nicht das einzige war, welches Teile der Ausstattung des Tempels beschädigte bzw. zerstörte.

<sup>150</sup> In den Jahren von 2004 bis 2006 wurde der Zustand durch die Universität für Angewandte Kunst Wien (unter der Leitung von Krist) von Beseler befundet, analysiert und gesichert.

Klimburg-Salter 1994, 1998) des WHAV als im Wesentlichen intakt bezeichnet werden (Abb. 26). Welche Schäden vom Erdbeben des Jahres 1975 her stammen ist uns nicht bekannt.

### **Zerstörungen 1999**

Verursacht wurden die gravierenden Zerstörungen (Abb. 27) der zuvor relativ gut erhaltenen weiblichen Skulptur und insbesondere der linken Seite der Rahmenarchitektur aufgrund starker Schneefälle im Frühjahr 1999, welche zu einem partiellen Deckeneinsturz führten. Das durch das defekte Dach eingetretene Schmelzwasser zerstörte (durch den ausgewaschenen Lehm) große Teile der Oberflächenstruktur der Darstellung. Der feuchte, aus den Wänden gewaschene Lehm fiel von der Decke auf die Skulptur und verband sich bei seiner Trocknung mit der Oberfläche dieser. Damit wurde die Skulptur durch Lehmauflagerungen beschädigt und verunreinigt. Ebenso waren Staub und Spinnweben als zusätzliche Verunreinigungen deutlich an der Oberfläche erkennbar. Teile der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang wie ihre Hände und die Krone bis auf einen einzigen der fünf Zacken und sämtlicher schmückender Rosetten derselben, waren zerstört. Die Rahmenarchitektur wurde auf der linken Seite fast gänzlich bis auf die innerste Struktur des Holzskellet vernichtet. Durch mehrfach entstandene Risse und Sprünge, besonders im Bereich der Gelenke (Oberarm, Ellbogen und Knie), war die Gottheit auch statisch stark gefährdet. Unter- und Oberarme waren nahezu ab- und auseinander gerissen. Im Bereich ihres linken Knies lag der innere Aufbau bis hin zum Holzkern frei.

### **Zustand 2004**

Der Zustand, den ich im Jahr 2004 während meiner ersten Forschungsreise nach Nako vorfand und der einen Teil des von mir verwendeten Bildmaterials stellt, war geprägt von den 1999 entstandenen Zerstörungen.

### **Zustand 2007**

Nach der Befundung der Skulptur in den Jahren 2004 und 2005 wurden durch Beseler Freilegungs- und Reinigungsarbeiten und die damit verbundene Abnahme der Lehmauflagen, sowie die statische Sicherung der Skulptur vorgenommen. Auf das Drängen der lokalen Bevölkerung entschied Khosla 2005 die Rekonstruktion zerstörter Teile der Skulptur und ihrer Rahmung (Abb. 28) und engagierte den australischen Bildhauer und Buddhisten Partridge für die Wiederherstellung eines optisch intakten Zustandes. Beseler ergänzte diesen Zustand 2006 mit der polychromen Fassung auf Kittungen und Ergänzungen (Abb. 29).

## Teile des originalen Bestandes

Zum Originalbestand zählt die erst seit den Konservierungsarbeiten freigelegte, bereits erwähnte Vergoldung der Skulptur. Weiters wurden durch die Abnahme später addierter Überfassungen (Abb. 30, orange markiert, Abb. 31) im Jahr 2005 ursprüngliche Teile der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako wieder erkennbar. Im Gesicht war dies die Form von Nase und Mund (Abb. 32, Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35). Beide zeigten nach ihrer Freilegung auch Reste der goldenen Körperfarbe (Abb. 32) und deutlich harmonischere Proportionen. Auch das Haar ist heute wieder in der ursprünglich reliefierten Ausformung als sechs einzelne Locken erkennbar. Sie waren durch Überfassungen und die nachträglich ergänzte Krone teilweise verdeckt und 2004 nur im Ansatz und ohne eine derart feine Modellierung kaum zu sehen. Im gereinigten Zustand wurden auch *urṇa* (Skt. Haarlocke) und *uṣṇīṣa* (Skt. Schädelauswuchs) (Abb. 33, Abb. 35) der weiblichen Gottheit deutlich erkennbar. Die sich hinter der relativ hohen Krone befindliche *uṣṇīṣa* kann zusätzlich durch Polychromiereste und die Gipsgrundierung als ursprünglich befundet werden. Ein weiteres, der ersten Ausstattungsphase zuschreibbares Detail stellen die zwischen den Beinen auf den Lotussockel fallenden dreidimensional modellierten Gewandfalten der *dhotī* (Abb. 36, Abb. 37), welche vor 2005 gänzlich verdeckt waren, dar. Die beiden Füße sind in Größe und Form unterschiedlich (Abb. 38, Abb. 39). Der linke konnte als ursprünglich befundet werden und wies Reste einer roten Farbigkeit auf (Bemalung der Fußsohlen), welche auch bei den Jinas der Apsis desselben Tempels (Abb. 160) und den unterhalb der Rahmenarchitektur der weiblichen Gottheit gemalten Buddhas (Abb. 154) zu sehen ist.<sup>151</sup> Geht man davon aus, dass die Fußsohlen rot bemalt waren, so müssten folglich auch die Handflächen in ihrer ursprünglichen Ausformulierung diese Farbigkeit aufgewiesen haben. Die dreidimensional modellierten Perlenschnüre des Schmuckes der weiblichen Gottheit (Abb. 40, Abb. 41, Abb. 42) und die einfachen, schmalen, aneinander gereihten, blauen Armreifen an den Handgelenken zählen ebenso zum ursprünglichen Bestand.<sup>152</sup> Bei meinen Untersuchungen und der Dokumentation des Zustandes im Jahr 2004 konnte ich unterschiedliche Farbfassungen des Schmuckes erkennen, der möglicherweise ursprünglich blau gefasst war und später grün übermalt wurde. Auch der die *dhotī* haltende Hüftgürtel (Skt. *mekhalā*) (Abb. 43) gehört zum originalen

---

<sup>151</sup> Diese Fußsohlen, wie auch die Reifen der Handgelenke, sind heute aufgrund der Überformung Partridges als Vorbereitung zu einer durch Khosla geplanten Neuvergoldung des Körpers (zu der es letztlich nicht kam) in dieser Form nicht mehr erhalten.

<sup>152</sup> Luczanits meint, dass der Schmuck zur Gänze später rekonstruiert sei (Luczanits 2004: 83).

Bestand. Luczanits beschreibt die Blüten an der Unterseite des Lotus der Prajñāpāramitā (und damit auch den Lotus selbst) als original.<sup>153</sup>

### **Ergänzungen, Rekonstruktionen**

Aufgrund der restauratorischen Befundung kann die Krone als später beigefügter Teil identifiziert werden.<sup>154</sup> Diese historische Ergänzung (Abb. 30, schwarz markiert) ist auch in der technischen Umsetzung mit vereinfachten, zweidimensionalen Gestaltungselementen in Form von Stempelabdrücken, welche auch bei Teilen des weiteren Schmuckes Verwendung finden, erkennbar. Die mit einem derartigen Muster versehenen zwei Halsketten sind daher zu den historischen Ergänzungen, bzw. möglichen Rekonstruktionen früherer Darstellungen, zu zählen. Auch die Ohren scheinen aufgrund der unterschiedlichen Materialqualität wie auch Proportionierung einen rekonstruierten Zustand zu repräsentieren. Die Problematik der *mudrā* wurde bereits erwähnt.

### **4.3. Beschreibung der Skulptur**

Die lebensgroße Gottheit ist sehr schlank mit gelängtem Oberkörper, breiten Hüften sowie einer schmalen Taille, gezeigt. Innerhalb des athletisch, muskulös geformten Bauches wird der mit einer horizontalen, spiralförmigen Linienführung reliefiert dargestellte Nabel besonders betont. Unterhalb dessen ist der Bauch in zwei Hälften, getrennt durch eine vertikale, sich in der Mitte befindende Linie geteilt. Die kleinen, vollen Brüste und langen schlanken Beine vervollständigen die feingliedrige Darstellung. Der relativ kleine, rund geformte Kopf ist mit eng zusammenstehenden, halb geschlossenen Augen gezeigt. Die aufgemalten schwarzen Pupillen lassen einen leicht schielenden Eindruck entstehen, welcher zusätzlich durch die rote, lineare Rahmung der Augen einen fast magischen Ausdruck erhält. Die lange, schmale Nase endet kurz über den vollen Lippen der Gottheit. Die Ohren sind sehr groß gestaltet. Das Kinn wird durch eine runde, lineare Vertiefung betont. Zwei lineare, horizontale Falten akzentuieren den Hals. Die unter der Krone erkennbaren Haare sind wellenförmig als sechs halbrund geformte, blaue reliefiert gestaltete einzelne Locken in der vorderen Hälfte um den Kopf gelegt. Luczanits beschreibt diese als individuell auf die Haare „gemalt“ und in Strähnen auf die Schulter fallend.<sup>155</sup> Diese einzelnen Strähnen sind als Zöpfe gestaltet. Die weibliche Figur ist mit einer transparenten Bluse, einer Art Mieder, welches den Oberkörper fast nackt erscheinen lässt und

---

<sup>153</sup> Luczanits (2004: 83).

<sup>154</sup> Auch hier ist nur eine Sichtfassung gleich jener der Rahmenarchitektur vorhanden (Beseler 2004 b: 15, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>155</sup> Luczanits (2004: 81).



einem linear gestalteten zweifarbigen Beinkleid, gezeigt. Dieser *dhotī* ist zweifarbig in rot und blau dargestellt und endet im unteren Bereich in zwei schwarz gerahmten parallelen Falten. Eine weitere dreidimensional modellierte Falte ist zwischen den überkreuzten Beinen direkt auf den Lotussockel fallend erkennbar. Gehalten wird das Beinkleid von einem Hüftgürtel (Skt. *mekhalā*). Dieser besteht aus zweireihigen Perlschnüren, wie dies auch bei Teilen des Schmuckes der Fall ist. Die geschmückte weibliche Gottheit Prajñāpāramitā trägt eine Krone (Skt. *mukūṭa*), welche aus fünf einzeln voneinander abgesetzt gezeigten Zacken gebildet wird. Diese ist mit achtblättrigen Blumenrosetten verziert. In derselben Form sind auch die Ohringe dargestellt. Der weitere Schmuck besteht aus einer kurzen Halskette (Skt. *hārā*), Arm- und Fußreifen, welche jeweils aus zwei, nebeneinander gereihten Schnüren aus Perlen bestehen. Die unter den Brüsten endende zweite, lange Kette ist einreihig. Die kurze Kette und die Oberarmreifen sind durch eine rauten- (bzw. diamanten-) förmige, ornamental gestaltete Schnalle akzentuiert. Den unteren Abschluss der Oberarm- und Beinreifen wie auch des *mekhalā* bilden tropfenförmig herabhängende, übereinander aufgefädelt Perlen. Die Armreifen an den Handgelenken bestehen aus einfachen, schmalen, aneinander gereihten, blauen Ringen. Der voll erblühte Lotus (Skt. *viśvapadmā*) ist mit großen, mehrteiligen, ausgefranst Lotusblättern gezeigt. Diese sind als blaue, grüne und rote Lotuse dargestellt, deren innere gelbe Blüten dieselben gliedern und in den Zwischenräumen gestaltet sind. An der Unterseite des Sockels werden auf schwarzem Grund gelbe Lotusprösslinge nebeneinander malerisch verbildlicht.

## 5. IKONOGRAPHIE

### 5.1. Prajñāpāramitā allgemein

Prajñāpāramitā (Skt.)

*prajñā* – alles durchdringende Weisheit, Einsicht

*pāramitā* – hinübergang (ans andere Ufer)

(tib.) Shes rab kyi pha rol tu phyin ma

(tib.) Yum chen mo<sup>156</sup>

*yum* (tib.) – Mutter (ehrenvoll)

*chen mo* (tib.) – groß

(japan.) Hannya Botsatsu

(mongol.) Bilig un Chinadu Kichaghar a Kürük sen

#### Gottheit

Prajñāpāramitā stellt sowohl die Personifikation des *Prajñāpāramitāsūtra*<sup>157</sup> – eines philosophischen Konzeptes (Lehre der Wesensleerheit, Skt. *śūnyatā* bzw. illusorische Natur aller Dinge, Skt. *yathā bhūtam*),<sup>158</sup> welches dieses *sūtra* beinhaltet, dar. Bautze-Picron nennt eine ganze Reihe solcher im Buddhismus verbildlichter theoretischer Gottheiten.<sup>159</sup> Prajñāpāramitā ist die Göttin<sup>160</sup> der transzendenten, universellen Weisheit und wird sowohl im Mahāyāna als auch im Tantrayāna als weiblicher Urbuddha (Skt. *Ādibuddha*) bezeichnet.<sup>161</sup> Auch repräsentiert die weibliche Gottheit die Weisheit (Skt. *prajñā*) aller Buddhas, auch jener der drei Zeiten (aller Zeiten)<sup>162</sup> und zehn Himmelsrichtungen (allen Raumes, Kapitel 9.2, Kapitel 11.1). Hixon schreibt: „*Our cosmological view of space and time is expanded by the Prajñāpāramitā-sūtra far beyond the habituel notions [...]*“.<sup>163</sup> Frauwallner beschreibt die Unbestimmbarkeit des höchsten, im *Aṣṭasahasrikaprajñāpāramitā*-Text erwähnten Seins als

---

<sup>156</sup> Diese Bezeichnung der Prajñāpāramitā wird besonders in Tibet, bzw. in China häufig verwendet.

<sup>157</sup> Foucher (1900: 83, 152), Getty (1914, repr. 2000: 131), Edou (1996: 150-152), Simmer-Brown (2002: 87).

<sup>158</sup> Frauwallner (1956, repr. 1994: 173).

<sup>159</sup> Bautze-Picron (1992: 4).

<sup>160</sup> Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich beim Buddhismus (egal ob in seiner Mahāyāna- oder Tantrayāna-Form) um eine atheistische Religion handelt. Gottheiten dienen lediglich als Meditationshilfen (Rinpoche 1982: 227-228).

<sup>161</sup> Simmer-Brown (2002: 83), Huntington, Bangdel (2003 a: 532).

<sup>162</sup> Diese drei Zeiten werden durch die Buddhas der drei Zeiten (Vergangenheit: Buddha Dipaṅkara, Gegenwart: historischer Buddha Śākyamuni und Zukunft: Maitreya) symbolisiert und sind nach Coomaraswamy in jeder Buddhanatur immanent vorhanden (Coomaraswamy 1947: 41). Prajñāpāramitā wird mit diesen drei Buddhas (also jeglichen hier zeitlichen Seins) gleichgesetzt (Simmer-Brown 2002: 83, 85, Shaw 2006 a: 169, 183, Shaw 2006 b: 188).

<sup>163</sup> Hixon (1993: 23).

ohne räumliche und zeitliche Begrenzung.<sup>164</sup> Prajñāpāramitā als Quelle der höchsten, ultimativen Weisheit wird auch als Lehrmeister der Buddhas gesehen und mit dem kosmischen Ozean (Kapitel 7), aus dem jegliches (räumliches und zeitliches) Sein entsteht, verglichen.<sup>165</sup> Shaw bezeichnet die weibliche Gottheit als Lehrer und „*oceanic mother-reality*“, die als solche aus den unendlichen Tiefen des Ozeans Buddha-Wesen gebiert.<sup>166</sup> Ihre Lehrfunktion wird zusätzlich – wie auch bei dem historischen Buddha Śākyamuni – oft durch die im Lehrgestus dargestellten Hände verdeutlicht. Conze beschreibt die Darlegung der Lehre als zentrale Funktion dieser Gottheit, welche sich auch durch die Darstellungen mit *dharmacakramudrā* oder *vitarkamudrā* zeigt.<sup>167</sup> Prajñāpāramitā wird weiters häufig als Mutter aller Buddhas (Skt. *sarvabuddhamātrī*),<sup>168</sup> mit denen sie oft gemeinsam dargestellt ist (Kapitel 8, Kapitel 9),<sup>169</sup> als Mutter aller großen Wesen (Skt. *sarvāryamātrī*), aller Siegreichen (Skt. *sarvajinamātrī*)<sup>170</sup> und als alle Weisheitswesen Gebärende<sup>171</sup> bezeichnet. Dieser Gottheit wird sogar noch größere Bedeutung zugeschrieben als den Buddhas selbst,<sup>172</sup> da sie der Ursprung und die Quelle der Weisheit aller erleuchteten Wesen sei. Indem man Prajñāpāramitā verehrt, verehrt man auch all jene Wesen.<sup>173</sup> Auf Grund dessen seien Manuskripte des Prajñāpāramitā-Textes das primäre Objekt der Verehrung und häufiger in ihrer Zahl als skulpturale Darstellungen. Vetter beschreibt den Kult der Verehrung des *stūpa* („*cult of relics*“) jenem der Verehrung der Schriften („*cult of the book*“) vorausgehend.<sup>174</sup> Die Verehrung des Prajñāpāramitā-Manuskriptes sei verdienstvoller als jene der Reliquien Buddhas<sup>175</sup> oder der von Bildnissen,<sup>176</sup> da dieses die Lehre direkt beinhalte. Prajñāpāramitā als Weisheitsgottheit weist weiters Parallelen und Verbindungen zu Darstellungen von anderen Gottheiten (Tabelle 1, S. 97), die ähnliche Eigenschaften besitzen (Weisheitsaspekt Skt. *prajñā*: Mañjuśrī, Sarasvatī; schützend,

<sup>164</sup> Frauwallner (1956, repr. 1994: 147-148, 149).

<sup>165</sup> Shaw (2006 a: 187).

<sup>166</sup> Shaw (2006 a: 166, 169, 2006), Shaw (2006 b: 187-188).

<sup>167</sup> Die *abhayamudrā* steht für Schutz und Furchtlosigkeit als Symbol für „*perfect wisdom*“ (Conze 1949: 47).

<sup>168</sup> Getty (1914, repr. 2000: 131), Conze (1960, repr. 1967: 134), Conze (1973: 31), Leoshko (1995: 50, 134), Huntington, Bangdel (2003 a: 532), Huntington, Bangdel (2003 b: 120, 122), Shaw (2006 a: 168, 182-183, 185-187). All diese Autoren bezeichnen Prajñāpāramitā als *sarvabuddhamātrī*. Kinnard setzt sich mit dieser Thematik näher auseinander (Kinnard 1999, repr. 2001 a: 123-130).

<sup>169</sup> Luczanits (2004: 216).

<sup>170</sup> Huntington, Bangdel für die beiden letztgenannten Bezeichnungen (Huntington, Bangdel 2003 b: 122). Shaw nennt Prajñāpāramitā ebenso *sarvajinamātrī* (Shaw 2006 a: 168).

<sup>171</sup> Shaw (2006 b: 190).

<sup>172</sup> Shaw (2006 a: 169), Shaw (2006 b: 188).

<sup>173</sup> Vetter (1994: 1268).

<sup>174</sup> Vetter (1994: 1266-1268).

<sup>175</sup> Kinnard (1999, repr. 2001 a: 116-123), Shaw (2006 a: 166, 170), (Shaw 2006 b: 188).

<sup>176</sup> Shaw (2006 b: 172).

erlösender Aspekt Skt. *tārāyati*: Tārā, Vajradhātūvīśvarī „Mutterfunktion“ Skt. *buddhamātr*: Cuṇḍā, Jun die, Avalokiteśvara) auf.<sup>177</sup>

Während die Wurzeln der Darstellung der Tārās bereits im Hinduismus vorgegeben waren,<sup>178</sup> ist Prajñāpāramitā eine rein buddhistische Gottheit und innerhalb des Mahāyāna Buddhismus als Personifikation des wesentlichsten religiösen Textes dieser Zeit entstanden.

## Text

Paul beschreibt das Entstehen der *Prajñāpāramitā*-Texte in einem Zeitraum von ca. 1300 Jahren.<sup>179</sup> Der längste Text beinhaltet 100.000 Verse (*Śatasāhasrikaprajñāpāramitā*). Weitere Texte existieren in unterschiedlichen Längen<sup>180</sup> wie zum Beispiel 25.000 Versen (*Pañcaviṃśhasrikaprajñāpāramitā*), 18.000 Verse (*Aṣṭadaśasāhasrikaprajñāpāramitā*), 10.000 Verse (*Daśasāhasrikaprajñāpāramitā*) und sind von 100-300 n. Chr. zu datieren.<sup>181</sup> Der kürzeste ist ein tantrischer Text und besteht aus nur einem einzigen Buchstaben (A), welcher die Essenz Prajñāpāramitās beinhaltet.<sup>182</sup> Simmer-Brown beschreibt diesen Buchstaben als „empty letter door that displays emptiness“ (Kapitel 11.2).<sup>183</sup> Das Herz-sūtra (*Prajñāpāramitāhṛdayasūtra*) und das Diamanten-sūtra (*Vajracchedikāprajñāpāramitāsūtra*) entstanden 300-500 n. Chr.<sup>184</sup> Conze datiert beide vor 400 n. Chr.<sup>185</sup> Die tantrischen Texte wurden von 600-1200 n. Chr. verfasst. Alle anderen Schriften dieser Gattungen stellen Zusammenfassungen oder weitere Ausführungen, bzw. Kommentare dar. Die tibetische Sammlung des Kanjur (Worte Buddhas) stützt sich auf die sechs Muttertexte (tib. *yum drug*)<sup>186</sup> der Prajñāpāramitā-Literatur und wird gemeinsam mit dem Tanjur (Kommentare) ins 13./14. Jh. datiert.<sup>187</sup> Der Tanjur (Nr. 17, 19-26, 32) enthält zehn tantrische Prajñāpāramitā-Texte.<sup>188</sup> Waddell datiert die ersten tibetischen Übersetzungen aus dem Chinesischen und Sanskrit ins 7.

---

<sup>177</sup> Conze (1951: 104).

<sup>178</sup> Sastri zufolge soll Tārā erstmals im 5. Jh. in Ladakh verehrt und danach in Tibet zu einer bedeutenden Gottheit geworden sein (Sastri 1977: 15-20). Das erwähnt, dass die hinduistische Herkunft umstritten ist (Das 2004: 86). Im hinduistischen Kontext zählt Tārā zu den zehn *mahāvīdyā*- (Skt. große Weisheit) Gottheiten (Onishi 1997: 104-106).

<sup>179</sup> Paul (1979: 115), siehe hierzu auch Conze (1960: 1), Conze (1968: 11) und Williams (1989: 41).

<sup>180</sup> Walleser (1914: 16-31), Obermiller (1988, repr. 1998: 7), Conze (1960: 10-11), Williams (1989: 41), Sangharakshita (1993, repr. 2000: 13-15), Hixon (1993: xiii).

<sup>181</sup> Paul (1979: 115).

<sup>182</sup> Conze (1960: 14), Simmer-Brown (2002: 88).

<sup>183</sup> Simmer-Brown (2002: 89).

<sup>184</sup> Paul (1979: 116).

<sup>185</sup> Conze (1960: 11).

<sup>186</sup> Obermiller (1988, repr. 1998: 7).

<sup>187</sup> Conze (1949: 25), Allinger, Eimer, Kretschmar (2006: 218).

<sup>188</sup> Conze (1960: 14).

Jh.<sup>189</sup> Besonders im 8./9. Jh. und vom 11.-13. Jh. wurden viele Texte ins Tibetische übertragen. Die erste chinesische Übersetzung des *Aṣṭasahasrikaprajñāpāramitā*-Text datiert bereits 179 n. Chr.<sup>190</sup> oder 179/180 n. Chr.<sup>191</sup> und stammt von Lokakṣema. Harrison und Lancaster beschreiben den betonten *dharmakāya*-Aspekt dieses Textes.<sup>192</sup>

### Der *Aṣṭasahasrikaprajñāpāramitā* (AsP) Text

Der *Aṣṭasahasrikaprajñāpāramitā*- (AsP) Text ist einer der Ältesten dieser Gattung<sup>193</sup> und wird auch als die Perfektion der Weisheit in 8000 Versen (Skt. *śloka*) bezeichnet. Er ist ins 2./1. Jh. v. Chr. zu datieren.<sup>194</sup> Buddha verkündete jene Lehre im indischen Rājagṛiha auf dem Berg Gṛdhrakūṭa.<sup>195</sup> Diese aus dem Kanon des Mahāyāna Buddhismus entstammende Schrift soll direkt von Śākyamuni, dem historischen Buddha, an die halbgöttlichen, unterirdisch lebenden Schlangenwesen (Skt. *nāgas*, tib. *klu*) gereicht worden sein, um die Menschheit – wenn die Zeit dafür gekommen ist – zu erleuchten.<sup>196</sup> Nāgārjuna (tib. *klu grub*) soll dieses *sūtra* im 2. Jh. n. Chr. von einem dieser *nāgas* erhalten haben.<sup>197</sup> Dort in der Tiefe des Ozean gelegenen Königreich der *nāgas* bekam Nāgārjuna während der Zeit seines Aufenthaltes die Einweihungen in verschiedene Lehren. Neben den Erläuterungen zu den *Prajñāpāramitā*-Texten wurde ihm bei seinem zweiten Besuch auch das esoterische *tantra* (*Guhyasamājatantra*) erläutert.<sup>198</sup> Im AsP werden innerhalb der rituellen Praxis wesentliche Neuerungen beschrieben. Belegt ist eine seit Beginn des Mahāyāna- und insbesondere im Vajrayāna-Buddhismus verstärkte Betonung der rituellen Komponente. Linrothe unterscheidet das philosophische Pāramitā-Mahāyāna vom kultischen Mahāyāna.<sup>199</sup> Der Text wird schließlich einerseits ab dem 5. Jh. selbst zum Objekt der Verehrung (Skt. *pūjā*, bzw. *jñānapūjā*, Skt. *jñāna* Wissen, Skt. *pūjā* Verehrung)<sup>200</sup> als „körperliche“ Manifestation der Lehre<sup>201</sup> und andererseits wird die

---

<sup>189</sup> Waddell (1895, repr. 1979: 157).

<sup>190</sup> Ramanan (1966, repr. 1998: 331).

<sup>191</sup> Conze (1960: 19), Paul (1979: 117), Vetter (1994: 1258), Lancaster (2005: 302).

<sup>192</sup> Harrison (1992, repr. 2005: 128), Lancaster (2005: 305).

<sup>193</sup> Frauwallner (1956, repr. 1994: 147), Vetter (1994: 1257).

<sup>194</sup> Conze (1960, repr. 1967: 141).

<sup>195</sup> Dieses Ereignis wird im ersten Kapitel des AsP beschrieben (Frauwallner 1956, repr. 1994: 151, Vetter 1994: 1263, FN 38, 1263).

<sup>196</sup> Getty (1914, repr. 2000: 171, 175), Bhattacharyya (1958: 197), Thurman (1984, repr. 1989: 24), Shashibala (2003: 81).

<sup>197</sup> Obermiller (1988, repr. 1998: 50-51), Ramanan (1966, repr. 1998: 26-27, 31), Roerich (1949, repr. 1988: 69-70), Thurman (1984, repr. 1989: 22-28). Getty und Bhattacharyya datieren dieses Ereignis ins 2. Jh. n. Chr. (Getty 1914, repr. 2000: 131, Bhattacharyya 1958: 197). Dieser indische Meister soll das *sūtra* sogar direkt von dem *nāga*-König im Drachenpalast unter Wasser erhalten haben (Ramanan 1966, repr. 1998: 27, Paul 1979: 116).

<sup>198</sup> Getty (1914, repr. 2000: 175), Tucci (1949: 214), Davidson (2005: 38-40, 197-198).

<sup>199</sup> Linrothe (1999 a: 307).

<sup>200</sup> Das Ritual der *jñānapūjā* wird häufig auch im Jainismus verwendet (Harle 1986: 363).

<sup>201</sup> Getty (1914, repr. 2000, 130).

Personifikation dieses Textes als weibliche Gottheit thematisiert.<sup>202</sup> Shaw beschreibt dies als „*embodiment of the dharma*“.<sup>203</sup> Getty verweist darauf, dass Prajñāpāramitā die gesamte göttliche Welt, deren Inhalt sich im *sūtra* beschrieben findet, verkörpere.<sup>204</sup> Mit der Entwicklung des Vajrayāna Buddhismus manifestiert sich diese symbolische Darstellung der Leerheit auf drei Ebenen, der körperlichen (*mudrā, āsana*), der sprachlichen (Skt. *mantra*, Silben) und der geistigen Ebene (Visualisierung).<sup>205</sup>

### **Beschreibungen der Gottheit:**

Die ältesten Quellen, die die Personifikation der Gottheit Prajñāpāramitā beschreiben, sind heute nur mehr auf chinesisches erhalten. Conze nennt hier das im 7. Jh. (vor 625) von Atigupta übersetzte *Dhāraṇīsamuccaya* No. 33 als erste datierte Quelle zur Ikonographie dieser weiblichen Gottheit.<sup>206</sup> In diesem Text befindet sich im Teil über Bodhisattvas ein langes Kapitel zu Prajñāpāramitā beginnend mit dem *Prajñāpāramitāmahāhṛdayasūtra*. Das *Dhāraṇīsamuccaya* enthält die erste Beschreibung der tantrischen Form einer zweiarmigen Prajñāpāramitā.<sup>207</sup> Dwivedi erwähnt für diesen, um 1000 datierten Text auch die Beschreibung einer sechsarmigen Prajñāpāramitā.<sup>208</sup> Weiters nennt Conze ein im 8. Jh. (ca. 750) von Amoghavajra übersetztes Kommentar zum *Ninnō* No. 34, das die auf einem weißen Lotus sitzende, bekrönte, goldene Prajñāpāramitā beschreibt. Sie hält ein Buch in ihrer Linken nahe dem Herzen und ihre Rechte ist auf Brusthöhe im Argumentationsgestus.<sup>209</sup> Conze beschreibt weiters eine sechsarmige Darstellung der Prajñāpāramitā als *sarvabuddhamātṛ* und *vidyārājñī* (Skt. *vidyā*: Wissen, *vidyārājñī*: magisches weibliches Wesen)<sup>210</sup> in einem dem Śubhākarasiṃha (716-735) und damit dem 8. Jh. zugeschriebenen Kommentar zum *Vairocanasūtra*.<sup>211</sup> Weiters wird die tantrische Form dieser Gottheit zweifach im Kontext des *garbhadhātumaṇḍala* erwähnt.<sup>212</sup> Im Shingon-Buddhismus (japanische Form des esoterischen Buddhismus) wird Prajñāpāramitā<sup>213</sup> aufgrund des durch die Ikonographie des *vajradhātumaṇḍala* (Kapitel 10.1)

---

<sup>202</sup> Huntington, Bangdel (2003 b: 119-120).

<sup>203</sup> Shaw (2006 a: 185).

<sup>204</sup> Getty (1914, repr. 2000: 131).

<sup>205</sup> Auch die später nach dem Vorbild der Prajñāpāramitā entstandenen *vajra*-Göttinnen (siehe Kapitel 11.3) beinhalten als Komponenten ihrer *vajra*-Natur *vajra*-Körper, *vajra*-Sprache und *vajra*-Geist (Simmer-Brown 2002: 88).

<sup>206</sup> Conze (1960: 14, 88).

<sup>207</sup> Conze (1960: 88).

<sup>208</sup> Dwivedi (1998: 319).

<sup>209</sup> Conze (1960: 14, 88).

<sup>210</sup> Bhattacharyya nennt die Gottheit *vidyārājñī* als „*queen of spells*“ im Zentrum des *pañcarakṣāmaṇḍalas* umgeben von vier weiblichen Gottheiten dargestellt (Bhattacharyya 1978: 74).

<sup>211</sup> Conze (1960: 15).

<sup>212</sup> Conze (1960: 29-30, 89), Bhattacharyya (1978: 57).

<sup>213</sup> Hunter (2001: 15, FN 47, 15, FN 48, 15), Goepfer (2001: 39).

beeinflussten *garbhadhātumaṇḍala*<sup>214</sup> als eine der sekundären Gottheiten dargestellt. Klimburg-Salter erwähnt eine mögliche Verbindung der Ausstattung Nakos mit diesem *maṇḍala*-Typus.<sup>215</sup> In diesem werden auch die zehn Pāramitā- (Skt. Perfektionen) Gottheiten gezeigt.<sup>216</sup> Das *Mañjuśrīmūlakalpa* beschreibt mindestens zwei weitere *maṇḍalas* in denen Prajñāpāramitā Teil des ikonographischen Programms ist. Conze nennt die weibliche Gottheit in diesem Kontext einerseits in einem *maṇḍala* mit Śākyamuni als *yi dam*,<sup>217</sup> und andererseits einmal in einem *maṇḍala*, dessen *yi dam* Mañjuśrī ist,<sup>218</sup> dargestellt.<sup>219</sup> Der frühantische Text des *Mañjuśrīmūlakalpa* erklärt u.a. auch die drei Familien (Skt. *trikula*) der Tathāgata- (Skt. Buddha), Vajra- (Skt. Donnerkeil, Diamantenzepfer) und Padma- (Skt. Lotus) Familie.<sup>220</sup> In den rituellen Anweisungen zur Ausführung dieser *maṇḍalas* zeigt sich erstmal die Betonung weiblicher Gottheiten, wie dies später im Vajrayāna-Buddhismus üblich wird.<sup>221</sup> Snellgrove beschreibt die Anweisungen für die Gestaltung eines dieser *maṇḍalas*.<sup>222</sup> Buddha Śākyamuni soll auf einem geschmückten Löwenthrone in seinem göttlichen Palast das *dharma* lehren und gemeinsam mit den Pratyekabuddhas, seinen Schülern, Avalokiteśvara, Mañjuśrī, Prajñāpāramitā oberhalb von Tārā (Kapitel 9.1), 16 Bodhisattvas, den Pāramitās, acht Uṣṇīṣas und anderen Gottheiten gezeigt werden. Innerhalb der Texte des *Niṣpannayogāvalī* (*NSP*), *Sādhanamālā* (*SM*), *Dharmakośasaṃgraha* (*DKS*) und *Ekallavīracāṇḍamahāroṣanatantra* (*ECMT*) finden sich Beschreibungen (Tabelle 2, S. 98, Tabelle 3, S. 99, Tabelle 4, S. 99)<sup>223</sup> zu den verschiedenen Darstellungsformen einzelner Gottheiten u.a. der Prajñāpāramitā. Problematisch ist hierbei, dass keiner dieser Texte vor dem 11./12. Jh. entstanden ist und als Quelle für frühe Repräsentationen daher nur bedingt verwendet werden kann. Kinnard beschreibt die Texte (*NSP*, *SM*) als wichtig aber nicht hilfreich bezüglich der Entwicklung der frühen ikonographischen Darstellungen der weiblichen Gottheit.<sup>224</sup> Die Beschreibungen der

<sup>214</sup> Hunter (2001: 25, 27, 30).

<sup>215</sup> Klimburg-Salter (1999: 316).

<sup>216</sup> Conze (1960: 27).

<sup>217</sup> siehe auch Snellgrove (1987, repr. 2002: 193-194).

<sup>218</sup> siehe auch Lalou (1930: 64-65, Pl. VII a).

<sup>219</sup> Conze (1960: 15).

<sup>220</sup> Shaw (2006 a: 233-235).

<sup>221</sup> Shaw (2006 a: 234).

<sup>222</sup> Snellgrove (1987, repr. 2002: 193-194).

<sup>223</sup> Das *NSP* wurde von dem zeitgleich mit Rāmapāla im 11./12. Jh. (circa von 1077-1120) lebenden Abhayākara Gupta verfasst (Ghosh 1980: 2). Das älteste *Sādhanā* datiert Ghosh ins 12. Jh. (1165) (Ghosh 1980: 2). Das *DKS* als auch das *ECMT* verfasste Amṛitānanda (Bhattacharyya 1978: 37). Das *DKS* datieren Ghosh und Mukherji ins 19. Jh. (Ghosh 1980: 127, Mukherji 2007: 205). Zwei Exemplare dieses nepalesischen Textes (*DKS*) sind einerseits in der Durbar Library in Nepal und andererseits in der Asiatic Society in Calcutta (92 *folios*, Kat.Nr. G. 8055) aufbewahrt. Im Manuskript der Asiatic Society in Calcutta wird Prajñāpāramitā auf den *folios* 28A und 34B beschrieben (Mukherji 2007: 21). Auch ein Exemplar des *ECMT* (G9089) befindet sich hier. Aufgrund der späten Datierung werde ich in meiner Arbeit nicht näher auf diese Texte eingehen.

<sup>224</sup> Kinnard (1999, repr. 2001 b: 134).

Gottheit in den Texten des *NSP*, *SM*, *DKS* und *ECMT* unterscheiden die einzelnen Typen nach der Anzahl dargestellter Arme und ihrer Körperfarbe. Diese Texte beschreiben Prajñāpāramitā mit zwei und vier Armen. Im einzigen die Prajñāpāramitā nennenden *NSP* 21 ist sie vierarmig beschrieben.<sup>225</sup> Insgesamt neun *sādhana*s erläutern die Ikonographie der Prajñāpāramitā, wobei acht davon (151-155, 157-159) der zweiarmligen und nur eines (156) der vierarmigen Form gewidmet sind.<sup>226</sup> Bhattacharyya weist darauf hin, dass keine textlichen Quellen zu Prajñāpāramitā mit mehr als vier Händen existieren würden.<sup>227</sup> Conze nennt allerdings auch eine sechsarmlige (siehe oben) Form der Gottheit<sup>228</sup> und verweist zusätzlich zu den zwei-, vier- und sechsarmligen Bildnissen, auf solche mit zehn-, zwölf- und zweiundzwanzig Armen.<sup>229</sup> Die weibliche Gottheit wird je nach Körperfarbe (Tabelle 5, S. 100, Tabelle 6, S. 100) jeweils als *sita*- (Skt. weiß, *SM* 151, 155, 154), *pīta*- (Skt. gelb, *SM* 152, 153, 157, 158, 159), *kanaka*- (Skt. gold, *NSP* 21, *SM* 156, *DKS* 156, siehe Kapitel 5.2.1) und selten *nīla*- (Skt. blau, *ECMI*)<sup>230</sup> *prajñāpāramitā* bezeichnet.<sup>231</sup> Zwei *sādhana*s (151, 153) beschreiben die Gottheit Prajñāpāramitā weiters als zur Familie des Jinas Akṣobhya (Kapitel 10.1) gehörend.<sup>232</sup>

Zusätzlich zu der bereits eingangs erwähnten Problematik der Beschreibungen als Quelle für Repräsentationen früher Darstellungen, sind die Werke des *SM* und *NSP* in der Region Bihar entstanden und daher nicht als dogmatische Basis für Darstellungen anderer Regionen verwendbar. In Tibet finden sich zum Beispiel teilweise stark von den Textbeschreibungen abweichende Repräsentationen unterschiedlicher Gottheiten. Bautze-Picron schreibt: „*changes of form are linked to the criteria time and space*“.<sup>233</sup> Weiters unterscheidet sie, aufgrund teils großer Differenzen zwischen den textlichen Beschreibungen und den visuellen Repräsentationen einzelner Gottheiten, zwischen „*textual image*“ und „*artistic image*“.<sup>234</sup> Linrothe erwähnt dies ebenso und verweist weiters auf die unterschiedliche von einzelnen Künstlern verwendete (Formen-) Sprache.<sup>235</sup> Auch die Intention des Stifters und der religiösen Schule (engl. *lineage*) hatten Einfluss auf die Gestaltung.

---

<sup>225</sup> Bhattacharyya (1978: 37).

<sup>226</sup> Conze (1949: 48).

<sup>227</sup> Bhattacharyya (1978: 38, 59).

<sup>228</sup> Conze (1960: 15).

<sup>229</sup> Conze (1949: 51)

<sup>230</sup> Bhattacharyya (1978 : 40).

<sup>231</sup> Gupte (1972: 136), De Mallmann (1975, repr. 1986: 306).

<sup>232</sup> Conze (1954, repr. 1976: 185), Conze (1960: 8), Conze (1960, repr. 1967: 137), Bhattacharyya (1978: 38-39), Jha (1993 b: 86-87).

<sup>233</sup> Bautze-Picron (1989: 35).

<sup>234</sup> Bautze-Picron (1989: 35).

<sup>235</sup> Linrothe (1999 a: ii).



## 5.2. Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang in Nako

### Einleitung

Welchen Einfluss hatten diese textlichen Beschreibungen auf die Entstehung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako bzw. können die textlichen Quellen überhaupt für die Identifizierung der weiblichen Gottheit als Prajñāpāramitā herangezogen werden? Die frühe buddhistische Kunst des westlichen Himalaya Gebietes zeigt eine Reihe von ikonographisch ungewöhnlichen Formen, die nicht in den beiden Haupttexten des esoterischen Buddhismus, dem *NSP* und *SM* erwähnt werden. Auch liefern beide Texte nur wenige Beschreibungen einzelner ikonographischer Elemente.<sup>236</sup> Campbell verweist auf die Vermischung unterschiedlicher religiöser Praktiken und Gottheiten für die Region im Nordwesten an der Grenze von Indien zu Tibet.<sup>237</sup> Luczanits beschreibt für die frühbuddhistische Kunst des westlichen Himalayas „a great variety of unusual forms“.<sup>238</sup> Auch Shaw erwähnt die Unterschiedlichkeit ikonographischer Darstellungen im Himalaya-Gebiet.<sup>239</sup> Allinger erläutert die ungewöhnliche Ikonographie der an der Hauptwand des Lha khang gong ma in Nako unterhalb der skulpturalen Repräsentation der Prajñāpāramitā malerisch verbildlichten Tārā.<sup>240</sup> Als primäre Quelle der Inspiration dieser Region verweist Luczanits auf die Kunst selbst.<sup>241</sup> Auch erschweren im Laufe der Jahre verloren gegangene oder durch Rekonstruktionen veränderte Attribute die Identifikation zusätzlich. Trotz der wenigen, existierenden Darstellungen der weiblichen Gottheit Prajñāpāramitā – im Gegensatz zu jenen der Tārās – erfuhr diese bis weit über die indische Grenze hinaus besondere Wertschätzung. Es fehlt allerdings bis dato eine umfassende monographische Aufarbeitung zu dieser Gottheit. Lediglich Conze und Bhattacharya versuchen eine Zusammenfassung existierender Tendenzen und Darstellungen zu geben.<sup>242</sup> Allerdings fokussieren diese Artikel primär auf dem ikonographischen Aspekt. Entwicklungsgeschichtliche Tendenzen oder stilistisch regionale Entwicklungen werden nicht erwähnt.

---

<sup>236</sup> Luczanits (2004: 201).

<sup>237</sup> Campbell (1996, repr. 2003: 49-51).

<sup>238</sup> Luczanits (2004: 201).

<sup>239</sup> Shaw (2006 b: 190).

<sup>240</sup> Allinger (2006: 355-361).

<sup>241</sup> Luczanits (2004: 201).

<sup>242</sup> Conze (1949: 46-52), Conze (1951: 104-109), Conze (1949 und 1951, repr. 1976, überarbeiteter Neuabdruck der Artikel von 1949 und 1951: 243-268), Conze (1960), Bhattacharya (1978: 37-67).

## 5.2.1 Körperfarbe

Ikonographisch kann die weibliche Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako aufgrund der befundeten Reste einer ursprünglich goldenen Polychromie dem Typus der *kanakaprajñāpāramitā* zugeordnet werden. Die goldene Körperfarbe ist textlich im bereits genannten Kommentar zum *Ninnō* No. 34 (Kapitel 5.1), welches die zweiarmige Prajñāpāramitā beschreibt, erwähnt. In den Texten des *NSP* und *SM* ist die goldene Körperfarbe der weiblichen Gottheit allerdings nur für den vierarmigen Typus (*NSP* 21, *SM* 156) dieser belegt.<sup>243</sup> Im *NSP* 21 wird die vierarmige und goldene Form der weiblichen Gottheit im Kontext des *dharmadhātuvaḡīśvaramaṇḡala* und gemeinsam mit den zwölf Pāramitā-Gottheiten beschrieben (Kapitel 10.2). Während letztere zweiarmig gezeigt sind, wird die Position der Prajñāpāramitā als höchste unter ihnen durch ein zusätzliches Armpaar betont.<sup>244</sup> Die zweiarmige Form, wie sie auch im Lo tsa ba lha khang in Nako an der Westwand dargestellt ist, wird in dem indischen Text des *SM* lediglich mit weißer oder gelber Körperfarbe beschrieben.<sup>245</sup>

## 5.2.2 Buddha oder Bodhisattva

Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako kann durch die Darstellung mit einigen der typischen Darstellungsmerkmalen Buddhas (Skt. *lakṣaṇa*) wie *urṇa*, *uṣṇīṣa*, (Abb. 33, Abb. 35) gelängten Ohrläppchen, rotgefärbten Fuß- (Abb. 39) und ursprünglich wahrscheinlich auch Handflächen (siehe Kapitel 5.2.2), ihrer Hand- (*dharmacakramudrā* oder einer Variante dieser, Kapitel 5.2.3) und Sitzhaltung (*vajraparyāṅkāśana*) visuell dem Typus eines (geschmückten) Buddhas zugeschrieben werden.<sup>246</sup> Die für die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako erwähnten *buddhalakṣaṇa* stimmen mit denen der fünf Ton-Skulpturen der Jinas in der Apsis desselben Tempels in Nako (Abb. 44, Abb. 45) größtenteils überein. Weiters sind letztere auch ebenso geschmückt, auf einem *viśvapadmā* in *vajraparyāṅkāśana* sitzend und mit einer *dhotī* bekleidet dargestellt.

---

<sup>243</sup> Obermiller beschreibt die im *SM* 156 genannte Körperfarbe der Gottheit als gelb (Obermiller 1988, repr. 1998: 89). Auch Kinnard bezeichnet diese im *NSP* eindeutig als golden beschriebene Prajñāpāramitā als gelbe Gottheit (Bhattacharyya 1949: 65 „[...] *prajñāpāramitā* [...] *kanaka* [...]“, Kinnard 1999, repr. 2001 b: 131).

<sup>244</sup> Bhattacharyya (1978: 41).

<sup>245</sup> Bhattacharyya (1978: 38, 40). Bhattacharyya merkt an, dass bei den Texten zu der zweiarmigen Prajñāpāramitā (*SM* 152, *SM* 158) trotz der Beschreibung der Körperfarbe als *pīṭavarṇā* im Kolophon diese jeweils als *kanakavarṇāprajñāpāramitāsādhana* bezeichnet werden (Bhattacharyya 1978: 39).

<sup>246</sup> Shaw schreibt, dass Prajñāpāramitā mit allen großen und kleinen Merkmalen eines Buddhas versehen ist (Shaw 2006 a: 183).

Die weibliche Gottheit wird meist in der Literatur jedoch nicht als Buddha, sondern als Weisheitsbodhisattva bezeichnet.<sup>247</sup> Frühe buddhistische Quellen erwähnen die Möglichkeit für weibliche Gottheiten Erleuchtung zu erlangen, beschreiben diese allerdings nicht als Buddhas. Erst im Vajrayāna-Buddhismus werden sie als solche bezeichnet.<sup>248</sup> Obermiller verweist auf die drei unterschiedlichen Bedeutungen (des Wortes) Prajñāpāramitā: Erstens ist Prajñāpāramitā als Buddha in seinem kosmischen Körper “*cosmical (dharmakāya) Body*” und damit Verkörperung der Worte und Lehre des historischen Buddha Śākyamuni (Skt. *buddhavacana*)<sup>249</sup> “*as direct sense of the word*” zu verstehen, zweitens als Weg zur Erleuchtung (metaphorisch) und drittens als Text (*sūtra*), welcher die Lehre und die Elemente aus Punkt eins und zwei beinhaltet.<sup>250</sup> Paul betont, dass mit dem Tantrismus diese Veränderung hin zur Darstellung als Buddha stattfand.<sup>251</sup> Prajñāpāramitā in ihrer „Funktion“ als Mutter aller Buddhas (Skt. *sarvabuddhamātrī*, Kapitel 5.1) soll nur solche hervorbringen können, wenn sie selbst einer sei.<sup>252</sup> Die Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist diesem Typus entsprechend gemeinsam mit einerseits den vier unterhalb ihrer Thronarchitektur gemalten, nebeneinander gereihten Buddha-Figuren und andererseits auf gleicher Höhe zu den fünf Jinas der Apsis (als „gleichwertiges Budda-Wesen“) dargestellt.

Kinnard beschreibt Prajñāpāramitā innerhalb der visuellen Repräsentation den historischen Buddha Śākyamuni („als Buddha“) ersetzend (Kapitel 5.1).<sup>253</sup> Die weibliche Gottheit wird in den Illuminationen indischer und nepalesischer *AsP*-Manuskripte des 11. und 12. Jh. in einem „narrativen Kontext“, gemeinsam mit dem historischen Buddha und anderen Weisheitsgottheiten wie Mañjuśrī, umgeben von Szenen des Buddhalebens gezeigt.<sup>254</sup> Die besondere Stellung die hierbei Prajñāpāramitā einnimmt, zeigt sich in ihrer ikonographisch zu Śākyamunis ähnlichen Gestaltung (Abb. 114). Oft wird die weibliche Gottheit vergleichbar mit diesem im Lehr- oder Meditationsgestus, auf einem Löwen- oder Tierthron, auf dem Berg

---

<sup>247</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 305). Klimburg-Salter typologisiert Prajñāpāramitā als *yi dam* und als individuell unabhängige, einem Bodhisattva entsprechende, weibliche Gottheit des Tantrayāna-Buddhismus (Klimburg-Salter in Vorbereitung).

<sup>248</sup> Schuster (1981, repr. 2005: 348, 353-254), Shaw (2006 a: 27). Huntington und Bangdel bezeichnen Prajñāpāramitā als voll erleuchteten weiblichen Buddha des tantrischen Buddhismus (Huntington, Bangdel 2003 a: 532, Huntington, Bangdel 2003 b: 120).

<sup>249</sup> siehe hierzu auch Mac Queen (2005: 313).

<sup>250</sup> Obermiller (1988, repr. 1998: 6).

<sup>251</sup> Paul (1979: 285).

<sup>252</sup> Huntington, Bangdel (2003 b: 120).

<sup>253</sup> Kinnard (1999, repr. 2001 b: 139-141).

<sup>254</sup> Siehe als Beispiele hierfür zwei ins 11. Jh. datierte indische Manuskripte (Pal, Meech-Pekarik 1988: Pl. 4, 52-53, Fig. 10, 49, Fig. 11, 49) und (Huntington, Huntington 1990: Pl. 10, Lee 1997: Pl. 10, 220), oder auch das an den Anfang des 11. Jh. datierte nepalesische Manuskript (Pal, Meech-Pekarik 1988: Fig. 7, 46-47, Fig. 8, 47, Fig. 9, 47). Prajñāpāramitā ist hier zentral auf einem *folio* dargestellt und seitlich von je zwei Szenen des Buddhalebens flankiert.

Meru, unter einem Ehrenschild (Abb. 46), umgeben von ihrer Predigt lauschenden Lebewesen (Abb. 76 a), usw., also spezifisch mit jenen nur dem historischen Buddha zugeordneten Merkmalen, dargestellt. Auch die zeitlich vor den Manuskript-Illuminationen entstandenen Prajñāpāramitā-Skulpturen zeigen manchmal diesen Typus. Die Darstellungen Prajñāpāramitās sind, wie Obermiller betont, als *“direct sense of the word”*,<sup>255</sup> identisch mit der Lehre Buddhas und damit dem historischen Buddha selbst. In diesem Kontext muss auch die oben angeführte Aussage Kinnards verstanden werden.<sup>256</sup>

Eine ikonographisch vergleichbare Darstellung einer zweiarmigen Prajñāpāramitā als (begründer) Buddha zu der Darstellung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako, stellt die 21,6 cm hohe, dem 9.-11. Jh. zugeschriebene Messingskulptur<sup>257</sup> einer Prajñāpāramitā aus Kaschmir (Abb. 46), die sich im British Museum in London befindet, dar. Bei dieser skulpturalen Repräsentation kann ebenso der Ansatz eines ähnlichen Schädelauswuchses (Skt. *uṣṇīṣa*) vermutet werden. Leider wird diese von der dreizackigen Krone (Abb. 47), bzw. dem den Kopf der Prajñāpāramitā hinterfangenden Schleier, auch in Rückenansicht (Abb. 48) verdeckt und konnte selbst bei genaueren Untersuchungen vor Ort 2006 und 2007 nicht eindeutig identifiziert werden. Die aus Kaschmir stammenden geschmückten Buddha-Skulpturen weisen stets eine ähnliche durch eine hohe Krone verdeckte *uṣṇīṣa*, welche in der Rückenansicht allerdings meist deutlich erkennbar ist (Abb. 49), auf. Die spitz zulaufende Form der *uṣṇīṣa* der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako (Abb. 50), ist dem „Verbindungsstück“ von Krone und Nimbus der Prajñāpāramitā aus Kaschmir ähnlich (Abb. 51).<sup>258</sup> Auch die Darstellungen dieser weiblichen Gottheit im südtibetischen Kyangbu (Abb. 62 b, Abb. 129) scheinen mit einer *uṣṇīṣa* gezeigt. Im Gegensatz zu diesen Darstellungen ist Prajñāpāramitā üblicherweise nicht mit einer mehrzackigen Krone und *uṣṇīṣa* (Abb. 52), sondern mit zu einem Knoten hochgesteckten Haaren (Abb. 53) in der Form einer *jaṭā-mukūṭa* (Skt. Krone aus verfilzten Haaren) zu sehen.

<sup>255</sup> Obermiller (1988, repr. 1998: 6).

<sup>256</sup> Kinnard (1999, repr. 2001 b: 139-141).

<sup>257</sup> Béguin (1977: Abb. 37, 90), Schroeder (1981: Fig. 23A, 132), Diserens (1993: Fig. 14, 79), Reedy (1997: K84, 169, Von Hinüber 2004: 164). Béguin datiert 1977 die Skulptur mit einem Fragezeichen ins 10./11. Jh., Schroeder nennt 1981 das 11. Jh. als Datierung, während Diserens 1993 sogar das 9./10. Jh. als möglichen Entstehungszeitraum annimmt. Reedy schreibt 1997, wie Béguin, diese Darstellung dem 10./11. Jh. zu. Von Hinüber meint 2004, wie Diserens, dass eine Datierung, ins 9./10. Jh. zutreffender sei (Béguin 1977: 90, Schroeder 1981: 132, Diserens 1993: 79, Reedy 1997: 169, Von Hinüber 2004: 164).

<sup>258</sup> Eine dem 11. Jh. (vor 1037) zugeschriebene Darstellung der einst bemalten Tonskulptur aus dem südtibetischen (tib. *gTsang*) Yemar zeigt entweder Buddha, Maitreya oder Śākyamuni (Rhie, Thurman 1991, transl. 1996, Abb. 9, 47, Rhie 1997, Fig. 7, 39, Schroeder 2001: Vol. II, Fig. XIII-6, 838). Die charakteristisch mit reliefiert gestalteten Haarlocken gezeigte *uṣṇīṣa* endet auch hier – allerdings nur im oberen Bereich – in einer glatten, ebenso spitz zulaufenden Form, wie dies bei der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako der Fall ist.

### 5.2.3 *mudrā*

Aufgrund des ältesten Bildmaterials von Francke 1909 lässt sich bereits vor dem Besuch des Tibetologen Tucci im Jahr 1933 eine Veränderung der Handhaltung (Abb. 9, Abb. 10) erkennen. Auf Franckes Photographie der Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako von 1909 ist der kleine Finger der linken Hand abgespreizt und leicht abgewinkelt gezeigt (Abb. 54, Abb. 55). In beiden Darstellungen formen Daumen und Zeigefinger der beiden Hände jeweils ein Rad. Dem Bild nach könnte die weibliche Gottheit auch einen länglichen Gegenstand, der in seiner Form dem *Prajñāpāramitāsūtra* entspricht, in ihrer rechten Hand vor der Brust gehalten haben (Abb. 54). Diese Veränderung oder Rekonstruktion der Hände wird auch durch die fehlende, möglicherweise ursprüngliche, rote Polychromie (Kapitel 4.2) bestätigt. Textlich ist für die zweiarmige Prajñāpāramitā diese Handhaltung lediglich mit dem Buch in ihrer Linken nahe der Brust im Kommentar zum *Ninnō* No. 34 (Kapitel 5.1) und dem *SM* 155 beschrieben.<sup>259</sup> Eine weitere, ähnliche an den Beginn des 11. Jh. (1015) datierte, Darstellung zeigt möglicherweise die nepalesische Manuskript-Illumination MS. No. ADD. 1643 der Cambridge University Library (Abb. 56, Abb. 57).<sup>260</sup> Hier könnte die zweiarmige, in *vajraparyāṅkāśana* sitzend gezeigte und durch eine Inschrift<sup>261</sup> eindeutig als Prajñāpāramitā identifizierte, weibliche Gottheit eventuell ebenfalls ein Manuskript in ihrer rechten Hand vor der Brust halten. Conze und Ghosh beschreiben diese Darstellung allerdings mit den Händen in *dharmacakramudrā* und ohne weitere erkennbare Attribute.<sup>262</sup> Weiters dürften auch die Arme beider Gottheiten einst ähnlich positioniert gewesen sein, denn bei der Fixierung der durch die schweren strukturellen Schäden entstandenen Risse (Kapitel 4.2) wurde bei der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako 2004 festgestellt, dass die Arme im Laufe der Zeit leicht abgesunken (Abb. 55, Abb. 56) waren.

### 5.2.4 *Attribute*

Das für diese weibliche Gottheit übliche Symbol des Buches (Kapitel 5.2.3) würde das einzige Attribut der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako darstellen. Hauptsächlich ist die weibliche Gottheit mit Buch und Lotus gezeigt. In den Texten des *NSP* und *SM* werden sowohl für die zwei- als auch die vierarmige Form stets diese Attribute und dabei speziell der rote oder blaue Lotus beschrieben. Ghosh zufolge muss Prajñāpāramitā allerdings nicht

---

<sup>259</sup> Conze (1949: 49), Bhattacharyya (1978: 40, 57).

<sup>260</sup> Conze (1951: Fig. 5, 106), Bhattacharyya (1978: Fig. 13).

<sup>261</sup> Dwivedi gibt diese Inschrift (Dwivedi 1998: 315).

<sup>262</sup> Conze (1949: Abb. 1 Ca, 51), Conze (1949 und 1951, repr. 1976, überarbeiteter Neuabdruck der Artikel von 1949 und 1951: Abb. 1.3a, 18), (Ghosh 1980: 59).

notwendigerweise mit dem Buche zu sehen sein.<sup>263</sup> Diesbezüglich verweist der Autor auf die beiden sich in der Cambridge University Library befindenden nepalesischen *AsP*-Manuskripte des 11. Jh. No. Add. 1643 (Abb. 57, datiert 1015) und A.15 (Abb. 58, datiert 1071).<sup>264</sup> Die zuletzt genannte Darstellung zeigt die Gottheit nicht nur ohne Buch, sondern auch ohne Lotus. Eine weitere, ohne diese beiden Attribute verbildlichte *Prajñāpāramitā*, ist jene bereits eingangs erwähnte, dem ca. 11 Jh. zugeschriebene westtibetische Manuskript-Illumination aus Tholing (Abb. 88).<sup>265</sup> Das Manuskript enthält insgesamt elf illuminierte *folios* (Kapitel 9.1, Kapitel 10.2). Eine in diesem verbildlichen *Pāramitā*-Gottheiten zeigt eine zweiarmige *Prajñāpāramitā* (*folio*: 66,3 x 19,2 cm, Illumination: 9,1 x 7,6 cm). Die weibliche Gottheit ist im Dreiviertelprofil gezeigt und durch die Inschriftenkartusche unterhalb der Darstellung eindeutig als *Prajñāpāramitā* identifiziert. Sie stellt die höchste der Perfektionen dar (Kapitel 10.2).

---

<sup>263</sup> Ghosh (1980: 59, 62).

<sup>264</sup> Ghosh (1980: 59).

<sup>265</sup> siehe Fußnote 6.

## 6. Rahmenarchitektur

Die Rahmenarchitektur stellt symbolisch den himmlischen Palast der Gottheit dar (Abb. 59). Im *Lalitavistara*, dem *Gaṇḍavyūha* und diversen weiteren *sūtren* werden die andere Lebewesen lehrenden Buddhas als in wunderschönen Palästen oder Türmen (Skt. *kūṭāgāra*) sitzend beschrieben.<sup>266</sup> Dieser Typus findet sich in einer besonders phantasievollen Ausgestaltung in der indo-tibetischen Kunst wieder. Auch die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist in ihrem himmlischen Götterthron,<sup>267</sup> welcher von malerisch dargestellten Wolken umgeben ist, (Abb. 60) sitzend gezeigt. Die Darstellung der Wolken scheint Teil der ursprünglichen Ausstattungsphase (Kapitel 6.1) gewesen zu sein. Pal beschreibt dieses Motiv als chinesischer Herkunft und (später) über die Klöster von Shalu und Gyantse weiterverbreitet.<sup>268</sup> Ähnlich zu der Darstellung im Lo tsa ba lha khang in Nako gestaltete Wolken finden sich auch im zentralasiatischen Dunhuang (Höhle 327, frühes 11. Jh.) (Abb. 61) dargestellt.<sup>269</sup>

### 6.1. Gemalte Rahmenarchitektur

Reste einer vermutlich zur ursprünglichen Ausstattung (Phase I, Kapitel 12)<sup>270</sup> gehörenden, malerisch verbildlichten Rahmenarchitektur können an der sich links neben der Apsis befindenden Prajñāpāramitā-Wand des Lo tsa ba lha khang in Nako erkannt werden (Abb. 10). Fragmente älterer, dem späten 10. Jh. zuschreibbare Malereien einer früheren Ausstattungsphase nennen Klimburg-Salter und Luczanits auch für die Versammlungshalle von Tabo und den Yeshe 'Od Tempel in Tholing. In Tabo sind diese stilistisch mit der Ausstattung des mGon khang (Phase I, spätes 10. Jh.) vergleichbar.<sup>271</sup> Luczanits erwähnt eine ältere, sich hinter den Skulpturen des 12./13. Jh. befindende Malschicht für den Yeshe 'Od Tempel in Tholing, welche der Autor ebenfalls dem späten 10. Jh. zuschreibt.<sup>272</sup> Ob einst diese beiden Tempel anstelle der Tonskulpturen mit Malereien ausgestattet waren, ist bis dato nicht geklärt. Auf dem Bildmaterial von 1998 sind oberhalb der skulpturierten Krone der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako (Abb. 62) ev. die Überreste von *uṣṇīṣa* und Nimbus einer Gottheit

---

<sup>266</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 216).

<sup>267</sup> Luczanits verweist diesbezüglich auch auf die in einer Palastarchitektur thronende Tonskulptur der Prajñāpāramitā des gSer khang von Lalung in Ladakh (Luczanits 2004: 256).

<sup>268</sup> Pal (1991: 157).

<sup>269</sup> Rhie (1997: 46).

<sup>270</sup> Die Phasen I-III von insgesamt VI bezeichnet Klimburg-Salter als früheste, theoretisch dem 12. Jh. zuschreibbare, Ausstattungsphasen der Apsis des Lo tsa ba lha khang in Nako (Klimburg-Salter, Weissenborn 2004, nicht publizierter NRPP Report, Klimburg-Salter 2007 d: 34, nicht publiziert).

<sup>271</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 48, 86, Fig. 15, 47, 171, Fig. 51, 88, Fig. 190, 171, Fig. 191, 171), Klimburg-Salter (2005: 48, Pl. 24, 38, nicht publiziert), (Luczanits 1996: 76).

<sup>272</sup> Luczanits (1996: 76, Fig. 5, 77), Luczanits (2004: 30, Fig. 13, 31).

erkennbar. Die einst gemalte Darstellung könnte später durch die sich heute hier befindende Skulptur ersetzt worden sein. Eine Tonskulptur umgeben von einer gemalten Rahmenarchitektur ist nur aus der Guge-Renaissance (1400-1630) bekannt. Diese, nach dem Vorbild der Darstellungstraditionen der Kunst des Königreichs Purang-Guge modellierte Gottheit, zeigt den Vairocana der Tempelausstattung von Ri (Abb. 63 a).<sup>273</sup> Hier ist die 100 cm hohe Figur im Zentrum des *vajradhātumaṇḍala* und auf einem Löwenthron umgeben von gemalten Lotusblüten, diversen anderen Gottheiten und von aus *makara*-Schwänzen und einem *kīrtimukha* gebildeten Thronarchitektur gezeigt. Die erhaltenen Reste der gemalten Thronarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako zeigen eine Säule mit einem scheinbar als *āmalaka* (Skt. architektonischer Begriff, symbolisiert die für medizinische Zwecke verwendete Frucht des Myrobalan-Baumes) gestalteten Kapitell (Abb. 64).<sup>274</sup> Ähnliche Darstellungen derartiger Kapitelle finden sich in verschiedensten Medien wie Manuskript-Illuminationen, Skulpturen und in der Realarchitektur, wie im Jo khang in Lhasa (Abb. 65), verbildlicht. Interessant ist der Vergleich mit Darstellungen aus Westtibet (Abb. Abb. 66, Abb. 66 a) und deren Vorbilder aus Kaschmir (Abb. 67, Abb. 67 a). Die wesentlich breiter gestaltete Form des zentraltibetischen Kapitells ist jener Form in Nako am ähnlichsten. Auf den Querbalken der gemalten Rahmenarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako könnten seitlich des Kopfes der Skulptur Seemonster (Skt. *makara*) zu sehen gewesen sein (Abb. 63, Abb. 63 a). Die erhaltenen Fragmente haben in ihrer geschwungenen Linienführung Ähnlichkeit mit dem Maul, dem Rüssel und dem Körper des später dreidimensional modellierten *makara*. Seitlich neben dem Kopf und Nimbus der Gottheit (Abb. 62, Abb. 62 a) könnten die erhaltenen Malereien weiters zwei Gänse (Skt. *haṃsa*, Kapitel 7) als Teil der Thronarchitektur darstellen haben. Eine Umrißlinie auf dem Bildmaterial von 1998 zeigt möglicherweise Fragmente einer derartigen, nach außen gewendeten Gans auf Kopfhöhe der weiblichen Gottheit. Diese Thronform mit *haṃsa* kommt in zwei unterschiedlichen Formen vor. Einerseits mit auf den Querbalken sitzenden Gänsen ohne weitere Tierdarstellungen oder andererseits als Teil eines aus unterschiedlichen Wesen zusammengesetzten mythischen Tierthrons. Eine Rahmenarchitektur, die allerdings sowohl *haṃsas*, als auch auf den Querbalken sitzende *makaras* zeigt, ist mir nicht bekannt.

Inwieweit die gemalte Rahmung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ikonographisch dem später entstandenen mythischen Tierthron (Kapitel 6.2) der skulpturierten

---

<sup>273</sup> Luczanits (2004: 286-288).

<sup>274</sup> Bautze-Picron beschreibt dieses, normalerweise als Architekturelement verwendete Motiv indischen Ursprungs, seltener als Teil eines Pfeilers verwendet (Bautze-Picron 1998 b: 18).



Rahmenarchitektur entsprochen hat, bzw. als Vorbild diente, kann aufgrund des starken Zerstörungszustandes nicht mehr beurteilt werden.

## 6.2. Dreidimensional skulpturierte Rahmenarchitektur

Die aus den mythischen Tierwesen bestehende Rahmung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako wird architektonisch durch horizontale und vertikale, polychrom gefasste Holzbalken, sowie eine durch Tierwesen dargestellte abschließende Bogenarchitektur im oberen Bereich gebildet. Die Rahmung besteht aus einem, den Lotus „tragenden“, horizontalen (5,6 x 124 cm), sowie aus zwei auf diesen 15 cm von außen eingerückt stehenden 77 cm hohen vertikalen, die weibliche Gottheit jeweils seitlich rahmenden, Balken. Auf diesen wiederum liegen auf dem oberen Ende quer 26 cm lange ebensolche Balken horizontal auf. Die jeweils nach außen zeigenden Seiten der Rahmung dienen als Aktionsraum der Tiere. Auf der Basisfläche stehen zwei nach außen gewandte und in Seitenansicht gezeigte weiße Elefanten (26 x 20 cm). Darüber schweben fliegende, dem Betrachter zugewendete, Gottheiten mit nach hinten abgewinkelten Beinen (Abb. 68, Abb. 69), deren blaue Körper mit einer roten *dhoī* bekleidet sind. Von diesen ranken sich vegetabile Ornamente (41 x 11 cm) an den hölzernen Teilen der Rahmenarchitektur empor. Sie stellen die optische Verbindung zu jenen auf den vertikalen Balken seitlich des Kopfes der Skulptur der Prajñāpāramitā sitzenden, ebenso wie die Elefanten, in Seitenansicht nach außen gewendet gezeigten *makaras* (44 x 70 cm) dar. Die sich nach oben ringelnden Schwänze bilden weiters gemeinsam mit dem, zentral über dem Kopf der weiblichen Gottheit dargestellten und in der Literatur als *garuḍa* (106 x 45 cm) bezeichneten Wesen jene bereits erwähnte rahmende Bogenarchitektur (Abb. 70). Der *garuḍa* ist mit zwei Armen und Flügeln, sowie Juwelen aus dem Maul speiend dargestellt und stellt seiner Form nach eher einen *kīrtimukha* dar.<sup>275</sup> Hierbei ist die Ähnlichkeit zu dem oberhalb der skulpturalen Darstellung des Vairocana (H 110 cm, Kopf 25 x 20 cm) in der Versammlungshalle von Tabo gezeigten *kīrtimukhas* (Abb. 70 c) deutlich erkennbar. Geht man bei der Betrachtung der Rahmenarchitektur vom älteren, vor den Zerstörungen von 1999 entstandenem, Bildmaterial aus, so ist im Vergleich der linken und rechten Seite festzustellen, dass sämtliche Rankenornamente unterschiedlich geformt sind. Die beiden Flügel des *garuḍa*, die *makara*-Schwänze, wie auch die vegetabilen, sich an den Balken empor rankenden Elemente sind nicht identisch und symmetrisch gezeigt. Scheinbar waren hier zwei unterschiedliche Künstler bei der Gestaltung der Rahmenarchitektur am Werk. Deutlich erkennbar ist auch eine bereits vor den

---

<sup>275</sup> siehe Fußnote 21.

Zerstörungen von 1999 ausgeführte Rekonstruktion der links unten schwebenden grünen Gottheit und diversen anderen Teilen, wie den die Perlschnüre haltenden Arme des *garuḍa*. Die stark vereinfachte Modellierung und Proportionierung weist deutlich auf ein späteres Entstehungsdatum hin. Luczanits identifiziert die Flügel des *garuḍa* als ursprüngliche Teile der *makara*-Schwänze.<sup>276</sup>

## Mythischer Tierthron

In Zusammenhang mit Prajñāpāramitā wird der Typus des mythischen Tierthrons, in dem auch der historische Buddha Śākyamuni gezeigt wird (Abb. 67), ab dem 11. Jh. dargestellt. Die Skulpturen aus Orissa (Abb. 71, Abb. 72)<sup>277</sup> und jene, mit den fünf Jinas gemeinsam gezeigte Prajñāpāramitā im Tempel des südtibetischen Kyangbu (Abb. 73, Kapitel 11.1),<sup>278</sup> entsprechen diesem Typus. Die einzigen datierten Darstellungen finden sich in nepalesischen Manuskripten des 11./12. Jh. Die älteste Illumination entstand 1028 (Abb. 74). Zwei weitere sind uns aus den Jahren 1100 und 1105 bekannt (Abb. 75, Abb. 76). Auch ein dem 11. Jh. zugeschriebener, westtibetischer Buchdeckel zeigt eine solche Darstellung.<sup>279</sup> Die Rahmenarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako entspricht nicht dem üblichen Post-Gandhara und Pāla Typus, welcher Elefanten und oberhalb dieser *vyālas* (Skt. mythische, löwenähnliche Tiere), die oft mit Reitern oder Kriegerern dargestellt sind, zeigen. Die schwebenden Gottheiten könnten aufgrund ihrer blauen Körperfarbe und Handhaltung *nāgas* (Skt. Schlangenwesen) darstellen und visuell als Hinweis zur Identifizierung der dargestellten Gottheit dienen. In den erwähnten nepalesischen Manuskripten sind *kinnara*-artige (Abb. 70 d) Wesen als Teil der Rahmenarchitektur gezeigt (Abb. 74, Abb. 75, Abb. 76). Jene die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako umgebenden Wesen sind im Gegensatz zu diesen mit nach hinten abgewinkelten Beinen schwebend (Abb. 68, Abb. 76 a) und nicht mit den Beinen auf dem horizontalen Basisbalken stehend gezeigt. Beide sind allerdings mit sich an der Rahmenarchitektur emporrankenden Ornamenten gezeigt. Als Vorbild für diese innovative Umsetzung der Prajñāpāramitā-Ikonographie könnten dem Künstler die ähnlich gestalteten, mit nach hinten abgewinkelten Beinen gezeigten und ebenso in einer roten *dhotī* gekleideten, schwebenden Opfergottheiten (Abb. 70 e) der Deckenpanele zwischen Versammlungshalle und Cella in Tabo gedient haben.

---

<sup>276</sup> Luczanits (2004: 252).

<sup>277</sup> Donaldson (1989: Pl. 67), Donaldson (2001: Fig. 326), Donaldson (2001: Fig. 327).

<sup>278</sup> Govinda (1979, repr. 2002: 41).

<sup>279</sup> Pal (1997: Kat. Nr. 128A, 128).

Ikonographisch kann die Darstellung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako gemeinsam mit den sie umgebenden, die Hände in Verehrung vor dem Körper zusammengefaltet (Skt. *abhiṣekamudrā*) haltenden *nāgas* im Kontext mit der Verbildlichung, bzw. Personifikation der im *AsP* beschriebenen Lehre (Kapitel 5.1) gesehen werden. Diesem Text zufolge hat Nāgārjuna diverse Einweihungen von den *nāgas* bzw. dem *nāga*-König in der Unterwelt im unter Wasser gelegenen Königreich von diesen Wesen erhalten. Auch der historische Buddha wird oft mit diesen *nāgas* (Abb. 77, Abb 77a, Abb. 78, Abb. 78a) und damit verbunden dem kosmischen Ozean (Abb. 79, Abb. 80), aus dem auch der Weltenberg Meru entstanden ist (Diagramm 2, S. 103), dargestellt. In der frühen, indischen Kunst verehrten diese Naturwesen bereits die anthropomorphen Formen Buddhas.<sup>280</sup>

Die Darstellung der zwei, in ritueller Verehrung vertieften *nāgas* als Teil des mythischen Tierthrons der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako kann als Innovation des Künstlers angesehen werden. Bruhn betont die Wesentlichkeit der Phantasie eines „Autors“ bezüglich unterschiedlicher Motive für spezifische kontextuelle Anforderungen.<sup>281</sup> Diese *nāgas* werden als *dharmapālas* (Skt. Schützer der Lehre) betrachtet und stehen damit nicht nur dem historischen Buddha Śākyamuni, sondern auch Prajñāpāramitā zur Seite.

---

<sup>280</sup> Willis (2007: 150).

<sup>281</sup> Bruhn (1976: 33).

## 7. Symbolik der Darstellung

Innerhalb der Darstellung spiegeln Zeichen und Symbole auch ethnische und spirituelle Ideen, die sich in der Gottheit verkörpern, wider. Besonders wesentlich sind hierbei Farben, Tiere und einzelne Naturelemente. Der Symbolismus ist weiters eng mit dem kosmologisch fokussierten System des Buddhismus verbunden.

### Lichtsymblik (Erleuchtung)

Einen der bedeutendsten symbolischen Verweise stellt die goldene (tib. *gSer*) Körperfarbe der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako dar. Die implizierte Lichtsymblik kann in Verbindung mit Erleuchtung (Skt. *dharmakāya*, Körper der Lehre)<sup>282</sup>, der jegliche Verwirrungen des Geistes oder die Ignoranz über die wahre Natur der Dinge durchbricht, gesehen werden. Béguin beschreibt den höchsten Buddha von universeller Wesenheit auf dieser Ebene.<sup>283</sup> In den Texten der *yogatantras* wird besonders der Aspekt des Lichtes (tib. *'od gsal*) betont.<sup>284</sup> Bu ston (1290-1364) beschreibt die wesentlichsten Charakteristika der Prajñāpāramitā-Werke und das in diesen beschriebene Wissen als Symbol für Erleuchtung und für die Einheit des Kosmos (Raum), welcher wiederum als Buddhakörper verstanden werden soll.<sup>285</sup> Zusätzlich wird die Lichtsymblik bei der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako durch die Strahlen, welche von der Gottheit in Form einer sie umgebenden Mandorla ausgehen, betont. Die fünf Farben dieser symbolisieren unterschiedliche Weisheiten.<sup>286</sup> Der besonders betonte Nabel der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako stellt weiters das Zentrum der sie umgebenden, gemalten Mandorla dar.<sup>287</sup> Der innere *vajra* (Skt. unzerstörbarer Diamant), der diese Gottheit als erleuchtetes Wesen kennzeichnet, wird in der Mandorla nach außen hin sichtbar.<sup>288</sup> Mullin verweist auf eine mit der weiblichen Gottheit Prajñāpāramitā in Verbindung stehende Meditationstechnik am Nabel-*chakra* (Diagramm 1, S. 101).<sup>289</sup> Tucci beschreibt die Visualisierung eines sechzehnblättrigen Lotus auf dem Nabel als Teil einer Meditationspraxis.<sup>290</sup> In den *yogatantra*-Texten wird diese Technik beschrieben. Brauen ordnet

---

<sup>282</sup> Die drei *kāyas* bezeichnet Mullin als „*karma-doors*“, als Tore der Befreiung (Portal, Kapitel 11.2) und Schützer der Lehre (Mullin 2003: 98, 102).

<sup>283</sup> Béguin (1977: 19).

<sup>284</sup> Tucci (1970, transl. 1988: 72).

<sup>285</sup> Bu ston (1931, transl. 1998: 1931), Snellgrove (1987: 119).

<sup>286</sup> Santideva (1999: Vol. 12, 123).

<sup>287</sup> Tucci beschreibt auch den menschlichen Körper als Symbol für das Universum, als Kosmogramm und damit als (inneres) *maṇḍala* (Tucci 1949: 239, Tucci 1949, repr. 1972: 105). Die Sprache stellt dabei die Mitte des Körpers dar (Brauen 1992: 51).

<sup>288</sup> Shaw (1994: 86).

<sup>289</sup> Mullin (2003: 222).

<sup>290</sup> Tucci (1949, repr. 1972: 41).

dieses *chakra* dem Berg Meru und der weiblichen, tibetische Silbe *ma*, zu.<sup>291</sup> Diese Form der Prajñāpāramitā wird oft als zur Familie des Buddha Akṣobhya gehörend beschrieben.<sup>292</sup> Gyatso bezeichnet diese Form der Meditation am reinen *bodhicitta* als höchste yogatantra-Praxis.<sup>293</sup>

### **Lotus** (kosmischer Ozean, Buddhasymbol)

Lipton und Regnubs beschreiben die im Kontext der *yogatantras* entstandenen *dharmakāya*-Form der Prajñāpāramitā als Golden.<sup>294</sup> Diese höchste, als unendlich, leuchtend und formlos beschriebene Ebene der buddhistischen Dreikörperlehre (Skt. *trikāya*, Skt. *kāya*, Körper) – der *dharmakāya* – wird auch mit einem Wassertropfen im Ozean des universellen „*Buddha-mind*“ (*-dharma*) verglichen.<sup>295</sup> Oft wird die Gottheit, wie der historische Buddha, als andere Lebewesen lehrend beschrieben und als solcher auch ikonographisch mit den für ihn charakteristischen Merkmalen dargestellt. Neben der Bezeichnung der Pflanze selbst als kosmische Blume, die weiters eng in Verbindung mit dem zeitlosen Element Wasser steht und aus welcher der Kosmos hervorgegangen sein soll, symbolisiert diese auch den transzendenten Aspekt der Buddhas und Bodhisattvas und deren Eigenschaften Reinheit, Perfektion und spontanes Entstehen (Skt. *svayambhū*).<sup>296</sup> „*The lotus symbol, which originally gave birth to beings and existences in endless succession, now carries the powerful wisdom of nirvāṇa; the world that puts an end to all individual existences, whether in heaven or on earth*“, schreibt Singh.<sup>297</sup> Auf der Unterseite des skulpturierten *viśvapadmā* des Lotusthrons (*padmāsana*, *vajrāsana*), welcher die Meditation an der formlosen Natur, der Leerheit (Skt. *śūnyatā*) symbolisiert, befinden sich bei der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ungewöhnlicherweise gemalte gelbe Lotusblüten vor einem dunkelblauen Hintergrund dargestellt (Abb. 81, Abb. 81 a). Diese können als symbolischer Verweis auf die aus dem Wasser des Ozeans emporwachsende Lotuspflanze, die auch symbolisch für den Berg Meru steht, betrachtet werden. Auch die bereits erwähnten Darstellungen der weiblichen Gottheit aus Orissa und Südtibet (Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73) sind mit einem besonders betonten Lotus dargestellt. Sie zeigen einen scheinbar aus dem Boden herauswachsenden Lotusstamm, der den Lotus und die Gottheit trägt. Eine der möglicherweise ältesten Darstellungen Prajñāpāramitās,

---

<sup>291</sup> Brauen (1992: 113).

<sup>292</sup> Bhattacharyya (1958: 198).

<sup>293</sup> Gyatso (1994: 120, 124).

<sup>294</sup> Lipton, Regnubs (1996: 159).

<sup>295</sup> Mullin (2003: 27).

<sup>296</sup> Singh (2004: 39-40, 42-43).

<sup>297</sup> Singh (2004: 40).

welche sich einst nordostseitig im Shelray lha khang des Jokhang in Lhasa befunden hat, zeigt ebenso eine weibliche Gottheit auf einem elaborierten Lotusthron.<sup>298</sup>

Einen ebenfalls mit dem Motiv des Lotus gestalteten Thronsockel zeigt eine wahrscheinlich aus Kaschmir stammende und dem 8./9. Jh. zugeschriebene Buddha-Skulptur. Im Gegensatz zu der Prajñāpāramitā in Nako befinden sich die Blüten hier an der Oberseite, der Sitzfläche der Gottheit (Abb. 82, Abb. 82 a). Heller identifiziert diese eingravierte, in ein lineares Rautenmuster eingeschriebene Darstellung der Blüten als Sitzteppich.<sup>299</sup> Zusätzlich sind Lotusrondelle als Intarsien und Teil des Sitzpolsters eingearbeitet. Der Thronaufbau unterhalb verweist durch seine felsige Gestaltung eindeutig auf den Berg Meru. Ähnlich gestaltete Polster oder Sitzkissen (Abb. 78, Abb. 83, Abb. 84) werden häufig im Kontext der Darstellung des Weltenberges gezeigt (Abb. 83). Die beiden Illuminationen des Poo-Manuskripts, welches dem 11. Jh. zugeschrieben werden, zeigen den, auf einem solchen thronenden, lehrenden Buddha inmitten des kosmischen Ozeans (Abb. 78), welcher durch einerseits die Farbe Blau und andererseits die bereits erwähnten *nāgas* symbolisch dargestellt wird (Abb. 78, Abb. 79). Dieser Topos scheint auch in der bereits erwähnten Manuskript-Illumination des westlichen Himalayas (Abb. 66) umgesetzt worden zu sein. Hier thront der historische Buddha Śākyamuni auf einem, dem von Heller (Abb. 82 a) erwähnten Sitzteppich sehr ähnlich gestalteten Lotus vor einer goldenen Mandorla, die vor einem dunkelblauen Hintergrund gestaltet ist. Wie auch jene ins 8. Jh. datierte Skulptur (Abb. 80 b) und die zuvor erwähnten Prajñāpāramitā-Darstellungen scheint auch hier ein Lotusstamm aus dem Boden, dem kosmischen Ozean, emporzuwachsen. Betont wird dieser durch die auf der Oberseite des als Felslandschaft gestalteten Berg Meru reliefierten Blütenrondelle (Abb. 80 c, d). In diesem Kontext müssen auch die vor einem dunkelblauen Hintergrund gestalteten Lotusblüten der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang verstanden werden. Auch die Rahmenarchitektur des Mahāvairocana der Versammlungshalle von Tabo (Abb. 85) ist mit Lotusen an der Unterseite dieser, sich hier allerdings auf der Kopfhöhe der Gottheit befindenden Balken umgeben, gezeigt.

### **Kosmologie** (Zusammenfassung)

Der *vajra* verweist durch seine materielle Härte auf die Unzerstörbarkeit der Lehre, die über jeglichen Raum und jegliche Zeit hinaus existiert. Santideva beschreibt den Körper der erleuchteten Wesen als: *”He extants to time and space, they are infinite and perfect being involved as the illuminant, illumination and the illumined. The whole universe is thus in the*

---

<sup>298</sup> Stoddard (1994: Fig. 1, 69, Fig. 9, 73), Rhie, Thurman (1999: Fig. 1, 46).

<sup>299</sup> Heller (2006 a).

*illumination which shines self-sufficient, by itself, everywhere, and all times.*”<sup>300</sup> Prajñāpāramitā ist als universelle Gottheit, jenseits jeglichen Realraumes auf der transzendenten Ebene (Skt. *dhātu*), dargestellt.<sup>301</sup> Ihr Wissen vermag alles zu durchdringen (Skt. *prajñā*: alles durchdringende Weisheit, Einsicht in die Wesensleerheit der Dinge), ob Raum oder Zeit. Prajñāpāramitā in ihrem goldenen *dharmakāya*-Körper und als *sarvabuddhamātrī*, thronend auf dem Weltenberg Meru oder dem im *AsP* beschriebenen Berg Ḡṛdhrakūṭa (im Indischen Rājagṛha), wo Buddha diese Lehre einst verkündete, gezeigt.

### **Tierthron**

Luczanits beschreibt den Elefantenthron der Prajñāpāramitā in Verbindung mit der Familie des Buddha Akṣobhya.<sup>302</sup> Die weiße Farbe dieser Tiere symbolisiert das *dharma*.<sup>303</sup> Die zwei *nāgas* können als symbolischer Verweis auf einerseits die Buddhanatur der weiblichen Gottheit und andererseits auf die Lehre selbst, wie auch den *AsP*-Text, erkannt werden. Diese Schlangwesen (Skt. *nāga*) stellen die Beschützer (Skt. *dharmapāla*) der in den Prajñāpāramitā-Texten beschriebenen Lehre dar.<sup>304</sup> In dieser Funktion findet man *nāgas* häufig auch gemeinsam mit Buddha verbildlicht.

Somit liefert die Rahmenarchitektur einen weiteren Hinweis zur Identifizierung der weiblichen Gottheit als Prajñāpāramitā.

### **Motiv der Gans (*haṃsa*)**

Auch die Gans könnte einst als Teil der gemalten Thronarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako dargestellt gewesen sein (Abb. 62). Diese Tier findet man in den beiden mit ihrer frühen Ausstattung erhaltenen Tempeln in Nako mehrfach verbildlicht. Auch die, unterhalb der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako dargestellte, grünen Tārā wird von einer Palastarchitektur mit *śikhara* in der Gänse zu sehen sind umgeben gezeigt (Abb. 86). Besonders interessant ist die Pfeilerskulptur einer weißen Tārā im selben Tempel (Abb. 21 a, b, c, Abb. 87). Auf beiden Oberschenkeln der Gottheit sitzt je ein *haṃsa*. Die Schwänze dieser Tiere ranken sich dabei ornamental um die Ellbogen empor und scheinen wie ein Schal um die Schultern geschwungen zu sein. Die Darstellung einer weiblichen Gottheit nur mit der Gans „als *Attribut*“ wie dies hier der Fall ist, erinnert an die in Kapitel 5.2.4 erwähnte

---

<sup>300</sup> Santideva (1999: Vol. 6, 99).

<sup>301</sup> Sangharakshita beschreibt den *dharmakāya* als eng mit dem kosmologischen Prinzip und dessen Verbildlichung verbunden (Sangharakshita 1993, repr. 2000: 276).

<sup>302</sup> Luczanits (2004: 216).

<sup>303</sup> Shah (2002: 21).

<sup>304</sup> Zhengguo (2004: 84).

Prajñāpāramitā des Tholing-Manuskript (Abb. 88). Auch bezüglich der Gestaltung als auf einem vegetabilen Ornament sitzenden Tieres sind Ähnlichkeiten in der Darstellung deutlich erkennbar. Ungewöhnlicherweise hält die durch eine Inschriftenkartusche unterhalb eindeutig als Prajñāpāramitā identifizierte Gottheit hier ein vegetables Ornament in ihrer rechten Hand, auf dem eine Gans (Skt. *haṃsa*) sitzend zu sehen ist. In den textlichen Quellen findet dieses Tier als Attribut in Zusammenhang mit der Darstellung Prajñāpāramitās keinerlei Erwähnung. Im Lha khang gong ma in Nako ist die Gans ebenfalls als Teil der skulpturierten Rahmenarchitektur der an der Ostwand dargestellten Prajñāpāramitā zu sehen. Im oberen Wandbereich schmücken malerisch verbildlichte Textilien mit diesem Motiv die Wand (Abb. 89).<sup>305</sup> Nebeneinander gereichte *haṃsas* (Skt. *haṃsabandhana*) wie diese finden sich im Kontext von Stelen, bzw. als Bestandteil buddhistischer Szenen, wie z.B. in Tapa Sardar, Afghanistan 8. Jh. (Abb. 90, Abb. 90 a), dargestellt. Hier werden die Gänse unterhalb der Buddhas und oberhalb eines Lotusornaments gezeigt.<sup>306</sup>

An Tempelwänden symbolisieren Gänse nach Kramrisch die Einheit aller himmlischen Wesen.<sup>307</sup> Selbst der *vajrāsana* in Bodh Gāya (Abb. 91), auf welchem der historische Buddha seine Erleuchtung erlangte, ist alternierend mit *haṃsas* und Lotusblüten geschmückt.

### **Symbolik** des *haṃsa*

Neben diesem gerade erwähnten Zusammenhang himmlischer erleuchteter Wesen, in deren Kontext sich die Gans verbildlicht findet, geht die Darstellung Prajñāpāramitās mit diesem Tier möglicherweise auf viel ältere, aus der Frühzeit der indischen Kunst stammenden Vorbilder weiblicher Gottheiten mit dem „Attribut“ des Vogels, zurück. De beschreibt diese Tiere als „*earthy angels*“ und „*pilgrim of the sky*“, somit als ein stark lyrisch betontes Motiv.<sup>308</sup> Dieses wird kontinuierlich von prähistorischer Zeit an (z.B. in Mohenjo Daro) verwendet. Neben Papageien, Tauben, Pfauen und anderen Vögeln wird auch die Gans dargestellt.<sup>309</sup> Selbst kompositorische Parallelen (Darstellungen im Bereich des Kopfes) finden sich in diesen frühen skulpturalen Repräsentationen wieder.<sup>310</sup> Das spezifische Motiv des *haṃsa* beschreibt Kramrisch in Verbindung mit Weisheit und als Quelle des Universums, als Atem des Lebens

---

<sup>305</sup> Klimburg-Salter (1996 b: Fig. 11, 485), Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 199, 177), siehe zu dieser Thematik und den Einflüsse und Motive auch: Harle (1986: 363), Klimburg-Salter (1989), Wandl (1997 a), Klimburg-Salter (1999/2000)

<sup>306</sup> Maillard (2004).

<sup>307</sup> Kramrisch (1946, repr. 1976: 345).

<sup>308</sup> De (1999: 199).

<sup>309</sup> De (1999: 201).

<sup>310</sup> Sahay (1975: Pl. XIX, 114), De (1999: Abb. 14.2, 201, Abb. 14.3, 201).



und „*beyond and without qualities*“.<sup>311</sup> Daher scheint bei dem Tholing Manuskript dieses Tier auch als einziges „Attribut“ der die höchste Weisheit symbolisierenden Gottheit dargestellt.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> Kramrisch (1946, repr. 1976: 344-345).

<sup>312</sup> Interessant ist diesbezüglich auch ein dem 12. Jh. zugeschriebenes Prajñāpāramitā-Manuskript, dessen hölzerner Deckel *hamsas* als Dekor zeigt (Grönbold 1991: Kat.Nr. I, 25).

## 8. Darstellungen der Prajñāpāramitā - Wand

Die fragmentarisch erhaltenen Malereien der Prajñāpāramitā-Wand stellen in der oberen Hälfte spätere Übermalungen dar, während sich im unteren Bereich jene der frühen Ausstattungsphase erhalten haben.<sup>313</sup>

### 8.1 Malereien (Phase I, untere Wandhälfte)

#### Buddhafiguren

Die vier nur mehr zum Teil erkennbaren Buddhafiguren (Abb. 92, gesamte Szene: 71 x 48 cm, Buddhafigur inklusive Lotus: 30 x 36 cm, Figur ohne Lotus: H 25,5 cm) sind unterhalb der Rahmenarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako dargestellt. Alle vier Figuren sitzen auf einem „heruntergeklappten“ und ohne erkennbare Blätter gezeigten Lotus, wie dieser auch bei den gemalten Buddhafiguren der Ostwand des Lha khang gong ma in Nako (Kapitel 12) erkennbar ist, in *vajraparyāṅkāsa*na. Eine Mandorla, welche zusätzlich auf Ohren, Brust- und Nabelhöhe jeweils mit drei nebeneinander gereihten blauen Punkten (Abb. 93) geschmückt ist und ein hufeisenförmiger, roter, nach außen linear blau und schwarz gerahmter Nimbus, hinterfangen die Darstellungen. Gekleidet sind die Buddhas in unterschiedlich gestaltete Mönchsroben (Skt. *saṃghāṭi*), sowohl was die Verwendung der Farben als auch der Formen dieser anbelangt. Am besten erhalten ist der zweite Buddha von rechts (Abb. 92 c). Er ist in eine blaue, den Körper vollständig verhüllende Flickenrobe, welche von einer roten Bordüre eingefasst wird, gekleidet. Der zu seiner Rechten sitzende, ebenso relativ gut erhaltene Buddha (Abb. 92 d), trägt im Gegensatz dazu eine den rechten Arm nicht bedeckende, einfarbig rot gestaltete Kleidung mit blauer Borte. Die Schulter selbst ist allerdings durch die zurückgeschlagene *saṃghāṭi* verhüllt. Seit den Reinigungsarbeiten der Wandmalereien 2006 kann bei dem nur mehr stark fragmentarisch erhaltenen Buddha links außen (Abb. 92 a) eine blaue Mönchrobe vermutet werden. Die vierte Figur ist nicht erhalten. Der zweite Buddha von rechts scheint mit der tantrischen Geste der *cintāmaṇimudrā* (Skt. *maṇi*, Juwel, kostbarer wunschgewährender Stein) (Abb. 94) dargestellt zu sein. Leider können die Gesten der anderen Buddhas aufgrund des starken Zerörungszustandes nicht mehr identifiziert werden. Die äußerst rechts gezeigte Figur scheint beide Arme vor der Brust erhoben zu halten und daher

---

<sup>313</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 32-35, nicht publiziert). Die Autoren analysieren die Wandmalereien der Westapsis des Lo tsa ba lha khang und ordnen diese sechs (Phase I-VI) unterschiedlichen, aufeinander folgenden Ausstattungsphasen zu.

möglicherweise in *dharmacakramudrā* (oder einer Variante dieser) gezeigt zu sein. Der Buddha links außen ist eventuell mit *vitarkamudrā* links und *dhyānamudrā* rechts dargestellt.

## **Tārā**

Neben den Buddhafiguren ist rechts eine weitere, bekrönt und geschmückt dargestellte, stehend gezeigte weibliche Gottheit (Abb. 86, Abb. 105 a) zu sehen. Diese an der Prajñāpāramitā-Wand des Lo tsa ba lha khang in Nako dargestellte grüne Tārā wird von einer Palastarchitektur und mehreren Figuren umgeben. Sie ist mit ihrem rechten Bein auf einem mehrteilig gestalteten Lotus stehend gezeigt, während das Linke nach hinten abgewinkelt ist. Aufgrund des starken Zerörungszustandes kann ihre Handhaltung nicht mehr erkannt werden. Der Oberkörper ist in die Richtung der Buddhafiguren gewendet und der Kopf im Dreiviertel-Profil gezeigt. Bekleidet ist sie mit einer transparenten, weißen, rautenförmig gemusterten Baumwoll-*dhoī* und einem roten, lediglich angedeutetem Mieder. Auch die Tārā ist mit einem Nimbus und einer Mandorla gezeigt. Ähnlichkeiten in der Darstellung sind im Vergleich mit Illuminationen diverser Manuskripte erkennbar. In diesen wird Tārā, wie auch an der Westwand des Lo tsa ba lha khang, stehend mit den Beinen in einer sehr ähnlichen, nahezu idente Position, gezeigt. Bautze-Picron beschreibt diese Haltung jener der Mutter Buddhas während der Geburt gleich. Daher sei die weibliche Gottheit im Typus einer *sarvabuddhamātr* und mit den Eigenschaften der Prajñāpāramitā dargestellt.<sup>314</sup>

## **Stifter**

Unterhalb der eben beschriebenen Tārā ist rechts neben dem niedrigen Eingang zum mGon khang der Stifter von Nako und eine mit diesem in Zusammenhang stehende Szenerie zu sehen. Der Stifter ist zweifach dargestellt (Abb. 95): Einerseits ist er als monumentale Einzelfigur, unter einem Baldachin und vor einem textilen Wandbehang sitzend gezeigt. Die Darstellung ist jener des Byang chub 'od, einem Großneffen des Königs Ye shes 'od (Abb. 96) an der Südwand im Umgang der Cella in Tabo und der weiblichen Schutzgöttin rDo rje chen mo<sup>315</sup> an der Eingangswand im Osten der Versammlungshalle desselben Tempels, ähnlich. Andererseits wird er in einer mehrfigurigen Szenerie unterhalb der eben beschriebenen Malereien erneut dargestellt. Der Stifter als lokaler Edelmann (Kapitel 3) wird trotzdem ähnlich jenem

---

<sup>314</sup> Bautze-Picron (1999). Bereits Conze nennt Tārā „*mother of the world*“ und „*saviouress*“ (Conze 1959, repr. 1976: 81). Auch Bhattacharyya erwähnte den „*mother aspect*“ dieser Gottheit (Bhattacharyya 1978: 70).

<sup>315</sup> Klimburg-Salter (1997 a), Klimburg-Salter (2005: 46-48, Pl. 29, 44, nicht publiziert), Rathje (2006, MA thesis), Jahoda (2007).

königlichen Purang-Guge in Tabo präsentiert. Beide sind unter einem „Ehren“schirm verewigt und werden von Buddhas, bzw. Bodhisattvas, wie auch einer realen Szenerie, umgeben.

In beiden Darstellungen trägt der Edelmann ein unterschiedlich gestaltetes Gewand. Als Einzelfigur ist er in einen tibetischen, langärmeligen, blauen Mantel mit Gürtel gekleidet, während er unterhalb – ähnlich zu dem Laienstifter<sup>316</sup> in Tabo (Abb. 96 a) – ein rot und weiß gefärbtes tibetisches Gewand trägt. Im Lo tsa ba lha khang ist der unter dem Baldachin sitzende Stifter zusätzlich anstelle des für Laien üblichen, flachen, „*doughnut-shaped turban*“<sup>317</sup> mit einer ebenso flachen, aber dem Turban ähnlicher, dreidimensional gestalteten Kopfbedeckung gezeigt (Abb. 95 a). Beide sind mit einem Schnurrbart und der gleichen Frisur dargestellt. Allerdings ist das Kinn des Edelmanns in Nako glatt rasiert. Neben dem Stifter sind weiters zu seiner Linken und Rechten sitzend zwei weibliche Figuren zu sehen (Abb. 97). Interessant ist hierbei, dass die Frau zu seiner Rechten, der er zugewendet ist, größer als er selbst zu sein scheint. Männliche Figuren stehen am äußeren Darstellungsrand und ergänzen die Szenerie. Links außen ist ein, in eine zentralasiatische Tracht gekleideter Mann vor einem gesattelten und aufgezäumten Pferd, erkennbar. Neben der zweiten Frau ist eine weitere, stehende, männliche Figur zu sehen. Zur Linken des unter dem Baldachin sitzenden Stifters, auf gleicher Höhe zu diesem, steht eine Person in einer rahmenden, roten Bogenarchitektur (Abb. 107 b). Oberhalb dieser Figur kann auch eine Inschriftenkartusche,<sup>318</sup> ähnlich der in Tabo (Abb. 96), erkannt werden. Die ursprüngliche Darstellung einer weiteren derartig gezeigte Figur zur Rechten des Edelmannes ist anzunehmen. Diese Rahmung ist in ihrer Form vergleichbar mit jener, unterhalb einer weiblichen Gottheit gezeigten Stifterszenerie im gSum brtsegs von Alchi (Abb. 106 a, 107). Auch hier steht neben den, in einem Ritualzelt und im Kontext ritueller Verehrung gezeigten Figuren, links und rechts eine weitere, hier weibliche, grüne Gottheit in einer rahmenden Bogenarchitektur. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes können alle weiteren Figuren nicht genau beschrieben und identifiziert werden.

Diese Szenerie wird als in einem Ritualzelt, welches durch die rote, mehrbogige, lineare Rahmung im oberen Bereich angedeutet (Abb. 97) ist, beschrieben.<sup>319</sup> Auch in der Versammlungshalle in Tabo (Schutzgöttin rDo rje chen mo), dem Lha khang gong ma in Nako (Stifterdarstellung unterhalb der Tārā, Abb. 106) und der bereits erwähnten späteren

---

<sup>316</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 26).

<sup>317</sup> Klimburg-Salter beschreibt diesen Typus einer flachen Kopfbedeckung als „*doughnut-shaped turban*“, aufgrund des Loches in der Mitte, durch welches der Scheitel des Kopfes zu sehen ist (Klimburg-Salter 2007 a: 221).

<sup>318</sup> Am Bildmaterial des der Universität für Angewandte Kunst Wien von 2008 sind weitere Fragmente von Inschriften (-kartuschen) erkennbar.

<sup>319</sup> Papa-Kalantari (2007 a: 190-192).

Darstellung im gSum brtsegs von Alchi (Abb. 106 a) findet sich diese Form der Darstellung eines Innenraumes wieder. Bereits der Name Ritualzelt impliziert einen Verehrungsritus (Kapitel 9.1). Beide Male scheint der Stifter im Lo tsa ba lha khang in Nako eine Opferschale (Abb. 98, Abb. 99), einmal in seinem Schoß (Abb. 99) und eventuell auch in seiner rechten erhobenen Hand (Abb. 98) – vergleichbar mit zentralasiatischen und westtibetischen Darstellungen (Abb. 98 a-c) – zu halten. Auch in Höhle 17 von Ajanta ist der König stehend in der letztgenannten Form mit einer Opferschale gezeigt.<sup>320</sup> Vermutlich stellt jener, zur Rechten des Stifters auf Kniehöhe erkennbare rote runde Kreis, seiner Form und Größe nach – vergleichbar mit den bereits erwähnten westtibetischen Darstellungen und diverser anderer Manuskript-Illumination (Abb. 99 a-d) – ein *maṇḍala*-Opfer<sup>321</sup> dar (Abb. 100). Auch dreibeinige metallene Ritualständer scheinen vor dem Edelmann ausgebreitet.

## 8.2 Spätere Übermalungen (Phasen IV-VI)<sup>322</sup>

Die in der oberen Hälfte der Wand links neben der Apsis im Lo tsa ba lha khang in Nako gezeigten Malereien sind spätere, aufgrund stilistischer Parallelen zu den Darstellungen des rGyag pag pa lha khang (Phase VI, VII) und den Übermalungen in der Apsis des lo tsa ba lha khang (Phase IV-VI) wahrscheinlich ins 15./16. Jh. datierbare, Übermalungen. Dargestellt sind Buddhas, Bodhisattvas und Lamas. Vor einem blau getünchten Hintergrund, welcher außen durch eine lineare rote Rahmung (Abb. 7) begrenzt ist, wird zentral der berühmte große tantrische Meister und Begründer des tibetischen Buddhismus des 8. Jh., Padmasambhava (tib. *Padma 'byung gnas*), gemeinsam mit zwei Begleitfiguren, von einer Flammen-Mandorla umgeben und zentral über der Tonskulptur der Prajñāpāramitā, gezeigt. Möglicherweise stellen die jeweils vier, übereinander zu seiner Linken und Rechten angeordneten Figuren die acht Emanationen des Tantrikers dar.

Typologisch zeigen die Darstellung an der Prajñāpāramitā-Wand des Lo tsa ba lha khang in Nako in ihrem gewachsenen Zustand (Abb. 100) Ähnlichkeit mit den Darstellungsprinzipien eines tibetischen Rollbildes (tib. *thangka*). In diesem finden sich stets die drei Wurzeln Lehrer/Lama (tib. *bLa ma*), Meditationsgottheit (tib. *yi dam*) und Schutzgottheit (tib. *chos 'byung*) wieder. Neben der zentralen Meditationsgottheit Prajñāpāramitā, ist Padmasambhava als Begründer des tibetischen Buddhismus und damit als spiritueller Lehrer der weiblichen

---

<sup>320</sup> Arbor, Wood (2004: Pl. 9.14, 128).

<sup>321</sup> Santideva (1999: Vol. 12, 86, Chapter 3.12: the offering of the *maṇḍala*).

<sup>322</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004: nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 34, nicht publiziert).

Gottheit gezeigt. Die Schutzgottheit (tib. *chos 'byung*) befindet sich im mGon khang als skulpturale Darstellung zweier in *yab yum* (Skt. ritueller Vereinigung) gezeigten Gottheiten. Weiters sind häufig im unteren Bereich der *thangkas* ebenso Stifter, die Gottheit Tārā, Opferszenen (Kapitel 9) und diverse andere Schutzgottheiten vor blauem Hintergrund und von einer andersfarbig gestalteten linearen Rahmung umgeben – wie dies auch bei den *thangka*-Darstellungen aus Spiti und Kyi der Fall ist<sup>323</sup> – gezeigt.

---

<sup>323</sup> Klimburg-Salter (1997 b: 258-265).

## 9. Lo tsa ba lha khang / Lha khang gong ma

In den einander gegenüberliegenden Tempeln des Lo tsa ba lha khang und Lha khang gong ma in Nako (Abb. 101) nehmen monumental gestaltete weibliche Gottheiten eine zentrale Position innerhalb der Tempelausstattung ein. Die beiden polychrom gefassten Tonskulpturen (Abb. 7, Abb. 22) sind jeweils vor einem Hohlraum (Abb. 2) an der Hauptwand befestigt. Dieser ist im Lo tsa ba lha khang jene mehrfach erwähnte Schutzgottheitenkapelle, im Lha khang gong ma wurde bei den Restaurierungsarbeiten und damit verbunden, der Abnahme der Decke, 2004 ein Hohlraum hinter der Hauptwand entdeckt. Auch im Grundriß von Lalung ist ein ähnlicher Raum hinter der Prajñāpāramitā-, „Wand“ erkennbar.<sup>324</sup> Beide als Prajñāpāramitā identifizierten Skulpturen<sup>325</sup> sind von einer aus mythischen Tierwesen gebildeten Rahmenarchitektur, die den himmlischen Thron der Gottheit darstellt, umgeben und könnten einst auch annähernd gleich groß gewesen sein. Zieht man die üblich verwendete Proportionierung und weiters das Verhältnis der umgebenden Rahmenarchitektur zur Skulptur in Betracht, so kann vermutet werden, dass bei der originalen Darstellung der nur mehr als Rekonstruktion erhaltenen Prajñāpāramitā des Lha khang gong ma der Kopf der Gottheit einst auf Höhe der seitlichen Querbalken der Rahmenarchitektur zu sehen war. Daraus ergibt sich ein vermutlicher Größenunterschied zwischen der originalen, wahrscheinlich größeren Skulptur und der bis heute erhaltenen Figur von ca. 20 cm, womit die zwei weiblichen Wesen einst gleich groß gewesen sein müssten. Auch die Mandorlen und Lotuse können, aufgrund der fragmentarisch erhaltenen Reste der originalen Darstellungen, als einander sehr ähnlich bis identisch in ihrer Form erkannt werden (Kapitel 12).

Ikonographisch ergänzen die Malereien eine jeweils stehend gezeigte grüne Tārā und in diesem Zusammenhang eine unterhalb dieser in einem Ritualzelt stattfindende Stifterzene, die Skulptur der Prajñāpāramitā (Abb. 102, Abb. 103). Im erstgenannten Tempel befindet sich die Tārā auf nahezu gleicher Höhe mit den vier unterhalb der Rahmenarchitektur Prajñāpāramitās dargestellten Buddha-Figuren neben dem Zugang zum mGon khang (Abb. 7). Im Lha khang gong ma ist die weibliche Gottheit seitlich von jeweils vier unterschiedlich gestalteten in Palastarchitekturen thronenden Bodhisattvas umgeben (Abb. 22). Die Stifter bringen der Gottheit ein rituelles Opfer dar (Abb. 95, Abb. 104). Während im Lha khang gong ma dieses aus nebeneinander stehenden, metallenen, mit diversen Opfergaben gefüllten Ritualständern (Abb. 105, Abb. 106) – vergleichbar mit der Darstellungsform der Verehrung Prajñāpāramitās

---

<sup>324</sup> Luczanits (2004: Diagramm 105, 101).

<sup>325</sup> Tucci, Ghersi (1934: 146), Tucci (1935, transl. 1988: Indo-Tibetica III, 167), Luczanits (2004: 84, 215).

in westtibetischen Manuskripten und dem gSum brtsegs von Alchi (Abb. 107, Abb. 108, Abb. 109), bzw. als Verehrungsform von anderen Gottheiten (Abb. 110 a-b) – zwischen den Stifterfiguren angeordnet sind, wird im Lo tsa ba lha khang das Opfer direkt aus der Hand des Stifters dargebracht (Kapitel 8.1, Abb. 95). Wie bereits erwähnt sind hier ein *maṇḍala*-Opfer, Opferschalen und Ritualständer erkennbar. Auch im gSum brtsegs von Alchi sitzt der Stifter, wie im Lo tsa ba lha khang in Nako, vor einem *maṇḍala*-Opfer (Abb. 107 a-b). Die Form dreibeiniger, metallener Ritualständer findet sich häufig ab dem 9./10. Jh. im Sockelbereich diverser Skulpturen aus Nordost-Indien, insbesondere jener aus Orissa (Abb. 111 a-c). Im Kontext der bereits erwähnten Prajñāpāramitā-Skulpturen dieser Region (Abb. 71, Abb. 72) werden neben dem besonders betontem Lotus im Sockelbereich auch Stifterszenen im Kontext ritueller Verehrung gezeigt. Auch im *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala* im Lo tsa ba lha khang in Nako an der Südwand (Abb. 112) sind vor einem roten Hintergrund um den zweiten und dritten Quadranten unterschiedliche Opfergaben (u.a. dreibeinige Ritualständer, Abb. 112 a) angeordnet, um jene, in diesen gezeigten weiblichen Gottheiten, zu verehren. Spezielle Opfergaben und Opfersubstanzen verdeutlichen stets eine ganz bestimmte verwendete Liturgie.<sup>326</sup>

## 9.1. Prajñāpāramitā und Tārā

Während Luczanits darauf verweist, dass in den Anlagen von Purang-Guge und Alchi die Gottheiten Prajñāpāramitā und Tārā lediglich eine sekundäre Rolle spielen, werden diese in Nako sowohl im Lo tsa ba lha khang als auch im Lha khang gong ma jeweils an der Hauptwand der beiden Tempel gemeinsam dargestellt.<sup>327</sup> Prajñāpāramitā ist die einzige als Hauptgottheit gezeigte weibliche Figur in den frühen Tempelanlagen des westlichen Himalayas.<sup>328</sup> Die grüne Tārā ist wesentlich kleiner und unterhalb von ihr als sekundäre Gottheit gezeigt. Die ikonographische Komposition einer weißen oder gelben Prajñāpāramitā in Begleitung der grünen Tārā beschreibt Luczanits als ein übliches, gerne dargestelltes Thema<sup>329</sup> bei dem Ertere stets in *dharmacakramudrā* gezeigt ist. Dieser Typus erscheint erstmals in Nako.<sup>330</sup> Tārā stellt in diesem Kontext niemals die Hauptgottheit dar.<sup>331</sup> Das Konzept der „gemeinsamen Darstellung“ findet sich im 11./12. Jh. auch in diversen indischen Manuskripten wieder. Allerdings werden die beiden weiblichen Gottheiten hier stets im Kontext der Darstellung

<sup>326</sup> Bautze-Picron (1995: 65).

<sup>327</sup> Luczanits (2004: 214-215).

<sup>328</sup> Luczanits (2004: 214-215).

<sup>329</sup> Linrothe (1996: FN 194, 270), Luczanits (2004: 216), Papa-Kalantari (2007 b: FN 59, 194).

<sup>330</sup> Luczanits (2004: 216).

<sup>331</sup> Goepper, Poncar (1996: 72, 159, 169, 171, 220), Luczanits (2004: 216).



diverser Buddhas bzw. Bodhisattvas, sowie deren Eigenschaften und Szenen aus dem Buddhaleben (Kapitel 5.2.2), nicht aber als monumentale Hauptgottheiten, gezeigt. Deutlich unterschiedlich sind die Rahmungen der beiden Gottheiten Prajñāpāramitā und Tārā. Di Mattia unterscheidet zwei Typen. Ersterer Typus stellt eine meist aus mythischen Tieren gestaltete *torāṇa*,<sup>332</sup> die den himmlischen Thron der Gottheit symbolisiert, dar, während zweiterer eine reale Szenerie zeigt. Sowohl im Lo tsa ba lha khang als auch im Lha khang gong ma ist Prajñāpāramitā auf Ersterem zu sehen. Wenngleich auch die Tārā-Darstellungen der beiden Tempel unterschiedlich konzipiert sind, so stehen beide doch in einem Realraum, einerseits in einer Palastarchitektur (Lo tsa ba lha khang) (Abb. 105 a) und andererseits unter einer Baumkrone, umgeben von den – durch Allinger identifizierten<sup>333</sup> – acht Gefahren (Lha khang gong ma) (Abb. 105 b). In dem später entstandenen Eingangschörten von Mangyu<sup>334</sup> sind Prajñāpāramitā und Tārā einander diagonal gegenüber an unterschiedlichen Wänden, der Ost- und Westwand, jeweils nordseitig gezeigt. Neu ist hier die gleichgroße Darstellung der beiden weiblichen Wesen.

## 9.2. *prajñāpāramitāmaṇḍala*

Nachdem die beiden Darstellungen weiblicher Gottheiten im Lo tsa ba lha khang und Lha khang gong ma einander gegenübergestellt und Ähnlichkeiten in der ikonographischen Komposition als offensichtlich erkannt wurden, stellt sich nun weiters die Frage, ob auch im Lo tsa ba lha khang ein *prajñāpāramitāmaṇḍala*, wie dies von Luczanits für die Darstellung der weiblichen Gottheit des Lha khang gong ma in Nako identifiziert wurde,<sup>335</sup> verbildlicht sein könnte? Welche Elemente sprechen bei dem an der Westwand links neben der Apsis gezeigten Darstellungsinhalt für und welche gegen die Darstellung eines solchen *maṇḍalas*?

### Textliche Quellen

Viele der tantrischen *maṇḍalas* besitzen einen weiblichen Buddha als Hauptgottheit.<sup>336</sup> Textliche Quellen, die das *prajñāpāramitāmaṇḍala* erwähnen, finden sich kaum. Luczanits schreibt, dass diese noch identifiziert werden müssen.<sup>337</sup> Conze nennt einen Text der Anweisungen für Künstler zum Erstellen eines Bildnis der Gottheit Prajñāpāramitā enthält und

<sup>332</sup> Bunce beschreibt die Rahmungen in der Form eines Torbogens (Skt *torāṇa*) als „gateway to the heavenly regions“, „gateway to regions of delight“ (Bunce 1997: 307).

<sup>333</sup> Allinger (2006: 355-361).

<sup>334</sup> Linrothe nennt diesen „*entrance stūpa*“, während Luczanits diesen als „Four-Image Chörten“ bezeichnet (Linrothe 1994: 92-102, Luczanits 2004:171).

<sup>335</sup> Luczanits (2004: 84, 215).

<sup>336</sup> Mullin (2003: 33, FN 5, 55).

<sup>337</sup> Luczanits (2004: 216).

neben 13 rituellen Gesten und neun *dhāraṇīs* (Skt. rituelle Formeln) auch das *prajñāpāramitāmaṇḍala* mit den zu diesem gehörenden Ritualen beschreibt.<sup>338</sup> Auch zwei weitere Texte, deren Sanskrit-Versionen allerdings nicht erhalten sind, nennen ebenso dieses: Erhalten ist im *Mikkyō-daijiten* eine Beschreibung der Prajñāpāramitā als *yi dam* im Zentrum, umgeben von den zehn Pāramitās (Skt. Perfektionen) und anderen Gottheiten.<sup>339</sup> Das bereits erwähnte, im 7. Jh. (vor 625) entstandene *Dhāraṇīsamuccaya* No. 33 (Kapitel 5.1) beinhaltet das *Prajñāpāramitāmahāhṛdayasūtra* und soll neben der ersten ikonographischen Beschreibung der weiblichen Gottheit auch erstmals das *prajñāpāramitāmaṇḍala* erwähnen.<sup>340</sup> Silk verweist auf einen Text, der Prajñāpāramitā als Hauptgottheit, umgeben von den Buddhas der zehn Himmelsrichtungen, beschreibt. Dieses *maṇḍala* soll angeblich auf Padmasambhava zurückgeführt werden können.<sup>341</sup> Innerhalb der als *maṇḍala* konzipierten „*sacred geography*“ Indiens beschreibt Shaw den zentralen *yi dam* als weiblichen Buddha (Kapitel 5.2.2), welcher in Uḍḍiyāna als Zentrum der in einer Wolke aus Weisheit eingehüllten Erde thronet.<sup>342</sup> Ein Schüler des Tsong kha pa (1357-1419) und Begründer des *Ge lug pa*- (tib. Gelbmützen) Ordens, genannt Mkhas grub rje (1385-1438) verweist bei dieser, das *prajñāpāramitāmaṇḍala* beschreibenden Textstelle auf einen *Prajñāhṛdaya*-Kommentar des Dārikapāda. Dieser stellt ein Kommentar zum Herz-*sūtra* (28 *ślokas*) dar, welches die Essenz aller Prajñāpāramitā-Texte beinhaltet und dem indischen Philosophen Ārya Nāgārjuna (150-250 n. Chr.) zugeschrieben wird.

## Darstellungen

Luczanits beschreibt den Typus des *prajñāpāramitāmaṇḍala* als charakteristisch für die Monumente des tibetischen Buddhismus des 11./12. Jh. und nennt als Beispiel den südtibetischen Tempel in Kyangbu (Kapitel 11.1).<sup>343</sup> Erhaltene indische Vorbilder die eine skulpturale Darstellung der Prajñāpāramitā als zentralen, in ihrem *maṇḍala* thronenden *yi dam* zeigen, sind bis dato keine identifiziert. Lediglich ein Manuskript aus Ostindien, entstanden im 15. Regierungsjahr des Rāmapāla, welches somit ins späte 11. Jh. (ca. 1095) datiert werden kann,<sup>344</sup> zeigt eine vierarmige Prajñāpāramitā, umgeben von einer aus mythischen Tierwesen gebildeten Rahmenarchitektur und zehn anderen weiblichen Gottheiten, den Pāramitās (Abb.

<sup>338</sup> Conze (1960: 88).

<sup>339</sup> Bhattacharyya (1978: 63-64).

<sup>340</sup> Conze (1960: 14, 88).

<sup>341</sup> Silk (1994: 29).

<sup>342</sup> Shaw (1994: 106-107).

<sup>343</sup> Luczanits (2004: 216, FN 548, 318).

<sup>344</sup> Bhattacharyya (1978: 50, 56).

76, Abb. 113).<sup>345</sup> Manchmal wird dieses Manuskript – aufgrund stilistischer Merkmale – als aus Nepal stammend angesehen.<sup>346</sup> Ein weiterer, dem 12. Jh. zugeschriebener, nepalesischer Manuskriptdeckel zeigte denselben Darstellungstypus (Abb. 114).<sup>347</sup> Auch in dem westtibetischen Manuskript aus Tholing (Kapitel 10.2) ist Prajñāpāramitā einerseits in ritueller Verehrung im Kontext einer Stifterszene (Abb. 108) und andererseits als Hauptgottheit der Pāramitās dargestellt.<sup>348</sup> Die älteste erhaltene figurative Darstellung<sup>349</sup> der Gottheit Prajñāpāramitā (Abb. 124) stammt interessanterweise exakt aus jener Region Uḍḍiyāna, aus Gilgit im oberen Indus (Karte 4, 95, Karte 5, 95), die Shaw als Zentrum des Universums in welchem ein weiblicher Buddha thronet, bezeichnet.<sup>350</sup> Campbell schreibt, dass in den Regionen Ost-Indien und dem Westen Uḍḍiyānas besonders stark weiblich fokussierte tantrische Aspekte verbildlicht wurden.<sup>351</sup> Diese Bronze einer zweiarmigen, durch eine Stiftungsinschrift der Königin Śrī Maṅgalaḥṣikā und Frau des ersten Patola Śāhi Vajrādityanandī ins 7. Jh. datierten Skulptur, ist auf einem *viśvapadmā* stehend, mit der linken Hand in *vitarkamudrā* (Skt. Argumentationsgestus) und der rechten das *prajñāpāramitāsūtra* vor der Brust haltend, dargestellt.<sup>352</sup> Dies entspricht dem in den frühesten Quellen beschriebenen Typus der Gottheit (Kapitel 5.1). Das Buch ist mit einer bis dato nicht entzifferten, zweizeiligen Inschrift versehen.<sup>353</sup> Prajñāpāramitā ist gekrönt und geschmückt, mit transparentem Gewand und einem um die Schultern geschlungenen, von den Ellbogen herabhängenden und im Wind flatternden Schal mit zwei unterschiedlich gestalteten Enden, gezeigt. Der Körper ist mit überaus schlanker Taille, akzentuiertem Bauchnabel und langen, dünnen Beinen dargestellt. Weitere, dem Typus eines *maṅḍala* entsprechenden, zu dieser Figur gehörende Skulpturen sind allerdings nicht bekannt.

---

<sup>345</sup> Saraswati (1977: Abb. 143, 77), Harle (1986: Fig. 288, 363), Bhattacharyya (1974: 61-64, Fig. 1), Bhattacharyya (1978: Fig. 4), Kossak, Singer (1999: Abb. 19, 41), Huntington, Bangdel (2003 a: Kat. Nr. 13, Fig. 3, 96).

<sup>346</sup> Harle (1986: Fig. 288, 363). Bhattacharya beschreibt, dass aufgrund des Einfalls der Muslime viele Menschen aus dem tantrischen Ost-Indien Zuflucht in Nepal gesucht hatten und ihren Glauben und die religiöse Praxis damit nach Nepal brachten (Bhattacharya 1978: 8).

<sup>347</sup> Pal (1985: P4, 198).

<sup>348</sup> Tucci (1949: Pl. C, Pl. D), Pal (1983, repr. 1990: M 1, 123-125), siehe auch Fußnote 6.

<sup>349</sup> In der Literatur wird stets die These Conzes wiederholt, dass die erste Darstellung dieser weiblichen Gottheit ins 5. Jh. zu datieren sei, da nach der Beschreibung des chinesischen Pilgers Fa hsiens dieser eine solche Verehrung der Prajñāpāramitā beobachtet haben soll (Legge 1886: 46, Conze 1949: 47, Conze 1960: 14). Ich stimme allerdings Kinnard zu, dass es sich hier um die Verehrung des Prajñāpāramitā-Manuskriptes (Kapitel 5.1) und nicht um eine skulpturale Repräsentation der Gottheit gehandelt haben muss (Kinnard 1999, repr. 2001 b: 133-134, siehe auch Shaw 2006 a: FN 31, 474).

<sup>350</sup> Shaw (1994: 106-107).

<sup>351</sup> Campbell (1996, repr. 2003: 48).

<sup>352</sup> Von Hinüber gibt die Stiftungsinschrift der Bronze (Von Hinüber 2007: 39-43, Stiftungsinschrift: Pl. 2a, 2b).

<sup>353</sup> Von Hinüber (2007: Pl. 3, 40).

Üblicherweise wird die weibliche Gottheit im *maṇḍala* umgeben von Buddha-Figuren wie im Lha khang gong ma in Nako (Abb. 22) gezeigt. Luczanits merkt an, dass die Prajñāpāramitā des Lha khang gong ma nicht nur die einzige, als Hauptgottheit gezeigte Darstellung dieser, sondern auch die einzige visuelle Repräsentation eines *prajñāpāramitāmaṇḍala*, in der die Gottheit nur von Buddhafiguren und nicht alternierend von männlichen und weiblichen Gottheiten umgeben wird, ist.<sup>354</sup> Luczanits schreibt, dass das *prajñāpāramitāmaṇḍala* des Lha khang gong ma in Nako Vorbild für die später entstandenen Darstellungen, der sechsarmigen Prajñāpāramitā im Kontext dieses *maṇḍala*, wurde.<sup>355</sup> In den späteren Darstellungen im gSer khang von Lalung in Spiti (Abb. 115), dem „*Small Image Chörten*“ und dem bSum gtsegs von Alchi (Abb. 116) sind jeweils alternierend zu Buddhafiguren vier weibliche Gottheiten gezeigt.<sup>356</sup> Im letztgenannten Beispiel stellen die männlichen Wesen die vier Jinas dar. Im südtibetischen Kyangbu wird – vergleichbar mit der Darstellung im Lha khang gong ma in Nako – Prajñāpāramitā ebenso umgeben von ausschließlich Buddha-Figuren, hier jenen der zehn Himmelsrichtungen (Kapitel 11.1) gezeigt.<sup>357</sup> Betrachtet man die unterschiedlichen Konzeptionen der als *maṇḍala* dieser weiblichen Gottheit identifizierten Darstellungen, so wird deutlich, dass es sich um keinen einheitlichen Typus handelt. Prajñāpāramitā wird von unterschiedlichen Figuren, deren Anzahl und Art variieren, umgeben. Die sekundären Gottheiten zeigen aber immer u.a. Buddhafiguren, außer Prajñāpāramitā ist gemeinsam mit den Pāramitā-Gottheiten dargestellt.

### **Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang**

Im Lo tsa ba lha khang in Nako ist die Skulptur der weiblichen Gottheit ebenfalls gemeinsam mit den vier unterhalb der skulpturierten Rahmenarchitektur gemalten Buddhafiguren (Abb. 117) dargestellt. Weitere, der originalen Ausstattungsphase zuschreibbare Darstellungen dieser sind für die Prajñāpāramitā-Wand nicht belegt (Kapitel 8.2). Üblicherweise ist die weibliche Gottheit stets von acht oder zehn Figuren umgeben. Verglichen mit dem ikonographischen Programm der Ostwand des Lha khang gong ma in Nako müssten einst weitere vier Figuren dargestellt gewesen sein. Ein *prajñāpāramitāmaṇḍala* kann aufgrund der nur mehr fragmentarisch erhaltenen Reste der Malereien, die die weibliche Gottheit umgeben, nicht identifiziert werden.

---

<sup>354</sup> Luczanits (2003: 51).

<sup>355</sup> Luczanits (2004: FN 547, 318).

<sup>356</sup> Goepper, Poncar (1996: 220-221), Luczanits (2004: Fig. 236, 216).

<sup>357</sup> Schroeder (2001: Vol. 2, Fig. XIII-24, 848). Auch eine, dem 12. Jh. zugeschriebene zentraltibetische Manuskript-Illumination zeigt die weibliche Gottheit umgeben von zehn Buddhafiguren (Pal 2003: 189).

## 10. Funktion der Prajñāpāramitā im Lo tsa ba lha khang

Welche andere Funktion kann der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako noch zugeschrieben werden, wenn es sich bei der Darstellung nicht um ein *prajñāpāramitāmaṇḍala* wie im Lha khang gong ma handelt? Ist im Kontext der speziellen und ungewöhnlichen Position der Tonskulptur links der Apsis der weiblichen Gottheit eine bestimmte Funktion zuzuordnen? Betrachtet man die Westwand in ihrer Gesamtheit, so können deutlich identische Gestaltungsmerkmale, die eine Verbindung der drei Wandflächen der Apsis mit der Prajñāpāramitā-Wand links bezeugen, erkannt werden. Neben den in Kapitel 3 beschriebenen textilen Volants im obersten, dem mit Rauten gestalteten Ornamentband und den Inschriftenfragmenten im untersten Wandbereich, sind die Skulpturen der Apsis jener der Prajñāpāramitā in Gestaltung, Material und Positionierung ähnlich (Abb. 118). Die nur mehr unterhalb des Ratnasambhava erkennbaren, die Figur ikonographisch ergänzenden Malereien der ursprünglichen Ausstattungsphase (Phase I),<sup>358</sup> können mit jenen der Buddha-Darstellungen unterhalb der skulpturierten Rahmenarchitektur der Gottheit verglichen werden (Kapitel 12). Luczanits meint, dass die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang als monumentale Einzelfigur ikonographisch getrennt von dem *vajradhātumaṇḍala* und den fünf Tonskulpturen der Apsis zu sehen sei (Kapitel 1.2, Kapitel 3).<sup>359</sup> Eine mögliche ikonologische Verbindung der weiblichen Gottheit mit der Darstellung des *vajradhātumaṇḍala* der Apsis soll auch textlich belegt werden.

### 10.1. *vajradhātumaṇḍala*

Das in der Apsis des Lo tsa ba lha khang in Nako dargestellte *vajradhātumaṇḍala* (NSP 19) wird im *Mahāvairocanasūtra (kayāmaṇḍala)*<sup>360</sup> und *Sarvatathāgatatattvasamgrahatantra (STTS)* beschrieben. Dieser Text wurde durch *Rin chen bzang po* ins tibetische übersetzt und ist in den Monumenten von Tholing, Tabo, Nako, Lalung und Alchi verbildlicht.<sup>361</sup> Das *maṇḍala* existiert seit dem 7./8. Jh. und stellt im westlichen Himalaya-Gebiet ein wesentliches ikonographisches Thema dar. Auch in den indonesischen Monumenten des Borobodur (8. Jh.) und in der Chandi Sewu in Java, sowie in den Monumenten des zentralasiatischen Khotan (8. Jh.) findet sich das *vajradhātumaṇḍala* dargestellt. Der weiße Mahāvairocana ist als zentrale Gottheit im Gestus höchster Erleuchtung (Skt. *bodhgrīmadrā*) gezeigt. Mahāvairocana wird

---

<sup>358</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 35, nicht publiziert).

<sup>359</sup> Luczanits (2004: 79).

<sup>360</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 79-82).

<sup>361</sup> Luczanits (2004: 221-222).

hier viergesichtig und achtarmig beschrieben.<sup>362</sup> In Nako ist er allerdings lediglich eingesichtig und zweiarmig dargestellt. In seiner *sambhogakāya*-Form verbildlicht diese Gottheit die höchste der zehn Erleuchtungsebenen (Skt. *bhūmi*). Betrachtet man den schematischen Aufbau (Abb. 119) des *vajradhātumaṇḍala* näher, so erkennt man, dass innerhalb dieses Prajñāpāramitā als sekundäre Gottheit auf der gleichen Höhe mit Vairocana und zu seiner Rechten positioniert im äußeren Quadranten dargestellt ist. Auch im Lo tsa ba lha khang in Nako ist die Skulptur der Prajñāpāramitā zur Rechten des Vairocana und auf gleicher Höhe mit diesem gezeigt. Weiters werden die zehn Pāramitā-Gottheiten im *vajradhātumaṇḍala* dargestellt. Prajñāpāramitā ist in diesem Zusammenhang gemeinsam mit den vertikal übereinander angeordneten anderen neun Pāramitā-Gottheiten zu sehen. Sie stellt das höchste dieser weiblichen Wesen dar. In den textlichen Quellen wird die Perfektion der Weisheit auf der siebten oder zehnten Erleuchtungsebene beschrieben. De Mallmann erwähnt die Darstellung der zehn Pāramitās im Südosten für das aus fünf konzentrischen Kreisen bestehende *kāya*- oder *mahāvairocanamaṇḍala* (KS 2), in dessen Zentrum sich der zweiarmige und viergesichtige Vairocana befindet. Außerhalb dieses Kreises beschreibt die Autorin unter anderem auch für diese *maṇḍalas* die zehn Pāramitā-Gottheiten dargestellt.<sup>363</sup>

### **Prajñāpāramitā, Lo tsa ba lha khang**

Nimmt man ein derartiges, erweitertes *vajradhātumaṇḍala* als ikonographische und ikonologische Basis der Darstellung der Hauptwand des Lo tsa ba lha khang in Nako an, so stellt sich die Frage nach den entwicklungsgeschichtlichen Vorbildern dieses Typus. Ich stimme diesbezüglich mit der Meinung von Klimburg-Salter überein, wenn sie schreibt, dass es in einem derartig kurzen Zeitraum, der zwischen dem Entstehen der Monumente von Mangnang, Tabo und Nako liegt, kein derartig abruptes Ende einer Darstellungstradition und Entstehen einer völlig neuen Form dieser gegeben haben kann.<sup>364</sup> Der Typus des sogenannten horizontalen *vajradhātumaṇḍala* findet sich sowohl in Mangnang als auch in Tabo dargestellt.<sup>365</sup> Vergleichbar mit der skulpturalen Ausstattung Tabos kann auch in der Apsis des Lo tsa ba lha khang in Nako aufgrund der ursprünglich richtigen Positionierung der Gottheiten (Kapitel 3.3) eine entsprechende Anordnung der einzelnen Jinas und damit den diesen

<sup>362</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 57).

<sup>363</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 79).

<sup>364</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 119).

<sup>365</sup> Klimburg-Salter und Luczanits verweisen auf diesen, im *vajradhātumaṇḍala* von Mangnang und dem *dharmadhātuvagiśvaramaṇḍala* von Tabo dargestellten Typus (Mangnang: Klimburg-Salter 1997 a: 118, Luczanits 2004: Fig. 69, 73, Tabo: Klimburg-Salter 1997 a: 113, Klimburg-Salter 1999, Luczanits 2004: 49).

zugeordneten Farbräumen (Graphik 1, S. 103) identifiziert werden.<sup>366</sup> Wie bereits in Kapitel 5.1 beschrieben wird Prajñāpāramitā in den textlichen Quellen auch als zur *kula* des Buddha Akṣobhya gehörend beschrieben. Damit kann ihre Position „neben“ diesem Jina und damit zu dem blauen Farbraum gehörend als ein weiteres Indiz für die Verbildlichung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako als Teil des *vajradhātumaṇḍala* angesehen werden. Weiters verweist die einzige noch identifizierbare *mudrā* eines der vier unterhalb der skulpturierten Rahmenarchitektur der weiblichen Gottheit verbildlichten Buddha-Figuren, welche eventuell die *cintāmaṇimudrā* (Abb. 93, Abb. 94) zeigt Bunce zufolge auf eine Verbindung mit *garbhadhātu*- und *vajradhātu*-Riten und damit auf die Darstellung als Teil eines *maṇḍala*.<sup>367</sup> Saunders verweist diesbezüglich auf tantrische Übertragungs- bzw. Weihezeremonien (Skt. *abhiṣeka*) des Weges der höchsten Erleuchtung (Skt. *dharmakāya*).<sup>368</sup> Selbst wenn es sich bei dieser Handgeste nicht um diese spezielle *mudrā*, sondern eine einfache Form der Verehrungsgeste (Skt. *añjalimudrā*) handeln sollte, so ist keiner der in anderen *prajñāpāramitāmaṇḍalas* gezeigten Buddhas oder Jinas (Kapitel 9.2) mit diesem Gestus gezeigt.

## 10.2. *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*

Ein weiteres Indiz für die Richtigkeit meiner These, dass die Hauptwand des Lo tsa ba lha khang in Nako thematisch ein erweitertes, horizontales *vajradhātumaṇḍala* zeigt, könnte eine existierende weitere Verbindung, die diese Position der weiblichen Gottheit belegt und auf ein ikonographisches Gesamtkonzept mit der zentralen Betonung dieser Gottheit hinweist, darstellen. Existiert zu der auf der anderen Seite an die Prajñāpāramitā-Wand grenzenden Darstellung des *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍalas* (Abb. 120, Abb. 121) ebenso eine ikonographische Verbindung? Die Konzeption des Lo tsa ba lha khang soll nun in Hinblick auf weitere Zusammenhänge mit der speziellen Position der Skulptur der weiblichen Gottheit untersucht werden (Graphik 2, S. 104). Während im Lha khang gong ma zusätzlich an den Seitenwänden zwei dem Vairocana gewidmete *maṇḍalas* gezeigt sind,<sup>369</sup> werden die entsprechenden Darstellungen der Süd- und Nordwand im Lo tsa ba lha khang als *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala* und *durgatipariśodhanamaṇḍala*<sup>370</sup> bzw. eine Variante dieses,<sup>371</sup> identifiziert.

<sup>366</sup> Zur ursprünglichen Positionierung des Amogasiddhi im Norden und des Akṣobhya im Süden siehe Kapitel 3.3.

<sup>367</sup> Bunce (2001, repr. 2005: 50-51).

<sup>368</sup> Saunders (1960, repr. 1985: 111-112).

<sup>369</sup> Luczanits (2003: 51).

<sup>370</sup> Luczanits (2003: 49).

<sup>371</sup> Luczanits (2004: 80, FN 266).

Im *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṅḍala* (NSP 21) stellt die zentrale Gottheit der achtarmige und viergesichtige Maṅjuḡhoṣa, eine Form des Maṅjuśrī, dar. Seine Haupthände werden im Gestus der *dharmacakramudrā* und sein Körper als Golden beschrieben.<sup>372</sup> Im *Maṅjuśrīmūlakalpa*<sup>373</sup> wird Prajñāpāramitā stets zur Linken des Bodhisattva Maṅjuśrī, dessen Emanation die Hauptgottheit dargestellt, genannt. Dies ist auch im Lo tsa ba lha khang in Nako der Fall. Auch hier ist die weibliche Gottheit zur Linken von Maṅjuśrī (hier: Maṅjuḡhoṣa) dargestellt. Der *yi dam* des *maṅḍalas* hält weiters das *prajñāpāramitāsūtra* neben Bogen (Skt. *dhanuḥ*), Schlinge (Skt. *pāśa*) und Glocke (Skt. *ghaṅṭa*), rechts und links Pfeil (Skt. *śara*), Elefantentachel (Skt. *aṅkuśa*) und Schwert (Skt. *asi*), in seinen Händen.<sup>374</sup> Im zweiten, die Gottheit umgebenden Quadranten (Abb. 122 c) werden die 48 weiblichen Personifikationen der einzelnen Erleuchtungsebenen (Skt. *bhūmi*) (Abb. 122, Abb. 122 a, Abb. 122b) dargestellt.<sup>375</sup> Teil dieser sind wiederum, die auch im *vajradhātumaṅḍala* gezeigten, hier allerdings zwölf, Pāramitā-Gottheiten. De Mallmann beschreibt diese als zweiarmig und in ihren linken Händen das jeweils charakteristische Attribut haltend.<sup>376</sup> Diese Pāramitās werden in den textlichen Quellen als im zweiten Kreis und dort in der Himmelsrichtung Südost dargestellt beschrieben.<sup>377</sup> Prajñāpāramitā ist unter ihnen als siebte Gottheit gezeigt. Sie ist als einzige vierarmig und mit goldener Körperfarbe dargestellt. Als Attribut wird das auf einem Lotus liegende Buch genannt.<sup>378</sup> Die höchste Perfektion Prajñāpāramitā beschreibt Donaldson im *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṅḍala* stets vierarmig und den Haupthänden im Lehrgestus und als sekundär gezeigte Gottheit.<sup>379</sup>

Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass Prajñāpāramitā als höchste der Pāramitā-Gottheiten sowohl im *vajradhātu-* als auch des *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṅḍala* dargestellt ist. Nicht nur dieses Faktum, aber auch ihre Position zur Linken von Maṅjuśrī und Rechten des Vairocana ist textlich belegt. Damit ist ein zusätzlicher Hinweis auf die richtige Identifizierung der Gottheit als Prajñāpāramitā links der Apsis des Lo tsa ba lha khang in Nako gegeben. Es sei noch kurz darauf verwiesen, dass eben jene Position zwischen den Jinas, und

<sup>372</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 60-61, 82), Mitra (1999: 505-506).

<sup>373</sup> Lalou (1930: 64, Pl. VII a).

<sup>374</sup> Banerji (1933: 90).

<sup>375</sup> Luczanits (2003: 48).

<sup>376</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 84).

<sup>377</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 60).

<sup>378</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 84).

<sup>379</sup> Donaldson (2001: 278-279).



dem in der Literatur als unabhängigen Bodhisattva beschriebenen Mañjuśrī<sup>380</sup> möglicherweise eine Aussage darüber, ob Prajñāpāramitā nun als Buddha oder Bodhisattva zu sehen ist (Kapitel 5.2.), beinhalten könnte. Da die weibliche Gottheit Teil der skulpturalen Ausstattung des erweiterten *vajradhātumaṇḍalas* und damit ähnlicher zu den Figuren der Apsis gezeigt wird, muss Prajñāpāramitā scheinbar in diesem Fall tatsächlich als Buddha verstanden werden.

### **Ikonologische Parallelen** (Manuskript-Illuminationen)

Auch in den bereits erwähnten Manuskript-Illuminationen (Kapitel 9.2) wird Prajñāpāramitā gemeinsam mit anderen Pāramitā-Gottheiten, wie im *vajradhātumaṇḍala* und dem *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, gezeigt.

Ikonologisch besonders ähnlich zu jener im Lo tsa ba lha khang in Nako verbildlichten Thematik, scheint der Darstellungsinhalt des von Tucci aus den Ruinen Tholings geretteten *AsP*-Manuskriptes, welches sich heute im LA County Museum of Art befindet und meist dem 11. Jh. zugeschrieben wird. Die elf illuminierten *folios* zeigen einerseits Prajñāpāramitā in ritueller Verehrung (Abb. 108) und andererseits im Kontext der Pāramitā-Gottheiten dargestellt. Auch hier wird Prajñāpāramitā als höchste dieser weiblichen Wesen ein zweites Mal (Abb. 88) verbildlicht. Die dato nicht bekannten weiteren *folios* des „Tubo“-Manuskriptes (Abb. 109) könnten aufgrund der Ähnlichkeit in Darstellung und Stil ebenso einst zusätzliche *folios*, welche die Pāramitā-Gottheiten zeigen, enthalten haben. Bis dato ist allerdings nur ein *folio* dieser Handschrift publiziert.<sup>381</sup> Möglicherweise sind die anderen Seiten nicht mehr erhalten. Im Gegensatz zu indischen Manuskripten der Prajñāpāramitā-Texte, die neben der weiblichen Gottheit auch das Buddhaleben zeigen, steht in den tibetischen Texten, wie dem Tholing-Manuskript ein verstärkt philosophisch und rituell fokussierter Inhalt bei den Darstellungen im Vordergrund. Auch in den erwähnten Manuskripten, welche Prajñāpāramitā in ihrem *maṇḍala* umgeben von Pāramitās Gottheiten zeigen (Abb. 113, Abb. 114), wird auf dem jeweils anderen Buchdeckel der historische Buddha Śākyamuni und diverse ihn umgebenden Figuren dargestellt. Im Zentrum steht nun ein verstärkt auf die Erleuchtung (Kapitel 7) fokussierter Inhalt, in dessen Kontext die Erleuchtungsstufen (Skt. *bhūmi*) und damit auch die diese symbolisierenden Pāramitās<sup>382</sup> thematisiert werden. Die höchste Erleuchtungsstufe wird auch

---

<sup>380</sup> Prajñāpāramitā wird von Bhattacharyya und Klimburg-Salter als unabhängiger Bodhisattva gesehen (Bhattacharyya 1958: 197, Klimburg-Salter in Vorbereitung).

<sup>381</sup> Trinle (2001: 41-42). „Tubo“ ist jene Bezeichnung, die sich mit der Illumination in der chinesischen Publikation, allerdings ohne diese näher zu erläutern, genannt findet.

<sup>382</sup> Vetter beschreibt das System der *bhūmis* möglicherweise älter als jenes der sechs Perfektionen (Vetter 1994, FN 28, 1255). Diese wurden später um vier erweitert, um für jede der zehn Erleuchtungsstufen eine entsprechende Pāramitā-Gottheit anbieten zu können. Vetter erwähnt, dass um Buddha zu sein, man die Tugenden der sechs Perfektionen beherrschen muss (Vetter 1994: 1274-1275).

als *dharmameghābhūmi* (Skt. Stufe der Wolke der Lehre, bzw. des *dharmā*) bezeichnet. Obermiller nennt diese Position „*stage of the clouds*“.<sup>383</sup> Bezeichnenderweise ist die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako umgeben von Wolken gezeigt.

### 10.3. Weitere Zusammenhänge

Nimmt man eine derartige, eben beschriebene ikonographische Verknüpfung der Darstellungen an, so müsste diese sich auch auf die rechte Seite des symmetrisch konzipierten Tempels des Lo tsa ba lha khang in Nako übertragen lassen (Graphik 3, S. 105). Daraus ergibt sich eine weitere These dazu, welche Gottheit sich eventuell an jenem Wandvorsprung rechts der Apsis ursprünglich als zusätzliche, siebte Tonskulptur, befunden haben könnte. An jener Stelle der Prajñāpāramitā entsprechenden Position auf der anderen Seite im *vajradhātumaṇḍala* (Abb. 119) befindet sich zur Linken des Vairocana die Gottheit Jāngulī. Diese ebenso weibliche Gottheit stellt dem *SM* zufolge eine vierarmige Form der grünen Tārā, welche diverse tantrische Symbole in ihren Händen hält, dar.<sup>384</sup> Vergleichbar mit den textlichen Beschreibungen der Prajñāpāramitā wird in der Literatur manchmal Tārā als zur *kula* des Jinas Amoghasiddhi,<sup>385</sup> und damit zum grünen Farbraum (Graphik 1, S. 103), gehörend beschrieben. Damit ist südseitig, angrenzend an die original ikonographisch richtige Darstellung des Akṣobhya Prajñāpāramitā, und nordseitig, angrenzend an die ikonographisch richtige Darstellung des Amoghasiddhi eine Form der Tārā gezeigt. Zusätzlich verweist Luczanits darauf, dass jene Monumente, die ein *vajradhātumaṇḍala* zeigen, dieses in variierenden Kontexten umsetzen. Das Basiskonzept beschreibt der Autor meist als die Darstellung der drei Buddha-Familien.<sup>386</sup> Dies ist auch in den Tempeln von Poo, der Cella von Tabo, Ropa, dem gSer khang von Lalung, und dem gSum brtsegs von Alchi der Fall. Vorbildhaft für die Entwicklung und Gestaltung des Darstellungskonzeptes der Westwand des Lo tsa ba lha khang in Nako und der speziellen Form eines horizontalen, erweiterten *vajradhātumaṇḍalas* (Kapitel 10.1) könnte der frühbuddhistische Tempel von Ropa im Oberen Kinnaur gewesen sein. Auch hier werden die drei Buddhafamilien (Skt. *trikula*) und ein *vajradhātumaṇḍala* in der Apsis dargestellt.<sup>387</sup> Im Lo tsa ba lha khang wäre mit Prajñāpāramitā die Vajra-, mit Vairocana und den diesen umgebenden Jinas die Buddha- und mit Tārā die Lotusfamilie symbolisch dargestellt. In Ropa werden links und rechts der Apsis ebenso weitere Skulpturen gezeigt. Somit ergibt sich für den

---

<sup>383</sup> Obermiller (1988, repr. 1998: 51).

<sup>384</sup> Getty (1914, repr. 2000: 124), Jha (1993: 75).

<sup>385</sup> Ghosh (1980: 92).

<sup>386</sup> Luczanits (2003: 221-222).

<sup>387</sup> Luczanits (2004: 221-223).

Lo tsa ba lha khang in Nako, wie in Ropa auch, eine visuelle Dreiteilung der Apsis. Auch Jāṅgulī ist wie Prajñāpāramitā (Abb. 119) mit weiteren neun, ihr ähnlichen, hier (*dhāraṇī*)-Gottheiten im *vajradhātumaṅḍala* gezeigt. Möglicherweise werden diese ebenso, wie im *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṅḍala* die Pāramitās, als Teil des ikonographischen Programms des *durgatipariśodhanamaṅḍala* gezeigt. Um diese These der möglichen Darstellung einer Form der Tārā als Teil der skulpturalen Ausstattung des Lo tsa ba la khang in Nako endgültig zu verifizieren, müsste zusätzlich, wie für die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako (Kapitel 10.2) beschrieben, eine ikonologische Verbindung zwischen dem an der Nordwand dargestellten *durgatipariśodhanamaṅḍala* und der möglichen skulpturalen Darstellung der Jāṅgulī (Abb. 119) erkennbar sein.

### ***durgatipariśodhanamaṅḍala***

Das *durgatipariśodhanamaṅḍala* (NSP 22) stellt die Basisrituale der Reinigung und Befreiung von schlechten Eigenschaften und sämtlichem Leid dar.<sup>388</sup> Snellgrove spricht diesbezüglich vom Zähmen der Leidenschaften.<sup>389</sup> Die zentrale Gottheit ist Mahāvairocana in seinem Aspekt als Buddha Śākyamuni (Skt. *Śākyasiṃha*).<sup>390</sup> Dieser ist mit goldener Körperfarbe und im Lehrgestus gezeigt. In den höheren *tantra*-Klassen werden die drei Kreise des *maṅḍalas* durch einen vierten ergänzt. In diesem sind die acht Leichenstätten als Spiegelbild des irdischen Daseins dargestellt. Huber erwähnt diesbezüglich auch die acht Muttergottheiten (tib. *ma mo*) der Friedhöfe.<sup>391</sup> Im *durgatipariśodhanamaṅḍala* sind die drei Gifte (tib. *dug gsum*): Verlangen (tib. *'dog chags*), Zorn (tib. *zhe sdang*) und Ignoranz (tib. *gti mug*) gemeinsam mit den Unreinheiten Stolz (tib. *nga rgyal*) und Neid (tib. *phrag dog*), welche der Erleuchtung im Weg stehen, thematisiert. Stellt man die beiden *maṅḍala*-Darstellungen der Nord- und Südwand einander gegenüber, kann auch eine unterschiedliche kompositionelle Ausformulierung bemerkt werden. Das *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṅḍala* der Südwand zeigt die einzelnen Gottheiten, auch im äußeren Bereich, hierarchisch und statisch aneinandergereiht. Im *durgatipariśodhanamaṅḍala* der Nordwand hingegen sind im äußeren Bereich stark narrativ und bewegt gestaltete Szenerien, die die Leichenfelder zeigen, zu sehen.<sup>392</sup> Auch die Reste der zwei erhaltenen *upaśūlas* an der sich rechts neben der Apsis befindenden Wandfläche lassen durch ihre asymmetrische Anordnung möglicherweise auf eine dynamischere Gestaltung dieser Tonskulptur, im Gegensatz zu der statischen, in sich ruhend gezeigten Prajñāpāramitā der

<sup>388</sup> De Mallmann (1975, repr. 1986: 62, 161), Essen, Thingo (1989: 181), Mitra (1999: 506).

<sup>389</sup> Snellgrove (1987: 201).

<sup>390</sup> Mallmann (1975: 62).

<sup>391</sup> Huber (1997: 251).

<sup>392</sup> Luczanits (2003: 49-50, Fig. 3c, 50, Fig. 3d, 50), Luczanits (2004: 80).

gegenüberliegenden Seite, schließen. Im *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala* sind abstraktere, stärker philosophisch transzendent betonte Prinzipien verbildlicht, während im *durgatipariśodhanamaṇḍala* der endliche, reale und irdische Raum als Übergang zu den Höllen und damit eine verstärkt weltlich fokussierte Befreiung von allem Leiden dargestellt ist. Diese Gegenüberstellung entspricht auch der in Kapitel 9.2 erwähnten, gemeinsamen Verbildlichung des himmlischen und realen Raumes als Teil des Darstellungskonzeptes der gemeinsam gezeigten weiblichen Gottheiten Prajñāpāramitā und dem stärker irdisch fokussierten Aspekt der Tārā in diesem Kontext. Vielleicht lieferte die ursprüngliche Darstellung dieser, theoretisch rekonstruierten Tārā, gemeinsam mit der gleichgroß zu dieser gezeigten Prajñāpāramitā das Vorbild für jene bereits erwähnte Darstellung im Eingangschörten von Mangyu.

Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass die Tempelausstattung stark im Kontext der Erleuchtungsthematik konzipiert zu sein scheint (Kapitel 7, Kapitel 10). Einerseits fokussiert sich diese auf den überirdisch göttlichen, philosophisch verbildlichten Aspekt an der Südseite des Lo tsa ba lha khang in Nako, der sämtliche Gottheiten auch jener des Kosmos (Darstellung der Planeten) zeigt, und andererseits wird die Befreiung von stärker irdisch fokussiertem Leiden an der Nordseite thematisiert. In dieses Schema fügen sich auch die weiblichen Gottheiten Prajñāpāramitā, als Personifikation des philosophischen Konzeptes und Verbildlichung der Kontinuität des *dharma*, und die Gottheit Tārā (Jaṅguli) als Schützerin vor Gefahren und Erretterin von irdischen Leiden.<sup>393</sup> All diese Darstellungen sollen dem Verehrenden helfen Erleuchtung zu erlangen und die wahre Natur der Dinge zu erkennen.

---

<sup>393</sup> Bhattacharya beschreibt diesen schützenden Aspekt der weiblichen Gottheit Tārā (Bhattacharya 1978: 69-70).

## 11. Konzeptionelle Zusammenhänge

Eine wesentliche noch zu klärende Frage ist, welche anderen Ausstattungen für diese Form des erweiterten *vajradhātumaṅḍalas* mit einer so prominent dargestellten Prajñāpāramitā als Teil der Ausstattung im Lo tsa ba lha khang in Nako noch Vorbild gewesen sein könnten. Welche Ideen und Einflüsse haben die ikonographische Ausstattung und die Wahl der dargestellten Gottheiten dieses Tempels möglicherweise beeinflusst?

### 11.1. Yum chen mo-Kapellen

In den aus einer Vielzahl an Kapellenräumen bestehenden mehrstöckigen buddhistischen Tempelanlagen von Kyangbu (auch Samada genannt, Südtibet),<sup>394</sup> Tsi Nesar (Zentraltibet), Shalu (oder Zhalu, Zentraltibet)<sup>395</sup> und dem Yeshe 'Od Tempel in Tholing (tib. gTsong lag khang, auch Gyatsa genannt, Westtibet)<sup>396</sup> befindet sich jeweils im oberen, ersten Stockwerk der zentral- und südtibetischen und im Erdgeschoß der als *maṅḍala* konzipierten westtibetischen Anlage (Abb. 123, Abb. 124) eine der Yum chen mo geweihte Kapelle. Denwood meint, dass diese höher gelegenen Räume für besonders wichtige Skulpturen konzipiert wurden.<sup>397</sup> Das grundlegende Charakteristikum dieser Tempelanlagen ist die Vielzahl der Kapellen (Abb. 123 a, Abb. 124 a). Der hohe Stellenwert den dabei weibliche Gottheiten einnehmen zeigt sich in den vielen ihnen gewidmeten Räumen und Darstellungen.<sup>398</sup> Die spezifische visuelle Ausformulierung des tibetischen Tempels als *maṅḍala* findet sich erstmals im Kloster von Samye (tib. bSam yas, Ende des 8. Jh.) (Abb. 125, Abb. 126). Die erste und älteste tibetische Klosteranlage soll im Jahr 779 nach indischem Vorbild des Klosters Odantapuri erbaut worden sein.<sup>399</sup> *Viharas* (Skt. Klöster) wie Nālandā oder Odantapuri wurden zum Vorbild.<sup>400</sup> Der indische Typus besteht aus einer zentralen Cella mit Nebenräumen. Auch der Jokhang in Lhasa ist nach diesem Gupta-Vorbild erbaut. Um die Cella sind Kapellenräume,

---

<sup>394</sup> Tucci (1941: Indo-Tibetica IV, Part III), Govinda (1979, repr. 2002: 39-43), Maraini (1984), Denwood (1997: 224-226, 229).

<sup>395</sup> Tucci (1949: Vol. II, 656-662, 670-673), Vitali (1990: 89-122), Kreijger (1992), Kreijger (1997: 170-177), Denwood (1997: 220-227). Viele der Bau- und Ausstattungsteile des 1027 gegründeten Tempels sind allerdings durch spätere Zu- und Umbauten erst im 13./14. Jh. entstanden (Kreijger 1997: 170, Denwood 1997: 220). Die sich an der Ostseite auf einer Höhe von ca. 2,5 m befindende Yum chen mo-Kapelle soll Teil der ursprünglichen Ausstattung sein (Vitali 1990: 93, Denwood 1997: 222-223).

<sup>396</sup> Tucci, Ghersi (1934), Tucci, Gersi (1935, repr. 1996), Tucci (1935) Tucci besuchte Tholing 1933 und 1935. (Tucci 1937), Vitali (1990), Tanaka (1994), Vitali (1999: 863-867), Luczanits (1996: 76-77), Heller (2004), siehe auch Fußnote 42. Vitali nennt für die Yum chen mo-Kapelle eine lebensgroße Tonskulptur der Tārā als Hauptgottheit (Vitali 1999: 87).

<sup>397</sup> Denwood (1997: 222).

<sup>398</sup> Mullin (2003: 15).

<sup>399</sup> Uhlig (1986: 92), (Pal 1996: 17), Brauen (1997: 31), Davidson (2005: 94-98, 108).

<sup>400</sup> Chayet (1994: 123-124, 144).

die jeweils einer bestimmten Gottheit geweiht sind, angeordnet. Während der Zweiten Verbreitung des Buddhismus wurde das Grundrisskonzept einer Cella mit Umwandlungsgang zugunsten einer großen Versammlungshalle mit additiven Kapellen aufgegeben. Später entwickelte sich ein kreuzförmiger Grundriss der im Ye shes 'od-Tempels in Tholing und in Mangnang verwendet wurde.<sup>401</sup> Samuel beschreibt die Entwicklung des *maṇḍala*-Tempels in Süd- und Südostasien als Umgestaltung des buddhistischen *stūpa* in ein tantrisches *maṇḍala*. Hierfür nennt der Autor als erste Monumente die diesen Typus zeigen Beispiele aus Bangladesh, Bihar und Bengal.<sup>402</sup> In der als architektonisches *maṇḍala* konzipierten Anlage von Samye (Abb. 127, Abb. 127 a)<sup>403</sup> stellt der zentrale Tempel symbolisch den Weltenberg Meru dar.<sup>404</sup> Die umgebenden Gebäude sind entsprechend der vier Haupthimmelsrichtungen und den zwischen diesen liegenden Richtungen angeordnet. Willis beschreibt die Architektur als Darstellung einer neuartigen Sicht des Universums und als *maṇḍala* dessen äußerster Kreis die Mauer der Anlage bildet und dessen Zentrum ein mehrstöckiger, den Berg Meru symbolisierender Tempel umgeben von vier Chörten, die wiederum die Kontinente darstellen, verbildlicht<sup>405</sup> Die Architektur ist damit Abbild des als *maṇḍala* konzipierten Universums.<sup>406</sup> “[...] *landscape in Buddhist ideology is conceptualized as a maṇḍala; a religious symbol of the universe is believed to represent the ultimate nature of that universe. The maṇḍala symbolizes a place that is no place.*<sup>407</sup> *The maṇḍala becomes the place of reference for experiencing the land or ritual that is depicted in the symbol*<sup>408</sup> *or the document. By meditation on these texts and symbols, the practitioner can learn to control his/her mind in order to work toward a more accurate understanding of the nature of reality.*<sup>409</sup> Diese Zitate weisen deutlich auf die Betonung des Buddhismus als atheistische Religion hin, dessen Monumente philosophische Konzepte verbildlichen. Besonders deutlich wird dies in den Worten: „*The maṇḍala symbolizes a place [...]*“, hier der Architektur, „[...] *that is no place*“, welches als symbolische Verbildlichung eines philosophischen Konzeptes gesehen werden muss.<sup>410</sup> Das *maṇḍala* stellt

---

<sup>401</sup> Chayet (1994: 124).

<sup>402</sup> Samuel (2002: 40, 44). Eine Auflistung kreuzförmig angelegter Tempel findet sich ebenso hier (Samuel 2002: Table 1, 42). Auch Gail befasst sich bereits zuvor mit diesen abgetreppten, kreuzförmigen *maṇḍala*-Tempeln von Bangladesh (Gail 1999: 131-139).

<sup>403</sup> Auch Drathang soll nach diesem Vorbild (im Zentrum einer als architektonisches *maṇḍala* gestalteten Anlage) erbaut worden sein (Vitali 1990: 49, Chan 1994: 394, Denwood 1997: 162).

<sup>404</sup> Essen, Thingo (1989: 180).

<sup>405</sup> Willis (2004: 40).

<sup>406</sup> Brauen (1992: 31).

<sup>407</sup> Diemberger (1992).

<sup>408</sup> Campbell beschreibt das als *maṇḍala* konzipierte Universum als: „*mapping cosmic reality and symbolism*“ (Campbell 1996, repr. 2003: 40).

<sup>409</sup> Forbes (1998: 118).

<sup>410</sup> Bunce erwähnt die Bedeutung des Grundrisses als „*structural support*“ für die Ikonographie der Tempel (Bunce 2002: 373).

nach Ramble eine räumlich und zeitlich organisierte Einheit dar, in welcher die Gottheiten hierarchisch um einen zentralen Punkt herum in der Form eines Kreises angeordnet sind. Diese Formensprache terminologisiert Ramble als: „[...] *drawn into a unifying narrative* [...]“.<sup>411</sup>

Der interessanteste Tempel im Vergleich zu der Ausstattung von Nako ist sicherlich die Anlage von Kyangbu, welche Tucci bei seinem Besuch bereits in ruinösem Zustand und geplündert vorfand.<sup>412</sup> Hier ist Prajñāpāramitā ebenso wie in Nako zweifach (Kapitel 10.2, Abb. 128 a, Abb. 129) dargestellt. In Kyangbu wird die weibliche Gottheit einerseits gemeinsam mit den fünf Jinas (wie im Lo tsa ba lha khang) (Abb. 129 a) und andererseits als *yi dam* eines dreidimensional skulpturierten *maṅḍalas* (wie im Lha khang gong ma) inmitten der Buddhas der zehn Himmelsrichtungen gezeigt.<sup>413</sup> In der zuletzt genannten Darstellung steht die weibliche Gottheit als zweiarmige, 80 cm hohe Pfeilerskulptur im Tempelinneren. Dieser symbolische Vergleich auf die weibliche Gottheit als kosmischen Achse im Zentrum des Universums wird zusätzlich durch die Darstellung als Pfeilerskulptur betont. Die sie umgebenden Buddhafiguren verweisen damit auf Prajñāpāramitā im Zentrum des Kosmos', als *axis mundi*, im Zentrum der die Himmelsrichtungen symbolisierenden Buddhas (Diagramm 2, S. 101, Diagramm 3, S. 101) und damit im Zentrum eines *maṅḍala* (Kapitel 9.2). Ähnlich in ihrer Darstellung ist die älteste, erhaltene, in Kapitel 9.2 beschriebene Skulptur der Prajñāpāramitā aus Uḍḍiyāna (Abb. 128) gezeigt.

## Zusammenfassung

Wie relevant diese früh tibetischen Anlagen mit Prajñāpāramitā-Kapellen als Teil der Ausstattung für die ikonographische Entwicklung des Lo tsa ba lha khang in Nako waren, ist schwer zu sagen. Luczanits beschreibt die zeitgleich entstandenen zentral tibetischen Monumente vergleichbar mit denen des westlichen Himalayas, letztere jedoch als stärker vom esoterischen Buddhismus geprägt.<sup>414</sup> Offensichtlich existieren ähnliche ikonographische Darstellungsinhalte in der vor 1076 gegründeten<sup>415</sup> süd tibetischen Anlage von Kyangbu und der in Nako. Scheinbar haben unterschiedliche Einflüsse letztlich zu der ungewöhnlichen Darstellung in der letztgenannten Anlage geführt. Nako wurde für die Entwicklung spezifischer

---

<sup>411</sup> Ramble (1997: 134).

<sup>412</sup> Tucci (1941: Indo-Tibetica IV, 62-63).

<sup>413</sup> Luczanits (2004: FN 548, 318). Conze zufolge verweisen die Buddhas der zehn Himmelsrichtungen symbolisch auf den lehrenden Buddha Śākyamuni (Conze 1952, repr. 1976: 175). Luczanits nennt diese Darstellungsform Prajñāpāramitās umgeben von den zehn Buddhas *sarvabuddhamātr* (Luczanits 2004: 216, Kapitel 5).

<sup>414</sup> Luczanits (2004: 223).

<sup>415</sup> Schroeder (2001: Vol. 2: 848). Vitali verweist darauf, dass Kyangbu auch bereits früher entstanden sein könnte (Vitali 1990: 57).

Darstellungsinhalte und -typen in weiterer Folge für spätere Monumente prägend. Vermutlich spielte der nicht königliche Stifter ebenso in der Wahl der dargestellten Themen eine wesentliche Rolle. Möglicherweise inspirierten die Prajñāpāramitā geweihten Kapellen der tibetischen Anlagen den Stifter und die Künstler.

## 11.2. Das Portal

### Darstellungen als *lalitābimba*

Erstmals findet sich Prajñāpāramitā auch im Türsturz des hölzernen Portals des 'Du khang in Alchi (Abb. 130)<sup>416</sup> zentral als *lalitābimba* (Skt. Hauptgottheit am Türsturz, Abb. 130 a) dargestellt. Die sechsarmig gezeigte Gottheit scheint auch mehrfach in den Malereien des Vorhofes zum 'Du khang (Abb. 130) verbildlicht zu sein. Wie auch im *prajñāpāramitāmaṇḍala* (Kapitel 9.2) ist die weibliche Gottheit am Portal gemeinsam mit anderen Gottheiten, wie den fünf Jinas mit Vairocana in ihrem Zentrum, vier weiblichen Gottheiten, zwei Bodhisattvas, einem lehrenden Buddha, den jeweils zehn an den Türpfosten links und rechts gezeigten Buddhafiguren in unterschiedlichen *mudrās* und Szenen des Buddhalebens gezeigt. Dieser neu entstandene Repräsentationstypus<sup>417</sup> findet sich auch in den später entstandenen Tempelanlagen von Wanla und Mangyu wieder. Meiner Meinung könnte es sich hierbei typologisch ebenso um eine spezielle Form des *prajñāpāramitāmaṇḍala* handeln. Das Portal nimmt ikonologisch Bezug auf die Hauptgottheit im Tempelinneren (Allerheiligsten, Skt. *garbhagrha*) und stellt oftmals auch deren visuelle Rahmung dar. Es symbolisiert den Übergang vom säkularen in den sakralen Raum und ist damit von besonderer (ikonographischer) Bedeutung. Im *Prajñāpāramitāsūtra* beschäftigt sich ein Kapitel mit den „*dhāraṇī doors*“, welche „*doors to the insight*“ genannt werden.<sup>418</sup> Daher erscheint es logisch, dass sich gerade jene Weisheitsgottheit am Übergang von der säkularen Außenwelt zur sakralen Innenwelt dargestellt befindet. In den tantrischen Prajñāpāramitā-Texten des tibetischen Kanjurs werden 15 „*doors*“ als Hilfe zum Erlangen von Erleuchtung beschrieben.<sup>419</sup> Den kürzesten tantrischen, nur aus dem Buchstaben A bestehende Text beschreibt Simmer-Brown als „*empty letter door that displays emptiness*“.<sup>420</sup> Hixons Worte verdeutlichen deren Funktion: „*The prajñāpāramitāsūtra alludes to the mystic door*

---

<sup>416</sup> Di Mattia (2007: Pl. 3, 74, Pl. 4, 75, Pl. 5, 75, Pl. 6, 76).

<sup>417</sup> Der schematische Aufbau folgt dem Vorbild älterer Post-Gupta Portale, wie diese auch in Khojarnath, Tholing und Ribba dargestellt sind (Khojarnath: Tucci 1937: Abb. zwischen Seite 48 und 49, Vitali 1999: 20, Luczanits 2004: 29, Fig. 12, 30, Tholing: Tucci 1937: Abb. zwischen S. 144 und 145, Ribba (Luczanits 2004: Fig. 10, 27, Klimburg-Salter 2002: 1-28)

<sup>418</sup> Conze (1949: 48).

<sup>419</sup> Conze (1960: 14, FN 129, 31).

<sup>420</sup> Simmer-Brown (2002: 88-89).



which opens into the sublimely awakened human body [...]”.<sup>421</sup> Prajñāpāramitā scheint als Personifikation der Weisheit als Hauptgottheit zentral dargestellt um dem Gläubigen den Weg ins Tempelinnere und zur Erleuchtung zu weisen.

Vergleichbare frühere Darstellungen einer weiblichen Gottheit als *lalitābimba* (Abb. 131) finden sich in vielen Türstürzen hinduistischer Portale mit der Darstellung der *gajalakṣmī* (Stk. Reichtums- und Wohlstandgottheit, wird mit zwei Elefanten gezeigt) (Abb. 131 a, Abb. 131 b). Kramrisch beschreibt an den meist nach Osten ausgerichteten, hinduistischen Hauptportaltürstürzen die wiederholte Darstellung von der im Tempelinneren verbildlichten,<sup>422</sup> oder einer mit dieser in Verbindung stehenden Gottheit oder Lakṣmī dargestellt.<sup>423</sup> In diesem Zusammenhang repräsentiert die hinduistische Gottheit die Energie und Fülle von Wasser,<sup>424</sup> welches wiederum Wissen („*the waters are dharma*“, Kapitel 7, kosmischer Ozean) symbolisiert.<sup>425</sup>

### 11.3. Spätere Entwicklung

Spätere Entwicklungstendenzen zusammenfassend, kann man die als Ur-Buddha bezeichnete Prajñāpāramitā<sup>426</sup> weiters als „Begründerin“ einer eigenen „Lehrtradition“, bzw. Übertragungslinie (engl. *lineage*) von Weisheits-Göttinnen (Skt. *vajra*-Göttinnen; *vajra*, Skt. Donnerkeil, Diamantenzepher) wie zum Beispiel Vajrayoginī (Skt. zornvolle, weibliche Gottheit) und Dākini (Skt. übernatürliches, weibliches Wesen, Himmelswandlerin, tib. *mkha' 'gro ma*) ansehen. Diese Tradition ist in der Zweiten Verbreitung des Buddhismus in Tibet entstanden und prägte die weitere Entwicklung. Rinpoche betont in seinem Artikel über die weibliche Gottheit Vajrayoginī immer wieder die Gemeinsamkeiten der Vajrayoginī mit Prajñāpāramitā.<sup>427</sup> Lipton und Regnubs bezeichnen die Vajradākini sogar als *sambhogakāya*- (Skt. Verzückungskörper) Form der *dharmakāya*- (Skt. Lehrkörper) Prajñāpāramitā.<sup>428</sup> In der Literatur werden diese später entstandenen Schulen einzelner Weisheits-Göttinnen meist als „*cutting-schools*“ (Bedeutung: Unwissenheit durchschneidend), oder *mChod*-Schule bezeichnet.<sup>429</sup> Shaw beschreibt Machig Labdrön (1055-1153), eine große Yoginī und

---

<sup>421</sup> Hixon (1993: 28).

<sup>422</sup> Kramrisch (1946, repr. 1976: 304, FN 7, 304, 313, FN 40, 315).

<sup>423</sup> Kramrisch (1946, repr. 1976: 313).

<sup>424</sup> Kramrisch (1946, repr. 1976: 316-317).

<sup>425</sup> Menzies verweist weiters auf den Fruchtbarkeitsaspekt, den die Darstellung der *gajalakṣmī* mit zwei (Regen-) Wolken symbolisierenden Elefanten impliziert (Menzies 2006: 41).

<sup>426</sup> Simmer-Brown (2002: 83), Huntington, Bangdel (2003 b: 532).

<sup>427</sup> Rinpoche (1982: 239).

<sup>428</sup> Lipton, Regnubs (1996).

<sup>429</sup> Edou (1996: 82-83, 86), Davidson (2005: 291), Shaw (2006 a: 182).

Begründerin dieser *mChod*-Schule, als die menschliche Verkörperung der Prajñāpāramitā und Emanation vieler weiblicher Gottheiten.<sup>430</sup> Auch Yeshe Tsogyal soll als solche Teil einer auf Prajñāpāramitā zurückgehenden „*lineage*“ sein.<sup>431</sup> Simmer-Brown verweist auf die drei Lehrer (Tārā, Yum chen mo und Śākyamuni) der Machig Labdrön.<sup>432</sup> Mullin nennt spezifisch die goldene, weiblichen Buddha Prajñāpāramitā (Kapitel 5.2.1), welche gemeinsam mit den unter ihr dargestellten Buddhas der drei Zeiten gezeigt ist, innerhalb der Übertragungslinie als Hinweis auf die Darstellung einer mit Machig Labdrön in Verbindung stehenden Gottheit.<sup>433</sup> In einer Vision der Machig Labdröns<sup>434</sup> erscheint ihr während der Meditation Tārā inmitten von Dākinīs und diese spricht zu ihr: „*Yoginī you are a mind emanation of the Great Mother Yum Chenmo: we are inseparable. You are the wisdom Dākini, the sovereign of the great expanse (vajradhātu) and the source of liberation of all phenomena*“.<sup>435</sup> Tārā bezeichnet Machig Labdrön als Königin „*Queen*“ des *vajradhātu*, bzw. des unermesslich großen, nicht fassbaren Raumes jeglichen Seins, den dieser im Vajrayāna Buddhismus darstellt.<sup>436</sup> Gerade dieser Verweis lässt einen wiederum an die Darstellung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako denken, wo die weibliche Gottheit als Teil des *vajradhātumaṇḍalas* dargestellt ist.

---

<sup>430</sup> Shaw (2006 a: 182), siehe auch Loseries-Leick (1996: 431).

<sup>431</sup> Shaw (2006 a: 182).

<sup>432</sup> Simmer-Brown (2002: FN 21, 317).

<sup>433</sup> Mullin (2003: 158, 216).

<sup>434</sup> Simmer-Brown (2002: Chapter Three: The Secret Dakini, 81-115).

<sup>435</sup> Simmer-Brown (2002: 81-83).

<sup>436</sup> Simmer-Brown (2002: FN 2, 316).

## 12. Vergleichende Stilanalyse / Datierung

Im Folgenden soll die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako stilistisch mit ausgewählten Beispielen verglichen werden. Im indischen Kulturraum existieren keine älteren ähnlich gestalteten Skulpturen, die diese weibliche Gottheit als Teil einer intakt erhaltenen Tempelausstattung zeigen. Klimburg-Salter beschreibt, dass für die Tonskulpturen der indo-tibetischen Kunst des 10-12. Jh. ähnliche ikonographische und stilistische Gestaltungsmerkmale wie für die Malereien (Abb. 132) verwendet wurden.<sup>437</sup> Luczanits betont, dass dies nur für spezielle Monumente gelte und erwähnt hier u.a. den Lo tsa ba lha khang in Nako (Abb. 133, Abb. 134).<sup>438</sup> Bereits im *Śrīviṣṇudharmottarapurāṇa* steht geschrieben, dass Skulptur und Malerei als zwei unterschiedliche Gattungen trotzdem gleichermaßen als visuelle Illustration textlicher Quellen funktional gleich agieren und innerhalb ihrer charakteristischen Merkmale sehr ähnlich gestaltet sind.<sup>439</sup>

### 12.1 Prajñāpāramitā Lo tsa ba lha khang

Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako (Abb. 135) ist frontal, statisch und in sich ruhend gezeigt. Ihr Oberkörper, sowie Arme und Beine sind im Vergleich zu den Darstellungen weiblicher Gottheiten aus Kaschmir (Abb. 46 a, Abb. 136, Abb. 136 a) und Himachal Pradesh (Abb. 137) mit einer deutlichen Längung dargestellt. Auch die weiblichen Figuren in Tabo (Abb. 138, Abb. 139, Abb. 145 a) scheinen im Vergleich unterschiedlich in ihren Proportionen. Dieser gelängte Körpertypus ist charakteristisch für den westtibetischen Stil (Abb. 46 b). Diese extreme Verlängerung des Oberkörpers ist bereits früher bei den Tonskulpturen (in der Nische E) von Fondukistan in Afghanistan des 7. Jh. (nach 627) erkennbar. Ähnlich der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist die auf einer Votivtafel von Tholing (tib. *tsa tsa*, Abb. 46 b) abgebildete weibliche Figur. Neben den entsprechenden Proportionen und der Betonung des Nabels ist diese, vergleichbar mit den Darstellungen der Region Kaschmirs und Himachal Pradeshs, mit einer mehrzackigen Krone, einem eng anliegenden Mieder, schmaler Taille und einer einfachen *dhotī* gezeigt. Auch die Prajñāpāramitā-Darstellungen der im frühtibetischen Malstil illuminierten, bereits erwähnten Manuskripte (Abb. 140, Abb. 141) zeigen einen gelängten Oberkörper. Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist mit einer sehr schmalen Taille – vergleichbar mit den Skulpturen Kashmirs (Abb. 136 a) und einem athletisch durchtrainierten Bauch mit akzentuiertem, charakteristisch westtibetischen (Abb. 142) Nabel

---

<sup>437</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 207).

<sup>438</sup> Luczanits (2004: 228).

<sup>439</sup> Shah (2002: 4, 15).

gezeigt. Diese betonte Darstellung der Bauchmuskulatur stellt bereits ein Charakteristikum des Gupta- und Gandhara-Stils dar,<sup>440</sup> und wird in Kaschmir ab dem 10. Jh. (Abb. 46 a, Abb. 144 b) verwendet. Die spezielle Form des Nabels der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang (Abb. 143, Abb. 143 a) wird ab dem 11. Jh. bei den frühen westtibetischen Skulpturen, besonders jenen im Kaschmiri-Stil (Abb. 144 a) dargestellt. Der Nabel ist aus zwei spitz nach außen zusammenlaufenden, nebeneinander gereihten, sich in der Mitte berührenden Ovalen gebildet. Weiters ist der muskulöse Bauch durch eine vertikale Linie in zwei Hälften geteilt. Luczanits zufolge soll diese Zweiteilung von den durch Klimburg-Salter dem Malstil C oder D zugeordneten Malereien aus Tabo (Abb. 145 a, Abb. 146 a) übernommen worden sein.<sup>441</sup> Auch im Lha khang gong ma in Nako findet sich diese Form des Nabels bei den Buddhafiguren (Abb. 158) dargestellt. Im Vergleich zum stark gelängten Körper ist der ovale Kopf der weiblichen Gottheit relativ klein dargestellt und entspricht dem bereits zuvor beschriebenen Vorbild Tabos, Malphase C (Abb. 147, Abb. 148). Auch ähnlich ist die homogen modellierte Form des Kopfes, welche eventuell mit einer Negativ-Form, wie dies für die Skulpturen von Tabo vermutet wird, modelliert worden sein könnte.<sup>442</sup> Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist mit langer, schmaler Nase, wulstigen Lippen, hohen bogenförmigen Augenbrauen, halb geschlossenen, eng zusammenstehenden Augen und nach außen gezogenen Augenlidern dargestellt. Die dem 9./10. Jh. zugeschriebenen Bronze- und Elfenbeinskulpturen aus Kaschmir weisen ähnliche Gesichtszüge<sup>443</sup> wie die Gottheiten in Mangnang (Abb. 149 b, Abb. 150) auf. Das Kinn ist vergleichbar mit diesen Darstellungen durch eine runde, lineare Vertiefung akzentuiert. Die wellenförmig um die vordere Hälfte des Kopfes gelegten, aus halbrund reliefiert gestalteten sechs Haarlocken sind deutlich dem Post-Gupta Ideal nachempfunden. Nur mehr fragmentarisch sind die als Zöpfe beschriebenen,<sup>444</sup> einst auf die Schulter fallenden Haarsträhnen erhalten. Diese Form der Darstellung findet sich häufig in Kaschmir<sup>445</sup> und Himachal Pradesh verwendet. Geschmückt ist die weibliche Gottheit mit einer fünfteiligen Krone mit Blumenrosetten, die allerdings, wie bereits erwähnt (Kapitel 4.2), später ergänzt worden ist und nicht zur ursprünglichen Ausstattung gezählt werden kann. Trotzdem entspricht diese dem für die Region Himachal Pradesh und dem westlichen Himalaya des 11./12. Jh. charakteristischen Typus.<sup>446</sup> Die einzelnen Kronenzacken sind von einander abgesetzt gezeigt.

---

<sup>440</sup> Singh, Khosa, Chatuvedi (1992: 168).

<sup>441</sup> Luczanits (2004: FN 588, 319).

<sup>442</sup> Luczanits (2004: 53).

<sup>443</sup> Singh, Khosa, Chatuvedi (1992: 161, 166).

<sup>444</sup> Luczanits (2004: 81).

<sup>445</sup> Pal (1975: Kat. Nr. 48, 141, Kat. Nr. 51 a, 147).

<sup>446</sup> Tucci (1973: 119), Singh, Khosa, Chatuvedi (1992: 162-164, 166-167).

Auch die Ohringe scheinen später addiert, allerdings sind diese möglicherweise nach dem ursprünglichen Vorbild modelliert worden. Die weiblichen Gottheiten in Mangnang (Abb. 149 b) tragen einen in seiner Form nahezu identischen Ohrschmuck. Auch die aus Kaschmir stammenden Skulpturen des 8.-11. Jh. zeigen ähnliche Darstellungen.<sup>447</sup> Als ursprünglich Teile des Schmuckes<sup>448</sup> befundet (Kapitel 4.2) wurden die zweireihigen Perlschnüre, welche durch rautenförmig gestaltete Verschlüsse (Abb. 40) akzentuiert werden und von denen tropfenförmig gestaltete, übereinander angeordnete Perlen herabhängen (Abb. 41, Abb. 42). Die so gestalteten Arm- und Beinreifen, wie auch die *mekhalā* (Abb. 43) sind der in Kapitel 5.2 erwähnten Skulptur einer Prajñāpāramitā aus Kaschmir des British Museums in London (Abb. 151, Abb. 151 a, Abb. 151 b) sehr ähnlich. Auch der Schmuck des zu dem *vajradhātumaṇḍala* gehörenden Mahāvairocana in der Versammlungshalle von Tabo zeigt in dieser Form gestaltete Schmuckelemente (Abb. 152). Interessant ist, dass Luczanits hier eine Vergoldung beschreibt,<sup>449</sup> wie sie in Nako bei u.a. den in Hochrelief dargestellten vergoldeten Schmuckelementen der *maṇḍala*-Darstellungen des Lo tsa ba lha khang zu finden ist. Zweireihige Perlschnüre werden bei den Darstellungen des Schmuckes in Tabo fast immer verwendet (Abb. 138). Die Reifen an den Handgelenken sind einfache, schmale, aneinander gereihte, blaue Ringe, welche bereits bei den frühindischen Darstellungen von Baumnympfen (Skt. *yakṣī*), aber auch später in figurativen Darstellungen aus Kaschmir verwendet werden. Gekleidet ist die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako, wie bereits erwähnt, in ein transparentes Mieder. Dieses Form des Obergewandes erinnert besonders an die mit nahezu nackt anmutenden Oberkörper in nepalesischen Illuminationen gezeigten Gottheiten (11./12. Jh.), die als Pāramitā dargestellte Prajñāpāramitā des Tholing Manuskriptes (Abb. 88) und der Prajñāpāramitā des „Tubo“-Manuskriptes (Abb. 141). Die individuell dreidimensional modellierte Form der einfachen, linear gestaltete *dhotī*, die in mehreren Falten (Abb. 36) auf den Lotusthron fällt, passt zu jenen für die Malphase C in Tabo beschriebenen, individuellen Variationen diverser Details. Ähnlichkeiten in der Darstellung finden sich auch bei den im 8./9. Jh. entstandenen Skulpturen aus Kaschmir,<sup>450</sup> allerdings gibt es keine exakt vergleichbare Form. Der hier blau gestaltete Stoff fällt in zwei Falten über die Beine. Diese Form der Darstellung zeigt auch die Illumination der eben erwähnte Pāramitā (Abb. 135, Abb. 88). Möglicherweise werden damit Ober- und Untergewand, vergleichbar mit den skulpturalen Darstellungen in

<sup>447</sup> Pal (1975: Kat. Nr. 18, 85, Kat. Nr. 29, 104, Kat. Nr. 31, 109, Kat. Nr. 32, 111, Kat. Nr. 35, 117, Kat. Nr. 36, 119, Kat. Nr. 43, 131).

<sup>448</sup> Luczanits beschreibt den gesamten Schmuck als später ersetzt (Luczanits 2004: 83).

<sup>449</sup> Luczanits (2004: 51).

<sup>450</sup> Pal (1975: Kat. Nr. 21 a, b, Kat. Nr. 23, 95, Kat. Nr. 24, 97), Pal (2003: Kat. Nr. 68, 113).

Tabo (Abb. 138), dargestellt. Ähnlich gestaltet ist auch die *samghāṭi* einer dem 11. Jh. zugeschriebenen, 7 cm hohen Buddhafigur aus Shimla (Abb. 153). Ein wesentliches Charakteristikum des indo-tibetischen und westtibetischen Stils ist das Modellieren mit der Farbe Rot. Diese Technik wurde bereits bei den Skulpturen Gandharas verwendet. Anstelle der linearen Abschattierung wird Dreidimensionalität hier flächig gestaltet. Luczanits beschreibt diese Form als konstantes Merkmal der früh tibetischen Skulpturen des westlichen Himalayas.<sup>451</sup> Auch die Illuminationen der zeitgleich entstandenen Manuskripte von Tholing, Tabo und Poo zeigen dieses Stilmittel.<sup>452</sup> Bei der skulpturalen Darstellung der Prajñāpāramitā und den Apsisskulpturen des Lo tsa ba lha khang in Nako ist eine rote, lineare Rahmung der Augen (Abb. 148) die auf die Körpermodellierung verweist (Abb. 93), deutlich erkennbar. Jene unterhalb der Prajñāpāramitā dargestellten Buddhafiguren sind stilistisch ähnlich gestaltet. Hier wird, vergleichbar mit den Darstellungen von Mangnang, zusätzlich zur Farbmodellierung mit Lichteffekten und Helligkeitshöhungen gearbeitet. Malereien aus Kaschmir, welche als Vorbild für Mangnang gedient haben könnten, sind nicht erhalten. Eine einzige solche Darstellung, möglicherweise aus Kaschmir stammend, zeigt Pal in einem Ausstellungskatalog.<sup>453</sup>

Als Farben sind Gelb bzw. Gold, Blau und Rot bei der Darstellung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako und die sie umgebende Rahmenarchitektur dominierend. Den hauptsächlichsten Ausdruck der Skulptur bestimmte einst die goldene Körperfarbe. Rot und Blau setzten bei der Gestaltung von Gewand und Schmuck Akzente. Die als ursprünglich befundeten, zweireihigen Perlschnüre sind mehrfach überfasst und könnten anstelle des heute sichtbaren Grün, einst Blau gefasst gewesen sein.<sup>454</sup> Der Gürtel der *dhotī* ist, den Berichten des Restauratorenteams zufolge, einst eventuell Rot, anstelle der heute noch erhaltenen blauen und grünen Übermalungen, dargestellt gewesen.<sup>455</sup> Akzente, besonders im Bereich der Rahmung, werden mit Weiß gesetzt. Die Farbwahl der einzelnen Tiere der Rahmenarchitektur ist passend zu dem symbolischen Gehalt dieser gewählt. Die mit dem Element Wasser in Verbindung stehenden Wesen, die *makaras* und *nāgas*, werden mit blauer Körperfarbe dargestellt, während die den *dharma*-Aspekt symbolisierenden Elephanten und der *garuḍa* [sic] weiß gefasst sind. Nur selten kommen Grün und Schwarz zum Einsatz. Die erstgenannte Farbe wird primär zur plastischen Modellierung der blauen *makara*-Schwänze verwendet. Schwarz findet man linear als Rahmung der Augen oder Abgrenzung einzelner Gewandfalten im Bereich der *dhotī*.

---

<sup>451</sup> Luczanits (2004: 276).

<sup>452</sup> Tucci (1973: 130, 110), Singh, Khosa, Chatuvedi (1992: 164, 170).

<sup>453</sup> Pal (2003: Kat. Nr. 93-94, 148).

<sup>454</sup> Beseler (2004 b, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

<sup>455</sup> Beseler (2004 b, nicht publizierter NRPP Bericht, Universität für Angewandte Kunst Wien).

Dasselbe Farbschema findet sich auch bei der, aus dem westlichen Himalaya oder Tholing stammenden, dem 11. Jh. zugeschriebenen Manuskript-Illumination die einen Buddha im Kontext des kosmischen Ozeans zeigt (Kapitel 7). Auch hier dominiert die goldene Körperfarbe die Darstellung des Buddhas. Die Flickenrobe ist farbig gestaltet. Weiß akzentuiert die Darstellung im Bereich des Nimbus, der Mandorla und des Lotus. Die Rahmenarchitektur zeigt die mit dem *dharma* in Verbindung stehenden Lebewesen, die Löwen und die *hamsas*, wie auch die den Buddha seitlich flankierenden *stūpas* auf den Kapitellen der Pfeiler hauptsächlich in der Farbe Weiß. Das Wasser des kosmischen Ozeans im Hintergrund und unterhalb des Lotus ist, wie die *makaras* und *nāgas* der Rahmenarchitektur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako, blau gestaltet. Auch die skulpturierte Rahmenarchitektur der weiblichen Gottheit (Abb. 66) ist den hier Weiß, Rot und Blau gestreiften Pfeilern nachempfunden.

Neben den eben beschriebenen, stilistischen Parallelen zu der Ausstattung von Mangnang und dem Malstil C der Ausstattungsphase II (Renovierungsphase 1042) von Tabo, ist die Skulptur der weiblichen Gottheit weiters mit ähnlichen Stilmerkmalen zu den von Klimburg-Salter als Phase I identifizierten Malereien der Apsis des Lo tsa ba lha khang in Nako,<sup>456</sup> gezeigt. Meiner Meinung nach sind auch die ursprünglich gemalte Rahmenarchitektur (Kapitel 6.2) und die Malereien der unteren Hälfte der Prajñāpāramitā-Wand (Kapitel 8.1) dieser Phase zuzuschreiben (Abb. 60). All diese Darstellungen sind von mehrfarbig gestalteten Mandorlen, wie dies auch bei der skulpturalen Darstellung der Prajñāpāramitā der Fall ist (Abb. 1, Abb. 29), umgeben. Die Mandorlen der gemalten Buddhafiguren unterhalb der weiblichen Gottheit (Abb. 92, Abb. 154) sind, wie jene Darstellungen der Apsis (Abb. 155 b-c), zusätzlich auch im Inneren farbig gestaltet. Vom Zentrum nach außen hin ist jeweils ein Farbverlauf von Weiß über Gelb bis hin zu einer roten Farbigkeit erkennbar. Klimburg-Salter beschreibt den umgekehrten Farbverlauf von Rot im Innersten zu Weiß als ebenso zur originalen Ausstattung gehörend, tituliert diese Figuren aber als Phase II (Abb. 154 a). Die Mandorlen der Buddhafiguren sind weiters mit jeweils drei zusammengehörenden blauen Punkten auf Taillen-, Brust- und Augenhöhe gezeigt. Diese Form der Darstellung finden sich bei den eben erwähnten Figuren der Apsis wieder (Abb. 156 c). Malerische Fragmente an der südseitigen Apsiswand (Abb. 156, Abb. 156 a), zeigen ebenso Buddhadarstellungen die diesem Typus entsprechen. Hier sind diese zusätzlich auf denselben, heruntergeklappt gezeigten Lotusen, wie die Buddhafiguren der Prajñāpāramitā-Wand, sitzend gezeigt (Abb. 156 d-e). Die bereits in

---

<sup>456</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 34-35, nicht publiziert).

Kapitel 8.2 erwähnte, rote lineare Rahmung entspricht jenem im Kapitel 8.2 beschriebenen „*thangka*-Typus“ späterer Übermalungen und endet deutlich oberhalb dieser Figuren (Abb. 156 b). Daher können diese aufgrund ihrer stilistischen Elemente ebenso der Phase I zugehörig angesehen werden. Vergleichbare Darstellungen existieren auch im *Lha khang gong ma* in Nako. Einerseits zeigen die Reste der originalen Mandorla der *Prajñāpāramitā* ebenso eine mehrfarbige Rahmung im Außenbereich (Abb. 159 a) und andererseits sind die gemalten, von einer Lotusranke umgebenen Buddhafiguren (Abb. 157), welche um die weibliche Gottheit herum, zusätzlich zu den Tonskulpturen, angeordnet sind, sehr ähnlich zu jenem, eben für die Figuren des *Lo tsa ba lha khang* beschriebenen Typus gestaltet. Sowohl die Mandorlen, als auch die Lotuse sind identisch dargestellt. Lediglich der Nimbus ist im Innersten anstelle der roten Farbigkeit weiß bemalt. Die Mandorlen der Tonskulpturen (Abb. 158) zeigen einen unterschiedlichen Farbverlauf, wie auch eine unterschiedliche Anordnung der Punkte. Die in einer Palastarchitektur gezeigten, gemalten *Bodhisattvas* im unteren Wandbereich sind, wie jene Buddhafiguren des *Lo tsa ba lha khang*, und den über ihnen in eine Lotusranke eingeschriebenen Figuren, mit den gleichen farblich gestalteten Mandorlen und blauen Punkten dargestellt (Abb. 159). Auch die, an den Seitenwänden im äußeren Bereich des *vajradhātumaṇḍala* erkennbaren Figuren sind ähnlich gestaltet.

Scheinbar nach einem Vorbild entstanden, ist dennoch die besondere Plastizität (Abb. 154, Abb. 154 a) der Buddhafiguren der *Prajñāpāramitā*-Wand erkennbar. Wie auch für Mangnang beschrieben und ebenso im „*Tubo*“-Manuskript erkennbar (Abb. 141) wird hier mit Helligkeitshöhungen, zusätzlich zu der Farbmodellierung, gearbeitet. Papa-Kalantari beschreibt diese verstärkt naturalistische Formgebung, als Innovation.<sup>457</sup> Vorbildhaft für die Ausstattung des *Lo tsa ba lha khang* scheint besonders jenes Vorbild aus Kashmir und Mangnang, wie auch – aufgrund der besonderen plastischen Gestaltung – ev. das Manuskript aus „*Tubo*“, gewesen zu sein. Nicht nur die besondere Betontheit der Verwendung von Gold, aber auch die sehr ähnlich gestalteten Schmuckelemente (Abb. 151, Abb. 149, Abb. 150, Abb. 155 c) bestätigen dies. Die unterhalb der *Prajñāpāramitā* des *Lo tsa ba lha khang* dargestellten Figuren sind deutlich plastischer modelliert. Die als Flickengewand gestaltete *saṃghāṭī* scheint, wie diverse bereits beschriebene Elemente (*kīrtimukha*, *nāgas*, *dhotī*) der skulpturalen Repräsentation der weiblichen Gottheit, den Darstellungen in *Tabo* (Abb. 154 b) ähnlicher als jener des *Lha khang gong ma*. Das Gewand des Buddhas ist vergleichbar zu dem in den bereits erwähnten, mit einem vergleichbaren Farbschemata gezeigten Manuskript-Illumination (Abb. 66), wie auch den im

---

<sup>457</sup> Papa-Kalantari (2007 a: 187).



Poo-Manuskript und dem Tabo „Kanjur“<sup>458</sup> gezeigten Formen. Den Typus der in Flickeroben gekleideten Buddhas beschreibt Klimburg-Salter ab der zweite Hälfte des 11. Jh.<sup>459</sup> Die Form der Lotusblätter des skulpturierten *viśvapadmā* der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako unterscheidet sich von jenen der Malereien der Phase I, wie auch von jener der Jinas der Apsis (Abb. 160, Abb. 161). Erstens ist dieser zweiteilig gestaltet und zweitens enden die Blätter nicht in einer einfachen, spitz zulaufenden Form, sondern sind ausgefranst gezeigt. Ähnlich wiederum ist auch der Lotus der Prajñāpāramitā des Lha khang gong ma in Nako dargestellt (Abb. 22). Der mehrteilig gestaltete Lotus der grünen, unterhalb der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang dargestellten Tārā erinnert in seiner mehrteilig Form an den Lotusthron des Mahāvairocana (*vajradhātumaṇḍala*) der Versammlungshalle von Tabo (Abb. 85, Abb. 105 a).

Die Jinas der Apsis des Lo tsa ba lha khang sind im Vergleich zu der links neben diesen dargestellten Prajñāpāramitā, wie bereits erwähnt, teilweise unterschiedlich gestaltet. Die Form der rotgefärbten Mandorlen wird von Klimburg-Salter der spätesten Ausstattungsphase VI zugeschrieben.<sup>460</sup> Die Lotuse sind stark überarbeitet und rekonstruiert. Konstruktion, Material und Position der Tonskulpturen sind identisch. Auch diverse Elemente des Schmuckes, wie die, der originalen Ausstattungsphase zuschreibbaren, dreidimensional modellierten, zweireihigen Perlschnüre, die durch einen rautenförmigen Verschluss akzentuiert werden, zeigen, wie ev. einst die rot gefärbten Hände und Füße (Abb. 39, Abb. 160), alle Skulpturen. Die spezielle Form des Nabels der Prajñāpāramitā, wie auch diverse Schmuckteile sind bei den Jinas unterschiedlich gestaltet oder nicht gezeigt.

### **Zusammenfassung**

In der Literatur wird beschrieben, dass die innerhalb der geographischen Grenzen des Purang-Guge Reichs entstandenen Tonskulpturen mit ähnlichen formalen und ikonographischen Charakteristika gestaltet sind und dem indo-tibetischen Stil angehören.<sup>461</sup> Die Merkmale dieser sind die bereits für die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako beschriebene Längung des Körpers, die Betonung des Bauchnabels, die halb geschlossen dargestellten Augen und Darstellung anatomischer Details nach dem Vorbild der Skulpturen Kaschmirs. Die Malereien und Skulpturen der frühen indo-tibetischen Monumente, wie auch die Ausstattung Nakos,

---

<sup>458</sup> Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 136, 134, Fig. 255, 214).

<sup>459</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 214).

<sup>460</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 34-35, nicht publiziert).

<sup>461</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 207).

werden häufig im Zusammenhang mit der ab der Mitte des 5. Jh. entstandenen Post-Gandhara Kunst Nordwestindiens, insbesondere der Regionen Swat, Gandhara, Afghanistan und dem Kaschmiri Stil genannt.<sup>462</sup> Stilistisch vorbildhaft für den skulpturalen Stil in Nako sind nach Singh, Khosa und Chatuvedi diese Post-Gupta Skulpturen Nordwestindiens und Kaschmirs. Sie seien eine Synthese von Gandhara und Gupta Tradition.<sup>463</sup> Auch die Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist stilistisch durch diese geprägt. Der Einfluss der Region Kaschmirs, welche im 8./9. Jh. seine Blüte erlebte, als auch lokaler künstlerischer Schulen Himachal Pradeshs, insbesondere jener von Chamba (10. Jh.), hatten einen wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung der Ausstattung von Tabo und Nako. Besonders die aus der Region Kaschmir stammenden Bronzen des 8.-11. Jh. waren Vorbild für die Skulpturen und Malereien, wie auch für jene im 10./11. Jh. entstandenen Ausstattungen der Anlagen von Tholing und Mangnang.<sup>464</sup> Luczanits beschreibt Tholing stilistisch jenem Kaschmiri Vorbild ähnlicher als die Darstellungen in Tabo.<sup>465</sup> Die durch die Stiftungs- und Renovierungsinchrift ins 11. Jh. (ca. 1042) datierten Darstellungen der Versammlungshalle des Haupttempels von Tabo wurden als Basis für eine relative Chronologie der indo-tibetischen Kunst und weiters vielfach als stilistisches Vorbild verwendet.<sup>466</sup> Diese Erneuerung der Ausstattung des im späten 10. Jh. (996)<sup>467</sup> gegründeten Tempels wird selbst in unterschiedliche Stil- bzw. Entwicklungsphasen unterteilt. Klimburg-Salter unterscheidet hier vier Malphasen des 11. Jh., die sie mit den Buchstaben A-D bezeichnet.<sup>468</sup> Der Malstil C der Renovierungsphase ist besonders für Nako und damit auch für die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako von besonderer Bedeutung.<sup>469</sup> Zur Malphase C gehören die Darstellungen im obersten Wandbereich der Versammlungshalle Tabos, in dem das Reich der Buddhas bzw. diverse Bodhisattvas und Schutzgottheiten zu sehen sind.<sup>470</sup> Charakteristische Stilmerkmale sind die farbige Körpermodellierung, besonders mit der Farbe Rot für gelbe Körper, und die Abschattierung mit Schwarz für die Farben Blau, Grün und Rot.<sup>471</sup> Auch die sehr schlank gestalteten Körper mit schmaler Taille und breiten Schultern und die ovale Gesichtsform mit klein gestalteten anatomischen Details, wie dem Mund, sind typisch. Nahezu manieristisch muten die über den Rand des Gesichtes hinausgezogenen Wimpern an. Neben der Betonung des Bauches, der durch

---

<sup>462</sup> Béguin (1977: 21, 65, 87), Pal (1996: 21).

<sup>463</sup> Singh, Khosa, Chatuvedi (1992), Luczanits (2004: 235).

<sup>464</sup> Tucci (1971 a: 357-362), Singh, Khosa, Chatuvedi (1992: 161-137), Luczanits (2004: Fig. 69, 73).

<sup>465</sup> Luczanits (2004: 227).

<sup>466</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 207).

<sup>467</sup> siehe Fußnote 47.

<sup>468</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 51-56), Klimburg-Salter (1999).

<sup>469</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 56), Klimburg-Salter (1999: 309, 310).

<sup>470</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 51), Klimburg-Salter (1999: 305).

<sup>471</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 51), Klimburg-Salter (1999: 309).

eine vertikale Linie in zwei Hälften geteilt ist, sind auch die Falten des Gewandes mit besonderer Sorgfalt um den Körper gelegt und folgen dessen Form. Klimburg-Salter beschreibt für diese Phase eine Drehung des Körpers,<sup>472</sup> die in Nako allerdings bei der skulpturalen Darstellung der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang nicht vorhanden ist. Für die Malphasen B, C und D werden Variationen, die sich von den Gestaltungsnormen unterscheiden, für Lotus, Gewand und Schmuck, als charakteristisch genannt.<sup>473</sup> Im Vergleich zu Tabo erscheinen die Darstellungen der frühen Ausstattungsphase in Nako (Abb. 162, Abb. 163) vereinfacht, in ihren Proportionen gelängt und etwas plumper in ihrer Ausführung. Stilistisch mit den Ausstattungen von Tabo und Nako vergleichbar sind auch die Manuskript-Illuminationen und Miniaturmalereien der lokalen Schule, wie jener von Nako, Poo, Ropa und Charang.<sup>474</sup> Klimburg-Salter verweist auf stilistische Parallelen zwischen den Buddhadarstellungen dieser lokalen Malschule und den Darstellungen in Nako.<sup>475</sup> Hier findet sich der Typus des indo-tibetischen Buddha, welcher dem eleganten Kaschmiri-Prototyp nachempfunden und in den westtibetischen Manuskripten zu sehen ist, dargestellt. Die Skulptur der weiblichen Gottheit wird stilistisch weiters als mit der Ausstattung Mangnangs vergleichbar beschrieben.<sup>476</sup> Mangnang müsste vor dem Besuch Atiśas 1042 fertiggestellt gewesen sein.<sup>477</sup>

## 12.2 Datierung

Aufgrund der unterschiedlichen stilistischen Gestaltung der Skulptur der Prajñāpāramitā und der der fünf Jinas nimmt Klimburg-Salter als Arbeitshypothese an, dass die Skulptur der weiblichen Gottheit älter als jene der Apsis zu datieren sei. Sie beschreibt Prajñāpāramitā hier als größer und schlanker und in ihren Proportionen den Malereien des 12. Jh. ähnlicher als die Figuren der Jinas der Apsis.<sup>478</sup> Meiner Meinung nach scheint die Darstellung der weiblichen Gottheit ebenso, aufgrund der speziellen Ikonographie mit einem *kīrtimukha* und der großen Ähnlichkeit zu den Darstellungen in Tabo, wie auch der stilistischen Nähe zu den Darstellungen von Mangnang, älter als die Tonskulpturen der Apsis. Wobei hier kritisch anzumerken ist, dass weibliche Gottheiten in ihrer Darstellung stets unterschiedlich gestaltet zu sein scheinen. Deutlich erkennbar ist dies auch in den beiden, als Teil eines skulpturalen *maṇḍala* konzipierten, Darstellungen einer weiblichen und männlichen Gottheit im frühbuddhistischen

---

<sup>472</sup> Klimburg-Salter (1999: 308).

<sup>473</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 54).

<sup>474</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 16, 208).

<sup>475</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 16).

<sup>476</sup> Klimburg-Salter (1997 a: 56, 207-208), Klimburg-Salter (1999: 310, 311).

<sup>477</sup> (Klimburg-Salter 1999: 311).

<sup>478</sup> Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report), Klimburg-Salter (2007 d: 34, nicht publiziert).

Tempel von Charang (Abb. 164, Abb. 165), wie auch bei zwei stilistisch eindeutig zu einer Ausstattungsphase gehörenden (Abb. 166, Abb. 167) an den Anfang des 12. Jh. datierten Skulpturen, welche aus dem westlichen Himalaya oder Tibet stammen. Die wellenförmig um den Kopf gelegten Haarlocken ähneln jenen der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako. Auch ist die weibliche Gottheit aus Charang mit Fußreifen dargestellt, während die männlichen Darstellungen diese nicht tragen. Die Schmuckelemente wie z.B. die Ohrringe sind geschlechtsspezifisch häufig unterschiedlich geformt. Problematisch ist, dass keine datierte Darstellung einer Prajñāpāramitā in einer Tempelausstattung und in ähnlicher stilistischer Form existiert, die eine genauere chronologische Einordnung erlauben würde. Die Tonskulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako ist in der Frühphase der Zweiten Verbreitung des tibetischen Buddhismus entstanden und kann aufgrund der verwendeten, zusammen mit den Darstellungen Mangnangs, der Malphase C (Renovierungsphase 1042) und einzelnen Elementen des, als Teil des *vajradhātumaṇḍala* konzipierten Vairocana in Tabo, den vergleichbaren Malereien der Phase I in Nako, ins späte 11. oder frühe 12. Jh. datiert werden. Klimburg-Salter meint, dass jene, mit ähnlichen Merkmalen zu den Buddhas der Prajñāpāramitā-Wand beschriebenen Malereien der originalen Ausstattung der Apsis des Lo tsa ba lha khang (Phase I-III) theoretisch ins 12. Jh. zu datieren seien.<sup>479</sup> Allerdings könnten diese aufgrund der ähnlichen Formen, besonders der Krone (Abb. 150, Abb. 156 c) und einzelner Schmuckelementen mit Darstellungen aus Mangnang ebenso etwas früher datieren. Möglicherweise existierte ursprünglich eine malerische Ausstattung (Abb. 62) der gesamten Apsis, wie dies auch für die Monumente von Tabo und Tholing (Kapitel 6.1) vermutet wird, die durch Tonskulpturen (im Rahmen einer Renovierung) ersetzt worden ist.

Die ikonographischen und ikonologischen Parallelen der Ausstattung Nakos zu jenen des südtibetischen Kyangbu, welches vor 1076 gegründet wurde (Kapitel 11.1), könnten auf diesen Bau als Vorbild hinweisen. Hier ist Prajñāpāramitā einerseits gemeinsam mit den fünf Jinas, wie im Lo tsa ba lha khang in Nako, und andererseits als *yi dam* einer dreidimensional skulpturierten *maṇḍala*, wie im Lha khang gong ma in Nako, dargestellt. Auch technisch sind die Skulpturen ähnlich konstruiert (Kapitel 4.1).<sup>480</sup> Die sekundären Gottheiten des *vajradhātumaṇḍala* in Kyangbu<sup>481</sup> sind als einzige identisch zu der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako, an nur einer Stelle auf Brusthöhe mit *upaśūlas* (Kapitel 4.1) an der Wand befestigt. Im Kontext der fünf Jinas ist Prajñāpāramitā auch bei einer, der 1. Hälfte des 11. Jh.

---

<sup>479</sup> (Klimburg-Salter, Weissenborn (2004, nicht publizierter NRPP Report, Klimburg-Salter 2007 d: 34).

<sup>480</sup> siehe Fußnote 145.

<sup>481</sup> Luczanits erwähnt diese Konstruktion weiters möglicherweise für eine Skulptur der Kapelle 37 von Tapa Sardar in Afghanistan verwendet (Luczanits 2004: FN 681, 320).

zugeschriebene, skulpturale Repräsentation dieser Gottheit aus Orissa gezeigt (Abb. 72). Hier befinden sich die Jinas oberhalb ihres Kopfes dargestellt. Die aus mythischen Tierwesen gebildete Rahmenarchitektur (Abb. 66, Abb. 88) erscheint erstmals im 11. Jh. (1028) als Rahmung der Prajñāpāramitā (Abb. 74). Auch die die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako umgebenden, gemalten Wolken können mit Darstellungen des frühen 11. Jh. (Abb. 61) aus Dunhuang verglichen werden.

Ich tendiere aufgrund der stilistischen Nähe zu den Darstellungen aus Kashmir, Mangnang, Tholing, diversen Elemente der Tabo Renovierungsphase, Malstil C, Malphase I von Nako, wie auch ikonographischer Parallelen mit der Ausstattung Kyangbus, der Verwendung des mythischen Tierthron und ihrer Darstellung als (über dem kosmischen Ozean thronender) Buddha, wie in dem bereits erwähnten, auch stilistisch vergleichbaren Manuskript, dazu die Tonskulptur der 2. Hälfte, bzw. dem späte 11. Jh. zuzuschreiben

Die Vielfalt der Einflüsse lässt, wie auch die unterschiedlich gestalteten Ornamente der skulpturierten Rahmenarchitektur (Abb. 70 a-c) zeigen, an den ab dem 12. Jh. beschriebenen, so genannten „*Inner Asian International Style*“ denken.<sup>482</sup> Neben den Variationen, Innovationen und den scheinbar vielfältigen, die Entstehung der Ausstattung von Nako beeinflusst habenden Bauten und Darstellungen wäre auch ein erstes Auftreten dieses Stils in Nako meiner Meinung nach durchaus denkbar.

---

<sup>482</sup> Klimburg-Salter (1998), Luczanits (1998 b), Bautze-Picron (1998 b).

### 13. Zusammenfassung / Schlussbemerkung

Die speziell dieser weiblichen Gottheit zugeordneten ikonographischen Merkmale (*mudrā*, *āsana*, Körperfarbe, Attribute), ergänzt durch die ikonographische Komposition, welche vergleichbar mit der als Prajñāpāramitā identifizierten Darstellung des Lha khang gong ma in Nako ist, weisen auf eine spezifische Prajñāpāramitā-Ikonographie hin. Dies zeigt sich in der gemeinsamen Darstellung mit Buddhafiguren und der Tārā als sekundärer Gottheit. Die spezifische Position der Skulptur im Tempel des Lo tsa ba lha khang in Nako liefert ein weiteres Indiz für die von Tucci<sup>483</sup> propagierte Identifizierung als Prajñāpāramitā. Auch ikonographische, narrative Verweise, die Prajñāpāramitā in Verbindung mit dem historischen Buddha bringen, wie der Darstellung der ansonsten meist mit Śākyamuni gezeigten *nāgas* und anderer symbolischer Verweise, die die weibliche Gottheit entsprechend dem im Zentrum des Kosmos, im kosmischen Ozean auf dem Berg Meru thronenden Buddha zeigen, verweisen auf diese Gottheit.

#### Resumée

Die weibliche Skulptur der Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang in Nako scheint das einzigartige Ergebnis mehrerer, durch die Handelstrassen miteinander verbundener, Einflussbereiche gewesen zu sein. Wahrscheinlich spielte die spezielle Vorliebe des Stifters oder die Ideen der Künstler eine wichtige Rolle für die einzigartige und individuelle Variation lokaler und internationaler Elemente und Vorbilder. Entwicklungsgeschichtlich ist die Ausstattung, wie jene von Tabo, vielfach Vorbild geworden. Neben der in Nako erstmals in Erscheinung tretenden, gemeinsamen Verbildlichung von Prajñāpāramitā und Tārā, welche sich in später entstandenen Monumenten wiederholt, beschreibt Luczanits das *prajñāpāramitāmaṇḍala* des Lha khang gong ma in Nako als Vorbild für die Darstellung dessen in Lalung, Spiti.<sup>484</sup> Auch das Entstehen anderer, neuer Darstellungstypen, wie die Türstürze in Alchi und Mangyu, die Prajñāpāramitā als zentrale Gottheit über dem Eingang zeigen, scheinen inspiriert durch die prominente Darstellung dieser weiblichen Gottheit in Nako.

Die besondere Betonung dieser weiblichen Gottheit in Erweiterung der lokal üblichen Darstellungstradition, kann auch als Versuch des nicht königlichen Edelmannes, sich von dem königlichen Stifter von Tabo abzugrenzen, gesehen werden. Die reflektierte und variierte

---

<sup>483</sup> Tucci, Ghersi (1934: 146), Tucci (1935, transl. 1988: Vol. 1, 167).

<sup>484</sup> Luczanits (1998 a: 210), Luczanits (2004: 88).

Ikonographie und Ikonologie hat wahrscheinlich auch gerade deshalb besondere Beliebtheit und Nachfolge erfahren.





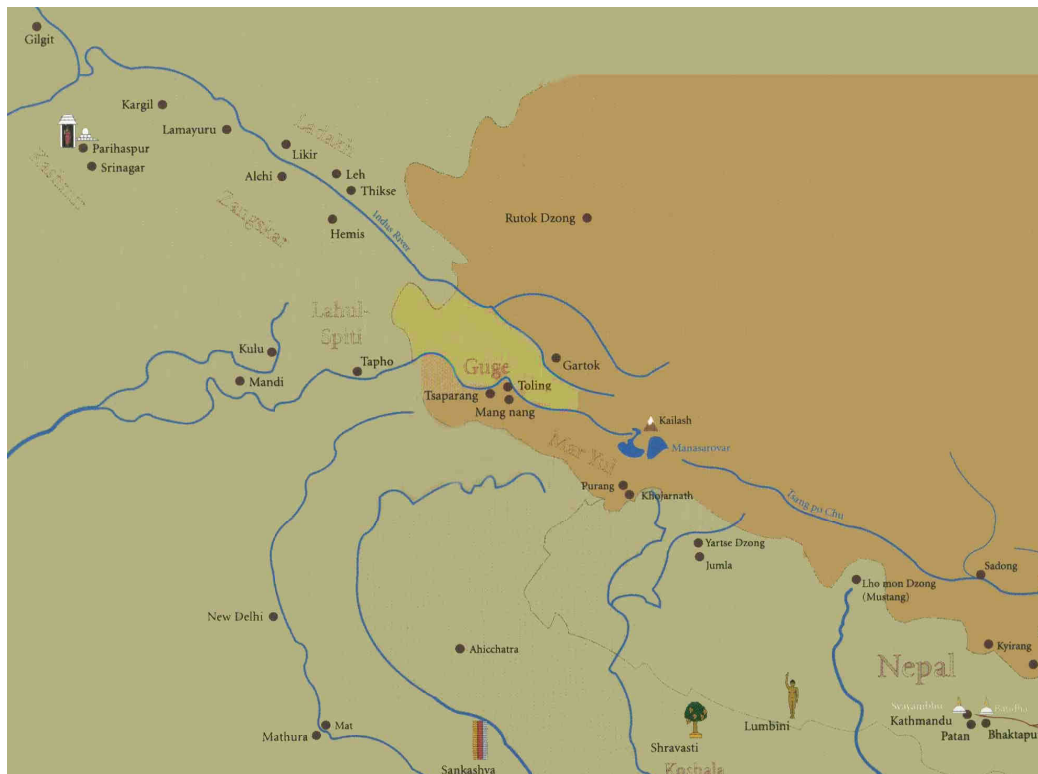
# Appendix A: Karten



Karte 1: Indischer Himalaya



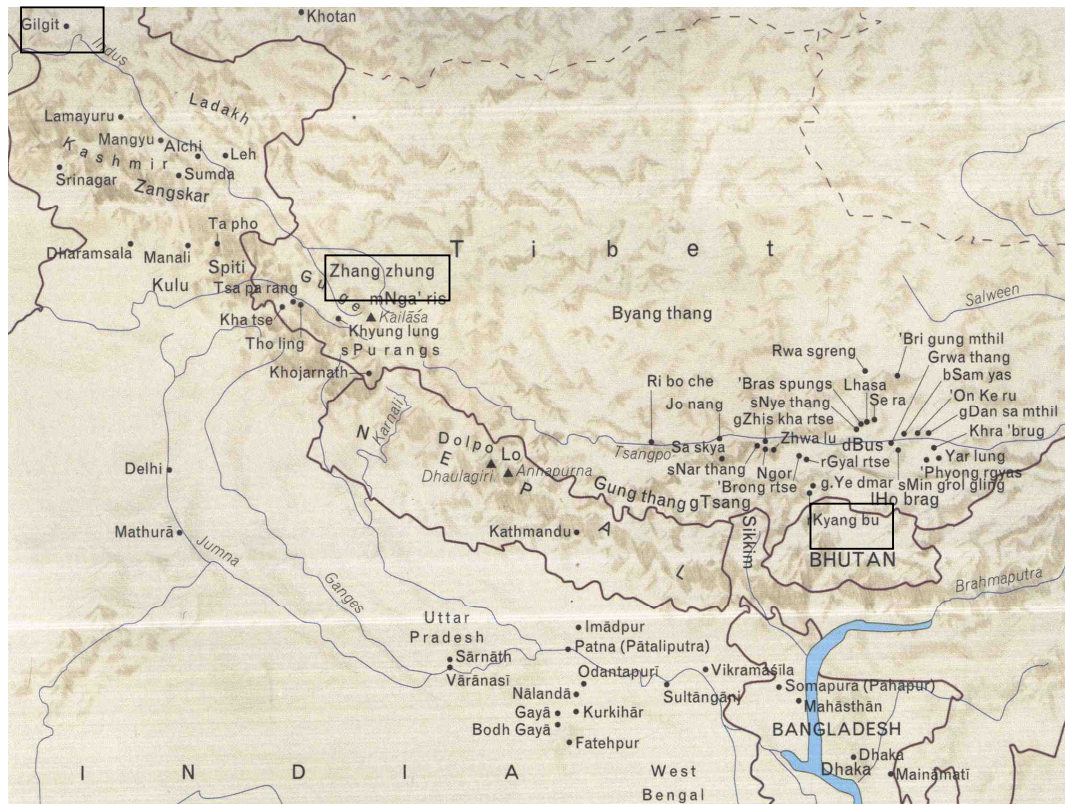
Karte 2: Tibet



Karte 3: Tantrische Stätten, adaptiert P. Müller



Karte 4: Western Tibet



Karte 5: Western Tibet



## Appendix B: Tabellen und Diagramme

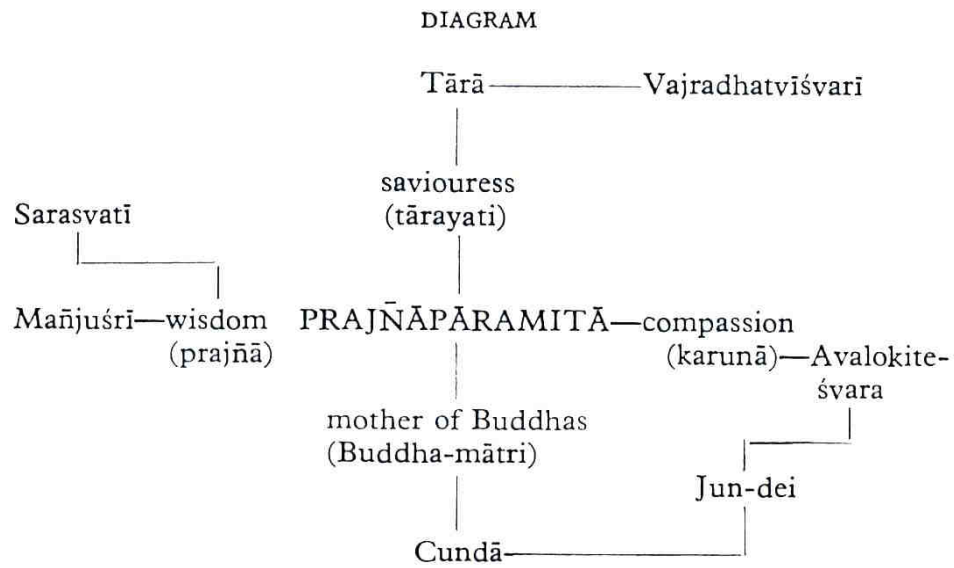


Tabelle 1: Aspekte der Prajñāpāramitā, Parallelen zu anderen Gottheiten

Text		Anzahl	Anzahl der Arme	Farbe
<i>Niṣpannayogāvalī (NSP)</i>	11./12. Jh.	1 Beschreibung	NSP 21 (vierarmig)	gold
<i>Sādhanamalā (SM)</i>	12. Jh.	9 <i>sādhanas</i>	SM 151-159 (zweiarmig) SM 156 (vierarmig)	weiß, gelb gold
<i>Dharmakoṣasamgraha (DKS)</i>	19. Jh.	3 Beschreibungen	fol. 28A, 34B, 37A-B, 85A (vierarmig) DKS 156	weiß, gelb gold
<i>Ekallavīracandamahāroṣanatantra (ECMT)</i>	19. Jh.	1 Beschreibung	(zweiarmig)	

Tabelle 2: Texte, welche Beschreibungen der Gottheit Prajñāpāramitā beinhalten

TWO-ARMED PRAJÑĀPĀRAMITĀ TEXTUAL DESCRIPTIONS

Mode	Text	1 Right hand	1 Left hand	Colour	Pose	Crown/Companions
A-1	Sāadhanamālā no. 154	vyākhyāna/lotus/book	vyākhyāna/lotus/book	white	vajraparyaṅka	
A-1	Sāadhanamālā no. 152	vyākhyāna/lotus/book	vyākhyāna/lotus/book	yellow	candrāsana	5 Tathāgatas
A-1	Sāadhanamālā no. 159	vyākhyāna/lotus/book	vyākhyāna/lotus/book	yellow		5 Tathāgatas/Bodhisattvas
A-2	Sāadhanamālā no. 153	vyākhyāna	vyākhyāna/lotus/book	yellow		Akṣobhya
A-2	Sāadhanamālā no. 157	vyākhyāna	vyākhyāna/lotus/book	yellow	vajraparyaṅka	
A-2	Sāadhanamālā no. 158	vyākhyāna	vyākhyāna/lotus/book	yellow	vajraparyaṅka	
A-3	Sāadhanamālā no. 151	red lotus	book	white	vajraparyaṅka	Akṣobhya
A-3	Sāadhanamālā no. 155	red lotus	book at breast	white	paryaṅka	
A-4	Ekallavīra-Caṇḍa	red lotus/Kāmasāstra	blue lotus/Kāmasāstra	blue	sattvaparyaṅka	Akṣobhya

Tabelle 3: Texte, welche Beschreibungen der zweiarmigen Prajñāpāramitā beinhalten

FOUR-ARMED PRAJÑĀPĀRAMITĀ DESCRIPTIONS FROM TEXTS

Mode	Text	1 Right hands	2	2	1 Left hands	Colour	Pose	Crown
B-1	Sāadhanamālā no. 156	vyākhyāna	abhaya	utpala/book	vyākhyāna	golden	vajraparyaṅka	
B-2	Niṣpannayogāvalī	vyākhyāna	cintāmaṇi-banner	lotus/book	vyākhyāna	golden		
B-3	Dharmakoṣa-saṃgraha	vyākhyāna	rosary	book	vyākhyāna	white		
B-3	Dharmakoṣa-saṃgraha	vyākhyāna	rosary	book	vyākhyāna	white		
B-3	Dharmakoṣa-saṃgraha	vyākhyāna	rosary	book	vyākhyāna	golden	vajraparyaṅka	

Tabelle 4: Texte, welche Beschreibungen der vierarmigen Prajñāpāramitā beinhalten

The *sādhanas* are distributed as follows:

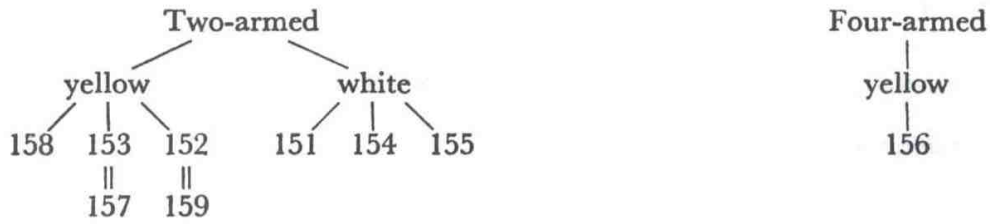


Tabelle 5: *sādhanas*, welche Beschreibungen der Prajñāpāramitā beinhalten

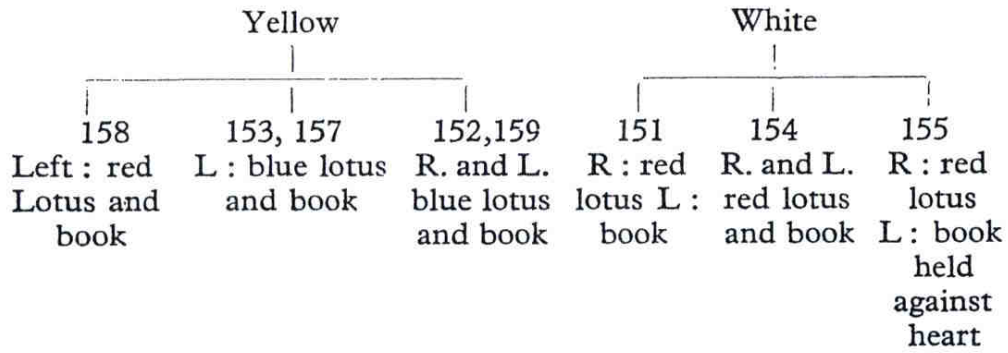


Tabelle 6: *sādhanas*, welche Beschreibungen der zweiarmigen Prajñāpāramitā beinhalten



Kalachakra und Vishvamata<sup>83</sup> plus 2 Shaktis

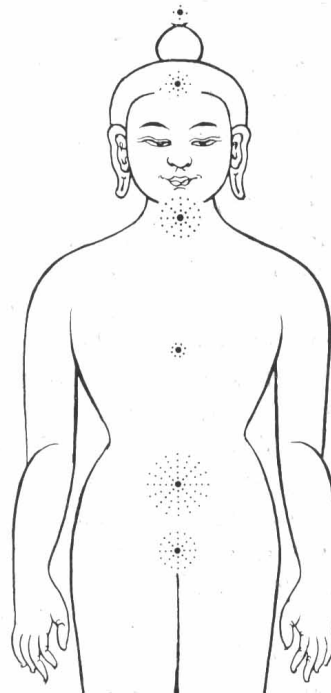
4 männliche und 4 weibliche Buddhas und ihre Partnerinnen<sup>84</sup>

12 männliche und 12 weibliche Bodhisattvas und 4 männliche und 4 weibliche zornvolle Gottheiten<sup>85</sup>

8 Shaktis<sup>86</sup>

64 Göttinnen des Sprachbereichs<sup>87</sup>

32 Beschützer des Körperbereichs<sup>88</sup>



4blättriges Scheitel-Chakra

16blättriges Stirn-Chakra

32blättriges Kehlkopf-Chakra

8blättriges Herz-Chakra

64blättriges Nabel-Chakra

32blättriges Sexual-Chakra

Diagramm 1: *chakras*

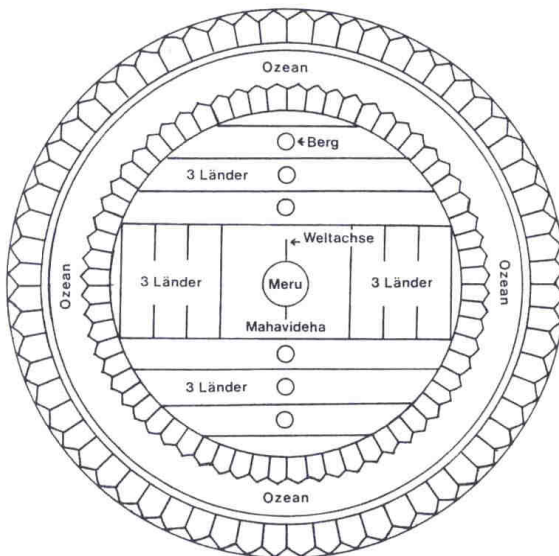


Diagramm 2: Kosmogramm

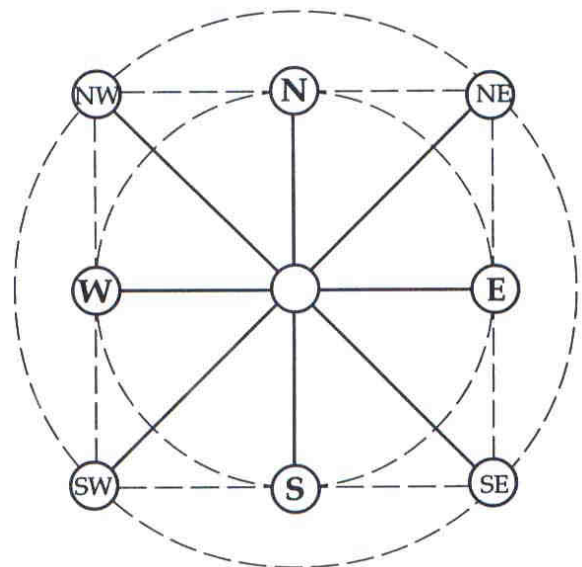
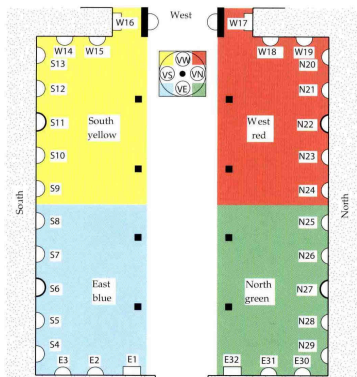
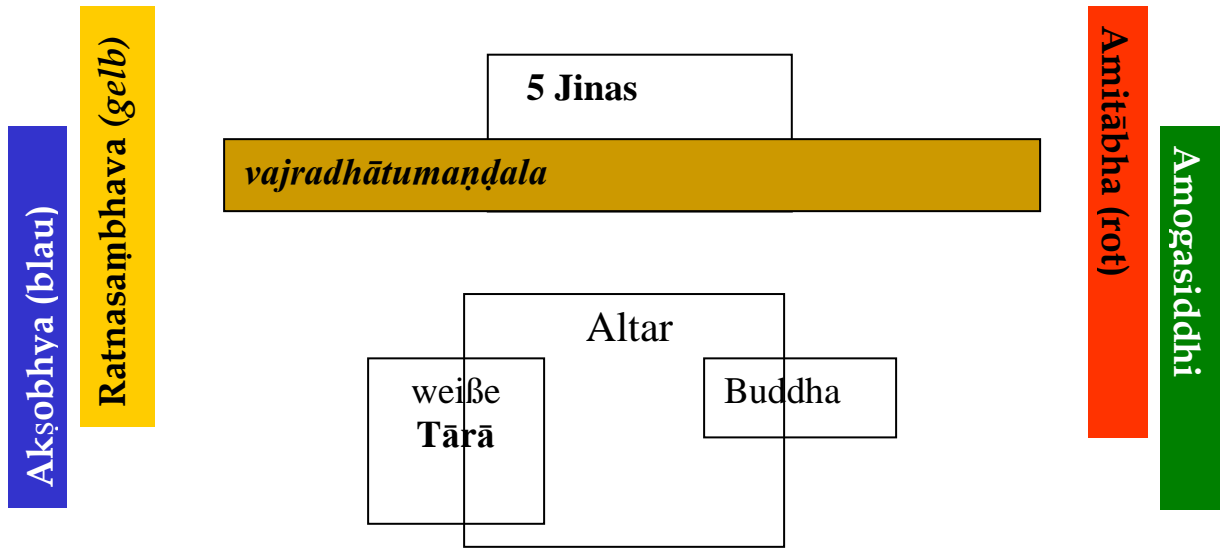


Diagramm 3: Zehn Himmelsrichtungen

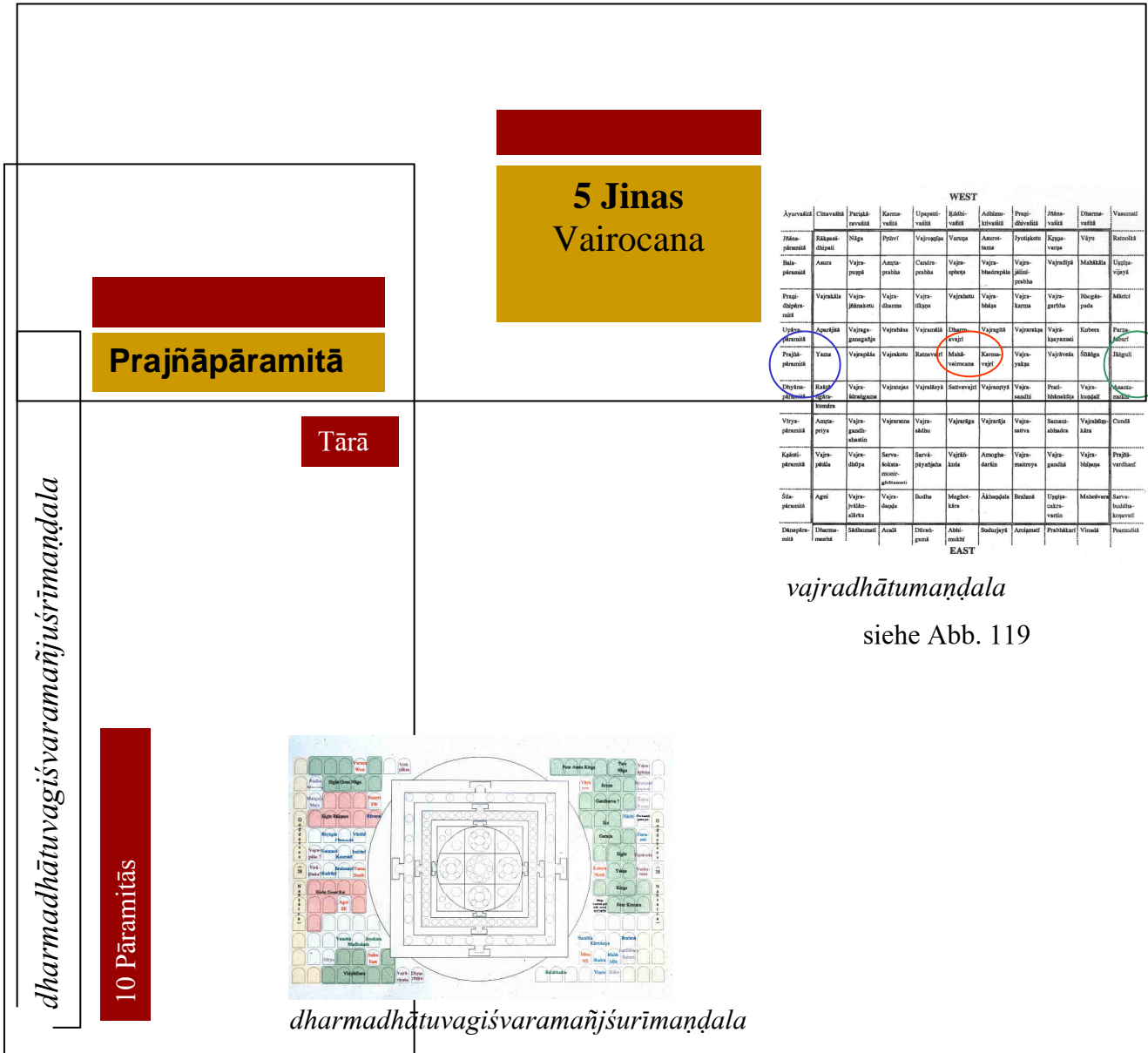


# Appendix C: Ikonographische Schemata

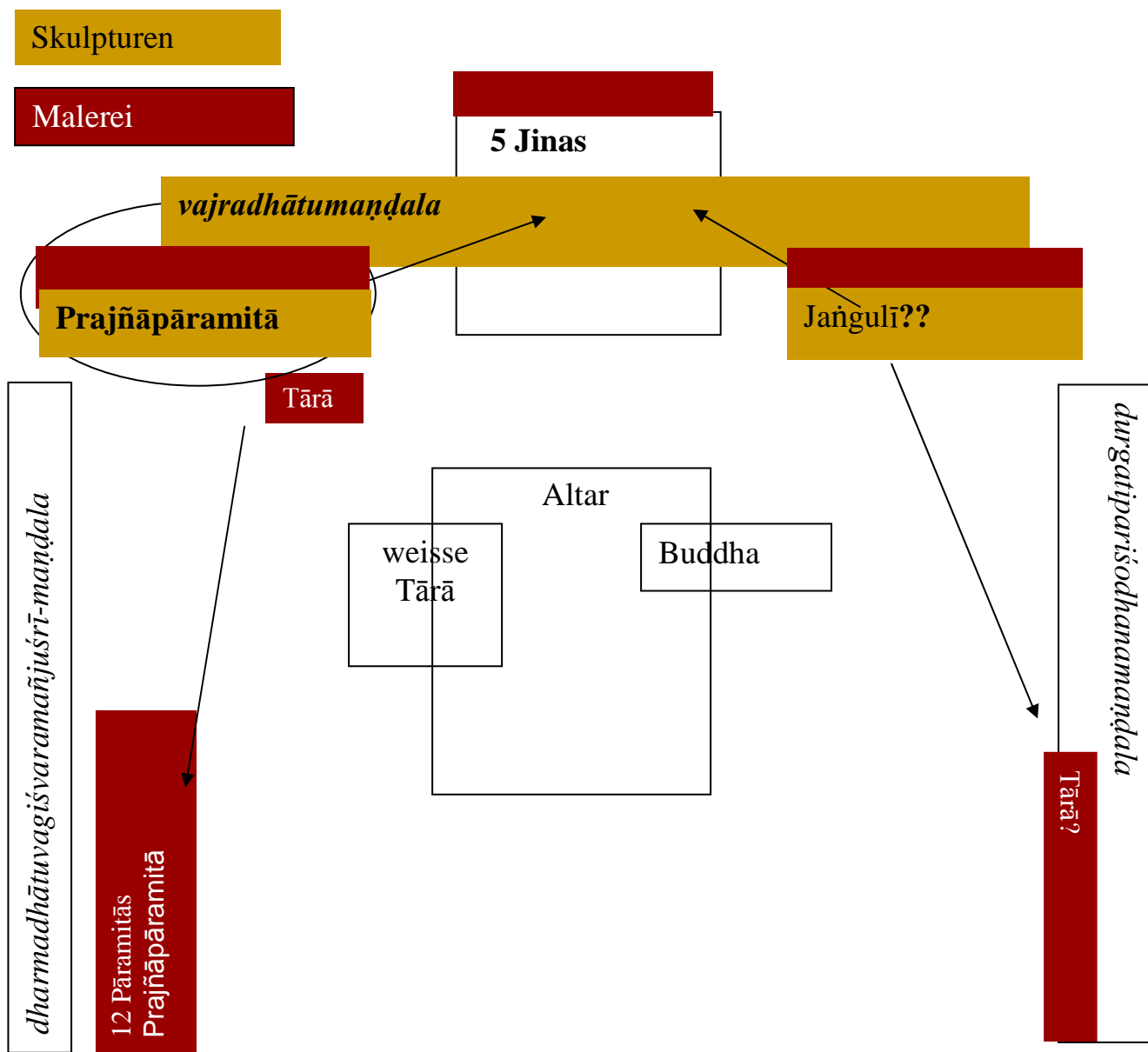


Tabo, 'Du khang, *vajradhātumaṇḍala*

Graphik 1: Nako, Lo tsa ba lha khang, erweitertes, horizontales *vajradhātumaṇḍala*



Graphik 2: Nako, lo tsa ba lha khang, vajradhātumaṅṅḍala, dharmadhātuvagiśvaramaṅṅjūrīmaṅṅḍala



Graphik 3: Nako, Lo tsa ba lha khang, ikonographisches Programm



# Abkürzungsverzeichnis

<i>AsP</i>	<i>Aṣṭasahaśrikaprajñāpāramitā</i>
BDA	Bundesdenkmalamt
chin.	chinesisch
CIRDIS	Center for Interdisciplinary Research and Documentation of Inner and South Asian Cultural History, finanziert von der Universität Wien (2007-2008), Forsetzung ist beantragt
<i>DS</i>	<i>Dharmakoṣasaṃgraha</i>
<i>ECMT</i>	<i>Ekallavīracanḍamahāroṣanatantra</i>
FN	Fußnote
FSP	Forschungsschwerpunkt: „The Cultural History of the Western Himalaya“, finanziert durch den FWF (1996-2006, Projekt S 8702)
FWF	Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Austrian Science Fund
japan.	japanisch
k.A.	keine Angaben
mongol.	mongolisch
NRPP	Nako Research and Preservation Project <a href="http://www.univie.ac.at/fsp-programm/wmf">http://www.univie.ac.at/fsp-programm/wmf</a>
NFN	Nationales Forschungsnetzwerk: The Cultural History of the Western Himalayas from the 8th century“, finanziert von der Universität Wien (2007-2008, Projekt S 9802)
<i>NSP</i>	<i>Nispannayogāvalī</i>
RKDS	Romi Khosla Design Studios Delhi
<i>SD</i>	<i>Sādhanamalā</i>
<i>STTS</i>	<i>Sarvatathāgatattvasaṃgrahatantra</i>
Skt.	Sanskrit
tib.	Tibetisch
WHAV	Western Himalayan Archive Vienna





# Bibliographie

- Alexander**, André (2005) *The Temples of Lhasa*. Chicago.
- Allinger**, Eva (2000) Some Problems about the Green Tārā together with the Eight Great Dangers and the 21 Tārās. The Origins and Tibetan Resolutions. In: *South Asian Archaeology 1997*. Vol. III. Rome. 1367-1381.
- (2006) An unusual depiction of Astamāhbhaya Tārā in Nako, Himachal Pradesh as compared with other representations of the same Tārā in the Western Himalaya. In: Jarigge, Catherine and Lefèvre, Vincent (eds.) *South Asian Archaeology 2001. Historical Archaeology and Art History*. Vol. II. EASA 2001: Proceedings of the Sixteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists Paris July 2001. Paris. 355-361.
- and **Eimer**, Helmut and **Kretschmar**, Andreas (2006) Kapitel 2: Dharma: Die Lehre. In: Lee-Kalish, Jeong-Hee (eds.) *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*. Essen. 216-219.
- Arbor**, Ann and **Wood**, Leela Aditi (2004) The Ajanta Cave 17 Inscription as a Preface to the Local King's Vihāra. History, Religious Story and Homology. In: Bakker, Hans (ed.) *The Vākāṭaka Heritage*. Groningen. 109-131.
- Arènes**, Pierre (1996) *La Déesse sGrol-ma (Tārā). Recherches sur la Nature et le Statut d'une Divinité du Bouddhisme Tibétain*. Leuven.
- Auboyer**, Jeannine (1949) *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*. Paris.
- Bajpai**, Shiva Chandra (1991) *A Remote Land in the Himalaya*. New Delhi.
- Bandyopadhyay**, Bimal (2004) *Buddhist Centres of Orissa. Lalitagiri, Ratnagiri and Udayagiri*. New Delhi.
- Banerjee**, Rakhal Das (1933) *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*. ASI Vol. XLVII. Delhi.
- Bautze-Picron**, Claudine (1989) "Identification" or "Classification" in Buddhist Iconography: the case of the six-handed Avalokiteśvara images in Bihar and Bengal, 8<sup>th</sup> to 12<sup>th</sup> century. In: Dallapiccola, Anna Libera (ed.) *Shastric Tradition in Indian Arts*. 2 Vols. Stuttgart. Wiesbaden. 35-50.
- (1992) *Le culte de la Grand Déesse au Bihar du VII au XIIe siècle*. Napoli.
- (1995) Between men and gods. Small motifs in the Buddhist art of eastern India, an interpretation. In: Kooij, Karel van and Veere, H. van der (eds.) *Function and Meaning in Buddhist Art*. Proceedings of a Seminar held at Leiden University 21-24 October 1991. Groningen. 59-79.
- (1998 a) *The Art of Eastern India*. Berlin.

- (1998 b) The elaboration of a style: Eastern Indian motifs and forms in early Tibetan and Burmese painting. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *The Inner Asian International Style 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Centuries*. Papers presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies Graz 1995. Wien. 15-65.
- (1999) Buddhist painting during the reign of Harivarmadeva (End of the 11<sup>th</sup> c.) in Southeast Bangladesh. In: *Journal of Bengal Art* Vol. 9. 159-197.
- Beer**, Robert (1999 a) *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. London.
- (1999 b) *Handbook of Tibetan symbols and motifs*. London.
- (2003) *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago. London.
- Béguin**, Gilles (1977) *Tibet. Kunst des Buddhismus*. München.
- (1993) *Maṅḍala: diagrammes ésotériques du Népal et du Tibet au Musée Guimet*. Paris.
- (1995) *Les Peintures du Bouddhisme Tibétain*. Paris.
- Bernet Kempers**, Karel (1933) *The Bronzes of Nalanda and Hindu-Javanese art*. Leiden.
- Beyer**, Stephan (1973) *The Cult of Tārā: Magic and Ritual in Tibet*. Berkley.
- Bhattacharyya**, Benoytosh (ed.) (1925 and 1928) *Sādhnamālā I, II*. Baroda.
- (1949) *The Nispannayogāvalī of Abhayākara Gupta*. Baroda.
- (1958) *The Indian Buddhist Iconography mainly based on the Sādhnamālā and cognate tāntric texts of rituals*. Calcutta.
- Bhattacharyya**, Dipak Chandra (1974) *Tantric Buddhist Iconographic Sources*. Delhi.
- (1978) *Studies in Buddhist Iconography*. Delhi.
- Blofeld**, John (1982) *The Tantric mysticism of Tibet: a practical guide*. Boulder.
- Bogin**, Stephanie (2004) *A technical Study of the early Buddhist wall paintings at Nako, Himachal Pradesh, India*. Dissertation. Courtauld Institute London.
- Brauen**, Martin (1992) *Das Mandala. Der Heilige Kreis im tantrischen Buddhismus*. Köln.
- (1997) *The mandala: sacred circle in Tibetan Buddhism*. London.
- and **Willson**, Martin (eds.) (2000) *Deities of Tibetan Buddhism*. Somerville.
- Bruhn**, Klaus (1976) Classification in Indian Iconography. In: *German Scholars on India*. Vol. II. Bombay.
- Bunce**, Fredrick (1997) *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*. New Delhi.
- (2000) *Encyclopaedia of Hindu Deities, Demi-Gods, Godlings, Demons and Heroes*. New Delhi.
- (2001, repr. 2005) *Mudrās in Buddhist and Hindu Practice. An Iconographic Consideration*. New Delhi.
- (2002) *Iconography of Architectural Plans: A Study of the Influence of Buddhism and Hinduism on Plans*. New Delhi.

- Bu ston** (1931, transl. 1998) *The History of Buddhism in India and Tibet. The Jewelry of Scripture by Buston*. transl. by Eugène Obermiller. Delhi.
- Campbell**, June (1996, repr. 2003) *Gender, Identity and Tibetan Buddhism*. Delhi.
- Caseau**, Béatrice (1999) Sacred landscapes. In: Bowersock, Glen (1999) *Late Antiquity: a guide to the postclassical world*. Cambridge. 21-59.
- Casey**, Jane, **Ahuja**, Naman and **Weldon**, David (2003) *Divine Presence. Arts of India and the Himalayas*. Milano.
- Chan**, V. (1994) *Tibet Handbook: A Pilgrimage guide*. Hong Kong.
- Chandola**, Khemanand (1987) *Across the Himalaya Trough the Ages: A Study of Relations between Central Himalayas and Western Tibet*. New Delhi.
- Chandra**, Lokesh (1991, repr. 1994) *Buddhist Iconography*. New Delhi.
- Chayet**, Anne (1994) *Art et archaéologie du Tibet*. Paris.
- Clark**, Walter Eugene (1965) *Two Lamaistic Pantheons*. New York.
- Clarke**, John (1997) *Regional Styles of Metalwork*. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. 278-289.
- Coomaraswamy**, Ananda Kentish (1935) *Elements of Buddhist Iconography*. Cambridge.
- (1947) *Time and eternity*. Ascona, Switzerland.
- (1977, repr. 1997) *The door in the sky: Coomaraswamy on myth and meaning*. Princeton.
- (1998) *Elements of Buddhist Iconography*. New Delhi.
- Conze**, Edward (1949) The Iconography of Prajnaparamita I. In: *Oriental Art* II/2, 46-52.
- (1951) The Iconography of Prajnaparamita II. In: *Oriental Art* III/3, 104-109.
- (1949 and 1951, repr. 1976) The Iconography of Prajnaparamita. In: Conze, Edward *Thirty Years of Buddhist Studies*. Überarbeiteter Neuabdruck der Artikel von 1949 und 1951. 243-268.
- (1952, repr. 1976) The Composition of the Aṣṭasahasrika Prajñāpāramitā. In: Conze, Edward *Thirty Years of Buddhist Studies*. Oxford. 168-184.
- (1954, repr. 1976) Hate, Love and Perfect Wisdom. In: Conze, Edward *Thirty Years of Buddhist Studies*. Oxford. 185-190.
- (1959, repr. 1976) *Mahayana Buddhism*. In: Conze, Edward *Thirty Years of Buddhist Studies*. Oxford. 48-86.
- (1959) *Buddhist Scriptures*. Harmondsworth.
- (1960) *The Prajñāpāramitā Literature*. Gravenhagen.
- (1960, repr. 1976) The Development of Prajñāpāramitā Thought. In: Conze, Edward *Thirty Years of Buddhist Studies*. Oxford. 123-147.
- (1968) *Selected Sayings from the Perfection of Wisdom*. London.

- (1973, repr. 1994) *Aṣṭasāhasrikā prajñāpāramitā. The Perfection of Wisdom in 8000 Lines and its Verse Summary*. Calcutta.
- (1975) *The Perfection of Wisdom in 8000 Lines and its Verse summary*. California.
- Dagkar**, Namgyal Nyima (2002) Concise Analysis of Zhang Zhung Term in the Documents of Dunhuang. In: Blezer, Henk (ed.) *Tibet, Past and Present*. Vol. I. PIATS 2000: Proceedings of the 9th International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000. Leiden. Boston. Köln. 429-439.
- Dhar**, Parul Pandya (2007) Kāla-Makara-Toraṇas: Javanese Expressions of a Shared Motif. In: Vatsyayan, Kapila (ed.) *Sacred Landscapes in Asia*. New Delhi. 257-281.
- Dargyay**, Eva (1977, repr. 1998) *The Rise of Esoteric Buddhism in Tibet*. Delhi.
- Das**, H.C. (2004) Interaction between Buddhist and Brāhmaṇical Art in Orissa. In: Sharma, Ramesh (ed.) *Interaction Between Brāhmaṇical and Buddhist Art*. Varanasi. 65-87.
- Davidson**, Ronald (2002) *Indian Esoteric Buddhism. A social history of the Tantric Buddhism*. New York.
- (2005) *Tibetan Renaissance. Tantric Buddhism in the Rebirth of Tibetan Culture*. New York.
- Debjani**, Paul (1995) *The Art of Nalanda. Development of Buddhist Sculpture AD. 600-1200*. New Delhi.
- De**, Gourisankar (1999) Woman with bird motif in Bengal art. In: *Journal of Bengal Art* Vol. 9. 199-206.
- De Mallmann**, Marie-Thérèse (1975, repr. 1986) *Introduction a L'Iconographie du Tantrisme Bouddhique*. Paris.
- Denwood**, Philip (1994) Sacred Architecture of Tibetan Buddhism: The Indwelling Image. In: *Orientalism* 25/6. Hong Kong. 42-47.
- (1997) Architectural Style at Shalu. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. 220-229.
- Desai**, Vishakha and **Mason**, Darielle (eds.) (1993) *Gods, Guardians, and Lovers. Temple Sculptures from North India A.D. 700-1200*. The Asia Society Gallery. New York.
- Di Mattia**, Marialaura (1998) Il complesso templare di Nako nell' alto Kinnaur: un esempio dello stile indo-tibetano dei secoli X-XI (parte I). In: *Rivista degli studi orientali* LXXI. Roma. 185-238.
- (2007) The divine palace of the Buddha: Architectural frames in western Himalayan Art. In: Heller, Amy and Orofino, Giacomella (eds.) *Discoveries in Western Tibet and the Western Himalayas*. PIATS 2003: Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Association for Tibetan Studies, Oxford. Leiden. Boston. 55-81.

- Diemberger**, Hildegard (1992) *The Hidden valley of Artemisia. Tibetan Sacred Geography as seen within a framework of representations of nature, society, and cosmos*. Dissertation. University of Vienna.
- Diserens**, H el ene (1993) La statue de Br ar (Ka sm ir) retrouv ee. In: *Arts Asiatiques XLVIII*. 72-85.
- Donaldson**, Eugene (1976) Doorframes on the earliest Orissan temples. In: *Artibus Asiae* XXXVIII 2/3. New York. 198-218.
- (2001) *Iconography of the Buddhist Sculpture of Orissa*. 2 Vols. New Delhi.
- (2002) *Tantra and Ś akta Art of Orissa*. 2 Vols. New Delhi.
- and **Behra**, Karuna (1989) *Sculpture Masterpieces from Orissa*. New Delhi.
- Dwivedi**, Umesh Chandra (1998) Praj n p ramit  in Literature and Art. In: Sinha, C.P. (ed.) *Facets of Indian Culture*. Patna. 201-20.
- Edou**, Jérôme (1996) *Machig Labdrön and the Foundation of Ch d*. New York.
- Essen**, Gerd-Wolfgang and **Thingo**, Tsering Tashi (1989) *Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets*. München.
- (1991) *Padmasambhava. Leben und Wundertaten des großen tantrischen Meisters im Spiegel der tibetischen Bildkunst*. Köln.
- Filigenzi**, Anna and **Faccenna**, Domenico (2007) *Repertorio terminologico per la schedatura delle sculture dell'Arte Gandhara. Repertory of terms for cataloguing Gandharan sculptures*. IsIAO. Roma.
- Forbes**, Ann Armbrecht (1998) Sacred Geography on the Cultural Borders of Tibet. In: Blondeau, Anne-Marie (ed.) *Tibetan Mountain Deities. Their Cults and Representations*. Wien. 111-121.
- Foucher**, Alfred (1900) * tudes sur l'Iconographie bouddhique de l'Inde d'après des documents nouveaux*. 1i re partie. Paris.
- (1905) * tudes sur l'Iconographie bouddhique de l'Inde d'après des textes inédits*. 2i me partie. Paris.
- Francke**, August Hermann (1907, repr. 1995) *A History of Western Tibet*. New Delhi.
- (1926, repr. 1972) *Antiquities of Indian Tibet*. Part I: *Personal Narrative*. Calcutta. New Delhi.
- Frauwallner**, Erich (1956, repr. 1994) *Die Philosophie des Buddhismus*. Berlin.
- Fussmann**, Gérard, **Jettmar**, Karl and **König**, Ditte (eds.) (1994) *Antiquities of Northern Pakistan*. Reports and Studies. Vol. 3. Mainz.
- Gail**, A.J. (1999) On the ma dala structure of the P h rpur temple. In: *Journal of Bengal Art* Vol. 4. 131-139.
- Genoud**, Charles (1981, transl. 1982) *Buddhist Wall Painting of Ladakh*. Geneva.

- Geoffrey**, Samuel (1994) *Tantra and Popular Religion in Tibet*. New Delhi.
- Gerard**, Alexander Captain (1841, repr. 1993) *Account of Koonawur in the Himalayas*. New Delhi.
- Getty**, Alice (1914, repr. 2000) *The Gods of Northern Buddhism*. Rutland, Vermont. Tokyo, Japan.
- Ghosh**, Mallar (1980) *Development of Buddhist Iconography in Eastern India. A Study of Tārā, Prajñās of Five Tathāgatas and Bhṛikuṭī*. New Delhi.
- Goepper**, Roger (1982) *Alchi, Buddhas, Göttinnen, Mandalas: Wandmalerei in einem Himalaya-Kloster*. Köln.
- (1990) Clues for a Dating of the Three-Storeyed Temple (Sumtsek) in Alchi, Ladakh. In: *Asiatische Studien* 44/2. 159-175.
- (1997) The Murals of Alchi. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. 134-149.
- (2001) Maṇḍala Speculations in Shingon Buddhism based on the Hizōki and its Commentaries. In: Linrothe, Rob and Sørensen, Henrik (eds.) *Embodying Wisdom: art, text and interpretation in the history of esoteric Buddhist Studies*. Copenhagen. 37-56.
- and **Poncar**, Jaroslav (1996) *Alchi. Ladakh's Hidden Buddhist Sanctuary: The Sumtsek*. London.
- Govinda**, Li Gotami (1979, repr. 2002) *Tibet in pictures. A journey into the past*. Berkeley.
- Grönbold**, Günther (1991) *Tibetische Buchdeckel*. München.
- Gupte**, R.S. (1972) *Iconography of the Hindus and Buddhists and Jains*. Bombay.
- Gutschow**, Niels, **Michaels**, Axel, **Ramble**, Charles and **Steinkellner**, Ernst (eds.) (2003) *Sacred Landscape of the Himalaya*. Vienna.
- Guy**, John (ed.) (2007) *La escultura en los templos indios. El arte de la devoción*. Barcelona.
- Gyatso**, Geshe Kelsang (1994) *Tantric Grounds and Paths*. London.
- Gyatso**, Janet (1989) Down with the Demoness: Reflections on a Feminine Ground in Tibet. In: Willis, Janice (ed.) *Feminine Ground: Essays on Women and Tibet*. New York. 33-51.
- Handa**, Om Chanda (1987) *Buddhist Monasteries in Himachal Pradesh*. New Delhi.
- Harle**, James (1986) *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*. Harmondsworth.
- Harrison**, Paul (1992, repr. 2005) Is the Dharma-Kāya the real "Phantom Body" of the Buddha? In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 126-163.
- Heller**, Amy (1994, reprint 1998) Early Ninth Century Images of Vairochana from Eastern Tibet. In: *Art of Tibet. Selected articles from Orientations 1981-1997*. Hong Kong. 174-179.

- (1999) *Tibetan Art. Tracing the Development of spiritual ideals and art in Tibet 600-2000* A.D. Milano.
- (2001) Indian Style, Kashmiri Style: Aesthetics of Choice in Eleventh Century Tibet. In: *Orientalia* 32/10. Hong Kong. 18-23.
- (2002 a) The Paintings of Gra thang: History and Iconography of an 11th century Tibetan Temple. In: *Tibet Journal* 27 1/2. Dharamsala. 37-70.
- (2002 b) Did Atiśa visit Zha lu monastery? Tracing Atiśa's influence on Tibetan Iconography. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *Buddhist Art and Tibetan Patronage, Ninth to Fourteenth Centuries*. Leiden. Boston. Köln. 45-58.
- (2003) The three Silver Brothers. In: *Orientalia* 34/4. Hong Kong. 28-34.
- (2004) The Rin chen bzang po chorten (mchod.rten) at Tho.ling. In: *The 2<sup>nd</sup> International Conference on Tibetan Archaeology & Arts. Abstracts and Papers*. Beijing, 9.
- (2006 a) Recent Findings on Textiles from the Tibetan Empire. In: *Riggisberger Berichte 9: Central Asian Textiles and their Contexts in the Early Middle Ages*. Abegg Stiftung. 175-188.
- (2006 b) Rezeption und Adaption fremder ästhetischer Elemente in der tibetischen Skulptur – Eine Spurensuche. In: Lee-Kalish, Jeong-Hee (eds.) *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*. Essen. 80-89.
- Henss**, Michael (1996 a) Early Tibetan Sculpture. In: Pal, Pratapaditya (ed.) *On the Path to Void. Buddhist Art of the Tibetan Realm*. Mumbai. 100-121.
- (1996 b) Wall-Paintings in Western Tibet. The Art of the Ancient Kingdom of Guge, 1000-1500. In: Pal, Pratapaditya (ed.) *On the Path to Void. Buddhist Art of the Tibetan Realm*. Mumbai. 196-225.
- (1997) The eleventh century murals of Drathang Gompa. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. 160-169.
- (2002 a) Buddhist Metal Images of Western Tibet, ca. 1000-1500 A.D.: Historical Evidence, Stylistical Consideration and Modern Myth. In: *The Tibet Journal* XXVII/3-4. 23-82.
- (2002 b) A Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa. In: *Orientalia* 25/6. Hong Kong. 48-53.
- Hixon**, Lex (1993) *Mother of the Buddhas: Meditation on the Prajnaparamita Sutra*. New Delhi.
- Hladiš**, Jirka (transl. 1999) *Praise to Dharmadhātu of Noble Nāgārūna*. MA thesis. Nāropa University Boulder Colorado.
- Huber**, Toni (1997) A Guide to the La-Phyi Maṇḍala. History, Landscape and Ritual in South-Western Tibet. In: Mac Donald, Alexander (ed.) *Maṇḍala and Landscape*. Delhi. 233-286.

- Hunter**, Harriet (2001) Late Tang Chinese Handbooks for the Garbhakośa Rite. In: Linrothe, Rob and Sørensen, Henrik (eds.) *Embodying Wisdom: art, text and interpretation in the history of esoteric Buddhist Studies*. Copenhagen. 1-36.
- Huntington**, John  
 ---- and **Bangdel**, Dina (2001) A Case Study in Religious Continuity: The Nepal-Bengal Connection. In: *Orientalia* 32/7. Hong Kong. 63-69.  
 ---- and **Bangdel**, Dina (2003 a) *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago.  
 ---- and **Bangdel**, Dina (2003 b) “Mother of all Buddhas”: The Perfection of Wisdom. The Perfection of Wisdom (Prajnaparamita). In: Huntington, John and Bangdel Dina (eds.) *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago. 119-132.  
 ---- and **Huntington**, Susan (1990) *Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pala India (8th-12th centuries) and its International legacy*. Seattle.
- Huntington**, Susan (1984) *The “Pāla-Sena” School of Sculptures*. Leiden.
- Jackson**, David (1992, repr. 2002) The great western Himalayan earthquake of 1505: A rupture of the central Himalayan gap? In: Blezer, Henk (ed.) *Tibet, Past and Present*. Vol. I. PIATS 2000: Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000. Leiden. Boston. Köln. 147-159.  
 ---- (2002) Lama Yeshe Jamyang of Nyurla, Ladakh: The Last Painters of the 'Bri gung". In: *The Tibet Journal* XXVII. Dharamsala. 153-176.  
 ---- (1985) *The entrance guide for the wise (Section III): Sa-skya Paṇḍita on Indian and Tibetan traditions of Pramāna and philosophical debate*. Wien. Washington.
- Jackson**, Roger (2005) Ambiguous sexuality. Imagery and interpretation in Tantric Buddhism. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol.VI: *Tantric Buddhism (including China and Japan) Buddhism in Nepal and Tibet*. London. 147-161.
- Jahoda**, Christian (1999) Buddhistische Kunst im Indo-Tibetischen Raum. In: *Parnass* 4. 94-99.  
 ---- (2007) Remarks on the tradition and function of the Tabo srung-ma. In: Gingerich, R., Ramble, C. and Buffetrille, Katia (eds.) *Myth, Territoriality and Ritual in Tibetan areas*. Vienna.
- Jha**, Achyutanand (1993 a) *Tathagata Akshobhya and the Vajra Kula: Studies in the Iconography of the Akshobhya Family*. Delhi.  
 ---- (1993 b) Prajñāpāramitā. In: Jha, Achyutanand *Tathagata Akshobhya and the Vajra Kula: Studies in the Iconography of the Akshobhya Family*. Delhi. 85-87.
- Khosla**, Romi (1979) *Buddhist Monasteries in the Western Himalaya*. Kathmandu.



- Kim**, Sung-Min (2007) Immanent and Transcendent: Investigating Meanings of Void through Art's Space. In: Vatsyayan, Kapila (ed.) *Sacred Landscapes in Asia*. New Delhi. 29-61.
- Kinnard**, Jacob (1999, repr. 2001 a) *Imaging Wisdom: seeing and knowing in the art of Indian Buddhism*. New Delhi.
- (1999, repr. 2001 b) Representing Prajñāpāramitā in Sculpture. In: Kinnard, Jacob *Imaging Wisdom: seeing and knowing in the art of Indian Buddhism*. New Delhi. 131-147.
- Klimburg-Salter**, Deborah (1982) *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*. Los Angeles.
- (1987) Reformation and Renaissance: A Study of Indo-Tibetan Monasteries in the Eleventh Century. In: Gnoli, G. and Lanciotti, L. (eds.) *Orientalia Iosephi Tucci Memoriale Dicata*. Vol. 2. Roma. 683-702.
- (1989) *The Kingdom of Bāmiyan*. Naples.
- (1990) Tucci Himalayan Archives Report 1: The 1989 Expedition to the Western Himalayas, and a Retrospective View of the 1933 Tucci Expedition. In: *East and West New Series* 40/1-4. Rome. 145-171.
- (1994 a) Tucci Himalayan Archives Report 2: The 1991 Expedition to Himachal Pradesh. In: *East and West New Series* 44/1. Rome. 13-82.
- (1994 b) A Decorated Prajnaparamita Manuscript from Poo. In: *Orientalia* 25/6. 54-60.
- (1994 c) Indo-Tibetan Miniature Mainting from Himachal Pradesh. In: Per Kvaerne (ed.) *Tibetan Studies*. Vol. 1. IATS 1992: Proceedings of the 6<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Fagernes 1992. Oslo. 441-453.
- (1996 a) Style in Western Tibetan Painting. The Archaeological Evidence. In: *East and West* 46/3-4. Rome. 319-36.
- (1996 b) *Some remarks on canopies in Bāmiyan*. Roma.
- (1997 a) *Tabo. A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*. Milan and New York.
- (1997 b) The Life of the Buddha in Ta pho Monastery, Himachal Pradesh – Texts and Images. In: Allchin, Raymond and Allchin Bridget (eds.) *South Asian Archaeology 1995*. Oxford. 673-690.
- (1998 a) *Bāmiyān*. Roma.
- (1998 b) Is there an Inner Asian International style 12<sup>th</sup> to 14<sup>th</sup> centuries. Definiton of the problem and present state of research. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *The Inner Asian International Style 12<sup>th</sup> –14<sup>th</sup> Centuries*. Papers presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies Graz 1995. Wien. 1-14.

- (1999) The Dharmadhātu-vāgīśvara-mañjuśrī-maṇḍala. „Tabo 'Du khañ". In: Scherrer-Schaub, Christiane and Steinkellner, Ernst (eds.) *Tabo Studies II. Manuscripts, Texts, Inscriptions, and the Arts*. Rome. 299–320.
- (1999/2000) The Buddhist art of Gujarat: on Tāranātha's Old Western Indian Style. In: Errington, Elizabeth and Bopearachchi, Osmund (eds.) *Silk Road Art and Archaeology 6. Kamakura*. 253-267.
- (2001) Tucci Archive Report 4: Dung dkar/Phyi dbang, West-Tibet and the Influence of Tangut Buddhist Art. In: *East and West* 51/3-4. Rome. Offprint. 323–348.
- (2002) Ribba, the story of an early buddhist temple in Kinnaur. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *Buddhist Art and Tibetan Patronage, Ninth to Fourteenth Centuries*. Leiden. Boston. Köln. 1-28.
- (2003) The Nako Preservation Project. In: *Orientations* 34/5. Hong Kong. 39-45.
- (2004) Lama, Yidam, Protectors. In: *Orientations* 35/3. Hong Kong. 48-53.
- (2005) *Tabo monastery*. Art and History. Vienna. nicht publiziert.
- (2007 a) Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound. In: Kimburg-Salter, Deborah, Tropper, Kurt and Jahoda, Christian (eds.) *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*. PIATS 2003: Proceedings of the 10<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Leiden. Boston. 5-26.
- (2007 b) Kha che lugs. The influence of Kashmiri Art on the Art of Western Tibet. In: Prats, R.N. (ed.) *The Pandita and the Siddha. Tibetan Studies in honour of E. Gene smith*. Dharamsala. 138-152.
- (2007 c) Tradition and innovation in Indo-Tibetan painting. Four preaching scenes from the life of the Buddha, Tabo mid 11<sup>th</sup> century. In: Kellner, Birgit, Krasser, Helmut, Lasic, H., Much, T. and Tauscher, Helmut (eds.) *Pramāṇakīrtih. Papers dedicated to Ernst Steinkellner on the occasion of his 70th birthday*. Part 1. Wien. 423-467.
- (2007 d) Chronology of interior wall decoration with special emphasis on wall paintings. In: Nako. The rebirth of the temple complex. CIRDIS. Vienna. Booklet produced for H.H. the Dalai Lama and the reconsecration of Nako, nicht publiziert. 32-35.
- (in Vorbereitung) *Tibetan Art in the Tucci Collections of the Museo Nazionale d'Arte Orientale*. Rome.
- Kogler**, Susanne (2006) *Das buddhistische Kloster Fondukistān, Afghanistan – Die neue Forschungslage und ein Rekonstruktionsversuch*. MA thesis. Universität Wien.

- Kohler**, Katharina (2006) *Die Holzdeckenmalerei im buddhistischen Tempelkomplex in Nako, Himachal Pradesh, Indien. Untersuchung zur Maltechnik und Konservierung*. MA thesis Universität Wien.
- Kossak**, Steven (1998) Early Paintings from central Tibet in the Metropolitan Museum of Art. In: *Oriental Art* 29/9. Hong Kong. 50-64.
- and **Singer**, Jane Casey (1998) *Sacred Visions. Early Paintings from Central Tibet*. New York.
- Kramrisch**, Stella (1828) *The Visnudharmottara*. Calcutta.
- (1946, repr. 1976) *The Hindu Temples*. New Delhi.
- (1954) *The Art of India. Traditions of Indian sculpture, paintings and architecture*. London.
- (1994) *Exploring India's sacred art*. New Delhi.
- Kreijger**, Hugo (1992) Shalu, de herontdekking van een Tibetaans klooster. In: Poelmeyer, R. and Munnike, R. (eds.) *Shalu, de herontdekking van een Tibetaans klooster*. Leiden.
- (1997) Mural Styles at Shalu. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. 170-177.
- Krist**, Gabriela (2005) Restaurierung einer buddhistischen Tempelanlage im Himalaya. NRPP. In: *Restauro* 7/2005. 472-474.
- Lalou**, Marcelle (1930) *Iconographie des Étoffes Peintes dans les Manjusrimulakalpa*. Paris.
- Lamotte**, Étienne (2006) Mañuśrī. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 227-301.
- Lancaster**, Lewis (2005) The oldest Mahāyāna sūtra: its significance for the study of Buddhist development. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 302-311.
- Lauf**, Detlef Ingo (1976, repr. 1995) *Tibetan Sacred Art. The Heritage of Tantra*. Bangkok.
- Lee**, Sherman (1997) *Far Eastern Art*. London.
- Lee-Kalish**, Jeong-Hee (ed.) (2006) *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*. Essen.
- Legge**, James (1986) *A record of Buddhist kingdoms being an account by Fa-hien of his travels in India and Ceylon (A.D. 399-414) in search of the Buddhist books of discipline*. Oxford.
- Leoshko**, Janice (1987) *The Iconography of Buddhist Sculptures of the Pāla and Sena Periods from Bodhgaya*. Dissertation. The Ohio State University.

- (1995) Pilgrimage and the evidence of Bodhgaya's images. In: Kooij, Karel and Veere, van der (eds.) *Function and Meaning in Buddhist Art*. Proceedings of a seminar held at Leiden University 21-24 October 1991. Groningen. 45-57.
- Linrothe**, Rob (1994) The murals of Mangyu: A Distillation of Mature Esoteric Buddhist Iconography. In: *Orientalia* 25/11. Hong Kong. 92-1.
- (1996) Mapping the Iconographic Programme of the Sumtsek. In: Goepper, Roger and Poncar, Jaroslav Alchi. *Ladakh's Hidden Buddhist Sanctuary: The Sumtsek*. London. 269-72.
- (1999 a) *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhism*. London.
- (1999 b) Talisman, Reliquary and Instrument of Enlightenment: The Alchi Sumtsek as a Mandalic Site. In: *Orientalia* 25/11. Hong Kong. 92-102.
- and **Sørensen**, Henrik (eds.) (2001) *Embodying Wisdom: art, text and interpretation in the history of esoteric Buddhist Studies*. Copenhagen.
- and **Watt**, Jeff (2004) *Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond*. New York.
- Lipton**, Barbara and **Ragnubs**, Dorjee Nima (1996) *Treasures of Tibetan Art. Collections of the Jacques Marchais Museum of Tibetan Art*. New York.
- Loserries-Leick**, Andrea (1996) Kālī in Tibetan Buddhism. In: Michaels, Axel, Wilke, Annette and Volgelsanger, Cornelia (eds.) *Wild Goddesses in India and Nepal*. Proceedings of an International Symposium Berne and Zurich November 1994. Bern. 417-435.
- Losty**, Jeremiah (1982) *The Art of the Book in India*. London.
- Luczanits**, Christian (1996) A Note on Tholing Monastery. *Orientalia* 27/6. Hong Kong. 76-77.
- (1997 a) The Clay Sculptures. In: Klimburg-Salter, Deborah Tabo. *A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*. Milan. New York. 189-205.
- (1997 b) On the Construction of Clay sculptures in Tabo (Ta pho) Spiti (c. 1042 A.D.) In: *South Asian Archaeology 1995*. Proceedings of the 13<sup>th</sup> International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists Cambridge 1995. Cambridge. 691-701.
- (1998 a) *Early Buddhist clay sculpture in the Western Himalaya*. Dissertation. University of Vienna.
- (1998 b) On an unusual painting style in Ladakh: In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *The Inner Asian International Style 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Centuries*. Papers presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies Graz 1995. Wien. 151-169.
- (2001) Methodological comments regarding recent research on Tibetan Art. In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 45. Wien. 125-145.

- (2003) The 12th century Buddhist Monuments of Nako. In: *Orientalia* 34/5. Hong Kong. 46-53.
- (2004) *Buddhist Sculpture in Clay*. Chicago.
- (2006) Maṇḍala – Form, Funktion und Bedeutung. In: Lee-Kalish, Jeong-Hee (ed.) *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*. Essen. 71-79.
- (in Druck) On the depiction of Hindu and pan-Indian deities in the Lo-tsa-ba lHa-khang at Nako. In: Ravens, E.M. (ed.) *EASA 1999: Proceedings of the 15th Conference of the European Association of South Asian Archaeologists Leiden 1999*. Leiden.
- Mac Donald**, Alexander (1971) Documents pour l'étude de la religion et de l'organisation sociale des sherpa: reproduction photographique de trios manuscrits tibétains. Par Car-pa'i Bla-ma Sanś-rgyas bstan-'jin. Paris.
- (1997) *Maṇḍala and Landscape*. New Delhi.
- Mac Queen**, Graem (2005) Inspired Speech in early Mahāyāna Buddhism. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 312-328.
- Maillard**, Monique and **Jera-Bezard**, Robert (1994) Les stūpas de Kuberavāhana à Chilas et Thalapan. In: Fussmann, Gérard, Jettmar, Karl, König, Ditte (eds.) *Antiquities of Northern Pakistan. Reports and Studies*. Vol. 3. Mainz. 173-200.
- Maraini**, F. (1984) *Segreto Tibet*. Florence.
- Menzies**, Jackie (ed.) (2006) *Goddess. Divine Energy*. Sydney.
- Mitra**, Debala (1971) *Buddhist Monuments*. Calcutta.
- (1997) A brief survey of the representations of Aṣṭa-Mahā Bodhisattva-Maṇḍala in India and Bangladesh. In: *Journal of Bengal Art* Vol. 2. 59-77.
- (1998) Lintels with the figures of eight great Bodhisattvas and a Tathāgata – an Iconographical study. In: Sinha, C.P. (ed.) *Facets of Indian Culture*. Patna. 276-300.
- Mitra**, Mallar (1999) An image of Mañjuśrī in the company of Jālinīprabha and Candraprabha preserved in the Bangladesh National Museum. In: *Journal of Bengal Art* Vol. 9. 497-514.
- and **Bhattacharya**, Gouriswar, **Mevissen**, Gerd and **Sinha**, Sutapa (eds.) (2007) *Studies in Art, Iconography, Architecture and Archaeology of India and Bangladesh*. New Delhi.
- Mukherji**, Shyam Chand (2007) On the importance of the Dharmakośa Saṃgraha: A little known text on Buddhist Iconography. In: Bhattacharya, Gouriswar, Mevissen, Gerd, Mitra, Mallar and Sinha, Sutapa (eds.) *Studies in Art, Iconography, Architecture and Archaeology of India and Bangladesh*. New Delhi. 204-212.
- Mullin**, Glenn (2003) *Female Buddhas. Women of Enlightenment in Tibetan Mystical Art*. Santa Fe.

- Mus**, Paul (1929) Le Buddha Paré. *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient* XXVIII. Hanoi. 153-278.
- Neumann**, Helmut (2001) Shalu's Hidden Treasures: The Paintings of the Shadakshari Chapel. *Orientalia* 32/10. Hong Kong. 33-43.
- Obermiller**, Eugène (1988, repr. 1998) Prajñāpāramitā in Tibetan Buddhism. Delhi.
- Onishi**, Yoshinori (1997) *Feminine Multiplicity. A Study of Groups of multiple Goddesses in India*. Delhi.
- Pal**, Pratapaditya (1975) *Bronzes of Kashmir*. New Delhi.
- (1982) *A Buddhist Paradise: The Murals of Alchi – Western Himalayas*. Hong Kong.
- (1983, repr. 1990) *The Art of Tibet*. Los Angeles.
- (1984) *Tibetan Paintings*. Basel.
- (1985) *The Art of Nepal*. Los Angeles.
- (1991) *Art of the Himalayas. Treasures from Nepal and Tibet*. New York.
- (ed.) (1996) Introduction. In: Pal, Pratapaditya (ed.) *On the Path to Void. Buddhist Art of the Tibetan Realm*. Mumbai. 14-23.
- (1997) *Tibet. Tradition and Change*. Los Angeles.
- (2003) *Himalayas: An Aesthetic Adventure*. Chicago.
- and **Meech-Pekarik**, Julia (1988) *Buddhist Book Illuminations*. Hong Kong.
- Papa-Kalantari**, Christiane (2000) *Die Deckenmalereien des gSum-brtsegs in Alchi. Studie zu den Textildarstellungen eines frühen buddhistischen Tempels aus dem westtibetischen Kulturkreis*. MA thesis. Universität Wien.
- (2002) The Ceiling Paintings of the Alchi gsum brtsegs: Problems of Style. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *Buddhist Art and Tibetan Patronage, Ninth to Fourteenth Centuries*. PIATS 2000: Proceedings of the 9<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Leiden. Boston. Köln. 85–113.
- (2007 a) The Art of the Court: Some Remarks on the Historical Stratigraphy of Eastern Iranian Elements in the Early Buddhist Paintings of Alchi, Ladakh. In: Kimburg-Salter, Deborah, Tropper, Kurt and Jahoda, Christian (eds.) *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*. PIATS 2003: Proceedings of the 10<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Leiden. Boston. 167-228.
- (2007 b) From Textile Dress to Vault of Heaven: Some Observations on the Function and Symbolism of Ceiling Decorations in the Western Himalaya Temples of Nako, Himachal Pradesh, India. In: Hardy, Adam (ed.) *The Temple in South Asia*. Vol. 2. EASAA: Proceedings of the European Association of South Asian Archaeology London 2005. London.

- Paul**, Diana (1979) *Woman in Buddhism: Images of the Feminine in Mahayana Tradition*. Berkeley.
- Petech**, Luciano (1972) Ya-tse, Gu-ge pu-rang: A New Study. In: *Central Asiatic Journal* 14. Paris. 1-2.
- (1988) The Brig-guṅ sect in Western Tibet and Ladakh. In: *Selected Papers on Asian History*. 355-368.
- (1997) Western Tibet: Historical Introduction. In: Klimburg-Salter, Deborah (1997) *Tabo. A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*. Milan. New York. 229-252.
- Peter**, F. A. (1977) Glossary of Place Names in Western Tibet. In: *The Tibet Journal*. Vol. II / 2. Dharamsala. 5-37.
- Poell**, Heinrich (2005) Wooden Temple Doors in Ladakh, 12<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> Centuries C.E. In: *Journal of the Asiatic Society of Mumbai*. Mumbai. 191-204.
- Postel**, Michel (1985) *Antiquities of Himachal Pradesh*. Bombay.
- Pritzker**, Thomas (1989, reprint 1998) The Wall Paintings of Tabo. In: (1998) *Art of Tibet. Selected articles from Orientations 1981-1997*. Hong Kong. 69-79.
- (1992, repr. 1998) Notes on the Evolution of Tabo's Monastic Complex. In: (1998) *Art of Tibet. Selected articles from Orientations 1981-1997*. Hong Kong. 124-130.
- (1996) Tabo Monastery: The sacred Precinct. In: Pal, Pratapaditya (ed.) *On the Path to Void. Buddhist Art of the Tibetan Realm*. Mumbai. 66-81.
- Ramanan**, Venkata (1966, repr. 1998) *Nāgārjuna's Philosophy as presented in The Mahā-Prajñāpāramitā-Śāstra*. Delhi.
- Ramble**, Charles (1997) The Creation of the Bon Mountain of Kongpo. In: MacDonald, Alexander (ed.) *Maṇḍala and Landscape*. Delhi. 133-232.
- Rathje**, Kerstin (2007) *Die Schutzherrin von Tabo – Zum Verhältnis von lokaler Tradition und buddhistischer Mission im westlichen Himalaya der ersten Jahrtausendwende. Bildbefragungen*. MA thesis. Universität Wien.
- Reedy**, Chandra (1997) *Himalayan Bronzes. Technology, Style and Choices*. Newark-London.
- Rhie**, Marylin (1997) Eleventh Century Monumental Sculpture in the Tsang Region. In: Singer, Jane Casey and Denwood, Philip (1997) *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London. Laurence King Publishing. 38-51.
- (1999) *Worlds of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*. New York.
- and **Thurman**, Robert (1991) *Wisdom and compassion: the sacred art of Tibet*. New York. London.

- and **Thurman**, Robert (1991, transl. 1996) *Weisheit und Liebe: 1000 Jahre Kunst des Tibetischen Buddhismus*. Bonn.
- Ricca**, Franco and **Fournier**, Lionel (1996) Notes concerning the Mgon Khaṅ of Ḍwa-lu. In: *Artibus Asiae* LVI 3/4. Zürich.
- Rinpoche**, Chögyam Trungpa (1982) Sacred Outlook: The Vajrayoginī Shrine and Practice. In: Klimburg-Salter, Deborah *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*. Los Angeles. 237-141.
- Roerich**, George (1949, repr. 1988) *The Blue Annals*. Delhi.
- Sahai**, B. (1981) Bronze Images of Prajñāpāramitā in Bihar. In: Jha, J.S. (ed.) K.P. Jayaswal *Commemoration Volume*. Patna. 162-65.
- Sahay**, Sachidanand (1975) *Indian Costume, Coiffure and Ornament*. Delhi.
- Samuel**, Geoffrey (2002) Ritual technologies and the state: The mandala-Form buddhist temples of Bangladesh. In: *Journal of Bengal Art*. Vol. 7. 39-56.
- Sangharakshita**, Bhikshu (1993, repr. 2000) *Wisdom beyond Words*. Birmingham.
- Sanan**, D. and **Swadi**, Dhanu (1998) *Exploring Kinnaur and Spiti in the Transhimalaya*. New Delhi.
- Santideva**, Sadhu (1999) *Encyclopaedia of Indian Mysticism*. Vol. 6: *Tantric Mysticism*. New Delhi.
- (1999) *Encyclopaedia of Indian Mysticism*. Vol. 12: *Mysticism in Tibet*. New Delhi.
- Saraswati**, S. (1977) *Tantrayāna Art. An Album*. Calcutta.
- Sastri**, Hiranda (1977) *The Origin and Cult of Tārā*. ASI 20. Delhi.
- Saunders**, Dale (1960, repr. 1985) *Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. New York.
- Scherrer-Schaub**, Christiane (1999) Towards a methodology for the study of Old Tibetan Manuscripts: Dunhuang and Tabo. In: Scherrer-Schaub, Christiane and Steinkellner, Ernst (eds.) *Tabo Studies II. Manuscripts, Texts, Inscriptions, and the Arts*. Rome. 3-36.
- Schroeder**, Ulrich von (1981) *Indo-Tibetan Bronzes*. Hong Kong.
- (2001) *Buddhist Sculptures in Tibet*. 2 Vols. Vol. 1: *India & Nepal*. Hong Kong.
- (2001) *Buddhist Sculptures in Tibet*. 2 Vols. Vol. 2: *Tibet & China*. Hong Kong.
- Schuster**, Nancy (1981, repr. 2005) Changing the female Body. Wise women and the Bodhisattva career in some Mahāratnakūṭasūtras. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 329-367.
- Seckel**, Dietrich (1957) *Buddhist Art of Eastern Asia*. Stuttgart.



- Shah**, Priyabala (2002) *Śrī-Viṣṇudharmottara Purāṇa. Third Khaṇḍa. An text on ancient Indian arts*. Delhi.
- Sharma**, Kamal Prashad and **Sethi**, Surender Mohan (1997) *Costumes and Ornamentes of Chamba*. New Delhi.
- Shashi**, Shyam Singh (2001) *Encyclopaedia Indica*. Vol. 98. New Delhi.
- Shashibala** (2003) *Buddhist Art. In Praise of the Divine*. New Delhi.
- Shaw**, Miranda (1994) *Passionate Enlightenment: Woman in Tantric Buddhism*. Princeton.
- (2006 a) *Buddhist Goddesses of India*. New York.
- (2006 b) Chapter 8: Prajñāpāramitā. In: Menzies, Jackie (ed.) (2006) *Goddess. Divine Energy*. Sydney. 188-191.
- Silk**, Jonathan (1994) *The Heart Sūtra in Tibetan. A Critical edition of the two recensions contained in the Kanjur*. Wien.
- (2005) What, if anything is Mahāyāna Buddhism? Problems of definitions and classifications. Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol. III: *The origins and nature of Mahāyāna Buddhism. Some Mahāyāna religious topics*. London. 368-404.
- Simmer-Brown**, Judith (2002) *Dakini's Warm Breath. The Feminine Principle in Tibetan Buddhism*. Boston.
- Singh**, Ajay Kumar (1981) Kashmir – Where the Roots of Western Tibet lie. In: *Purātattva* 12. 145-148.
- (1985) *Trans-Himalayan Wall Paintings. 10th to 13th Century A.D.* Delhi.
- (1991) Wall Paintings from Ladakh and Spiti. In: Parimoo Ratan, Kannal Deepak, Panikkar Shivaji, Poduval Jayaram and Sharma Indramohan (eds.) *The Art of Ajanta. New Perspectives*. Vol. II. New Delhi. 511-520.
- (2003) Some bronze figurines from Kinnaur Himalayas inscribed in the name of Nagaraha – the ordained prince of Guge, Western Tibet. *Abstract IATS 2003*. Oxford.
- Singh**, Jogishvar (1990) A brief survey of village gods and their moneylending operations in Kinnaur district of Himachal Pradesh, along with earlier importance of trade with Tibet. In: *Dresdner Tagungsberichte 2*. Staatliches Museum für Völkerkunde. Dresden. 244-258.
- Singh**, Madanjeet (1968) *Himalayan Art: wall-painting and sculpture in Ladakh, Lahaul and Spiti, the Siwalik Ranges, Nepal, Sikkim and Bhutan*. London
- Singh**, Sheo Bahadur (2004) Some Common Symbols and Motifs in Buddhist and Brāhmaṇical Art. In: **Sharma**, Ramesh (ed.) *Interaction Between Brāhmaṇical and Buddhist Art*. Varanasi. 38-45.

- Singh**, Ajay, **Khosa**, Sunil and **Chaturvedī**, Manjula (1992) *Antiquities of Western Himalayas*. New Delhi.
- Singer**, Jane Casey (1994) Painting in Central Tibet, ca. 950-1400. In: *Artibus Asiae* LIV 1/2. Zürich. 343-363 oder 87-136.
- (1995) Early Portrait Painting in Tibet. In: Kooij, Karel, Veere, van der (eds.) *Function and Meaning in Buddhist Art*. Proceedings of a seminar held at Leiden University 21-24 October 1991. Groningen. 81-99. [www.asianart.com/articles/portrait](http://www.asianart.com/articles/portrait)
- (1996) Early Thangkas: Eleventh to Thirteenth Centuries. In: Pal, Pratapaditya (ed.) *On the Path to Void. Buddhist Art of the Tibetan Realm*. Mumbai. 180-195.
- and Denwood, Philip (1997) *Tibetan Art. Toward a definition of style*. London.
- Skorupski**, Tadeuz (1983) *The Sarvadurgatiparisodhana Tantra. Elimination of all evil destinies*. New Delhi.
- (1985, repr. 2005) Śākyamuni's enlightenment according to the Yoga Tantra. In: Williams, Paul (ed.) *Buddhism: Critical Concepts in religious studies. Buddhist origins and the early history of Buddhism in South and Southeast Asia*. Vol.VI: *Tantric Buddhism (including China and Japan) Buddhism in Nepal and Tibet*. London. 409-417.
- Slusser**, Mary Shepard (2005) *Art and Culture of Nepal. Selected Papers*. Kathmandu.
- Snellgrove**, David (1957, repr. 1995) *Buddhist Himālaya. Travels and studies in quest of the origins and nature of Tibetan Religion*. Kathmandu.
- (1987, repr. 2002) *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and their Tibetan Successors*. Boston.
- and **Richardson**, Hugh (1968) *A Cultural History of Tibet*. New York.
- and **Skorupski**, Tadeusz (1977) *The Cultural Heritage of Ladakh*. 2 Vols. Warminster.
- Sørensen**, Henrik (1994) *The esoteric Buddhist Tradition*. Seminar for Buddhist Studies Copenhagen and Aarhus 1989. Copenhagen.
- Sørensen**, Per Kjeld and **Hazod**, Guntram (2005) *Thundering falcon: An inquiry into the history and art of Khra-'brg, Tibet's first Buddhist temple*. Wien.
- Stein**, Rolf (1972) *Tibetan Civilization*. London.
- Stoddard**, Heather (1994) Restoration in the Lhasa Tsuglagkhang and the fate of its wall paintings. In: *Orientalia* 25/6. Hong Kong. 69-73.
- Suzuki**, Daisetz (ed.) (1955-1961) *The Tibetan Tripitika. Peking edition kept in the Library of the Otani University*. Kyoto.
- Tanaka**, Kimiaki (1994) The Buddhist sites of Tholing and the “White Temple” at Tsaparang (Western Tibet): their present condition and analysis of the iconography of the Yoga Tantras.

- Vol. 2. In: Per Kvaerne (ed.) *Tibetan Studies*. IATS 1992: Proceedings of the 6<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Fagernes 1992. Oslo. 863-872.
- (1996) The Usefulness of Buddhist Iconography in Analysing Style in Tibetan Art. In: *The Tibet Journal* XXX/2. Dharamsala. 6-9.
- Thakur**, Laxman (1996 a) Nako Monastery: Archaeological Notes from an Account of the Western Himalayan Expeditions. In: *East and West*. New Series 46/3-4. Rome. 337-52.
- (2001) *Buddhism in the Western Himalaya. A Study of the Tabo Monastery*. Oxford.
- (2002) Exploring the Hidden Buddhist Treasures of Kinnaur (Khu nu): A study of the Lha khang chen mo, Ribba. In: Klimburg-Salter, Deborah and Allinger, Eva (eds.) *Buddhist Art and Tibetan Patronage, Ninth to Fourteenth Centuries*. Leiden. Boston. Köln. 29-44.
- Thurman**, Robert (1984, repr. 1989) *The Speech of Gold: Reason and Enlightenment in the Tibetan Buddhism*. Delhi.
- Trinle**, Tharchin (2001) *Masterpieces throughout the Ages. A Collection of Ngari Ancient Frescos of Tibet, China*. Lhasa.
- Tucci**, Giuseppe (1933) *Rin-chen-bzan-po e la rinasciata del Buddhismo nel Tibet intorno al mile*. Indo-Tibetica II. Roma.
- (1935) *I Templi del Tibet Occidentale e il loro Simbolismo Artistico*. Indo-Tibetica III, Parte I: *Spiti e Kunavar*. Roma.
- (1935, transl. 1988) *The Temples of Western Tibet and their Artistic Symbolism*. Vol. 1. *The monasterise of Spiti and Kunavar*. Indo-Tibetica III. New Delhi.
- (1937) *Santi et Briganti nel Tibet ignoto*. Milano
- (1941) *I Templi del Tibet Occidentale e il loro Simbolismo Artistico*. Indo-Tibetica IV. *Gyantse ed i suoi monasteri*. Roma.
- (1949) *Tibetan Painted Scrolls*. Rome. 2 Vols. Roma.
- (1949, repr. 1972) *Geheimnisse des Mandala. Theorie und Praxis*. Weilheim.
- (1959) A tibetan Classificationonn of Buddhist Images according to their style. In: *Artibus Asiae* XXII 1/2. 179-187.
- (1970, transl. 1988) *The Religions of Tibet*. London.
- (1971) Indian Paintings in Western Tibetan Temples. In: *Opera Minora Parte II*. Roma. 357-362.
- (1973) *Transhimalaya*. Geneva. Munich.
- and **Gherzi**, Eugenio Capt. (1934) *Cronaca della missione scientifica Tucci nel Tibet Occidentale (1933)*. Roma
- and **Gherzi**, Eugenio Capt. (1935, repr. 1996) *Secrets of Tibet*. New Delhi.

- Uhlig, Helmut** (1995) *On the Path to Enlightenment. The Berti Aschmann Foundation of Tibetan Art at the Museum Rietberg Zürich.* Zürich.
- (1997, repr. 1998) *On the Path to Enlightenment. The Berti Aschmann Foundation of Tibetan Art at the Museum at Rietberg.* In: (1998) *Art of Tibet. Selected articles from Orientations 1981-1997.* Hong Kong. 228-236
- Uray-Köhalmi,** (1998) *Marriage to the mountain.* In. Blondeau, Anne-Marie (ed.) *Tibetan Mountain Deities. Their Cults and Representations.* Wien.
- Vatsyayan, Kapila** (1991) *Concepts of space, ancient and modern.* New Delhi.
- (2007) *Sacred Landscapes in Asia.* New Delhi.
- Vetter, Tilmann** (1994) On the Origin of Mahāyāna Buddhism and the subsequent Introduction of Prajñāpāramitā. In: *Asiatische Studien* XLVIII/4. 1241-81.
- Vitali, Roberto** (1990) *Early Temples of Central Tibet.* London.
- (1996) *The Kingdoms of Gu.ge Pu.hrang according to the mNga'ris r Gyal.rabs by Gu.ge mkhan.chen Ngag.dbang grags.pa. Tho.ling gtsug.lag.khang lo.gcig.stong 'khor.ba'i rjes.dran.mdzad sgo'I go.sgrig tshogs.chung.* Dharamsala.
- (1999) *Records of Tho.ling.* Dharamshala.
- Von Hinüber, Oscar** (2003) The Magnificent Bronze of Nandivikramadityanandi: A Delight for the Beholder, A Worry for the Epigraphist. In: *Orientations* 34/4. Hong Kong. 35-39.
- (2004) *Antiquities of Northern Pakistan. Reports and Studies.* Vol. 5. *Die Patola Šāhis. Ihre Steininschriften auf Bronzen, Handschriftenkolophone und Schutzzauber. Materialine zur Geschichte von Gilgit und Chilas.* Mainz.
- (2006) Bronzes from Gilgit and their Inscriptions. In: Jarigge, Catherine and Lefèvre, Vincent (eds.) *South Asian Archaeology 2001. Historical Archaeology and Art History.* Vol. II. EASA 2001: Proceedings of the Sixteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists Paris July 2001. Paris. 525-530.
- (2007) Three New Bronzes from Gilgit. In: *Annual Report of the International Research Institute for Advanced Buddhology at Soka University for the Academic Year 2006.* Vol. X. Tokyo. 39-43.
- Waddell, Austin** (1895, repr. 1979) *Buddhism and Lamaism of Tibet.* Delhi.
- Walleser, Max** (1914) *Prajñāpāramitā. Die Vollkommenheit der Erkenntnis.* Göttingen.
- Wandl, Erna** (1997 a) *Textilien und Textildarstellungen im Kloster von Ta-pho, 10/11. Jhdt. (Himachal Pradesh, Indien).* MA thesis. Universität Wien.
- (1997 b) The representation of textiles and costumes. In: Klimburg-Salter *Tabo. A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya.* Milan and New York. 178-187.

- (1999) Textile depictions from the 10<sup>th</sup>/11<sup>th</sup> century in the Tabo main temple. In: Scherrer-Schaub, Christiane and Steinkellner, Ernst (eds.) *Tabo Studies II. Manuscripts, Texts, Inscriptions, and the Arts*. Rome. 277-298.
- Wayman**, Alex (1992) *The enlightenment of Vairocana*. Delhi.
- Wei**, Huo (2007) Newly discovered early Buddhist Grottes in Western Tibet. In: Heller, Amy and Orfino, Giacomella (eds.) *Discoveries in Western Tibet and the Western Himalayas*. Proceedings of the Tenth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Leiden-Boston. 23-39
- and **Yongxian**, Li (2001) *The Buddhist Art in Western Tibet*. Sichuan.
- Widorn**, Verena (2001) *Die Holzskulpturen des Lha khai in Johling, Studie zur Einordnung zweier Buddhastelen aus Lahaul in einen chronologischen und kulturellen Kontext*. MA thesis. Universität Wien.
- (2007) The Documentation, Archiving and Dissemination of Visual Resources: An Introduction to the Western Himalayan Archive Vienna. In: Kimburg-Salter, Deborah / Tropper, Kurt and Jahoda, Christian (eds.) *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*. PIATS 2003: Proceedings of the 10<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003. Leiden. Boston. 27-44.
- Williams**, Paul (1989) *Mahāyāna Buddhismus. The doctrinal foundations*. London, New York.
- (2000) *Buddhist Thought*. London.
- Willis**, Michael (2004) *Tibet. Geschichte, Kunst und Mythen*. Köln.
- (2007) Las reliquias y el culto al objeto sagrado: In: Guy, John (ed.) *La escultura en los templos indios. El arte de la devoción. Exposición Fundación "la Caixa"*. Barcelona. 149-155.
- Yladiz**, Marianne (ed.) (1991) *Palast der Götter*. Berlin.
- Zhengguo**, Sun (2004) A Cultural Interpretation of the Motifs of Tibetan Myths. In: *China Tibetology*. No. 2. Beijing. 81 – 87.
- Ziegler**, Verena (2008) *Das Leben des Buddha Śākyamuni am Holzportal des dKar chung lha khang in Nako*. MA thesis. Universität Wien.
- Zwalf**, Wladimir (1985) *Buddhism, Art and Faith*. London.

## **Berichte des NRPP** (nicht publiziert)

<http://www.univie.ac.at/fsp-programm/wmf>

und der **Universität für Angewandte Kunst Wien, Conservation Department**

(2007) *Nako. The rebirth of the temple complex*. CIRDIS. Vienna.

**Beseler**, Susanne (2004 a) The Sculptures in the Lhakang Gongma Temple. In: *NRPP Restaurierungskampagne Juni/Juli 2004. Bericht der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Conservation Department. Wien. 22-24.*

---- (2004 b) The Sculptures in the Lotsaba Lhakang Temple. In: Bacher, Ernst (ed.) *NRPP Restaurierungskampagne Juni/Juli 2004. Bericht der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Conservation Department. Wien. 13-22.*

---- (2004 c) Lehm-Skulpturen, Clay Sculptures. In: *NRPP Mission September 2004 Kurzbericht. Bericht der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Conservation Department. Wien. 11-24.*

---- (2005) Prajna Paramita. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Mai/Juni 2005. Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 14-27.*

---- (2006) Lotsaba Lhakhang. Die Wand der Prajna Paramita. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Juli/August 2006. Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 37-54.*

**Chaturvedi**, Anuradha (1998) *Lotsawa Lhakhang, Nako. Conservation Feasibility Report*. New Delhi.

**Gruber**, Marie (2005) Lhakang Gongma. Freilegung, Reinigung und Festigung der Wandmalereien. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Juli/August 2006. Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 34-36.*

**Khosla**, Romi (2002, 2003, 2004, 2005, 2006) NRPP, RKDS. *Architectural Restoration & Site Reports*. Phasen: I-V: *Phase I* (2002), *Phase II* (2003), *Phase III* (2004), *Phase IV* (2005), *Phase V* (2006). New Delhi.

**Klimburg-Salter**, Deborah and **Weissenborn**, Karen (2004) NRPP, Art History, Wall Painting. Chronology on the example of Lotsawa Lhakhang. Brief Summary Report – Art History: Chronology of Interior wall decoration with special emphasis on wall paintings. In: *NRPP. University of Vienna Art History Institute University of Applied Arts Vienna, Romi Khosal Design Studios New Delhi. Conservation of Temple Komplex, 2005-2006. Updated Re-application for Funding from the World Monument Fund*. Submitted 19 November 2004. Vienna.

- Kohler**, Katharina (2004) *Categorization and documentation of the ceiling panels in Lhakhang Gongma and Karjung. Lotsawa Tempelcomplex, Nako, Himachal Pradesh. NRPP. Universität für Angewandte Kunst Wien. Bericht Conservation Department. Wien.*
- Müllauer** Birgit, **Tinzl**, Christoph and **Kern** Judith (2005) Lhakang Gongma. Freilegung, Reinigung und Festigung der Wandmalereien. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Juli/August 2006. Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 33-37.*
- Krist**, Gabriela (2004) Nako Preservation Project. NPP. Report of the Restoration Team from the Conservation Departments of the University of Applied Arts Vienna. In: *Budget Report 2004 World Monument Fund. NRPP Architecture, Art History, Conservation. Wien. 1-8.*
- **Kainz**, Stefan and **Kohler**, Katharina (2005) Die Decke des Lhakang Gongma. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Juli/August 2006. Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 5-13.*
- **Bayerova**, Tanja and **Kohler**, Katharina (2006) Lhakang Gongma. Die raumseitige Holzdecke. Konservatorische Maßnahmen und farbliche Integration. In: *NRPP. Restaurierungskampagne Juli/August 2006. In: Bericht der Universität für Angewandte Kunst Wien. Conservation Department. Wien. 5-32.*
- Renz**, Roberta (2004) Bestand und Erhaltungszustand der bemalten Holzelemente der Tempel (Deckenplanken, Balken, Kapitelle). In: *NRPP Mission September 2004 Kurzbericht. Bericht der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Conservation Department. Wien. 25-31.*
- Rickerby**, Stephan (2003) *Nako Temple Complex. Himachal Pradesh, India - Preliminary Inspection of the Wall Paintings. A Report for the Nako Preservation Project. Conservation of Wall Painting Department Courtauld Institute of Art. Bericht. London.*
- Sikka**, Sandeep and **Sikka**, Charu (2004) *Documentation of Sculptures. New Delhi.*





# Abbildungsverzeichnis

## Appendix A

Karte 1: Indischer Himalaya

Karte 2: Tibet

Karte 3: Tantrische Stätten

Karte 4: Western Tibet

Karte 5: Western Tibet

## Appendix B

Tabelle 1: Aspekte der Prajñāpāramitā, Parallelen zu anderen Gottheiten

Tabelle 2: Texte, welche Beschreibungen der Gottheit Prajñāpāramitā beinhalten

Tabelle 3: Texte, welche Beschreibungen der zweiarmige Prajñāpāramitā beinhalten

Tabelle 4: Texte, welche Beschreibungen der vierarmige Prajñāpāramitā beinhalten

Tabelle 5: *sādhana*s, welche Beschreibungen der Prajñāpāramitā beinhalten

Tabelle 6: *sādhana*s, welche Beschreibungen der zweiarmigen Prajñāpāramitā beinhalten

Diagramm 1: *chakras*

Diagramm 2: Kosmogramm

Diagramm 3: Zehn Himmelsrichtungen

## Appendix C

Graphik 1: Nako, Lo tsa ba lha khang, erweitertes, horizontales *vajradhātumaṇḍala*

Graphik 2: Nako, Lo tsa ba lha khang, *vajradhātumaṇḍala*,  
*dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*

Graphik 3: Nako, Lo tsa ba lha khang, ikonographisches Programm

## Abbildungen

- 1 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand vor dem Deckeneinsturz 1999
- 2 Nako, Grundriss der Tempelanlage
- 3 Nako, Grundriss des Lo tsa ba lha khang
- 4 Nako, Lo tsa ba lha khang, Einblick
- 5 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand
- 6 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand
- 7 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand
- 8 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Graphik der Darstellungen

- 9 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Photographie Franckes 1909
- 10 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Photographie Tuccis 1933
- 11 Nako, Dorf
- 12 Nako, Tempel-Komplex, Südansicht
- 13 Nako, Lo tsa ba lha khang, Ansicht
- 14 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Rahmenarchitektur
- 15 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Vairocana, Rahmenarchitektur
- 16 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Maße Rahmenarchitektur
- 17 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Vairocana, Maße Rahmenarchitektur
- 18 Nako, Tempelmodell, Lo tsa ba lha khang, Westwand
- 19 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Graphik
- 20 Nako, Lo tsa ba lha khang, Querschnitt
- 21 Nako, Lo tsa ba lha khang, Pfeilerskulpturen: weiße Tārā (a-c), Buddha (d-e)
- 22 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, *prajñāpāramitāmaṇḍala*
- 23 Nako, Lha khang gong ma, Pfeilerskulptur: blaue Tārā (a-b)
- 24 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, *upaśūlas*
- 25 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, *upaśūla* des Querbalken der Rahmenarchitektur
- 26 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand vor 1999
- 27 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand nach 1999
- 28 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005
- 29 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2006
- 30 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand vor 1999, Überfassungen
- 31 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, späterer Ergänzungen, Überfassungen
- 32 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, Gesicht
- 33 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2006, Kopf
- 34 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2004, Kopf
- 35 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, Kopf
- 36 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, Falten der *dhotī*
- 37 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, *dhotī*
- 38 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, freigelegte Füße
- 39 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2005, linker Fuß, Reste roter Farbigkeit

- 40 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2004, Schmuck, rechter Oberarmreifen
- 41 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2004, Schmuck, rechter Oberarmreifen, Detail
- 42 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2004, Schmuck, rechter Oberarmreifen, Detail
- 43 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 2004, Schmuck, *mekhalā*
- 44 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, *urṇa, uṣṇīṣa*
- 45 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Akṣobhya, *urṇa, uṣṇīṣa*,
- 46 Prajñāpāramitā, Kaschmir, Messingskulptur, 9.-11. Jh., British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2)
- a Prajñāpāramitā, Kashmir, Bronzeskulptur, 10./11. Jh., Pan Asian Collection
- b Prajñāpāramitā, Westtibet, Tholing, Votivtafel (tib. *tsa tsa*), 11. Jh.
- 47 Prajñāpāramitā, Kaschmir, Messingskulptur, 9.-11. Jh., British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2), Ansicht von oben
- 48 Prajñāpāramitā, Kaschmir, Messingskulptur, 9.-11. Jh., British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2), Rückenansicht
- 49 geschmückter Buddha, Kaschmir, Bronzeskulptur, 8./9. Jh., Mr. And Mrs. John Rockefeller 3rd Collection, Rückenansicht
- 50 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, *uṣṇīṣa*
- 51 Prajñāpāramitā, Kaschmir, Messingskulptur, 9.-11. Jh., British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2), Seitenansicht
- 52 Prajñāpāramitā, Kaschmir, Messingskulptur, 9.-11. Jh., British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2), Kopf
- 53 Prajñāpāramitā, Bihar, Steinskulptur, ca. 9. Jh., Asian Art Museum of San Francisco, The Avery Brundage Collection (B62S32+), *jaṭā-mukūṭa*
- 54 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 1909, adaptiert P. Müller, Rekonstruktion der *mudrā*
- 55 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Zustand 1933, adaptiert P. Müller, Rekonstruktion der *mudrā*
- 56 Prajñāpāramitā-Manuskript, Nepal, 11. Jh. (1015), Cambridge University Library MS. No. ADD. 1643, *mudrā*
- 57 Prajñāpāramitā-Manuskript, Nepal, 11. Jh. (1015), Cambridge University Library MS. No. ADD. 1643

- 58 Prajñāpāramitā, Manuskript, Nepal, 11. Jh. (1071), Asiatic Society Calcutta No. A. 15  
Gr̥dhraḥkūṭa-Prajñāpāramitā
- 59 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, gemalte Rahmenarchitektur
- 60 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Graphik, adaptiert P. Müller, Malereien  
der Phase I
- 61 Dunhuang, Höhle 327, frühes 11. Jh., Darstellung von Wolken
- 62 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, gemalte Rahmenumg, Nimbus  
*haṃsa*
- a Graphik, *haṃsas*
- b Prajñāpāramitā, Kyangbu, Messingskulptur, 11. Jh.
- 63 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, gemalte Rahmenarchitektur, Kapitell  
*makara*
- a Ri, Guge-Renaissance, Vairocana, gemalte Rahmenarchitektur, *makara*
- b Ri, Guge-Renaissance, Vairocana, gemalte Rahmenarchitektur
- 64 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, gemalte Rahmenarchitektur, Kapitell
- 65 Lhasa, Jo khang, Kapitell
- 66 Buddha Śākyamuni, Manuskript-Illumination, western Himalaya oder Westtibet, 11. Jh.  
Private Collection
- a Buddha Śākyamuni, Manuskript-Illumination, western Himalaya oder Westtibet, 11. Jh.  
Private Collection, Rahmenarchitektur
- 67 Buddha Śākyamuni, Kashmir, Bronzeskulptur, 10/11. Jh., Staatliche Erimitage St.  
Petersburg, Sammlung Fürst Uchtomskii
- b Buddha Śākyamuni, Kashmir, Bronzeskulptur, 10/11. Jh., Staatliche Erimitage St.  
Petersburg, Sammlung Fürst Uchtomskii, Rahmenarchitektur
- 68 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, skulpturierte Rahmenarchitektur
- a Verehrungsgestus (*abhiṣekamudrā*)
- 69 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, skulpturierte Rahmenarchitektur, *nāga*
- 70 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, skulpturierte Rahmenarchitektur
- a Buddha Śākyamuni, Manuskript-Illumination, western Himalaya oder Westtibet, 11. Jh.  
Private Collection, Rahmenarchitektur, *haṃsa*
- b vegetables Ornament, Typus: Zentral- und Südtibet
- c Tabo, Versammlungshalle, Mahāvairocana, Rahmenarchitektur, *kīrtimukha*
- d Tabo, Durchgang zwischen Versammlungshalle und Cella, Decke, fliegende Opfer-  
Gottheit
- e Nepal, Thronteil, 7./8. Jh., *kinnara*, The Zimmermann Collection

- 71 Prajñāpāramitā, Orissa, Steinskulptur, 9-11. Jh., National Gallery of Australia
- 72 Prajñāpāramitā, Orissa, Mangalapur, Skulptur, 1. Hälfte 11. Jh.
- 73 Prajñāpāramitā, Kyangbu, Tonskulptur, 11. Jh.
- 74 *AsP*-Manuskriptdeckel, Nepal 11. Jh. (1028), S.K. Netoia Collection
- 75 *AsP*-Manuskriptdeckel, Nepal, Anf. 12. Jh. (1100), Swali Collection Bombay
- 76 *AsP*-Manuskriptdeckel, Anf. 12. Jh. (1105), Bodleian Library Oxford MS. No. Sansk. a7 (R)
- a *AsP*-Manuskriptdeckel, Anf. 12. Jh. (1105), Bodleian Library Oxford MS. No. Sansk. a7 (R), mythischer Tierthron
- 77 Buddha Śākyamuni oder Vairocana, Messingskulptur, 8. Jh. (714), Inschrift, Asia Society New York, Mrs. John D. Rockefeller 3rdcollection (1979.44), *nāgas*
- a Skulptur, Westtibet 13. Jh. (1220), *nāgas*
- 78 Poo-Manuskript, Buddha, ca. 11. Jh., *nāgas*
- a Bihar, Kurkihār, Skulptur, 10. Jh., *nāgas*
- 79 Poo-Manuskript, Buddhas widersteht der Versuchung Māras, ca. 11. Jh.
- 80 Buddha Śākyamuni oder Vairocana, Messingskulptur, 8. Jh. (714), Inschrift, Asia Society New York, Mrs. John D. Rockefeller 3rdcollection (1979.44)
- a Buddha Śākyamuni oder Vairocana, Messingskulptur, 8. Jh. (714), Inschrift, Asia Society New York, Mrs. John D. Rockefeller 3rdcollection (1979.44), *nāgas*  
kosmischer Ozean
- b Buddha Śākyamuni oder Vairocana, Messingskulptur, 8. Jh. (714), Inschrift, Asia Society New York, Mrs. John D. Rockefeller 3rdcollection (1979.44), kosmischer Ozean,  
Lotusblüten
- 81 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, skulpturierter Lotus
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, skulpturierter Lotus  
Lotussprössling bzw. Lotusblüten
- 82 Buddha Śākyamuni, Kashmir, 8./9. Jh., Bronzeskulptur, India, Padasena, Norton Simon Museum
- a Buddha Śākyamuni, Kashmir, 8./9. Jh., Bronzeskulptur, India, Padasena, Norton Simon Museum, Sitzpolster
- 83 Poo-Manuskript, ca. 11. Jh., Lotusblüten
- a Poo-Manuskript, ca. 11. Jh., Sitzpolster, Lotusblüten
- 84 Buddha, Kashmir, Bronzeskulptur, Potala Lhasa, Sitzpolster, Lotusblüten
- a Ausschnitt, Lotusblüte
- 85 Tabo, Versammlungshalle, Tonskulptur, Mahāvairocana

- a Tabo, Versammlungshalle, Tonskulptur, Mahāvairocana, Rahmenarchitektur, Lotusblüten
- 86 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, grüne Tārā, Palastarchitektur, *haṃsa*
- 87 Nako, Lo tsa ba lha khang, Pfeilerskulptur, weisse Tārā, *haṃsa*
- 88 Tholing-Manuskript, Prajñāpāramitā, ca. 11. Jh., LA County Museum of Art, *haṃsa*
- 89 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, textile Volants, *haṃsas*
- 90 Buddha, Afghanistan, Tapa-Sardar, 8.Jh., *haṃsas* und Lotusornament
- a Buddha, Afghanistan, Tapa-Sardar, 8.Jh., *haṃsas* und Lotusornament  
Rekonstruktionszeichnung
- 91 Bodh Gāya, *vajrāsana*, *haṃsas* alternierend mit Lotus
- 92 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Buddhas (a-d)
- 93 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Buddha Mitte rechts
- 94 tantrische Handgeste
- 95 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterdarstellung
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterdarstellung, Kopf
- 96 Tabo, Cella, Umgang, Renovierungsinschrift, Stifterdarstellung
- a Tabo, Cella, Umgang, Renovierungsinschrift, Stifterdarstellung, Kopf
- 97 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterdarstellung, Szenerie
- 98 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterdarstellung, Szenerie, ev.  
Opferschale
- a Manuskript, Westtibet, Tholing, 11. Jh., LA County Museum of Art, Opferschale
- b Manuskript, „Tubo“, Region um Tholing, Opferschale
- c Dunhuang, thangka, 10. Jh. (968), Opferschale
- 99 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterdarstellung, Szenerie Opferschale,  
Ritualständer, *maṇḍala*-Opfer
- a Manuskript, Westtibet, Tholing, 11. Jh., LA County Museum of Art, *maṇḍala*-Opfer
- b Manuskript, „Tubo“-Manuskript, Region um Tholing, *maṇḍala*-Opfer
- c Dunhuang, thangka, 10. Jh. (968), *maṇḍala*-Opfer
- d Charang-Manuskript, *maṇḍala*-Opfer
- 100 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Graphik, Ikonologie der Übermalungen,  
*bLa ma, yi dam, chos 'byung* (a-c)
- 101 Nako, Tempelmodell
- 102 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Graphik, Prajñāpāramitā und Tārā
- 103 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Graphik, Prajñāpāramitā und Tārā
- 104 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Zeichnung Tārā, Stifterszene
- 105 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Zeichnung Stifterfiguren, Ritualständer

- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Tārā
- b Nako, Lha khang gong ma, Prajñāpāramitā-Wand, Tārā
- 106 Nako, Lha khang gong ma, Prajñāpāramitā-Wand, Stifterszene
- a Alchi, gSum brtsegs, Darstellung von Prajñāpāramitā oder Tārā, Stifterszene, rituelle Verehrung
- 107 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Stifter unter Baldachin, Begleitfigur rechts in einer Bogenarchitektur, *maṇḍala*-Opfer
- a Alchi, gSum brtsegs, Stifterszene unterhalb einer weiblichen Gottheit (Prajñāpāramitā oder Tārā), Stifter, *maṇḍala*-Opfer
- 108 Manuskript, Westt Tibet, Tholing, 11. Jh., LA County Museum of Art, Prajñāpāramitā in ritueller Verehrung, Stifter
- 109 Manuskript, „Tubo“, Region um Tholing, Prajñāpāramitā in ritueller Verehrung, Stifter
- 110 Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Skulptur in ritueller Verehrung
- a Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Skulptur in ritueller Verehrung, Ritualständer
- b Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Skulptur in ritueller Verehrung, vergoldete Beine der verehrten Gottheit
- 111 Orissa, Tārā, 9. Jh., Lotusthron der Skulptur, dreibeiniger Ritualständer
- a Orissa, Ratnagiri, Vairocana, 10. Jh., Lotusthron der Skulptur, dreibeiniger Ritualständer
- b Orissa, Achutraipur, Cuṇḍā, ca. 9. Jh., Lotusthron der Skulptur, dreibeiniger Ritualständer Patna Museum (Arch 6500)
- 112 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*, weibliche Gottheit
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*, weibliche Gottheit, dreibeiniger Ritualständer
- 113 Buchdeckel, spätes 11. Jh., Ms. Sansk. a.7 (R), Bodleian Library Oxford, *prajñāpāramitāmaṇḍala*
- 114 Buchdeckel, Nepal, 12. Jh., Nasli and Alice Heeramanek Collection, M.72-1.19c-d, *prajñāpāramitāmaṇḍala*
- 115 Lalung, gSer khang, 12. Jh., Südwand, *prajñāpāramitāmaṇḍala*
- 116 Alchi, 'Du khang, *prajñāpāramitāmaṇḍala*
- 117 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, ikonographische Bezüge
- 118 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, stilistische und konzeptionelle Bezüge
- 119 Graphik, *vajradhātumaṇḍala*
- 120 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*

- 121 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, Graphik der Darstellungen des  
*dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*
- 122 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, weibliche  
Gottheiten
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, weibliche  
Gottheit
- b Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, weibliche  
Gottheiten
- c Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, Graphik der Darstellungen des  
*dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, adaptiert P. Müller, Darstellung weiblicher  
Gottheiten
- 123 Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Ansicht
- a Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Grundriss, Rekonstruktion
- 124 Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Grundriss, adaptiert P. Müller
- a Tholing, Yeshe 'Od Tempel, Grundriss,
- 125 Samye, Grundriss
- 126 Samye, Ansicht
- 127 Graphik, *maṇḍala*
- a architektonisches *maṇḍala*
- 128 Prajñāpāramitā, Gilgit, Bronzeskulptur, 8. Jh.
- a Prajñāpāramitā, Kyangbu, Messingskulptur, 11. Jh., Photographie: Maraini 1937
- 129 Prajñāpāramitā, Kyangbu, Tonskulptur, 11. Jh. (vor 1076), Photographie: Maraini 1937
- a Amoghasiddhi, Kyangbu, Tonskulptur, 11. Jh. (vor 1076), Photographie: Maraini 1937
- 130 Alchi, 'Du khang, Portal
- a Alchi, 'Du khang, Portal, *lalitābimba*, Prajñāpāramitā
- b Alchi, 'Du khang, Innenhof, Prajñāpāramitā
- 131 Chattrarhi, Śakti Devī Temple, Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*
- a Bhubaneśvara, Paraśurāmeśvara Temple, Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*
- b Bhubaneśvara, Mukteśvara Temple, Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*
- 132 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Buddha, Mitte rechts
- 133 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Kopf
- 134 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Akṣobhya [sic], Kopf
- 135 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā
- 136 Kashmir, Messingskulptur, 9-11. Jh., British Museum London
- a Kashmir, 10. Jh., Bronzeskulptur, Dhanda-Tārā, Private Collection



- 137 Spiti oder Guge, Bronzeskulptur, Dhanda-Tārā, ca. 11. Jh., Pan-Asian Collection
- 138 Tabo, Versammlungshalle, Tonskulptur, weibliche Gottheit
- 139 Tabo, Versammlungshalle, Malerei, weibliche Gottheit
- 140 Manuskript, Westt Tibet, Tholing, 11. Jh., LA County Museum of Art, Prajñāpāramitā
- 141 Manuskript, „Tubo“, Region um Tholing, Prajñāpāramitā
- 142 Buddha, bemalte Holzskulptur, Westt Tibet, 11./12. Jh., The Cleveland Museum of Art  
Martha Holden Jennings Fund 86.6
- 143 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Nabel
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Nabel
- 144 Ādibuddha mit Weisheitspartnerin, Bronzeskulptur, Westt Tibet, 10./11. Jh., Kaschmiri  
Schule, Potala Lhasa
- a Kashmir, Messingskulptur, 9-11. Jh., British Museum London, Nabel
- 145 Tabo, Haupttempel, Versammlungshalle, Phase II, Malstil C
- a Tabo, Haupttempel, Versammlungshalle, Phase II, Malstil C, Nabel
- 146 Tabo, Cella, Umgang, Südwand, weibliche Gottheit, Phase II, Malstil C
- a Tabo, Cella, Umgang, Südwand, weibliche Gottheit, Phase II, Malstil C, Nabel
- 147 Tabo, Versammlungshalle, Phase II, Malstil C, Gesicht
- 148 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Gesicht
- 149 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*, weibliche  
Gottheit, Kopf
- a Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Prajñāpāramitā, Kopf
- b Mangnang, weibliche Gottheit, Kopf
- 150 Manuskript-Illumination, Mangnang, Schmuckelemente
- 151 Kashmir, Messingskulptur, 9-11. Jh., British Museum London, Schmuckelemente (a-b)
- 152 Tabo, Versammlungshalle, Mahāvairocana, nördlicher Vairocana, Oberarmreif
- 153 Buddha, Bronzeskulptur, ca. 11. Jh., Shimla, *dhotī*
- 154 Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand, Buddha Mitte rechts, Flickenrobe
- a Nako, Lha khang gong ma, Buddha, Flickenrobe
- b Tabo, Cella, Umgang, Westwand, Buddha, Flickenrobe
- 155 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Malereien, Phase I (a-c)
- 156 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Fragmente früher Malereien, Phase I (a-e)
- 157 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Malerei, Buddha, Mandorla
- 158 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Tonskulptur, Buddha, Mandorla
- 159 Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Malerei, Bodhisattva, Mandorla
- a Nako, Lha khang gong ma, Ostwand, Prajñāpāramitā, Mandorla

- 160 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Ratnasambhava
- 161 Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand, Apsis, Akṣobhya [sic]
- 162 Tabo, Versammlungshalle, Westwand, *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*  
Amogasiddhi
- 163 Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand, *dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*  
Amogasiddhi
- 164 Charang, Rangrigtse, Holzskulptur, weibliche Gottheit
- 165 Charang, Rangrigtse, Holzskulptur, männliche Gottheit
- 166 westlicher Himalaya oder Tibet, Skulptur, Anf. 12. Jh. (1100), weibliche Gottheit
- 167 westlicher Himalaya oder Tibet, Skulptur, Anf. 12. Jh. (1100), ev. Amoghasiddhi

# Abbildungsnachweis

## Appendix A

- Karte 1: Klimburg-Salter (2007 c: Pl. 2b, 429).  
Karte 2: Snellgrove (1957, repr. 1995: Anhang).  
Karte 3: Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: 16, Ausschnitt).  
Karte 4: Schroeder (1981: 162).  
Karte 5: Schroeder (2001: Vol. 2, 1343).

## Appendix B

- Tabelle 1: Conze (1951: 104).  
Tabelle 2: Tabelle P. Müller 2008.  
Tabelle 3: Donaldson (2001: Chart 20, 280 Ausschnitt).  
Tabelle 4: Donaldson (2001: Chart 20, 280 Ausschnitt).  
Tabelle 5: Obermiller (1988, repr. 1998: 89).  
Tabelle 6: Conze (1949: 48).  
Diagramm 1: Brauen (1992: Abb. 63, 113).  
Diagramm 2: Yladiz (1991: Abb. 15, 104).  
Diagramm 3: Bunce (2000: Pl. 1 b, 37).

## Appendix C

- Graphik 1: Graphik von P. Müller 2008, Luczanits (2004: Fig. 37, 48).  
Graphik 2: Graphik von P. Müller 2008, Snellgrove (1987, repr. 1995), Luczanits, WHAV.  
adaptiert J. Harrison 1998.  
Graphik 3: Graphik von P. Müller 2008.

## Abbildungen

- 1 Luczanits (2004: Abb. 77, 81).
- 2 Luczanits (2004: Fig. 73, 78. Plan: A. Chaturvedi Delhi adaptiert C. Luczanits).
- 3 Luczanits (2004: Fig. 73, 78. Plan: A. Chaturvedi Delhi adaptiert C. Luczanits).
- 4 S. Oláh 2004, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm).
- 5 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003.
- 6 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003.
- 7 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14.
- 8 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003, adaptiert P. Müller.
- 9 Francke (1926, repr. 1972: Part I, Pl. XIII a, 32).

10 Tucci, Gherzi (1934: Tav. LXXXVIII.78).  
11 S. Berry 2004, WHAV NRPP, RKDS PH IV.  
12 WHAV NRPP RKDS Phase II 2003.  
13 Luczanits (2003: Fig. 2, 40).  
14 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14 Ausschnitt.  
15 C. Luczanits 1994, WHAV CL94 140,28.  
16 S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
17 S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
18 WHAV NRPP, RKDS Phase III 2003.  
19 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003.  
20 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003.  
21 S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
a S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
b S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
c S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
d S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
e B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007, IMG 3195.  
22 Luczanits (2004: Fig. 83, 85).  
23 S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
a S. Sikka und C. Sikka (2004, nicht publizierter NRPP, RKDS Report).  
b B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007, IMG 3176.  
24 P. Müller, WHAV PM05 ID 554-597 18.  
25 C. Luczanits 1994, WHAV CL94 136,6.  
26 Luczanits (2004: Abb. 77, 81).  
27 Luczanits (2004: Abb. 277, 261 Ausschnitt).  
28 S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm).  
29 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0160.  
30 Luczanits (2004: Abb. 77, 81), Schwarz-Weiß adaptiert P. Müller.  
31 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 380-105 13.  
32 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 574-434 2.  
33 Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006, IMG 0012.  
34 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 445-6166 30.  
35 S. Berry 2005, WHAV NRPP RKDS Phase IV, SB05 DSC05393.  
36 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 380-105 2.  
37 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 557-259 34.

- 38 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 574-434 6.
- 39 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 555-346 2.
- 40 P. Müller 2004, WHAV PM04 NHP 810-632 31A.
- 41 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 456-166 13.
- 42 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 456-166 11, Ausschnitt.
- 43 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-791 13.
- 44 Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006, IMG 0012.
- 45 Luczanits (2004: Fig. 248, 235).
- 46 Schroeder (1981: 23 A, 132).
- a Pal (1975: Kat. Nr. 67, 181).
- b L. Fournier 1999.
- 47 P. Müller priv. 2007 ID 678-838 14, British Museum.
- 48 P. Müller priv. 2007 ID 521-084 3, British Museum.
- 49 Pal (1975: Kat. Nr. 30b, 106 Ausschnitt).
- 50 S. Berry 2005, WHAV, NRPP RKDS Phase IV.
- 51 Schroeder (1981: 23 A, 132 Ausschnitt).
- 52 P. Müller priv. 2007 ID 678-838 18, British Museum.
- 53 Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: Kat. Nr. 21, 221).
- 54 Francke (1926, repr. 1972: Part I, Pl. XIII a, 32 adaptiert P. Müller, Rekonstruktion der *mudrā*).
- 55 Tucci, Ghersi (1934: 146 adaptiert P. Müller).
- 56 Conze (1951: Fig. 5, 106 Ausschnitt).
- 57 Saraswati (1977: Col. Pl. 233, 123).
- 58 Saraswati (1997: Pl. 251).
- 59 C. Luczanits 1998, WHAV CL98 31,4, Ausschnitt.
- 60 WHAV NRPP, RKDS Phase II 2003, adaptiert P. Müller.
- 61 Rhie (1997: Abb. 21, 46).
- 62 C. Luczanits 1998, WHAV CL98 31,2 Ausschnitt.
- a Filigenzi, Faccenna (2007: Pl. 155, 200).
- b Schroeder (2001: Vol. 1, Fig. II-12, 81).
- 63 Tucci, Ghersi (1934: 146, Ausschnitt).
- a Luczanits (2004: Fig. 314, 285, Ausschnitt).
- b Luczanits (2004: Fig. 314, 285) .
- 64 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0164 Ausschnitt.
- 65 Vitali (1990: 90-94).

- 66 Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 224, 213).  
a Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 224, 213, Ausschnitt).
- 67 Rhie, Thurman (1991, transl. 1997: Kat. Nr. 10, 100).  
a Rhie, Thurman (1991, transl. 1997: Kat. Nr. 10, 100, Ausschnitt).
- 68 S. Berry 2004, RKDS NRPP WHAV Phase III.  
a Saunders (1960, repr. 1985: 111).
- 69 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-791 19.
- 70 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14 Ausschnitt.  
a Klimburg-Salter (1997 a: Pl. 224, 212 Ausschnitt).  
b Clarke (1997: Abb. 319, 284, Ausschnitt).  
c Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 62, 98).  
d Pal (1991: Kat. Nr. 2, 39).  
e Luczanits (2004: Fig. 66, 69).
- 71 Menzies (ed.) (2006: Kat. Nr. 117, 189).
- 72 Donaldson (1989: Pl. 68, 23).
- 73 Govinda (1979, repr. 2002: 41).
- 74 Pal, Meech-Pekarik (1988: Fig. 37).
- 75 Pal, Meech-Pekarik (1988: Fig. 38).
- 76 Harle (1986: Fig. 288, 363).  
a Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: Kat. Nr.13, Fig. 3, 96).
- 77 Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: Kat. Nr. 9, 85).  
a Pal (2003: Kat. Nr. 87, 137).
- 78 C. Luczanits 1991, WHAV CL91 81,18 Ausschnitt.  
a Huntington (1984: Fig. 44).
- 79 Klimburg-Salter (1994: Abb. 3b, 57 Ausschnitt).
- 80 Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: Kat. Nr. 9, 85).  
a Pal (1975: Kat. Nr. 30, 107, Ausschnitt).  
b Pal (1975: Kat. Nr. 30, 107, Ausschnitt).
- 81 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst, 2007, IMG 3163.  
a Luczanits (2004: Fig. 285, 265, Ausschnitt).
- 82 Schroeder (1981: Fig. 16A, 98).  
a Heller (2006 a: Abb. 124, 80).
- 83 C. Luczanits 1991, WHAV CL91 81,18 Ausschnitt.  
a C. Luczanits 1991, WHAV CL91 81,18 Ausschnitt.
- 84 Lee-Kalisch (ed.) (2006: Abb. 11, 158).

- a Lee-Kalisch (ed.) (2006: Abb. 11, 158, Ausschnitt).
- 85 Klimburg-Salter (1999: Fig. 61, 97 Ausschnitt).
- a Luczanits (2004: Fig. 220, 169, Ausschnitt).
- 86 P. Müller 2004, WHAV PM 04 080-718 17 Ausschnitt.
- 87 Birgit Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007, IMG 3140  
Ausschnitt.
- 88 Pal, Meech-Pekarik (1988: 144, Pl. 37).
- 89 C. Papa-Kalantari 2004, WHAV CPK 04 8M6H6048.
- 90 Maillard (2004: Fig. 19a).
- a Fussmann, Jette, König (eds.) (1994: Fig. 19b).
- 91 Guy (ed.) (2007: Fig. 60, 150 Ausschnitt).
- 92 Francke (1926, repr. 1972: Part I, Pl. XIII a, 32).
- a B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007, IMG 3096 Ausschnitt.
- b C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14 Ausschnitt.
- c P. Müller 2004, WHAV PM04 080-718 8 Ausschnitt.
- d B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007, IMG 3099 Ausschnitt.
- 93 P. Müller 2004, WHAV PM04 080-718 13.
- 94 Bunce (2001, repr. 2005: Fig. 122, 50).
- 95 Luczanits (2004: Fig. 82, 84).
- a B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0198 Ausschnitt.
- 96 Klimburg-Salter (2005: Pl. 38, 53).
- a Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 140, 140).
- 97 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 002101 Ausschnitt.
- 98 P. Müller 2004, WHAV 080-718 31 Ausschnitt.
- a Huntington, Bangdel (eds.) (2003: Kat. Nr. 22, 125, Ausschnitt).
- b Trinle (2001: 41, Ausschnitt).
- c Seckel (1957: Abb. 111, Ausschnitt).
- 99 Luczanits (2004: Fig. 82, 84 Ausschnitt).
- a Huntington, Bangdel (eds.) (2003 a: Kat. Nr. 22, 125 Ausschnitt).
- b Trinle (2001: 41, Ausschnitt).
- c Lee-Kalisch (ed.) (2006: Kat. Nr. 31, 244 Ausschnitt).
- d Klimburg-Salter 1998, WHAV DKS98 62,7 Ausschnitt.
- 100 WHAV NRPP, RKDS Phase II 03.
- a Luczanits (2004: Abb. 77, 81).
- b C. Luczanits 1998, WHAV CL98 3,13 Ausschnitt.

- c D. Klimburg-Salter 2003, WHAV DKS 01,71.
- 101 WHAV NRPP RKDS Phase III 03.
- 102 WHAV NRPP, RKDS Phase II 03.
- 103 WHAV NRPP, RKDS Phase II 03.
- 104 Papa-Kalantari (2007 a: Fig. 6, 187).
- 105 Papa-Kalantari (2007 a: Fig. 6, 187).
- a B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0167 Ausschnitt.
- b B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0299 Ausschnitt.
- 106 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0300.
- a J. Poncar 1981, WHAV JP81 17.3.1.
- 107 B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0182 Ausschnitt.
- b J. Poncar 1989, WHAV JP89 17.3.22.
- 108 Béguin (1977: Kat. Nr. 49, 15).
- 109 Trinle (2001: 41-42).
- 110 Luczanits (2004: Fig. 14-15, 32).
- a Luczanits (2004: Fig. 14-15, 32 Ausschnitt).
- b Luczanits (2004: Fig. 14-15, 32 Ausschnitt).
- 111 Huntington (1984: Pl. 40).
- a Heller (1994, repr. 1998: Fig. 7, 176).
- b Donaldson (1989: Pl. 70).
- 112 S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm).
- a S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm) Ausschnitt.
- 113 Bhattacharya (1978: Pl. 23).
- 114 Pal (1985: P4, 198).
- 115 Luczanits (2004: Fig. 99, 96).
- 116 Luczanits (2004: Fig. 236, 217).
- 117 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14.
- 118 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14.
- 119 Snellgrove (1987, repr. 2002).
- 120 Luczanits (2006: Abb. 4, 76).
- 121 Luczanits, WHAV adaptiert J. Harrison 1998.
- 122 S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm).
- a S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm) Ausschnitt.
- b S. Oláh 2005, [www.olah.at/webgallery/nako.htm](http://www.olah.at/webgallery/nako.htm) Ausschnitt.
- c Luczanits, WHAV adaptiert J. Harrison 1998 Ausschnitt, adaptiert P. Müller.



- 123 C. Luczanits 1993, WHAV CL 93 32,24.  
a Vitali (1999: Pl. VI).
- 124 Vitali (1999: Pl. VII).  
a Luczanits (1994: 76).
- 125 Brauen (1992: Abb. 25, 31).
- 126 Willis (2004: 40-41).
- 127 Brauen (1992: 70).  
a Brauen (1992: 71).
- 128 Van Hinüber (2006: Pl. 1).  
a Schroeder (2001: Vol.1, Fig. II-12, 81).
- 129 Schroeder (2001: Vol. 2, III-24, 848).  
a Heller (1999: Abb. 78, 128).
- 130 DKS priv. 1981.  
a P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-743 23.  
b P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-743 23.
- 131 Diserens (1993: Fig. 12, 78).  
a C. Papa-Kalantari, WHAV CPK03 9,5.  
b C. Papa-Kalantari, WHAV CPK03 10,31.
- 132 P. Müller 2004, WHAV PM04 080-718 13 (oben), PM04 080-718 10 (unten)
- 133 Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006, IMG 0012.
- 134 Luczanits (2004: Fig. 248, 235).
- 135 C. Luczanits 1993, WHAV CL93 14,14 Ausschnitt.
- 136 P. Müller priv. 2007, PM07 ID521-084 22, British Museum London, adaptiert P. Müller,  
a Pal (2003: Kat. Nr. 76, 124).
- 137 Schroeder (1981: 27 D, 151).
- 138 Luczanits (2004: Fig. 308, 279).
- 139 Luczanits (2004: Fig. 246, 232).
- 140 Béguin (1977: Kat. Nr. 49, 15 Ausschnitt).
- 141 Trinle (2001: 41-42 Ausschnitt).
- 142 Rhie (1991: Kat. Nr. 136, 343).
- 143 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-791 11.
- 144 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 384-620 38.  
a Lee-Kalisch (ed.) (2006: Abb. 21, 195 Ausschnitt).  
b P. Müller priv. 2007 ID 678-838 21, British Museum London.
- 145 Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 26, 57).

- a Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 26, 57 Ausschnitt).
- 146 Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 27, 58).
- a Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 27, 58 Ausschnitt).
- 147 Klimburg-Salter (1997 a: Fig. 26, 57 Ausschnitt).
- 148 P. Müller 2005, WHAV PM05 ID 574-434 2.
- 149 P. Müller 2005, WHAV PM05 457-434 36.
- a Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006, IMG 0012.
- b Tucci (1971: fig. 8).
- 150 Pritzker (1996, repr. 1998: Fig. 31, 226).
- 151 P. Müller priv. 2007 ID 678-838 16.
- a P. Mueller priv. 2007 ID 678-838 29.
- b P. Müller priv. 2007 ID 678-838 12.
- 152 Luczanits (2004: Fig. 42, 51).
- 153 Luczanits (2004: Fig. 42, 51).
- 154 P. Müller 2004, WHAV PM04 080-718 13 (oben), PM04 080-718 10 (unten)
- a C. Luczanits 1998, WHAV CL98 10,7.
- b Klimburg-Salter (1997: Fig. 189, 170).
- 155 Luczanits (2004: Fig. 79, 82).
- a B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0221 Ausschnitt.
- b B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0219 Ausschnitt.
- c B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0216 Ausschnitt.
- 156 T. Bayerova, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007.
- a T. Bayerova, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2007 Ausschnitt.
- b B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0208 Ausschnitt.
- b B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0217 Ausschnitt.
- d B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0210 Ausschnitt.
- e B. Müllauer, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008, DSC 0209 Ausschnitt.
- 157 Luczanits (2004: Fig. 88, 88).
- 158 Luczanits (2004: Fig. 86, 87).
- 159 C. Luczanits 1996, WHAV CL96 71,8.
- a Luczanits (2004: Fig. 83, 85 Ausschnitt).
- 160 Luczanits (2004: Fig. 78, 82).
- 161 P. Müller 2004, WHAV PM04 ID 080-754 26.
- 162 Luczanits (2004: Fig. 114, 118).
- 163 Klimburg-Salter (1997: Fig. 228, 217) .

- 164 Luczanits (2004: Fig. 65, 67).
- 165 Luczanits (2004: Fig. 64, 67).
- 166 Pal (2003: Kat. Nr. 84, 133).
- 167 Pal (2003: Kat. Nr. 83, 132).



# Abbildungen



Abbildung 1: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā  
Zustand vor dem Deckeneinsturz 1999

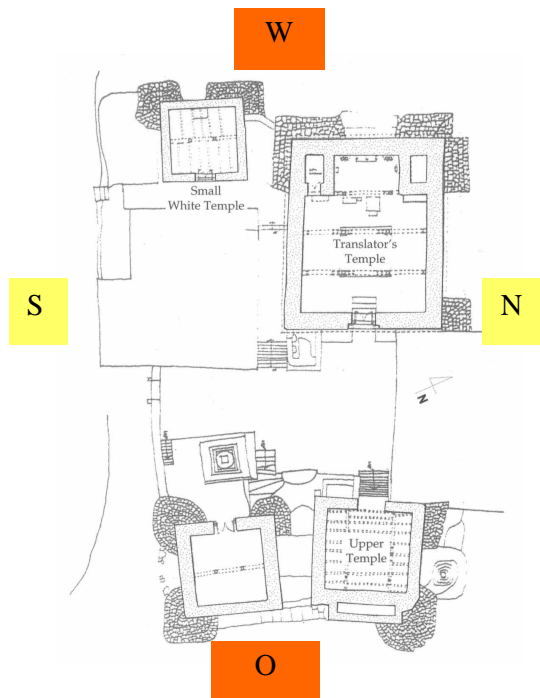


Abbildung 2: Nako, Grundriss der Tempelanlage

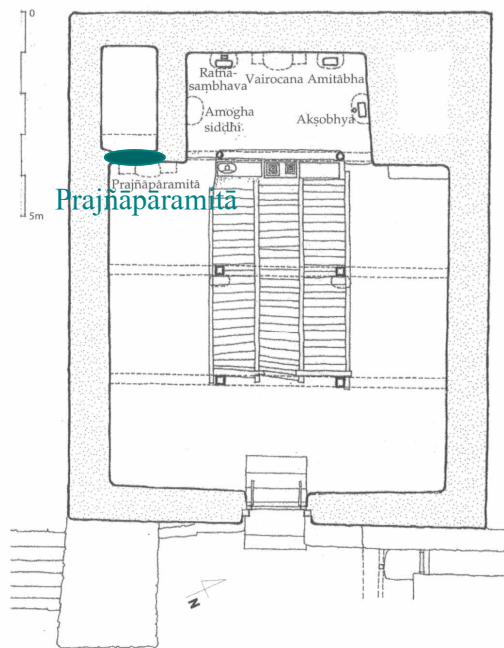


Abbildung 3: Nako, Grundriss Lo tsa ba lha khang



Abbildung 4: Nako, Lo tsa ba lha khang, Einblick

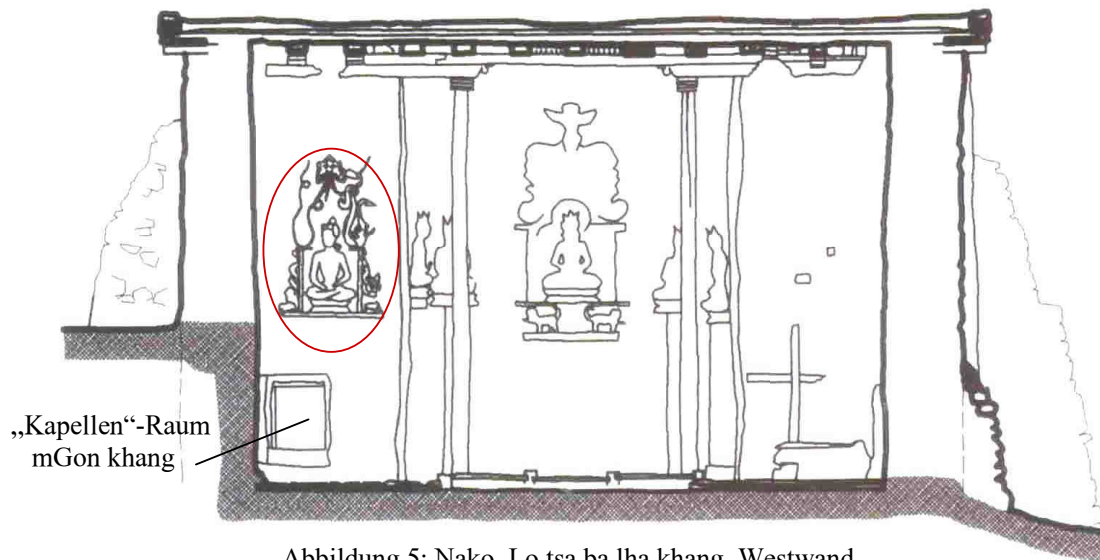


Abbildung 5: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand

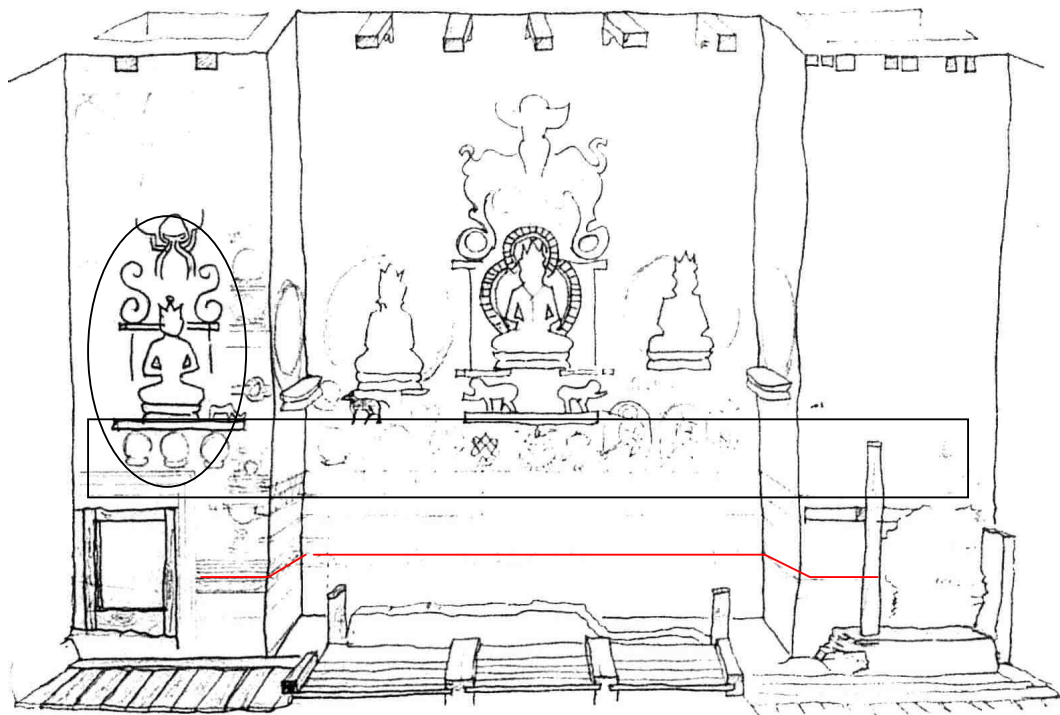


Abbildung 6: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand



Abbildung 7: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand



# Prajñāpāramitā, Westwand

Graphik der Darstellungen

■ spätere

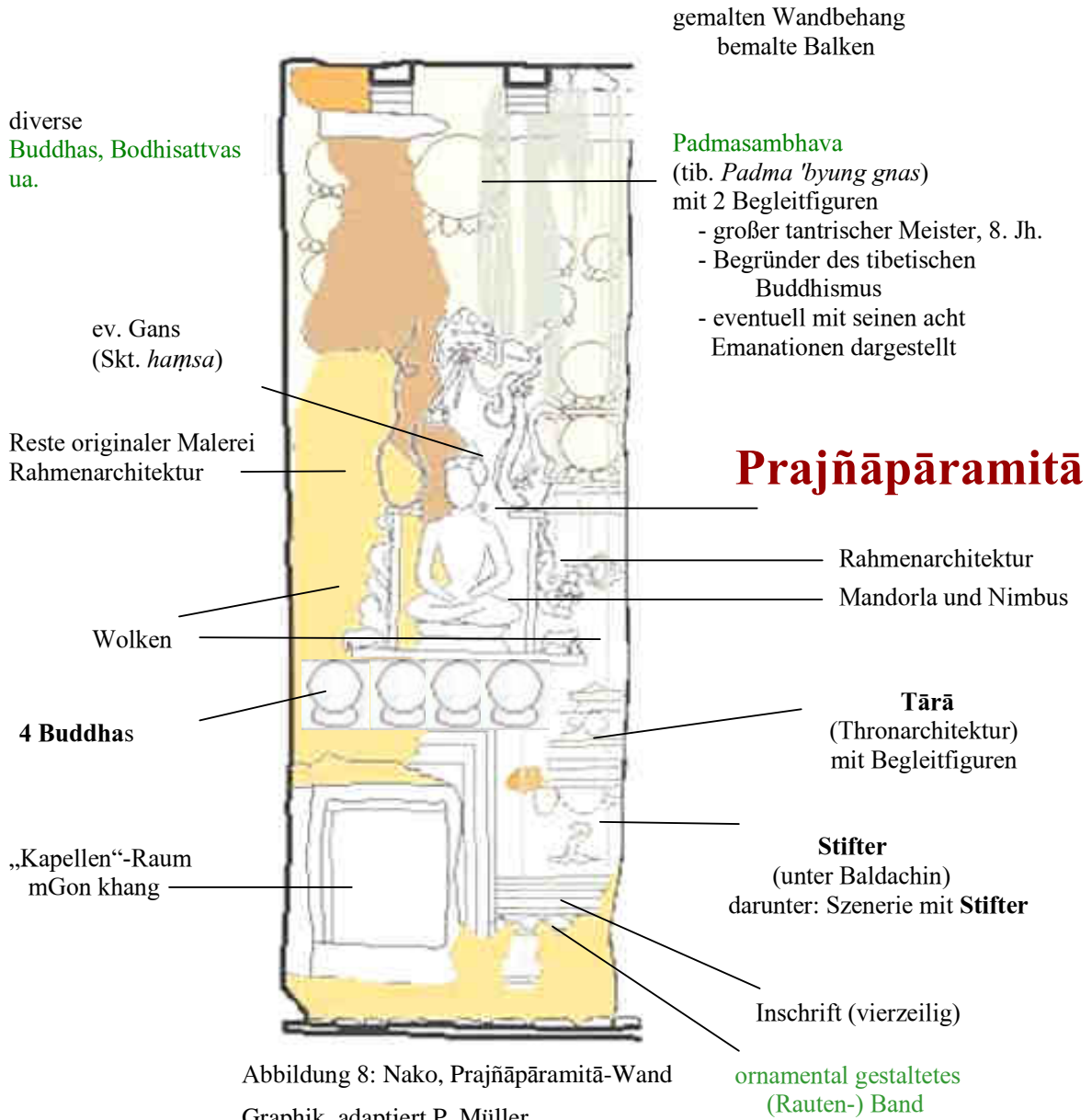
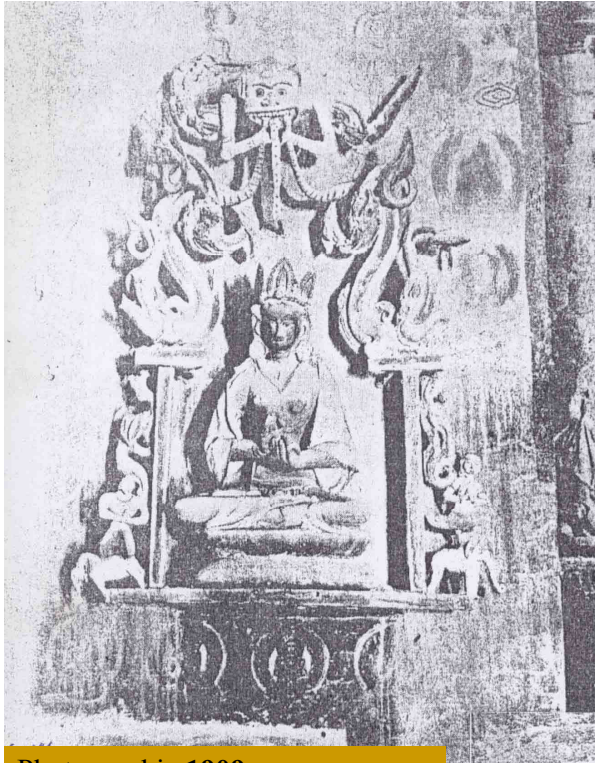


Abbildung 8: Nako, Prajñāpāramitā-Wand  
Graphik, adaptiert P. Müller

## Ältestes Bildmaterial



Photographie 1909

Abbildung 9: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Photo: Franckes 1909



Photographie 1933

Abbildung 10: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Photo: Tuccis 1933



Abbildung 11: Nako, Dorf



Abbildung 12: Nako, Tempel-Komplex, Südansicht 2002



Abbildung 13: Nako, Lo tsa ba lha khang, Ansicht



Abbildung 14: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Westwand, Prajñāpāramitā



Abbildung 15: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Westwand, Vairocana





Abbildung 18: Nako, Tempelmodell, Lo tsa ba lha khang, Westwand

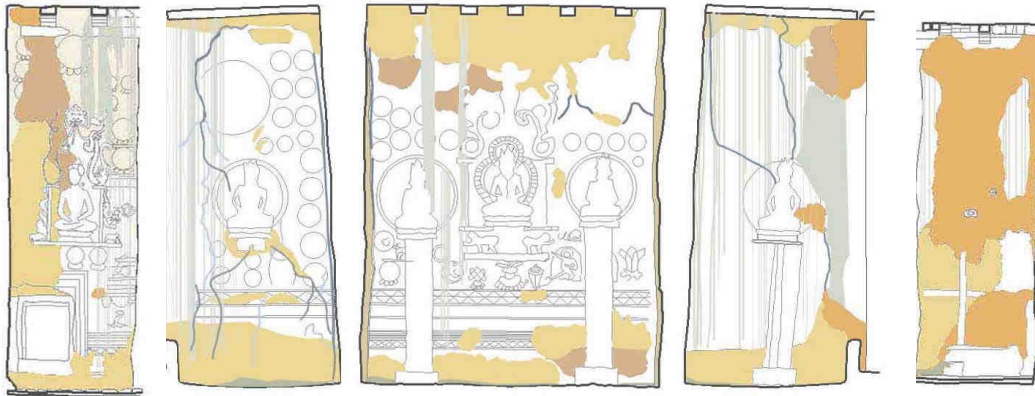


Abbildung 19: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand

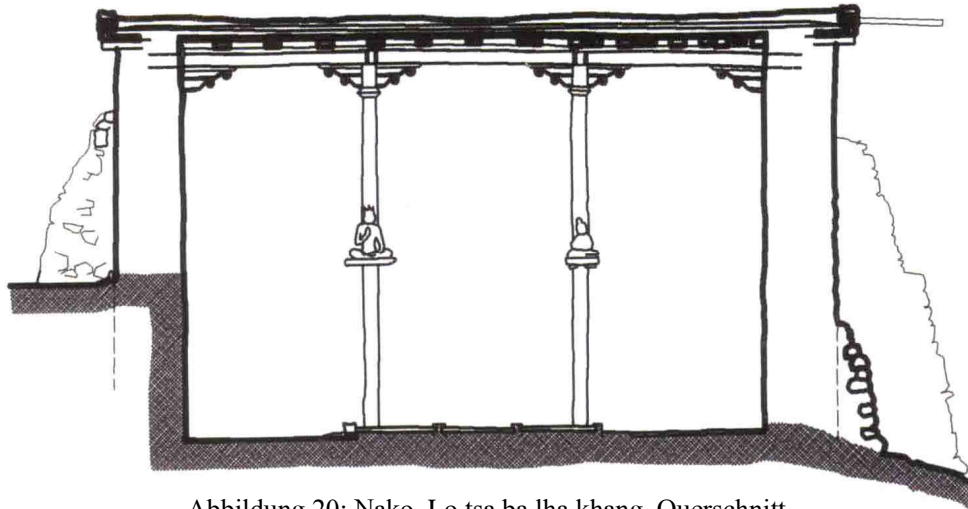


Abbildung 20: Nako, Lo tsa ba lha khang, Querschnitt

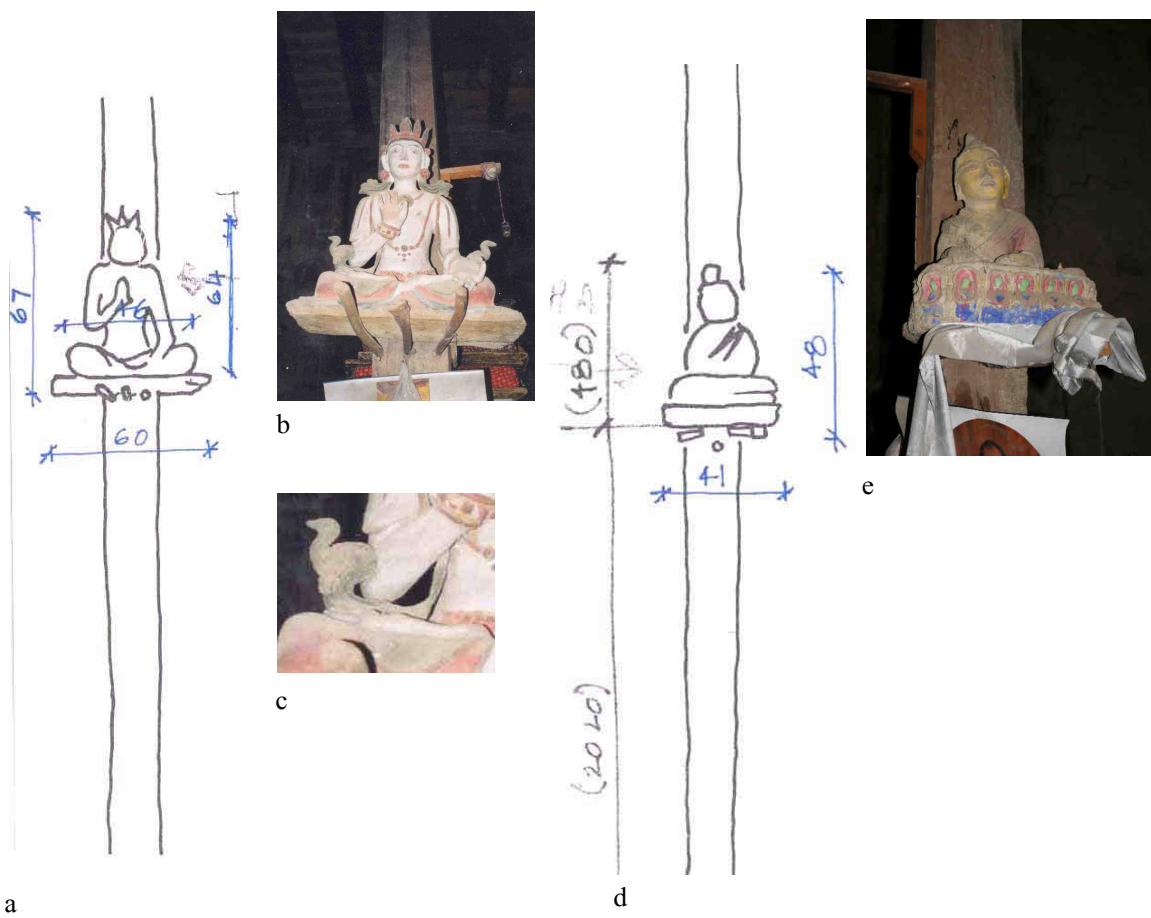
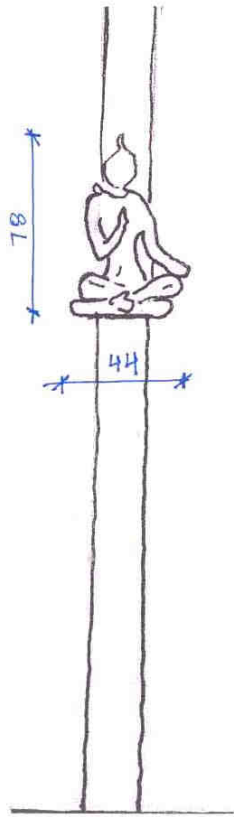


Abbildung 21: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Pfeilerskulpturen: weiße Tārā (a-c), Buddha (d-e)



Abbildung 22: Nako, Lha khang gong ma, Ostwand  
*prajñāpāramitāmaṇḍala*



a



b

Abbildung 23: Nako, Lha khang gong ma  
Pfeilerskulptur: blaue Tārā (a-b)





Abbildung 24: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā, *upāsūla*



Abbildung 25: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, *upāsūla* des Querbalken



Abbildung 26: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Zustand vor 1999



Abbildung 27: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Zustand nach 1999

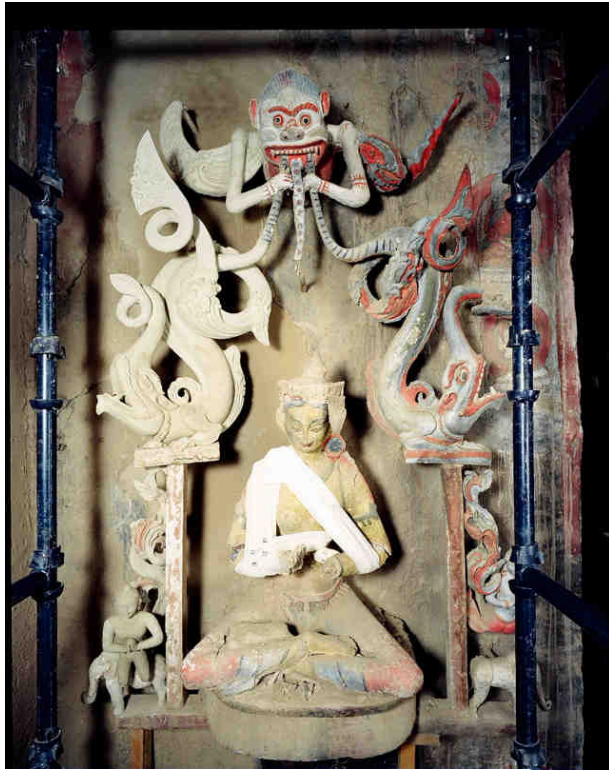


Abbildung 28: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Zustand 2005



Abbildung 29: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, Zustand 2008



Abbildung 30: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā  
Überfassungen, Ergänzungen



Abbildung 31: spätere Ergänzungen  
Zustand 2005



Abbildung 32: Zustand 2005



Abbildung 33: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā  
Zustand 2006



Abbildung 35: Zustand 2005



Abbildung 34: Zustand 2004



Abbildung 36: Zustand 2005



Abbildung 37: Zustand 2005

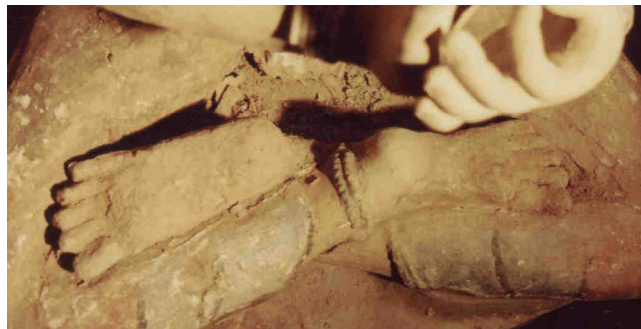


Abbildung 38: Zustand 2005



Abbildung 39: Zustand 2005

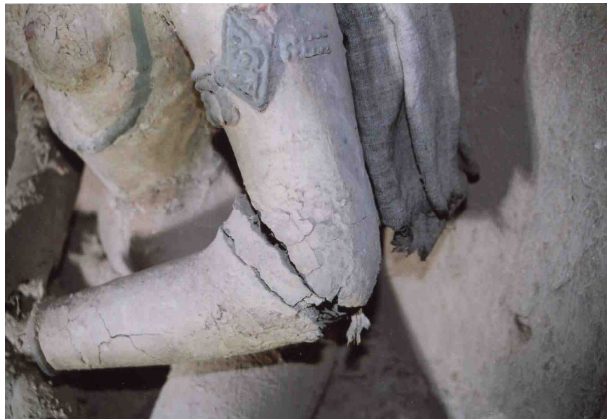


Abbildung 40: Zustand 2004



Abbildung 41: Zustand 2004



Abbildung 42: Zustand 2004



Abbildung 43: Zustand 2004



Abbildung 44: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā, *urṇa*, *uṣṇīṣa*



Abbildung 45: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Akṣobhya, *urṇa*, *uṣṇīṣa*





Abbildung 46: Prajñāpāramitā, Kashmir, 9.-11. Jh.  
 Messingskulptur, H 21,6 cm  
 British Museum London, Brooke Sewell Fund (1966.6-16.2)



Abbildung 46 a: „Prajñāpāramitā“, Kashmir  
 Bronze, H 15,3 cm, 10./11. Jh.  
 Pan Asian Collection



Abbildung 46 b: Prajñāpāramitā, Westtibet  
 Tholing, Votivtafel (tib. *tsa tsa*), 11. Jh.  
 Photo: Fournier 1999



Abbildung 48:

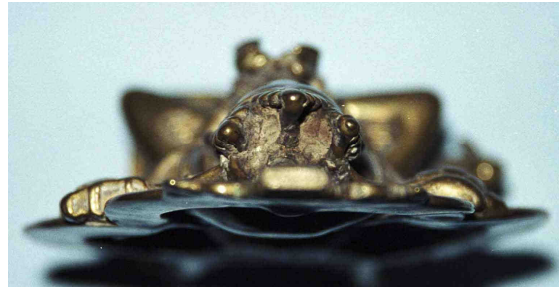


Abbildung 47:



Abbildung 49: geschmückter Buddha, Kashmir  
Bronze, H 35 cm, 8./9. Jh.

Mr. And Mrs. John Rockefeller 3rd Collection



Abbildung 50: Zustand 2005

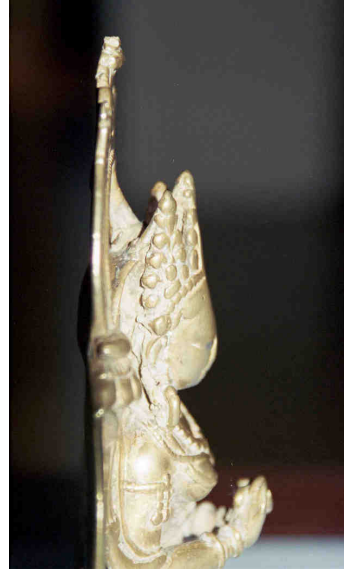


Abbildung 51:



Abbildung 52:

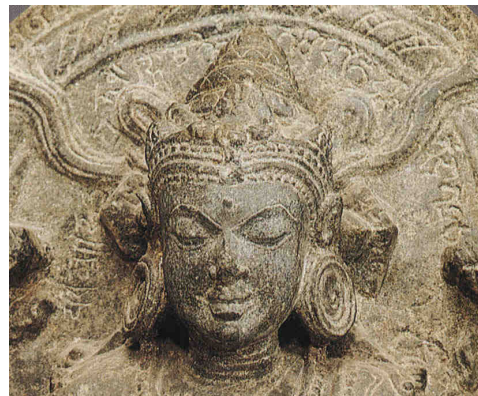


Abbildung 53: Prajñāpāramitā, Bihar  
Steinskulptur (Schist), H 59 cm, ca. 9. Jh.  
Asian Art Museum of San Francisco  
The Avery Brundage Collection (B62S32+)



Abbildung 54: Zustand 1909  
Rekonstruktion einer möglichen *mudrā* , P. Müller



Abbildung 55: Zustand 1933  
adaptiert P. Müller

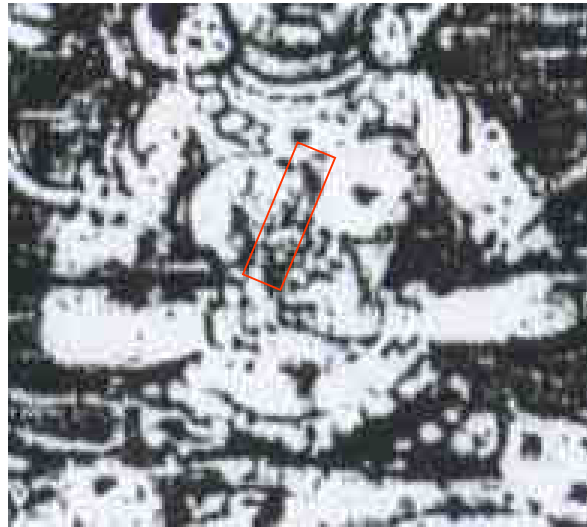


Abbildung 56: Prajñāpāramitā-Manuskript, Nepal

11. Jh. (1015)

Cambridge University Library MS. No. ADD. 1643



Abbildung 57: Prajñāpāramitā-Manuskript, Nepal, 11. Jh. (1015)

Cambridge University Library MS. No. ADD. 1643

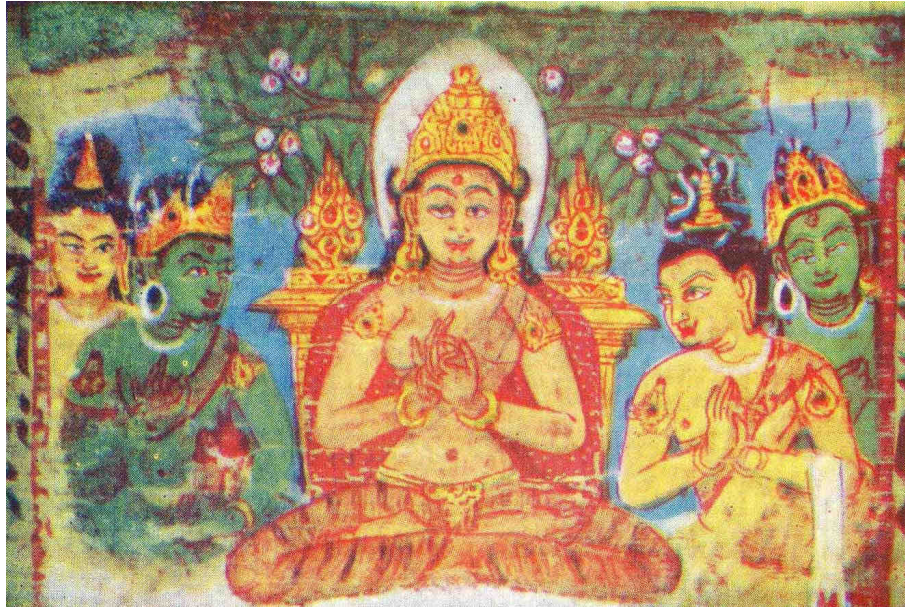


Abbildung 58: Prajñāpāramitā-Manuskript, Nepal, 11. Jh. (1071)

Gr̥dhra-kūṣa-Prajñāpāramitā

Asiatic Society Calcutta No. A. 15



Abbildung 59: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā-Wand

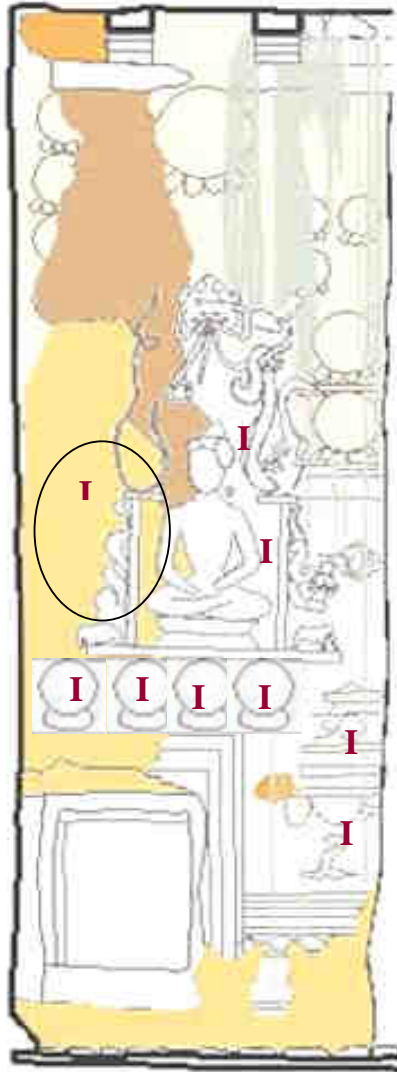


Abbildung 60: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā-Wand, adaptiert PM



Abbildung 61: Dunhuang, Höhle 327, frühes 11. Jh.

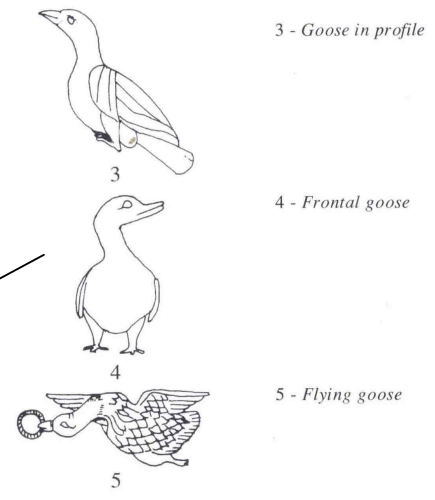
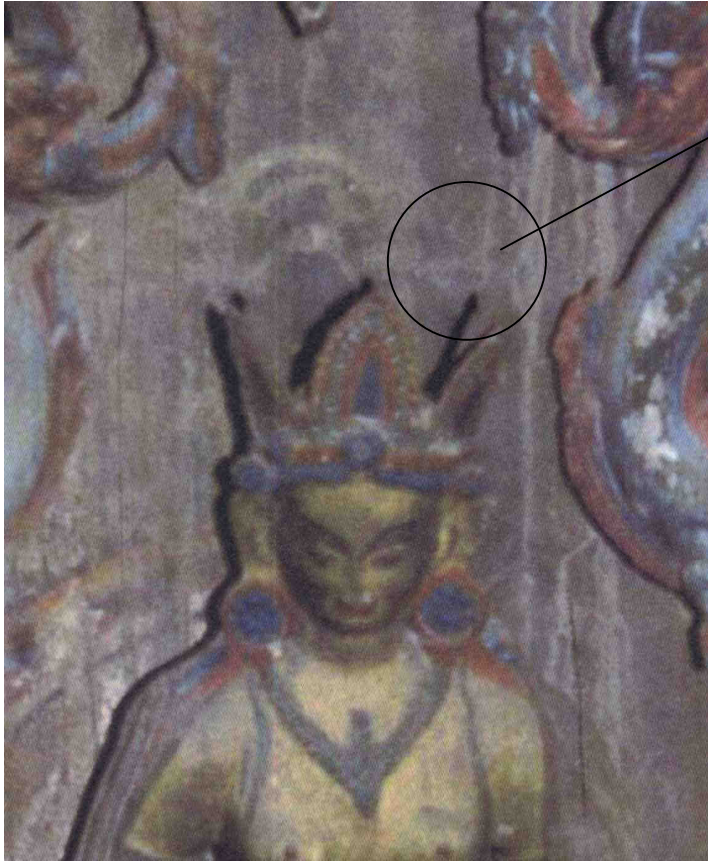


Abbildung 62 a: *haṃsa*

Abbildung 62: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā



Abbildung 62 b: Kyangbu, 11. Jh.  
Prajñāpāramitā, Messing, H 80 cm



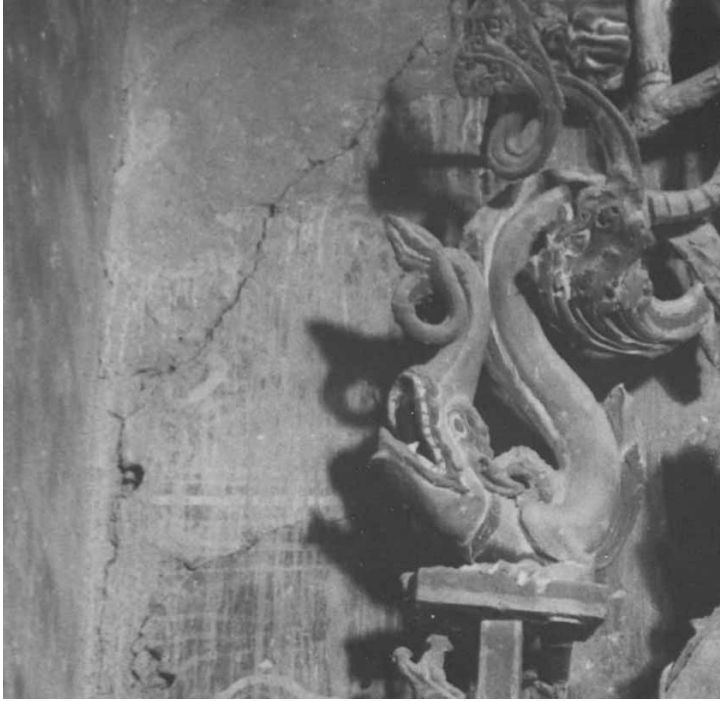


Abbildung 63: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand  
Photo: Tucci 1933

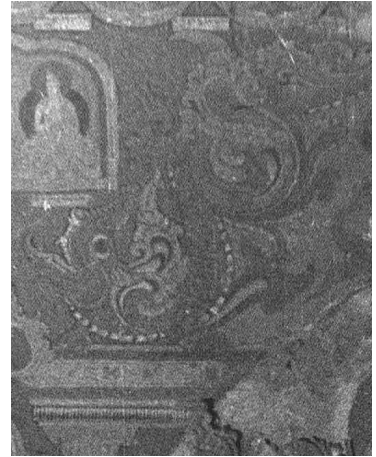


Abbildung 63 a: Ri  
Guge Renaissance



Abbildung 63 b: Ri  
Guge Renaissance



Abbildung 64: gemalte Rahmenarchitektur



Abbildung 65: Lhasa, Jo khang



Abbildung 66: Manuskript-Illumination, Buddha Śākyamuni  
western Himalaya oder Westtibet, 11. Jh.

Private Collection

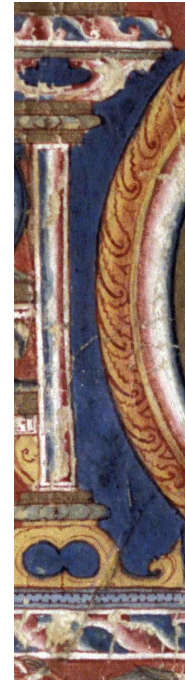


Abbildung 66 a:



Abbildung 67 b:



Abbildung 67: Buddha Śākyamuni, Kashmir 10/11. Jh.

Bronze mit Kaltgoldauflagen und Pigmenten, H 20 cm

Staatliche Erimitage St. Petersburg, Sammlung Fürst Uchtomskii



Abbildung 68: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand  
Rahmenarchitektur



Abbildung 69:

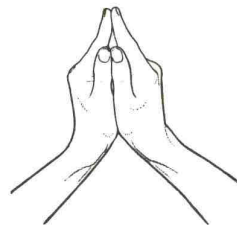


Abbildung 68 a: Verehrungsgestus  
*abhiṣekamudrā*



a



B

b



c

Abbildung 70: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand  
 a westlicher Himalaya, ca. 11. Jh., Manuskript, *hamsa*  
 b vegetables Ornament, Typus: Zentral- und Südtibet  
 c Tabo, Mahāvairocana, *kīrtimukha*

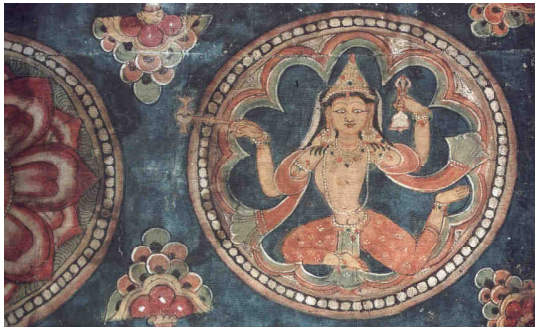


Abbildung 70 e: fliegende Opfer-Gottheit

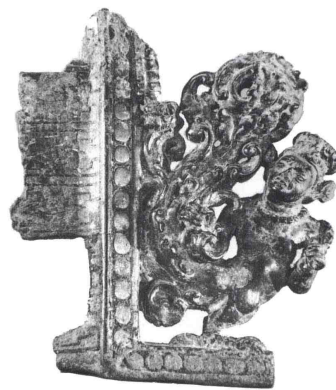


Abbildung 70 d: 1 Nepal  
 Thronteil, *kinnara*, 7./8. Jh.  
 Kupferlegierung, H 11,4 cm  
 The Zimmermann Collection



Abbildung 71: Prajñāpāramitā  
Stein, H 60 cm, Orissa 9-11. Jh.  
National Gallery of Australia



Abbildung 72: Prajñāpāramitā  
Mangalapur, Orissa, 1. Hälfte 11. Jh.  
H 128,6 cm



Abbildung 73: Prajñāpāramitā Kyangbu, Südtibet, 11. Jh.

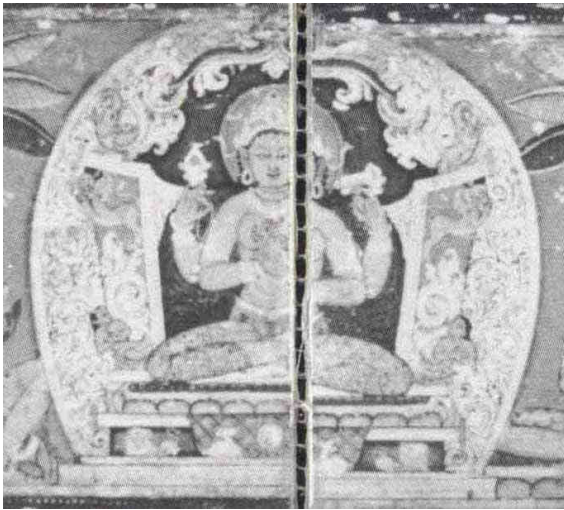


Abbildung 74: Manuskriptdeckel, Holz, Nepal  
11. Jh. (1028), 55 x 5 cm  
S.K. Netoia Collection



Abbildung 75: Manuskriptdeckel, Holz, Nepal  
Anf. 12. Jh. (1100)  
Swali Collection Bombay

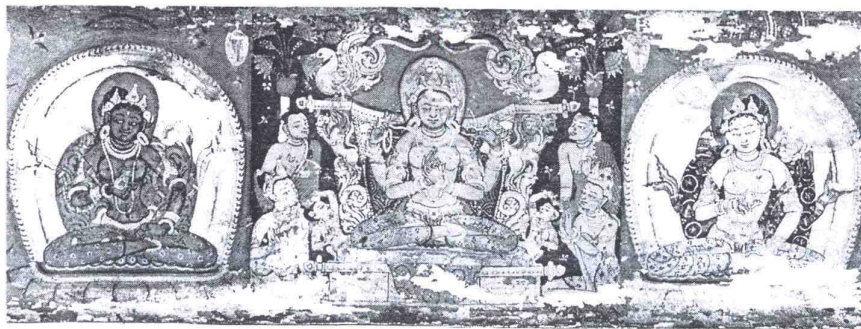


Abbildung 76: Manuskriptdeckel, Holz  
Anf. 12. Jh. (1105)  
Bodleian Library Oxford MS. No. Sansk. a7 (R)

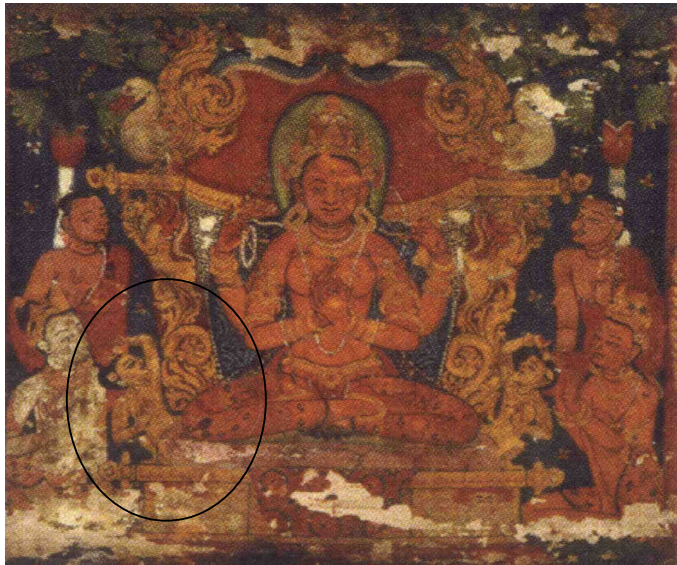


Abbildung 76 a: Manuskript, Anf. 12. Jh. (1105)

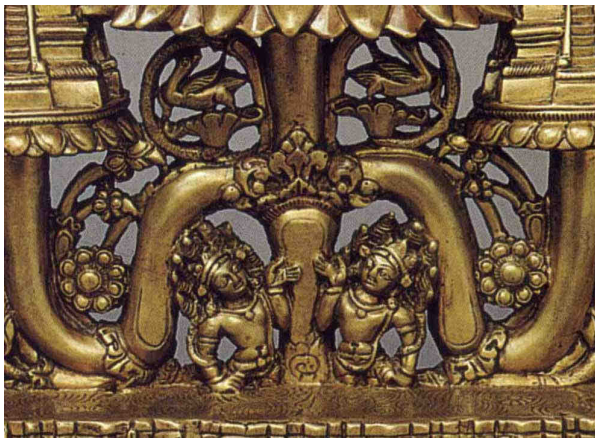


Abbildung 77: 8. Jh. (714), Inschrift



Abbildung 77a: Westtibet, 13. Jh. (1220)





Abbildung 78: Poo-Manuskript, ca. 11. Jh.



Abbildung 79: Poo-Manuskript, ca. 11. Jh.  
Buddhas widersteht der Versuchung Māras

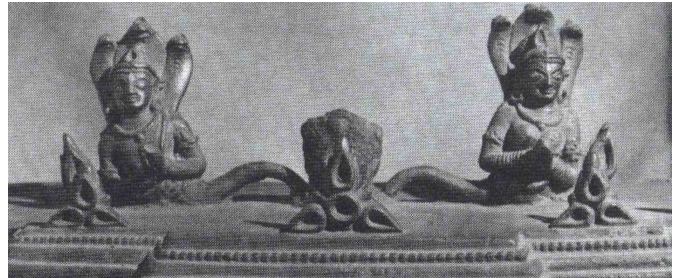


Abbildung 78 a: Bihar, Kurkihār, 10. Jh.



Abbildung 80: Buddha Śakyamuni oder Vairocana  
 8. Jh. (714), Inschrift  
 Messing mit Kupfer und Einlegearbeiten aus Silber  
 Voll-Skulptur, H 31,1 cm, Asia Society New York  
 Mrs. John D. Rockefeller 3rd collection (1979.44)



Abbildung 80 b:



Abbildung 80 a:



Abbildung 81: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand  
Prajñāpāramitā, Lotus, nach der Reinigung 2006



Abbildung 81 a:



Abbildung 82: Buddha Śākyamuni  
Kashmir, 8./9. Jh.  
Bronze (Einlegearbeiten: Silber und Kupfer)  
H 33,2 cm  
India, Padasena, Norton Simon Museum

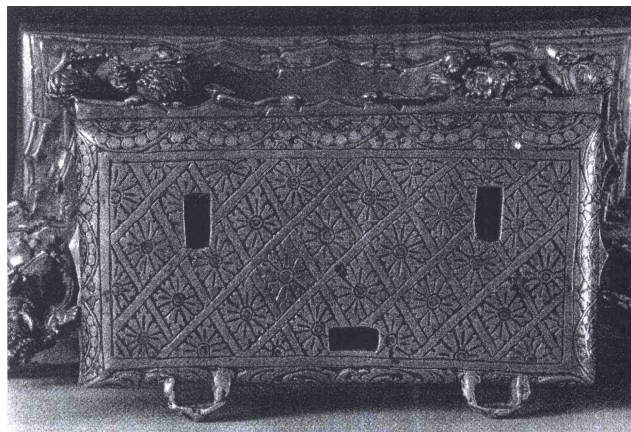


Abbildung 82 a:



Abbildung 83: Poo-Manuskript, ca. 11. Jh.



Abbildung 84: Buddha, Kashmir 8. Jh  
H 30,5 cm, Potala Lhasa

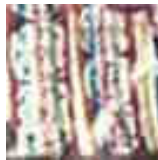


Abbildung 83 a:



Abbildung 84 a:



Abbildung 85a: Tabo, Mahāvairocana

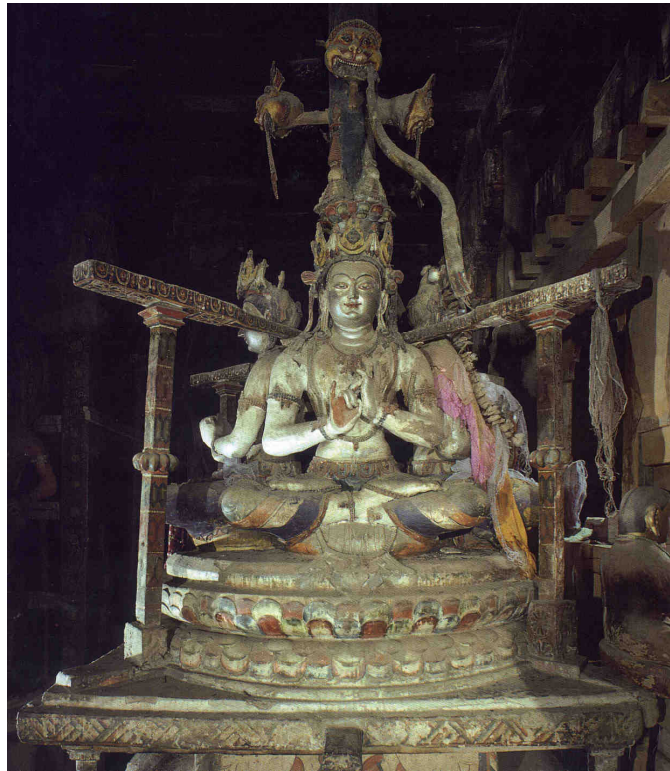


Abbildung 85: Tabo, Mahāvairocana



Abbildung 86: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand  
grüne Tārā, Palastarchitektur mit *hamṣa*



Abbildung 88: Prajñāpāramitā  
Tholing-Manuskript, ca. 11. Jh.  
LA County Museum of Art



Abbildung 87: Pfeilerskulptur  
Lo tsa ba lha khang, weisse Tārā



Abbildung 90: Afghanistan, Tapa-Sardar, 8.Jh.

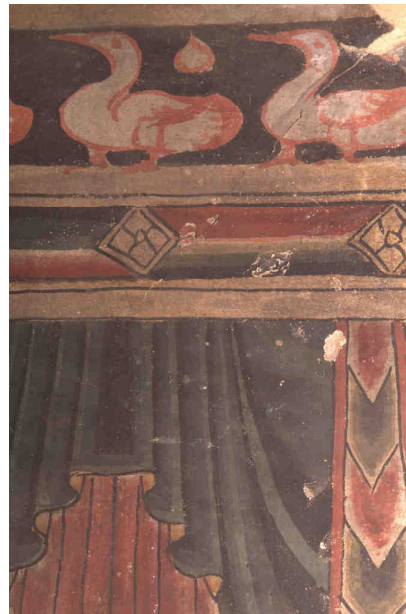


Abbildung 89: Nako, Lha khang gong ma  
Ostwand, textile Volants



Abbildung 91: Bodh Gāya, *vajrāsana*

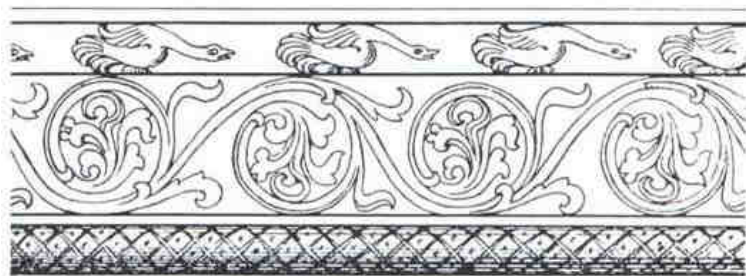


Abbildung 90 a: Afghanistan, Tapa-Sardar  
Rekonstruktionszeichnung



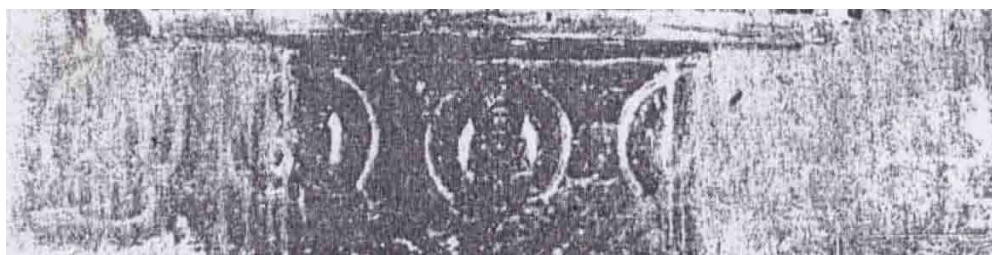


Abbildung 92: Nako, Lo tsa ba lha kang, Prajñāpāramitā-Wand  
Photographie Franckes 1909



a



b



c



d

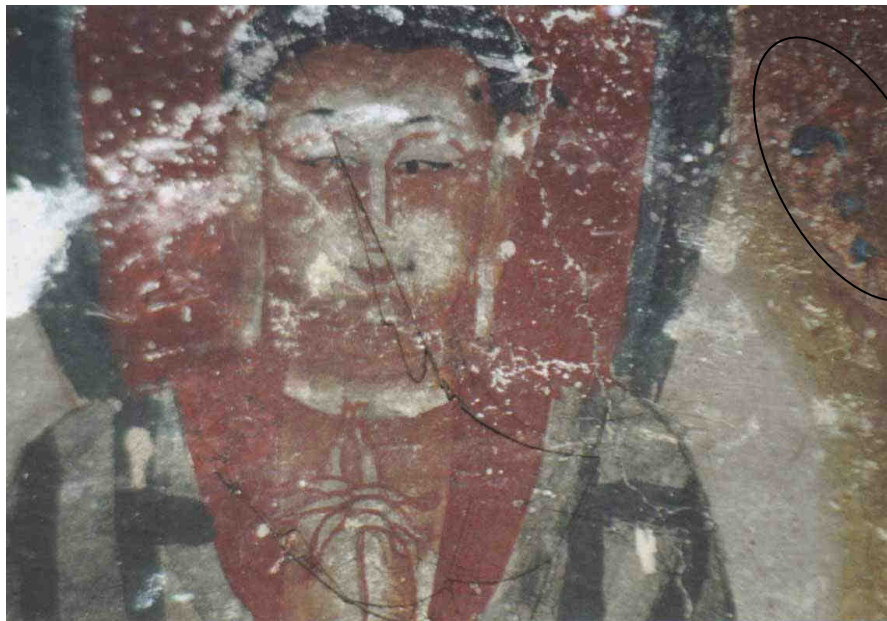


Abbildung 93:

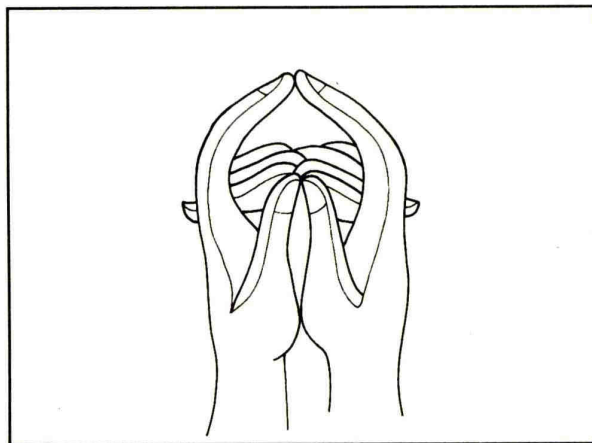


Abbildung 94: tantrische Handgeste



Abbildung 95: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā-Wand, Stifter



Abbildung 96: Tabo, Cella, Umgang  
Renovierungsinschrift



Abbildung 95 a:



Abbildung 96 a:

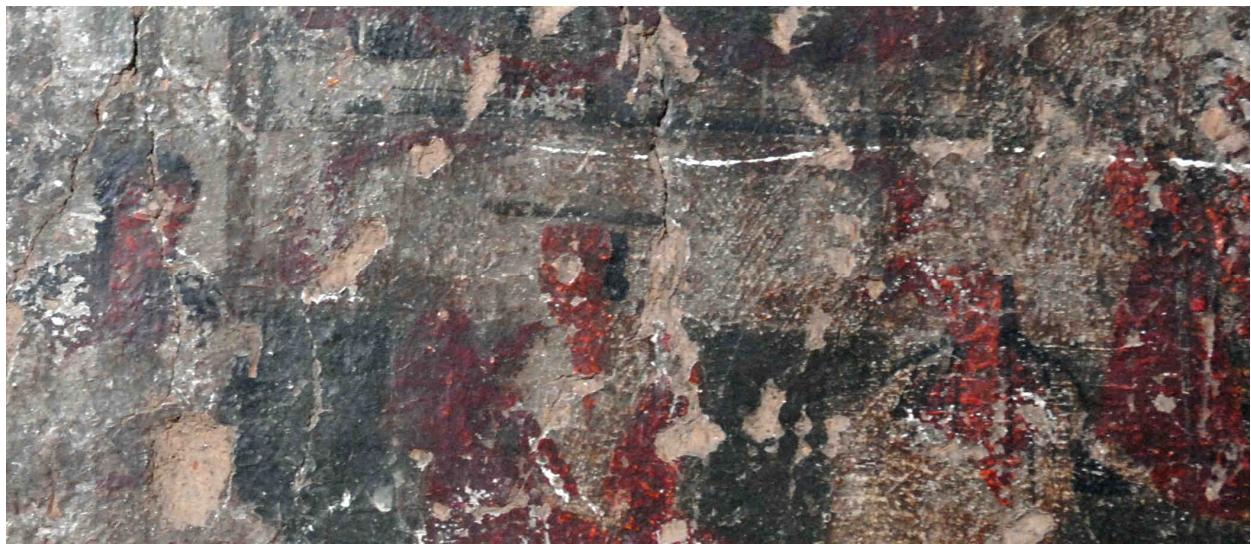


Abbildung 97:



a: Tholing-Manuskript



Abbildung 98: Nako, Lo tsa ba lha khang



b: „Tubo“-Manuskript



c: Dunhuang *thangka*, 10 Jh.



Abbildung 99: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Stifter unter Baldachin



b: „Tubo“-Manuskript



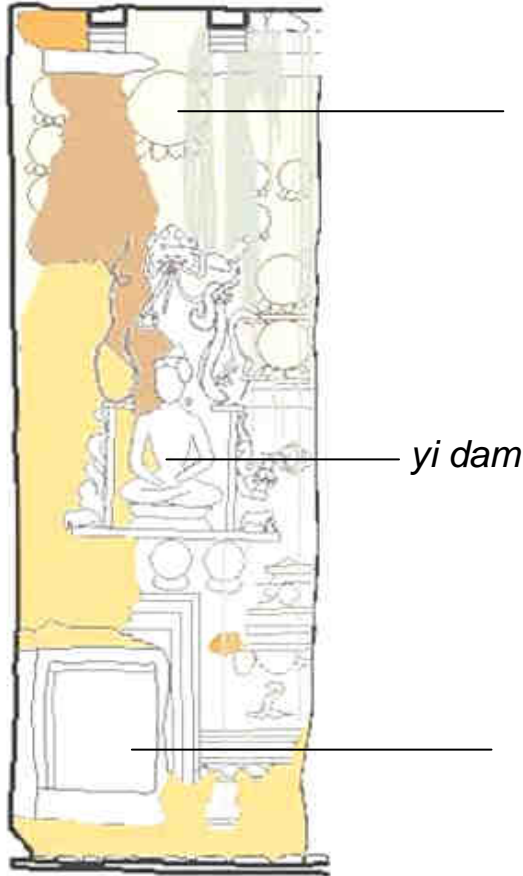
c: Dunhuang



d: Charang-Manuskript

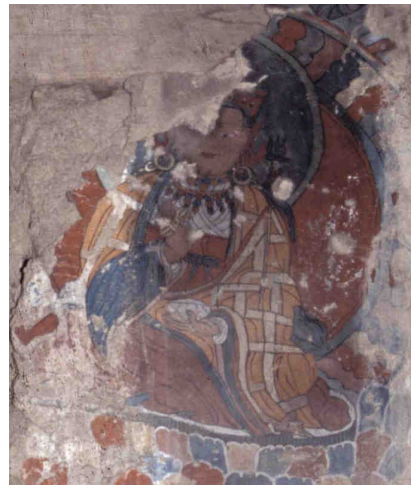


a: Tholing-Manuskript

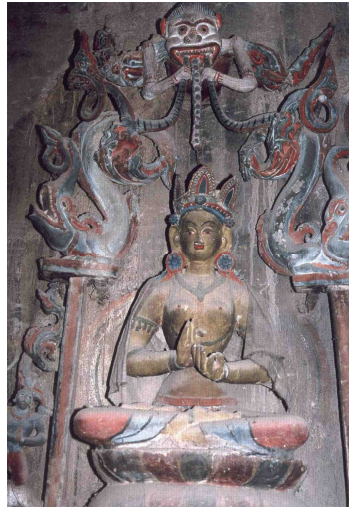


*bLa ma*

*yi dam*



b: Padmasambhava



a:

*chos 'byung*

Abbildung 100:



c: mGon khang, Schutzgottheit, *yab yum*



Lo tsa ba lha kang

Abbildung 101: Nako, Tempelmodell

Lha kang gong ma



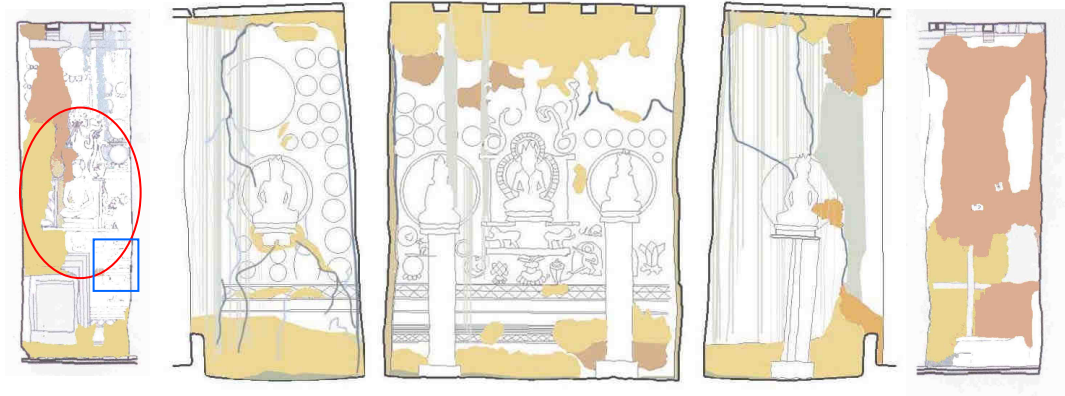


Abbildung 102: Nako, Lo tsa ba lha khang, Westwand

Prajñāpāramitā

Tārā, Stifter  
rituelle Komponente

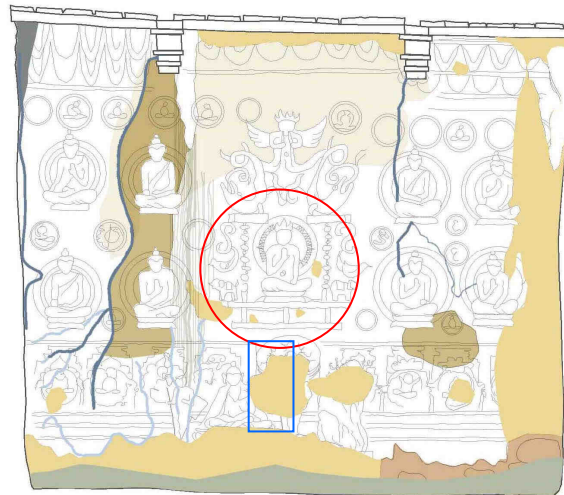


Abbildung 103: Nako, Lha khang gong ma, Ostwand

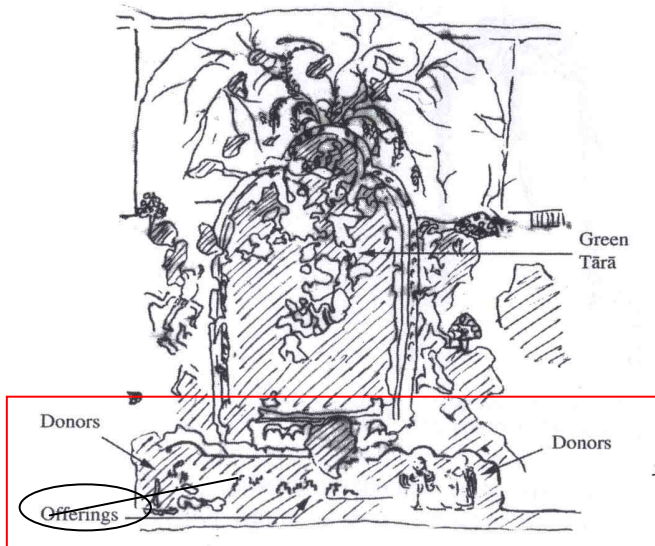


Abbildung: 104

Zeichnung: Mag. D. Glogowski



Abbildung 105: rituelles Opfer

Zeichnung: Mag. D. Glogowski



Abbildung 105 a:

Tārā, Lo tsa ba lha khang



Abbildung 105 b:

Tārā, Lha khang gong ma



Abbildung 106: Nako, Lha khang gong ma  
Stifter, rituelle Verehrung



Abbildung 106 a: Alchi, gSum brtsegs, Anf. 13. Jh.



Abbildung 107: Nako, Lo tsa ba lha khang



Abbildung 107 a: Alchi, gSum brtsegs, Anf. 13. Jh.



Abbildung 108: Prajñāpāramitā-Manuskript  
Westtibet, Tholing, 11. Jh., LA County Museum of Art



Abbildung 109: Prajñāpāramitā-Manuskript  
„Tubo“-Manuskript, Region um Tholing



Abbildung 110: Tholing, Yeshe 'Od Tempel



a



b



Abbildung 111: Orissa, 9. Jh., Tārā

a Ratnagiri, Orissa, 10. Jh., Vairocana

b Achutrajpur, Orissa, ca. 9. Jh., Cuṇḍā  
Patna Museum (Arch 6500)



Abbildung 112: Nako, *lo tsa ba lHa*  
*khang*, Südwand, *maṇḍala*



a



b



Abbildung 112 a:



Abbildung 113: Buchdeckel, spätes 11. Jh.  
Ms. Sansk. a.7 (R), Bodelaien Library Oxford



Abbildung 114: Buchdeckel, Nepal, 12. Jh.  
Nasli and Alice Heeramanek Collection, M.72-1.19c-d

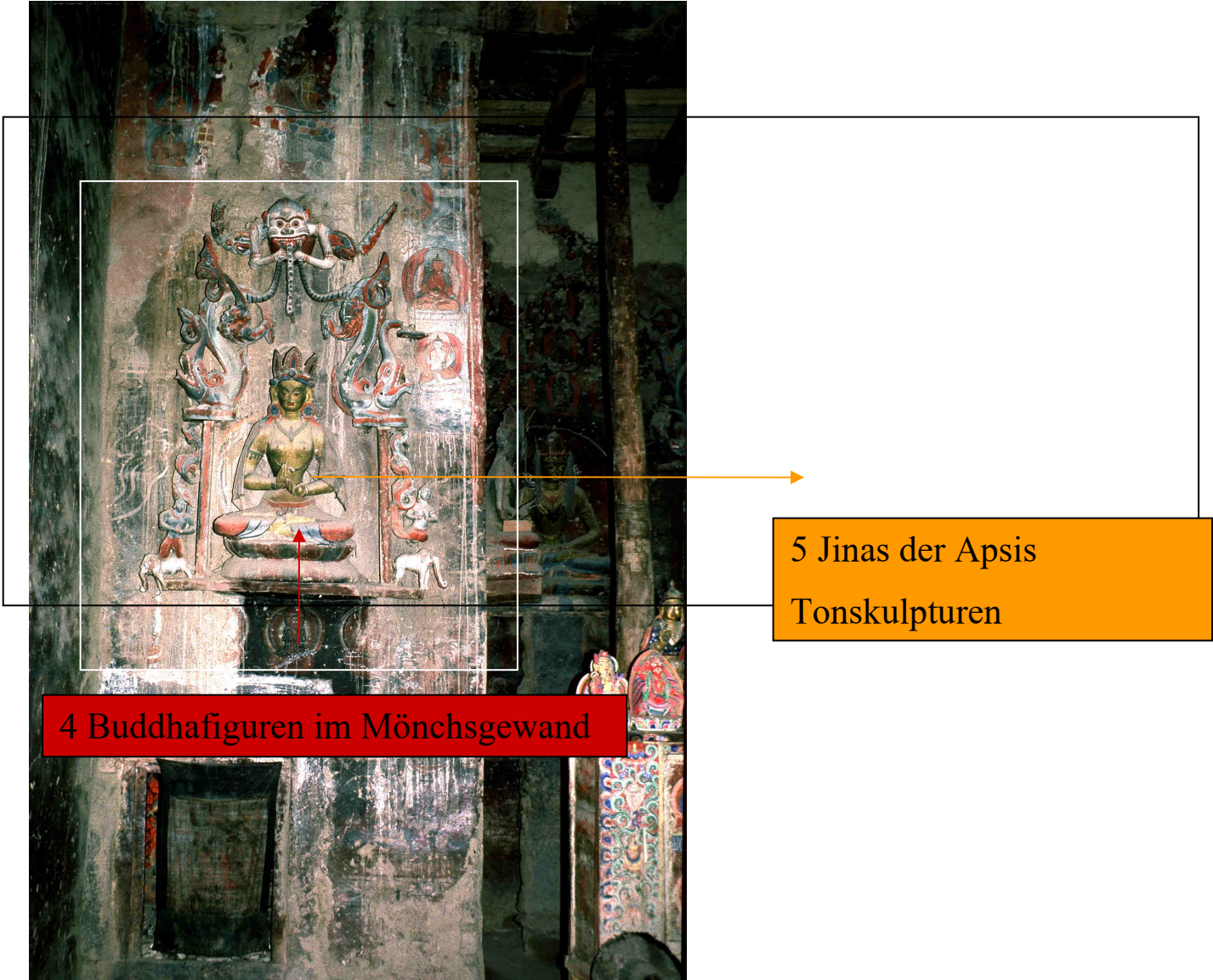


Abbildung 115: Lalung, gSer khang, Südwand  
*prajñāpāramitāmaṇḍala*



Abbildung 116: Alchi, 'Du khang  
*prajñāpāramitāmaṇḍala*





4 Buddhafiguren im Mönchsgewand

5 Jinas der Apsis  
Tonskulpturen

Abbildung 117: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand

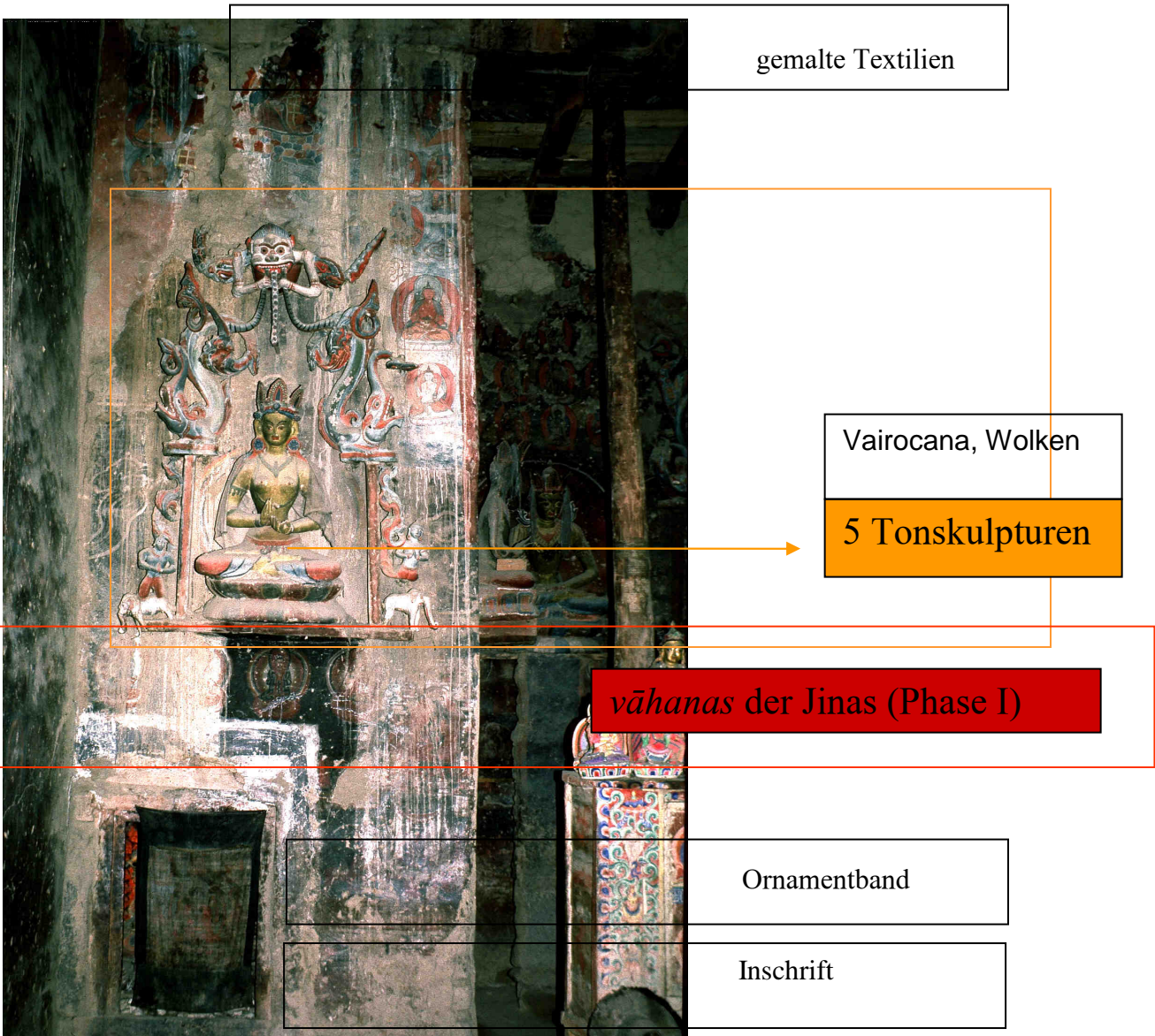


Abbildung 118: Nako, Lo tsa ba lha khang, Prajñāpāramitā-Wand

WEST

Āyurvaśitā	Cittavaśitā	Pariśkā-ravaśitā	Karma-vaśitā	Upapatti-vaśitā	Ṛddhi-vaśitā	Adhimu-kti-vaśitā	Praṇi-dhivaśitā	Jñāna-vaśitā	Dharma-vaśitā	Vasumatī
Jñāna-pāramitā	Rākṣasā-dhipati	Nāga	Pṛthvī	Vajroṣṇīṣa	Varuṇa	Asurot-tama	Jyotiṣketu	Kṣṣa-varṇa	Vāyu	Ratnolkā
Bala-pāramitā	Asura	Vajra-puṣpā	Amṛta-prabha	Candra-prabha	Vajra-sphoṭa	Vajra-bhadrapāla	Vajra-jālini-prabha	Vajradīpā	Mahākāla	Uṣṇīṣa-vijayā
Praṇi-dhīpāra-mitā	Vajrakāla	Vajra-jñānaketu	Vajra-dharma	Vajra-tikṣṇa	Vajrahetu	Vajra-bhāṣa	Vajra-karma	Vajra-garbha	Bhogās-pada	Māricī
Upāya-pāramitā	Aparājitā	Vajraga-ganagañja	Vajrahāsa	Vajramālā	Dharm-avajrī	Vajragītā	Vajrarakṣa	Vajrā-kṣayamati	Kubera	Parṇa-śabarī
Prajñā-pāramitā	Yama	Vajrapāśa	Vajraketu	Ratnavajrī	Mahā-vairocana	Karma-vajrī	Vajra-yakṣa	Vajrāveśa	Śīlāṅga	Jāngulī
Dhyāna-pāramitā	Raktā-ṅgāra-kumāra	Vajra-śūraṅgama	Vajratejas	Vajralāsyā	Sattvavajrī	Vajranṛtyā	Vajra-sandhi	Prati-bhānakūṭa	Vajra-kuṇḍali	Ananta-mukhī
Vīrya-pāramitā	Amṛta-priya	Vajra-gandh-ahastin	Vajraratna	Vajra-sādhu	Vajrarāga	Vajrarāja	Vajra-sattva	Samant-abhadra	Vajrabhū-ṭkāra	Cundā
Kṣānti-pāramitā	Vajra-pātāla	Vajra-dhūpa	Sarva-śokata-monir-ghātamati	Sarvā-pāyañjaha	Vajrāñ-kuśa	Amogha-darśin	Vajra-maitreya	Vajra-gandhā	Vajra-bhīṣaṇa	Prajñā-wardhanī
Śīla-pāramitā	Agni	Vajra-jvālān-alārka	Vajra-daṇḍa	Budha	Meghot-kāra	Ākhaṇḍala	Brahmā	Uṣṇīṣa-cakra-vartin	Maheśvara	Sarva-buddha-koṣavatī
Dāna-pāra-mitā	Dharma-meghā	Sādhumatī	Acalā	Dūraṅ-gamā	Abhi-mukhī	Sudurjayā	Arciṣmatī	Prabhākari	Vimalā	Pramuditā

EAST

Abbildungen 119<sup>1</sup> vajradhātumaṇḍala



Abbildung 120: Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand  
*dharmadhātuvagisvaramañjuśrīmaṇḍala*

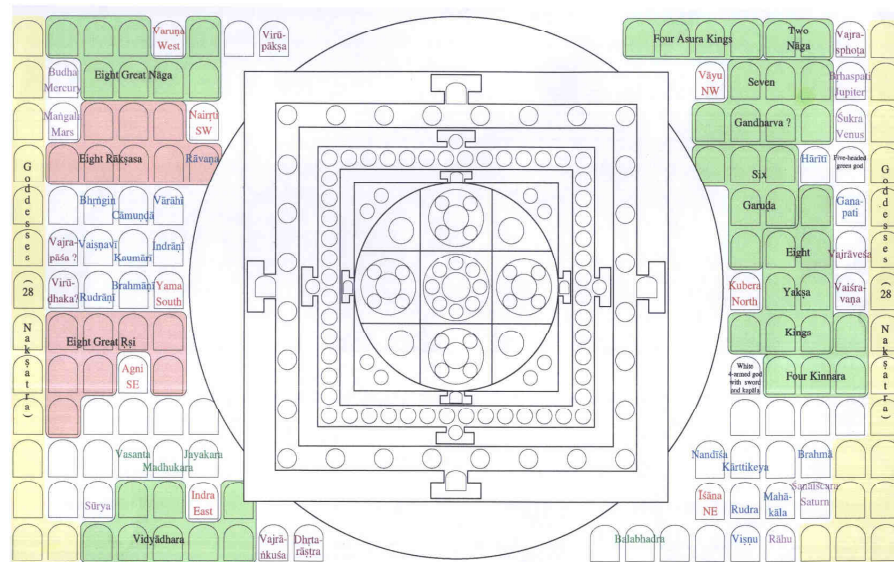


Abbildung 121: Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand  
*dharmadhātuvagisvaramañjuśrīmaṇḍala*



a



b



c

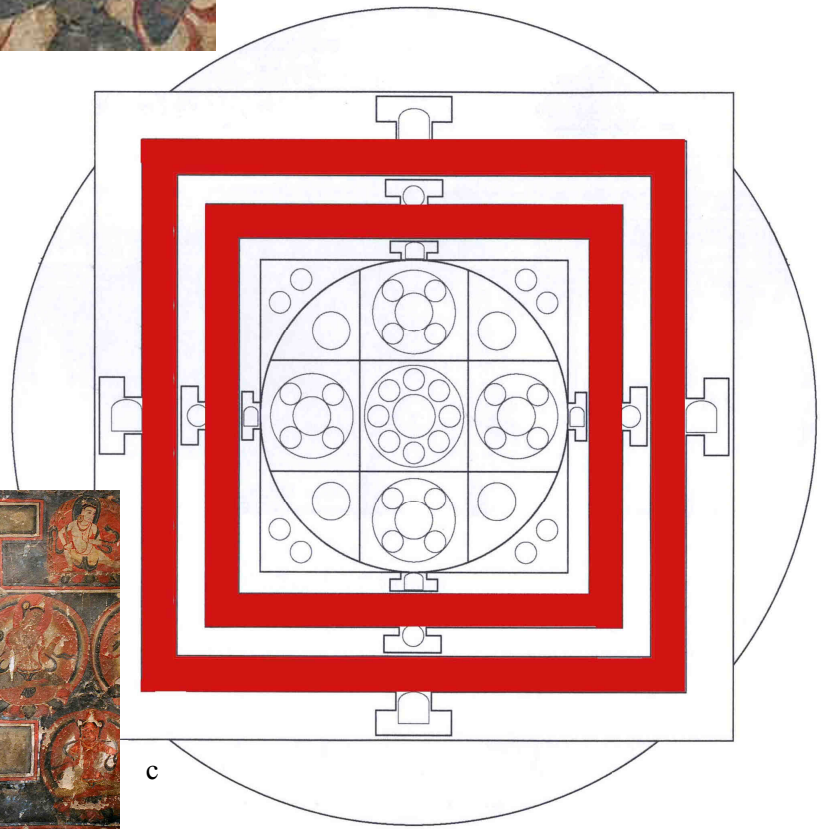


Abbildung 122: Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand  
*dharmadhātuvagiśvaramaṅjuśrīmaṇḍala*



Abbildung 123: Tholing, Ansicht, Yeshe 'Od Tempel

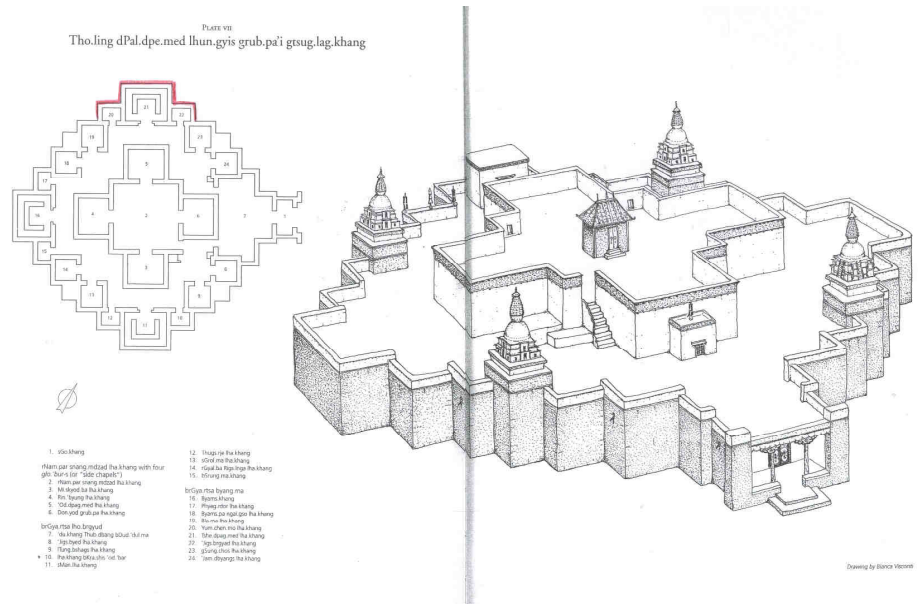


Abbildung 123 a: Tholing, Yeshe 'Od Tempel

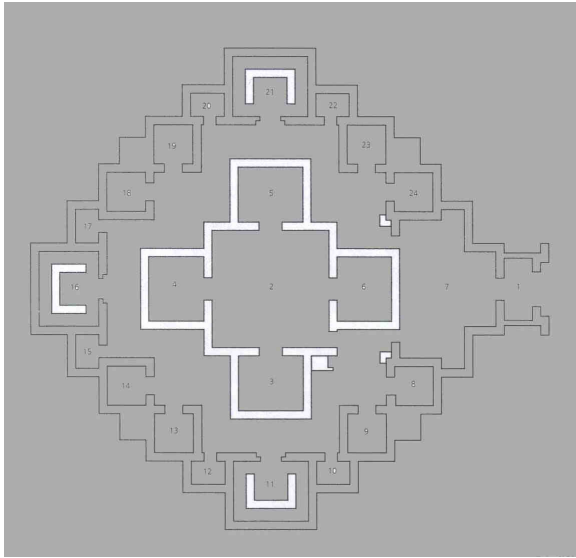


Abbildung 124: Grundriss, adaptiert PM

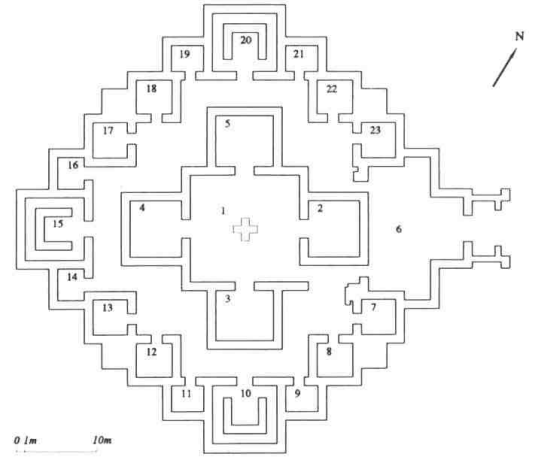


Abbildung 124 a: Grundriss

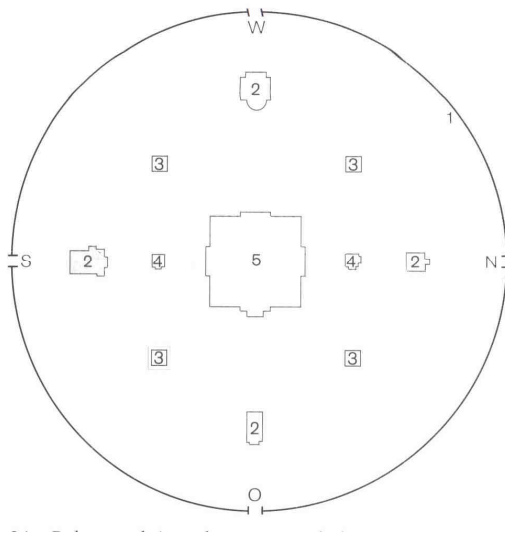


Abbildung 125: Samye, Rekonstruktion

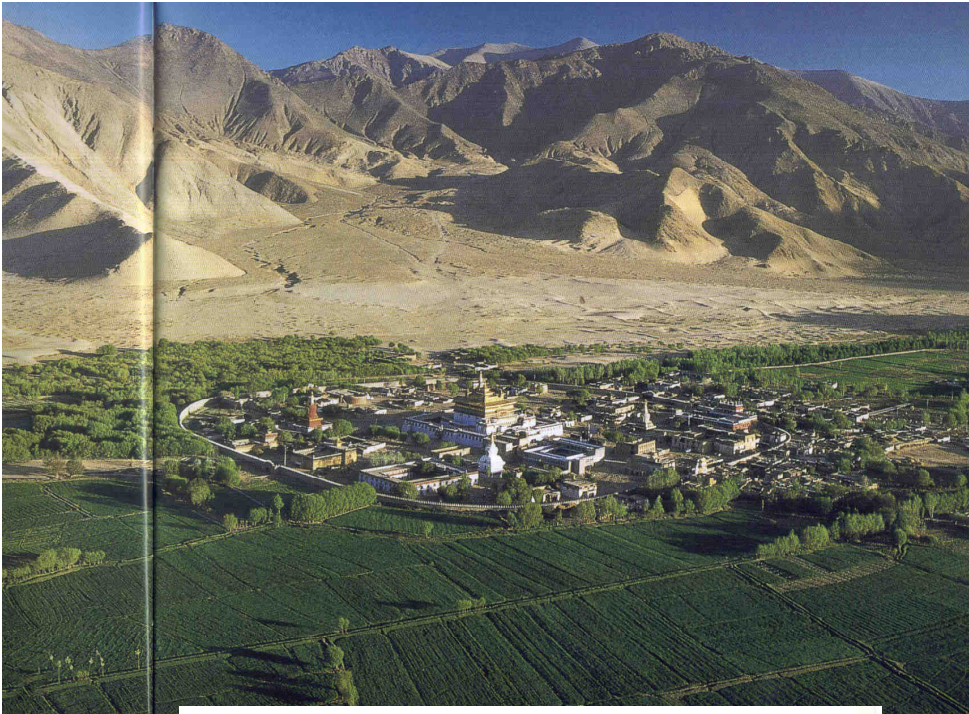
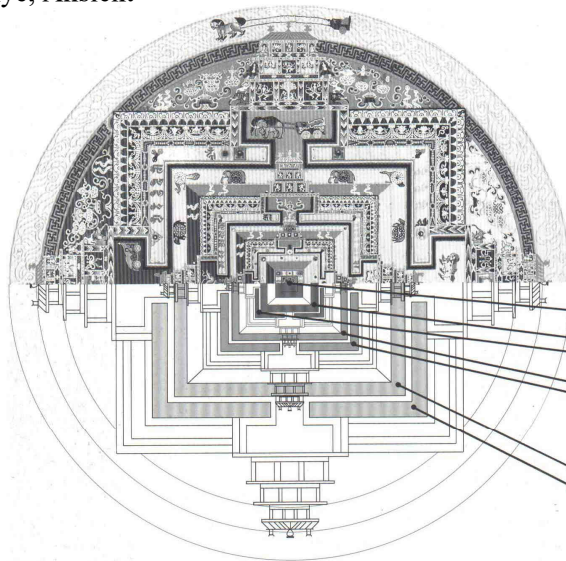


Abbildung 126: Samye, Ansicht



-  Körper-Mandala
-  Sprach-Mandala
-  Geist-Mandala  
(im Zentrum: -Sub-Mandala- Große Wörne, -Sub-Mandala- Tiefes Gewahrsein)

Abbildung 127: *maṇḍala*

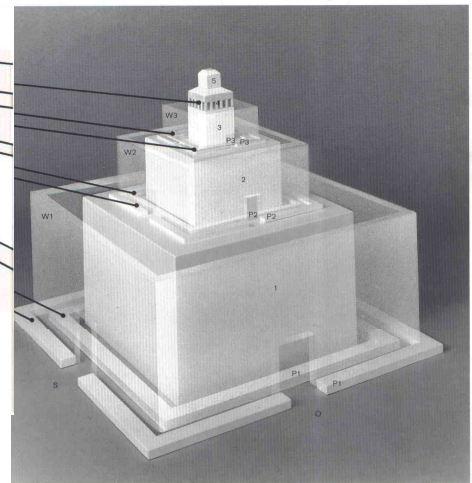


Abbildung 127 a: Tempel, *maṇḍala*





Abbildung 128: Prajñāpāramitā, Gilgit, 8. Jh.  
Bronze



Abbildung 128 a: Prajñāpāramitā, Kyangbu, 11. Jh.  
Messing, H 80 cm, Photo: Maraini 1937



Abbildung 129: Prajñāpāramitā, Kyangbu  
Tonskulptur, 11. Jh. (vor 1076)  
Photo: Maraini 1937



Abbildung 129 a: Amoghasiddhi, Kyangbu  
Tonskulptur, 11. Jh. (vor 1076)  
Photo: Maraini 1937

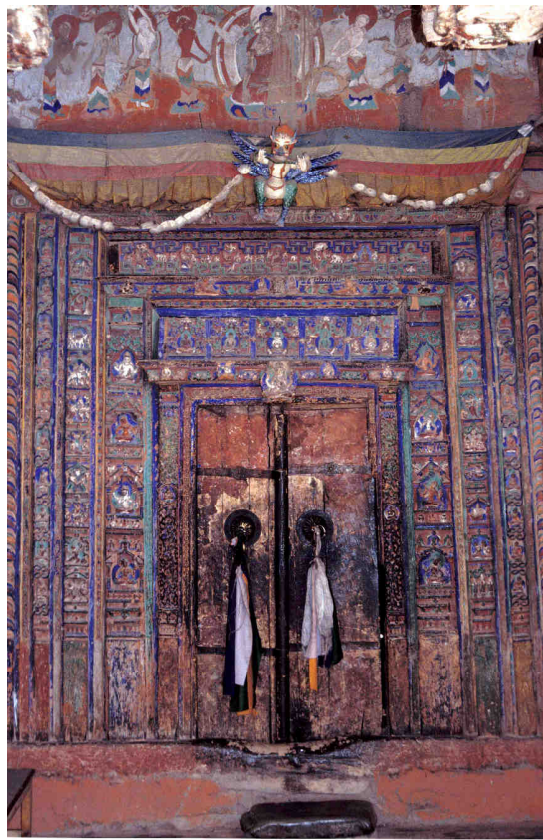


Abbildung 130: Alchi, 'Du khang, Portal

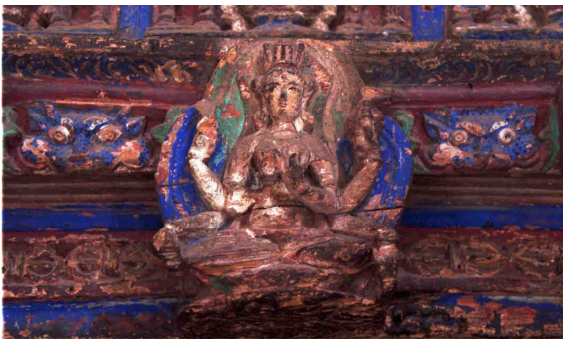


Abbildung 130 a: Prajnaparamita, *lalitābimba*



Abbildung 130 b: Alchi, 'Du khang Innenhof



Abbildung 131: Chatrarhi, Śakti Devī Temple  
Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*



Abbildung 131 a: Bhubaneśvara, Paraśurāmeśvara Tempel  
Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*



Abbildung: 131 b: Bhubaneśvara, Mukteśvara Tempel  
Portal, Türsturz, *lalitābimba*, *gajalakṣmī*

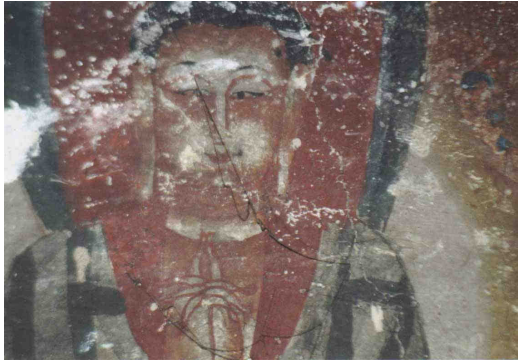


Abbildung 132: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā-Wand, Buddha



Abbildung: 133



Abbildung: 134



Abbildung 135:

Ton, H 94 cm



Abbildung 137: Spiti oder Guge

H 11,1 cm, Dhanda-Tārā, ca. 11. Jh.

Pan-Asian Collection



Abbildung 136: Kashmir, 9-11. Jh.

Messing, H 21, 6 cm

British Museum London

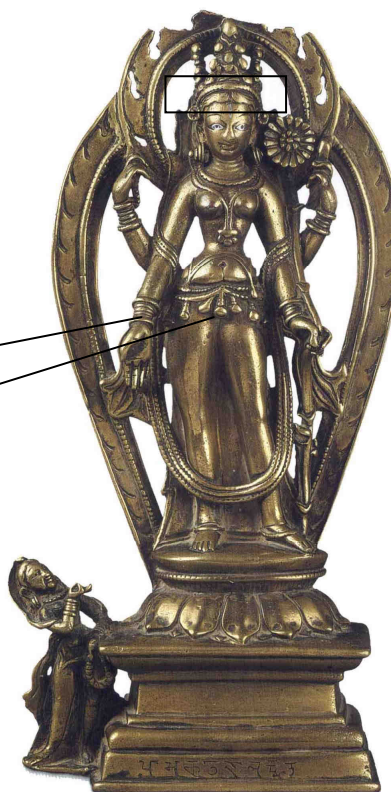


Abbildung 136 a: Kashmir, 10. Jh., Dhanda-Tārā

Bronze, H 27 cm

Private Collection

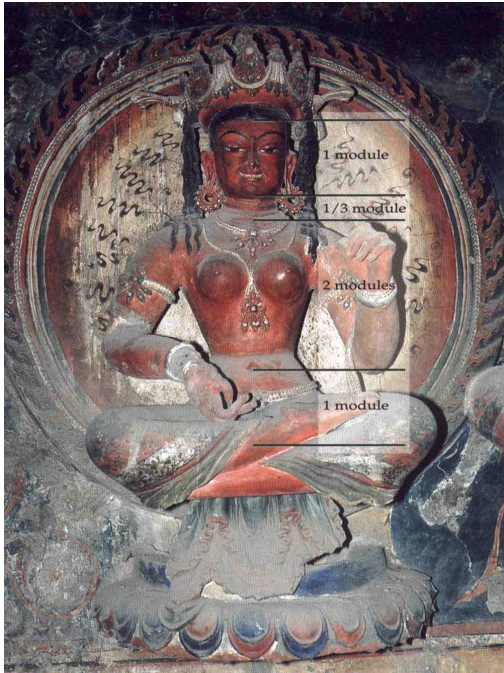


Abbildung 138: Tabo, Versammlungshalle  
Tonskulptur, H 90 cm



Abbildung 139: Tabo, Versammlungshalle  
H 33 cm

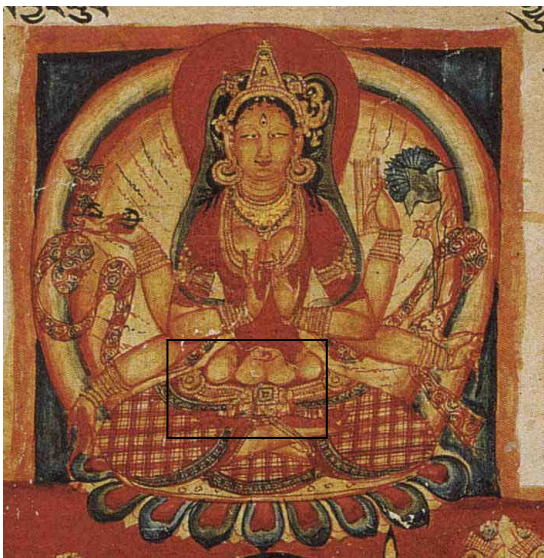


Abbildung 140: Tholing-Manuskript



Abbildung 141: „Tubo“-Manuskript



Abbildung 142: Westtibet, Buddha, 11./12. Jh.  
H 54,5 cm, Holz, bemalt (Pigmente und Gold)  
The Cleveland Museum of Art, Martha Holden Jennings Fund 86.6



Abbildung 143: Nabel, nach Reinigung 2005



Abbildung 143 a: Nabel  
nach Reinigung und Festigung 2005





Abbildung 144: Westtibet, 10./11. Jh., Kaschmiri Schule  
Ādibuddha mit Weisheitspartnerin  
H 17 cm, Kupferlegierung mit Kaltgold und Farbe  
Potala Lhasa



Abbildung 144 a:  
Prajñāpāramitā, Kashmir, 9.-11. Jh.  
British Museum London



Abbildung 145: Tabo, Haupttempel, Versammlungshalle  
Phase II, Malstil C



Abbildung 145 a:



Abbildung 146: Tabo, Cella  
Umgang, Südwand, weibliche Gottheit  
Phase II, Malstil C



Abbildung 146 a:



Abbildung 147: Tabo, Versammlungshalle  
Phase II, Malphase C

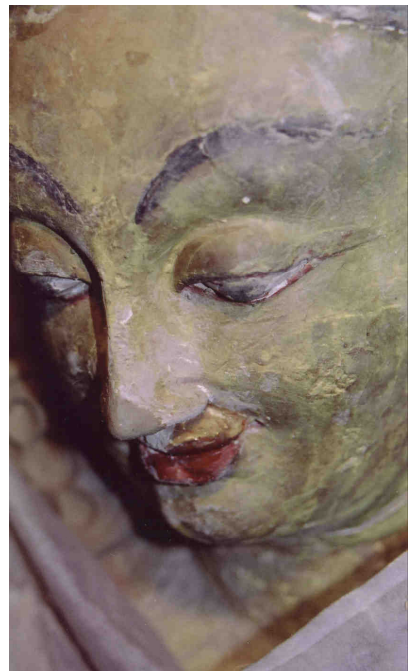


Abbildung 148: Zustand 2005



Abbildung 149 a:



Abbildung 149: Nako  
Lo tsa ba lha khang, Südwand

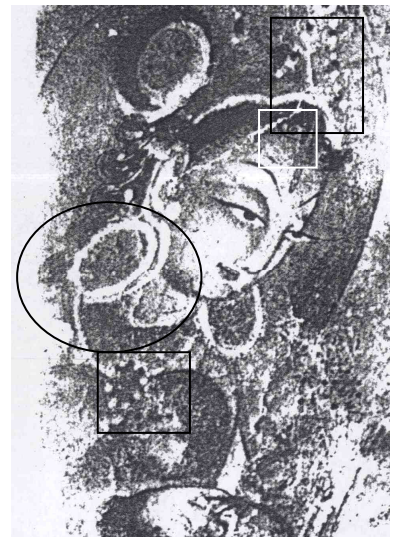


Abbildung 149 b: Mangnang  
weibliche Gottheit



Abbildung 150: Mangnag, Guge, 11. Jh.



Abbildung 151:  
British Museum London

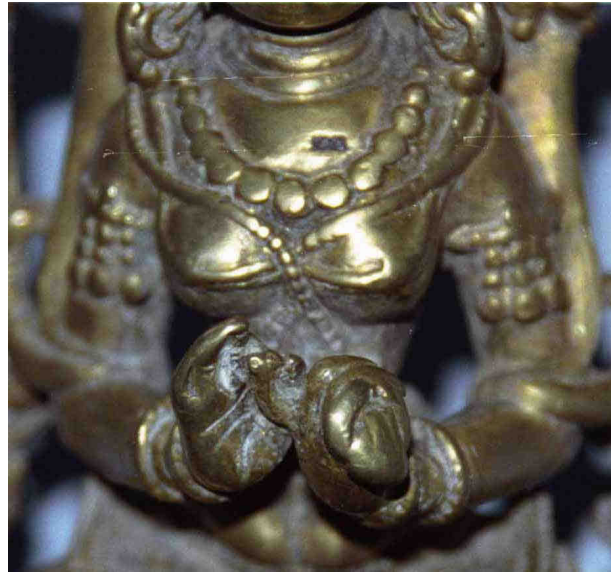


Abbildung 151 a:  
British Museum London



Abbildung 151 b:  
British Museum London



Abbildung 152: Tabo, Versammlungshalle  
Mahāvairocana, nördlicher Vairocana

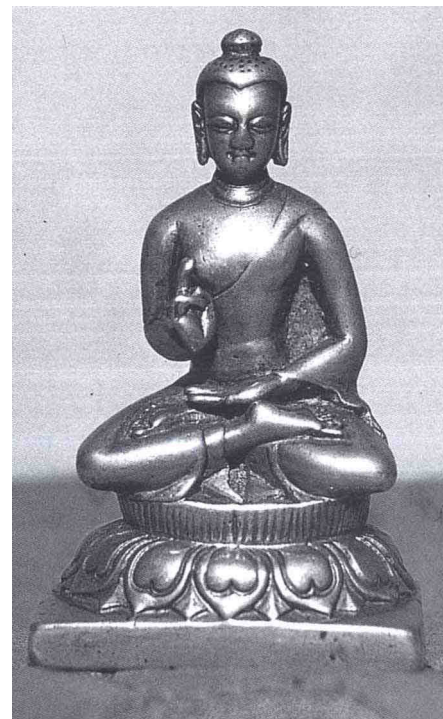


Abbildung 153: Buddha, Shimla  
Bronze, H 7 cm, ca. 11. Jh.

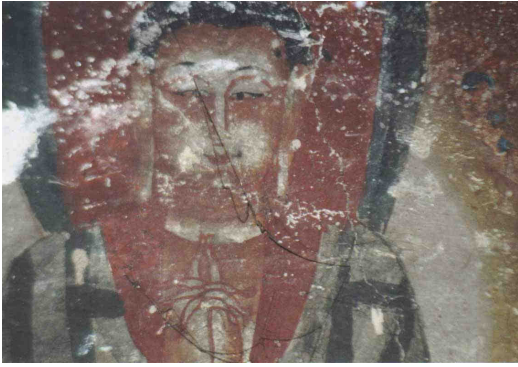


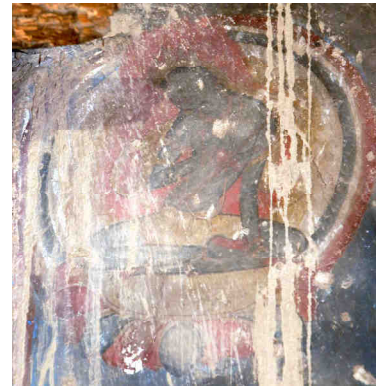
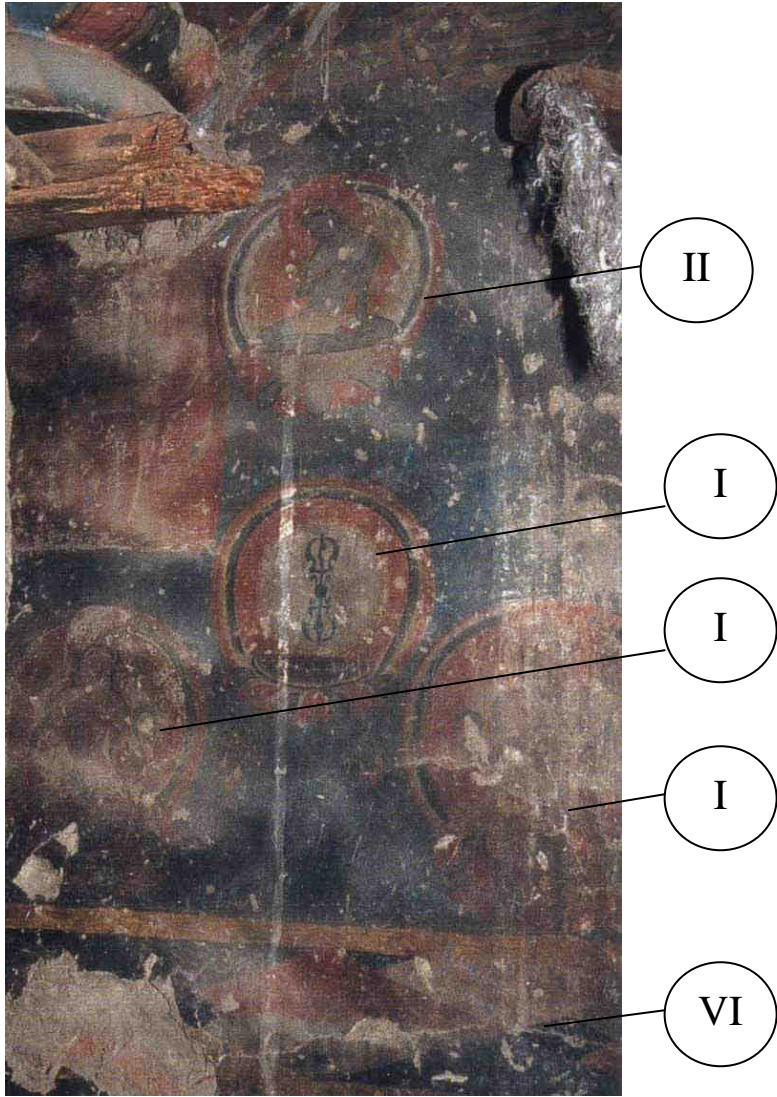
Abbildung 154: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Prajñāpāramitā-Wand, Buddha

Abbildung 154 a: Nako, Lha khang gong ma

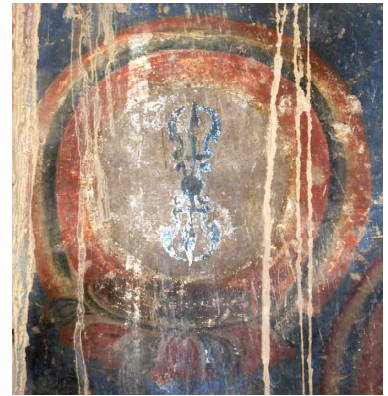


Abbildung 154 b: Tabo, Haupttempel  
Cella, Umgang, Westwand

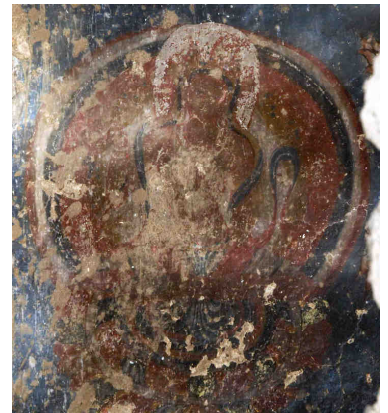




a



b



c

Abbildung 155: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Malereien unterhalb des Ratnasambhava



Abbildung 156: Nako, Lo tsa ba lha khang, Apsis



Abbildung: 156 a

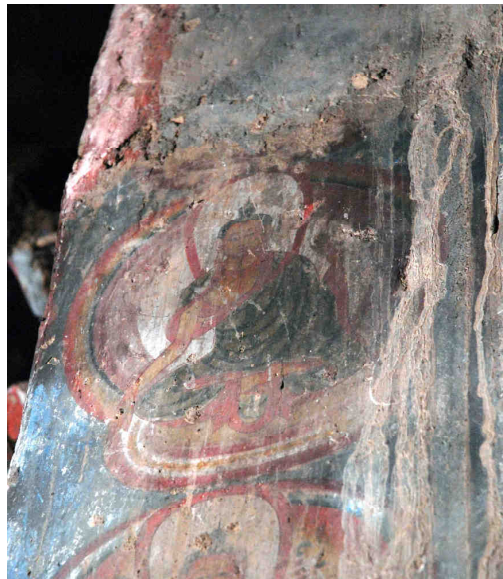


Abbildung: 156 b



Abbildung 156 c: Nako, Lo tsa ba lha khang, Apsis



Abbildung 156 d:



Abbildung 156 e:



Abbildung 157: Nako, Lha khang gong ma  
Ostwand



Abbildung 158: Nako, Lha khang gong ma  
Ostwand, H 85 cm



Abbildung 159: Nako, Lha khang gong ma, Ostwand



Abbildung: 159 a

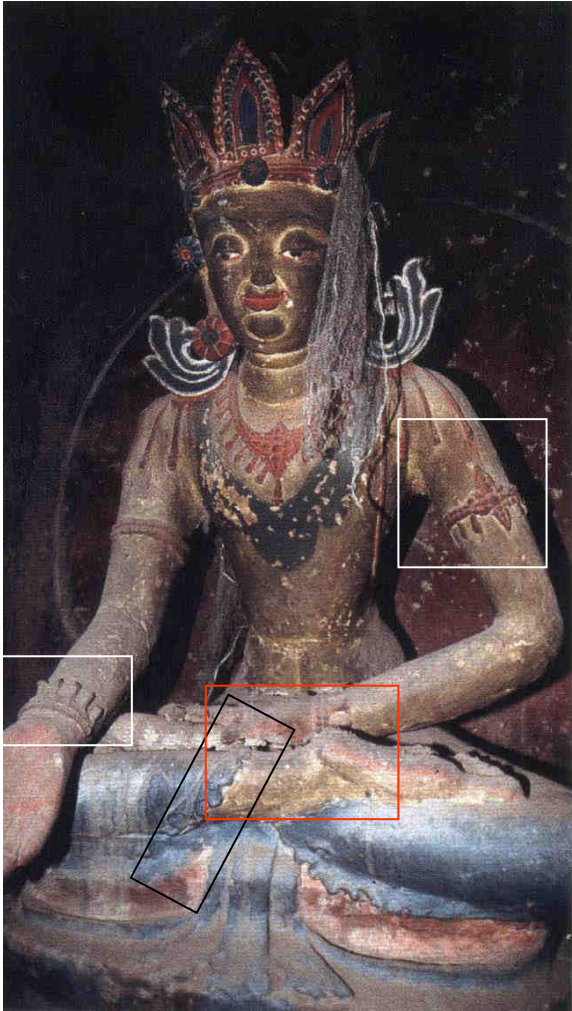


Abbildung 160: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Ratnasambhava



Abbildung 161: Nako, Lo tsa ba lha khang  
Akṣobhya [sic]



Abbildung 162: Tabo, Versammlungshalle, Westwand  
*dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, Amoghasiddhi



Abbildung 163: Nako, Lo tsa ba lha khang, Südwand  
*dharmadhātuvagiśvaramañjuśrīmaṇḍala*, Amoghasiddhi



Abbildung 164 Charang, Rangrigtse  
Holz, H 59 cm

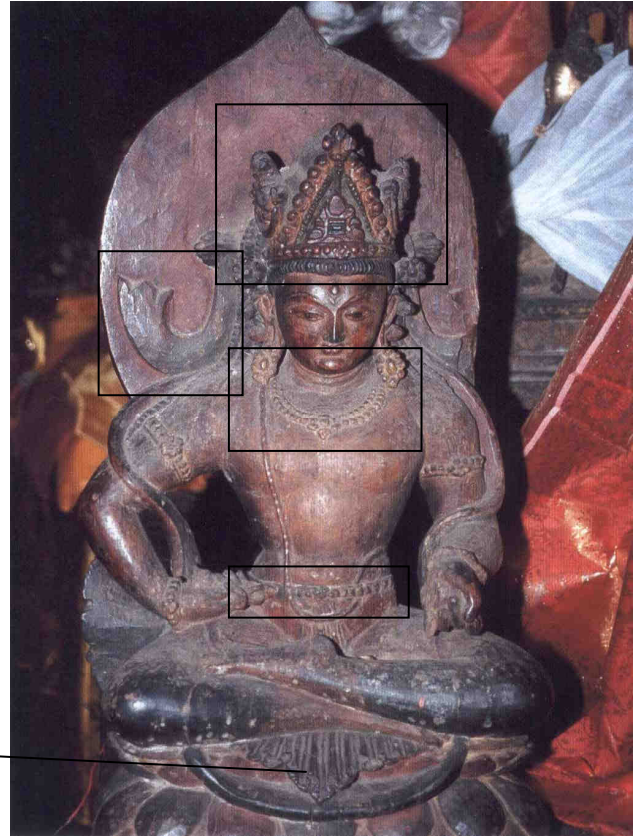


Abbildung 165: Charang, Rangrigtse  
Holz, H 60 cm



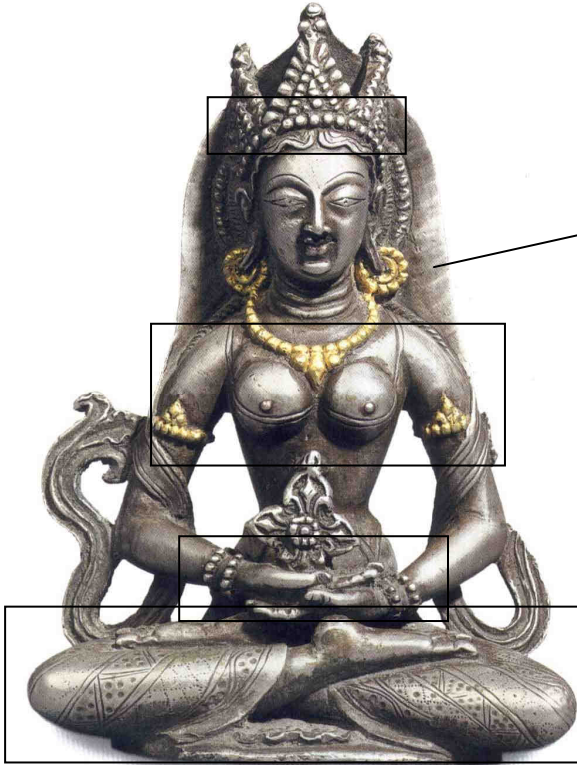


Abbildung 166: westlicher Himalaya oder Tibet  
weibliche Gottheit, Anf. 12. Jh. (1100)

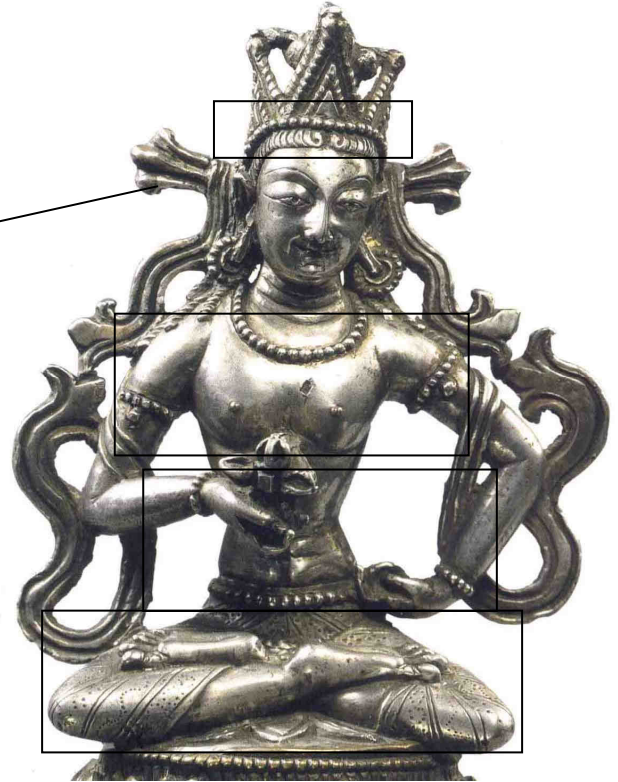


Abbildung 167: westlicher Himalaya oder Tibet  
ev. Amoghasiddhi, Anf. 12. Jh. (1100)



## Abstract

My thesis focuses on the female sculpture fixed with wooden sticks to the center of the westwall to the left of the apse in the largest temple of the sacred compound, the Lo tsa ba lha khang in Nako. The sculpture has suffered from a lot of changes, reconstructions and losses in the course of time. The figure was first identified by Tucci in 1934 as Prajñāpāramitā . One of the major questions discussed in my thesis is the verification of this identification. The analysis of the unique iconographic configuration and position within the temple and the surrounding iconographic program seems to verify Tucci's suggestion. Further I discuss the influences that might have lead to this unique position of the sculptured Buddhist Goddess. The stylistic comparison has the goal to establish a chronological timeframe for dating the sculpture. Stylistically, the figure is attributed to be influenced by Kashmir sculptures. Within the temple complex the only other representation of Prajñāpāramitā's can be found at the east wall of the Lha khang gong ma, which is exactly opposite to the Lo tsa ba lha khang. This unique composition in the temples of the sacred compound in Nako seems to be the beginning of a special focus on the cult of Prajñāpāramitā in the Western Himalayas. Later depictions in Lalung, Mangyu, Alchi and additionally on different entrance portals seem to imitate the importance given to this Goddess in Nako. A differentiated analysis of the development of the cult of Prajñāpāramitā in Asia is still missing and will be the focus of my PHD thesis.

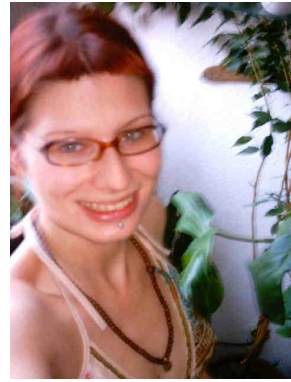
## Kurzzusammenfassung

Meine Diplomarbeit befasst sich mit der skulpturalen Darstellung einer weiblichen Gottheit, welche mit Holzpflocken zentral an der Westwand links neben der Apsis des größten Tempels der Anlage in Nako, dem Lo tsa ba lha khang, befestigt ist. Die Skulptur zeigt sich heute durch diverse Zerstörungen und Rekonstruktionen nicht mehr in ihrem originalem Zustand erhalten. Tucci identifizierte die Gottheit 1934 erstmals als Prajñāpāramitā. Die Frage nach der richtigen Identifizierung bildet auch die Basis dieser Arbeit. Die Einzigartigkeit der Ausstattung und der dargestellten Ikonographie sowie der zentralen Position, die die weibliche Figur einnimmt, werden näher erläutert und analysiert. Tuccis Annahme wird hierdurch bestätigt. Mögliche Einflüsse, die zu dieser einzigartigen Darstellung geführt haben könnten, werden näher untersucht. Eine vergleichende Stilanalyse stellt neben der entwicklungsgeschichtlichen Einordnung die Basis für die Eingrenzung des näheren Entstehungszeitraumes dar. Die Prajñāpāramitā des Lo tsa ba lha khang ist stilistisch besonders von Skulpturen aus Kashmir beeinflusst. Innerhalb des Tempelkomplexes befindet sich eine weitere Darstellung der Prajñāpāramitā an der Ostwand des Lha khang gong ma. Diese einzigartige Komposition scheint den Beginn einer besonderen Betonung dieser weiblichen Gottheit darzustellen. Spätere Darstellungen in Lalung, Mangyu, Alchi und an diversen Eingangsportalen unterschiedlicher Tempel imitieren diese. Eine nähere Analyse der Entwicklung des Prajñāpāramitā-Kultes fehlt bis dato und soll das Thema einer diese Thematik weiterführenden Dissertation bilden.

curriculum vitae

## **Petra Müller**

06.11.1977 in Linz, Österreich



### **Bildungsweg**

2002-2003 Studium der Medieninformatik  
Technische Universität Wien

1997-1999 Kolleg für Mode und Bekleidungstechnik  
Wien Michelbeuern

seit 1996 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

### **Berufserfahrung**

7.2007-

Universität Wien: Nationales Forschungsnetzwerk (NFN): „The Cultural History of the Western Himalaya from the 8<sup>th</sup> century“, geleitet von Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter

1.07-6.2007

Universität Wien: Center for Interdisciplinary Research and Documentation of Inner and South Asian Cultural History (CIRDIS), geleitet von Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter

9.2003-12.2006

FWF/FSP: Interdisciplinary Research Unit: “The Cultural History of the Western Himalaya” geleitet von Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter

2002-2004

Tutor für diverse Oberseminare und eine Auslandsexkursion im Bereich außereuropäische Kunstgeschichte, Universität Wien

2001-2003

Studienrichtungsvertreter für Kunstgeschichte

## **Studienbezogene Auslandsaufenthalte:**

Mai 2005:

Indien, Nako (finanziert vom FWF)

Dokumentation der Konservierungsarbeiten für das WHAV (Western Himalayan Archive Vienna), finanziert vom FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Austrian Science Funds) im Rahmen des Forschungsschwerpunkts (FSP) "The Cultural History of the Western Himalaya", gemeinsam mit der Universität für Angewandte Kunst Wien

Juni 2004:

Indien, Himachal Pradesh, Ladakh (Stipendium der Universität Wien)

u.a. Interdisziplinäre Forschungsreise:

Universität Wien, Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter

Universität von Pennsylvania, Prof. Dr. Michael Meister

Universität für Angewandte Kunst Wien, Univ.-Prof. Dr. Gabriela Krist

Bundesdenkmalamt Wien, Prof. Dr. Ernst Bacher

Romi Khosla Design Studios

weitere:

Kambodscha und Burma (2005/2006), Nepal (2004), Ost- und Süd-Indien (2003, 2004) Indonesien (2001) und zu diversen Museen asiatischer Kunst in Europa (u.a. British Museum London 2007, Musée Guimet Paris 2003)

