



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **„Das Leben des Buddha Śākyamuni am Holzportal des dKar chung Iha khang in Nako“**

Studie zur Analyse  
des erzählten Inhaltes  
und das Einordnen des Türsturzfrises  
in einen chronologischen  
und kulturellen Kontext

Verfasserin

**Verena Ziegler**

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

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



*“I think you are also of the opinion  
that in order better to appreciate works of art,  
it is not unnecessary to understand them;  
and that the first thing one has got to do,  
after having duly admired their beauty,  
is to identify the subjects  
they represent.”*

*A. Foucher<sup>1</sup>*

Für  
meine Oma,  
meine Eltern  
und  
Barbara

---

<sup>1</sup> Foucher 1921, (1919-1920), S. 50.



## Inhaltsverzeichnis

<b>Prolog</b>	<b>1</b>
<b>1 Einleitung und Problemstellung</b>	<b>3</b>
<b>2 Forschungsstand</b>	<b>6</b>
<b>3 Der dKar chung lha khang von Nako und sein Holzportal</b>	<b>8</b>
3.1 Der Tempel im <i>chos khoron</i> Nako	8
3.2 Der Tempel und sein Erhaltungszustand	8
3.3 Das Portal des dKar chung lha khang und sein Erhaltungszustand	9
3.4 Das Fries am Türsturz des Portals und sein Erhaltungszustand	14
<b>4 Die Tradition der narrativen Darstellung des Leben des Buddha Śākyamuni</b>	<b>15</b>
4.1 Die indische Tradition des Leben des Buddha	15
4.2 Die (West-)Tibetische Tradition des Leben des Buddha	21
<b>5 Inhaltliche Analyse der einzelnen Szenen am Türsturz des Portals:</b>	<b>23</b>
<b>5.1 Die Geburt des Buddha</b>	<b>23</b>
5.1.1 Allgemeine Beschreibung	23
5.1.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	24
5.1.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	25
5.1.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	26
<b>5.2 Die gleichzeitigen Geburten</b>	<b>30</b>
5.2.1 Allgemeine Beschreibung	30
5.2.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	31
5.2.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	31
5.2.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	32
<b>5.3.1 Das Erste Bad</b>	<b>33</b>
5.3.1.1 Allgemeine Beschreibung	33
5.3.1.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	34
5.3.1.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	34
5.3.1.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	35
<b>5.3.2 Die Ersten Schritte</b>	<b>37</b>
5.3.2.1 Allgemeine Beschreibung	37
5.3.2.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	38
5.3.2.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	38
5.3.2.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	39
<b>5.4 Das Ankleiden vor dem ersten Besuch im Tempel</b>	<b>41</b>
5.4.1 Allgemeine Beschreibung	41
5.4.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	42
5.4.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	43
5.4.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	44
<b>5.5. Besuch des Weisen Asita</b>	<b>45</b>
5.5.1 Allgemeine Beschreibung	45
5.5.2 Deutung des dargestellten Inhaltes	46
5.5.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	46
5.5.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	48

5.6	Die Vier Ausfahrten	50
5.6.1	Allgemeine Beschreibung	50
5.6.2	Deutung des dargestellten Inhaltes	51
5.6.3	Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	52
5.6.4	Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	53
5.7	Jugendliche Wettkämpfe	54
5.7.1	Allgemeine Beschreibung	54
5.7.2	Deutung des dargestellten Inhaltes	55
5.7.3	Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie	57
5.7.4	Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen	58
6	Schlussbetrachtung und Zusammenfassung	59
7	Die Holzschnitztradition in Westtibet	64
7.1	Der Lotsaba lha khang von Ribba, oberes Kinnaur	65
7.1.1	Chronologie und Aufbau des Lotsaba lha khang von Ribba	65
7.1.2	Das Portal/die Fassade des Lotsaba lha khang von Ribba	66
7.2	Der gSer khang von Tholing, Tibet	68
7.2.1	Chronologie und Aufbau des gSer khang von Tholing, Tibet	68
7.2.2	Das Portal des gSer khang von Tholing, Tibet	69
7.3	Der 'du khang von Khojarnath, Tibet	71
7.3.1	Chronologie und Aufbau des 'du khang von Khojarnath, Tibet	71
7.3.2	Das Portal des 'du khang von Khojarnath, Tibet	72
7.4	Der 'du khang in Alchi, Ladakh	75
7.4.1	Chronologie und Aufbau des 'du khang von Alchi	75
7.4.2	Das Portal des 'du khang von Alchi	76
7.5	Der bCu gcig zhal von Wanla, Ladakh	78
7.5.1	Chronologie und Aufbau des bCu gcig zhal von Wanla	78
7.5.2	Das Portal des bCu gcig zhal von Wanla	79
8	Die formale Konzeption des Portals des dKar chung lha khang im Vergleich mit anderen Portalen	81
9	Schlussbetrachtung, Zusammenfassung und chronologische Einordnung des Holzportals und seines Türsturzfrises	83
10	Bibliographie	87
11	Bildteil	96
11.1	Abbildungsverzeichnis	96
11.2	Abbildungen:	105

## Prolog

Im Jahr 2002 erhielt ich, ermöglicht durch Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter, die Gelegenheit mit Mitarbeiterinnen des FSP Projektes „S87 Cultural History of the Western Himalayas“ nach Indien zu reisen und sie auf ihrer Forschungsreise von Delhi über Kinnaur, Spiti und Lahul bis nach Ladakh zu begleiten. Vorangegangen waren schriftliche Arbeiten bei Prof. Klimburg-Salter über den Holzschnitzdekor und die malerische Ausstattung des dreistöckigen gSum brtsegs in Alchi, Ladakh, die ich mir nun vor Ort ansehen konnte, im Hinblick auf eine eventuelle weitere Ausarbeitung dieser Thematik im Rahmen meiner Diplomarbeit.

Auf dem Weg in den Norden Indiens hatte ich für einige Tage das Glück neben den beiden FSP Mitarbeiterinnen auch eine Gruppe indischer Architekten des NRPP (Nako Research and Preservation Project), unter der Leitung des Architekten Romi Khosla, nach Nako, Oberes Kinnaur, begleiten zu können. Dort gehörte mein persönliches Hauptaugenmerk dem künstlerisch hochwertigen hölzernen Eingangsportal des sich *in situ* befindlichen dKar chung lha khang im Heiligen Bezirk (*chos khoryon* Nako, auf das mich Prof. Klimburg-Salter dankenswerterweise bereits vor meiner Abreise mit Nachdruck aufmerksam gemacht hatte.

Nach meiner Rückkehr aus Indien und der Durchsicht meiner gesammelten Forschungsergebnisse rückte nun dieses, von der Qualität der Schnitzkunst her herausragende Holzfries mit seinen, vermutlich aus der Lebensvita des Buddha Śākyamuni entnommenen Ereignissen, am Türsturz des Portals des dKar chung lha khang in den Mittelpunkt meiner Diplomarbeit. Im Laufe der Reise war es mir außerdem möglich mir den Holzschnitzdekor anderer regionaler Heiligtümer wie der verschiedenen Portale in Tabo, Spiti oder das außergewöhnliche Portal des 'du khang in Alchi, Ladakh vor Ort anzusehen und erste Vergleiche zum Portal des dKar chung anzustellen. Das erwähnte Portal des dKar chung lha khang stammt wahrscheinlich noch aus der Gründungszeit der Tempel in Nako im vermutlich 12. Jahrhundert nach Christus und ist heute das einzige seiner Art, das im *chos khawon* Nako erhalten geblieben ist.<sup>2</sup> Sein Erhaltungszustand ist durch die extremen Witterungsverhältnisse dieser Region heute bereits sehr bedenklich und das Fries am Türsturz

---

<sup>2</sup> Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich bei den chronologischen Angaben unserer Zeitrechnung das nach Christus (n. Chr.) nicht mehr weiter anführen. Nur die Datierungen vor unserer Zeitrechnung (v. Chr.) werden durchgehend mit dieser Angabe versehen.

ist der einzige Teil des gesamten Portals der durch seine noch weniger stark vorangeschrittene Verwitterung heute noch eine Deutung des dargestellten Inhaltes zulässt.

Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Klimburg-Salter, die mich über eine lange Zeit mit allen ihr möglichen Mitteln bei meiner Recherche unterstützt hat und mich zur Fertigstellung meiner Studien unermüdlich angetrieben hat. Ihr verdanke ich, im Verlauf von vielen Diskussionen, zahllose konstruktive Hinweise zu einzelnen Aspekten meiner Arbeit erhalten zu haben und die Möglichkeit von immer neuen Forschungsergebnissen zu Nako und seinen Tempeln von ihr und zahlreichen anderen Wissenschaftlern für meine Arbeit profitieren zu können. Ohne die von ihr gegebene Möglichkeit im Western Himalaya Archive Vienna (WHAV) zu recherchieren und zu arbeiten und das ausgezeichnete und umfangreiche Bildmaterial vor Ort für meine Arbeit zu nützen, wäre ein großer Teil dieser vorliegenden Arbeit vermutlich nie zustande gekommen.

Großer Dank gilt auch den Mitarbeitern des WHAV, vor allem Petra und Uwe und ganz besonders Verena Widorn, die mir mit ihrer Geduld und ihrem umfangreichen Wissen immer eine Anlaufstelle für Fragen aller Art zu meiner Arbeit war und mir zu jeder Zeit so viel ihrer eigentlich knapp bemessenen Zeit geschenkt hat.

Großer Dank auch an Gerald Kozicz der unter großem Zeitaufwand die Zeichnungen zum Portal und seinem Fries angefertigt hat und mit viel Geduld meine Veränderungswünsche in die Tat umgesetzt hat.

Ohne Jürgens tatkräftige und unendlich geduldige Hilfe bei der Formatierung und dem Layout der Arbeit hätte ich es vermutlich nie geschafft das Einreichen der Arbeit, nach den Richtlinien der Universität, zu bewerkstelligen und dich danke ihm sehr dafür!

Besonders großer Dank gilt meinen Eltern, die mir über die langen Jahre hinweg so viel Unterstützung wie ihnen möglich war gegeben haben und die nie am Abschluss meines Studiums gezweifelt haben; meinen Schwestern, besonders Nina und Dana, ohne deren regelmäßiges, wunderbares warmes Essen ich während der Zeit des intensiven Schreibens vermutlich verhungert wäre und die, so wie Alex, immer ein offenes Ohr für mich hatten und mir mit ihrer Geduld geholfen haben diese Arbeit zu Ende zu bringen; und meinen Freunden, besonders Maria und Daniel, die immer Zeit für mich hatten, mich immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt haben und mir mit ihren Ideen und ihrer Diskussionsfreudigkeit, beim meist abendlichen Gedankenaustausch, eine unerschöpfliche Inspirations- und Kraftquelle waren.

# 1 Einleitung und Problemstellung

Im Rahmen dieser Arbeit soll der erzählerische Inhalt der einzelnen Abschnitte des siebenteiligen Türsturzrieses am Portal des dKar chung lha khang von Nako, Kinnaur, erstmalig detailliert beschrieben werden, um im Anschluß daran, mit Hilfe literarischer Quellen und ikonographischer Vergleiche, eine eventuelle Deutung der dargestellten Ereignisse vornehmen zu können.

Der kleine Ort Nako liegt auf einer Höhe von 3.550m in der Region Oberes Kinnaur des indischen Bundesstaates Himachal Pradesh (Fig. 1). Nako war einst ein wichtiges buddhistisches Zentrum der Region und insgesamt sieben Tempel sind über die Siedlung verstreut. Der Klosterkomplex, der aus vier Tempeln besteht, liegt am westlichen Rand, etwas außerhalb des Dorfes.<sup>3</sup> Diese vier Tempel des Heiligen Bezirkes (*chos khor*) sind um einen zentralen Hof angeordnete und weisen, im Gegensatz zu den Gebäuden des Dorfes die im regionalen Baustil gehalten sind, einen rein westtibetischen Architekturstil auf (Fig. 2).<sup>4</sup>

Im Süden des Tempelkomplexes befindet sich der von den Maßen her kleinste Tempel des heiligen Bezirkes, der heute „kleiner weißer Tempel“ (dKar chung lha khang) genannt wird und der Bevölkerung von Nako zufolge der lokalen Schutzgottheit Purgyal gewidmet ist (Abb. 1).<sup>5</sup> Dieser Tempel weist an seiner Eingangswand im Osten das letzte im *chos khor* erhalten gebliebene, reich beschnitzte, Holzportal auf (Abb. 2-4). Der Erhaltungszustand des gesamten Portals hat im Laufe der Jahrhunderte sehr stark unter den Witterungseinflüssen der Region gelitten und die Verwitterung ist heute leider so stark fortgeschritten, dass nur noch ganz vereinzelt Teile der Beschnitzung des einstmals vermutlich äußerst prachtvollen Portals erhalten geblieben sind. Der einzige Bereich an dem die Verwitterung noch nicht so stark fortgeschritten ist, ist das Fries am Türsturz des Portals, das aus einem einzelnen Stück besteht und in sieben von einander abgetrennte Abschnitte unterteilt ist (Abb. 5, Fig. 3).

Das bisher geringe wissenschaftliche Interesse an dem Portal könnte daher rühren, dass von ihm insgesamt zu wenig erhalten geblieben ist und zu wenig bekannt ist, um das ganze Portal in einen Gesamtkontext einzugliedern und genauere stilistische Analysen durchführen zu können, da das genannte Türsturzries ja eigentlich nicht für sich alleine gesehen werden kann sondern im Gesamtkontext des ganzen Portals gesehen und gelesen werden müsste.

<sup>3</sup> Luczanits 2004, S. 77.

<sup>4</sup> Klimburg-Salter 2003, S. 41.

<sup>5</sup> Ibid., S. 39.

Tucci merkt 1935 an, dass der dKar chung lha khang in jüngerer Zeit wieder aufgebaut worden sein soll und dass heute sogar der originale Name des Tempels, der zur Zeit von Francke (1909) der Bevölkerung zufolge noch Dkar byun lHa khang gelautet hat, verloren gegangen ist (Tucci 1935 [repr. 1988], S. 142).

Ziel dieser Arbeit ist es also nicht auf den Stil der Schnitzarbeiten, der durch den schlechten Erhaltungszustand vorwiegend spekulativ bleiben müsste, einzugehen, sondern es soll versucht werden anhand der noch ersichtlichen Ikonographie und unter der Zuhilfenahme literarischer Quellschriften <sup>6</sup> eine Deutung des dargestellten Inhaltes der erwähnten sieben Abschnitte des Türsturzrieses anzustreben, mit dem weiteren Ziel das Fries, und in diesem Verlauf auch das Portal, in einen kulturellen- und einen chronologischen Kontext einzugliedern.

Im Verlauf dieser Arbeit wird es, nach einem kurzen Blick auf die Entwicklung der narrativen bildlichen Tradition zum Leben des Buddha im westlichen Himalaya, vorerst primär um eine möglichst exakte Beschreibung des dargestellten Inhaltes der sieben genannten Abschnitte gehen.

Da die Darstellung synoptischer Szenen aus dem Leben des geschichtlichen Buddha als Dekoration auf Holzportalen in Westtibet, vorwiegend während der Zeit der Könige von Purang-Guge (10.-12. Jh.), sehr verbreitet gewesen zu sein scheint, wie anhand von noch bestehenden Beispielen der Region wie den Portalen des *'du khang* in Khojarnath, des *'du khang* in Alchi oder des Chuchigzhal in Wanla, oder zwar verlorenen aber dokumentierten Beispielen wie dem Portal des gSer khang in Tholing, gesehen werden kann, werde ich in einem weiteren Teil dieser Arbeit versuchen die narrative Ausstattung dieser Portale mit dem Portal des dKar chung lha khang zu vergleichen.

Mit Hilfe von literarischen Quellen zum Leben des Buddha Śākyamuni und weiteren Vergleichen mit vorangegangenen skulpturalen Traditionen, wie Gandhāra und Mathurā, vorangegangener narrativer Malerei wie in der Höhle XVI in Ajanta und dem malerischen Zyklus zum Leben des Buddha im *'du khang* in Tabo, sowie zeitgleicher und nachgehender malerischer Traditionen der Region, wie dem Leben des Buddha am *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi und dem Zyklus zum Leben des Buddha im lHa khang dmar po in Tholing, werde ich weiters versuchen den erzählerischen Inhalt der sieben Episoden am Türsturz des dKar chung lha khang als aus dem Leben des Buddha Śākyamuni stammend zu identifizieren.

Durch diese Vergleiche des erzählerischen Inhaltes und weitere Vergleiche mit den oben genannten Portalen, sowie dem frühesten, leider erst seit kurzem auch nicht mehr erhaltenen Beispiel in dieser Reihe, dem Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, bezüglich des konzeptionalen Aufbaus des Portals des dKar chung lha khang, soll weiters versucht werden

---

<sup>6</sup> Die Bezeichnung „literarische Quellschriften“ wird hier bewusst verwendet, da es sich bei den meisten hier angeführten Quellen um die Prosa der originalen Quellschriften handelt.

die Entwicklung der Tradition des beschnitzten Holzportals und das eventuelle Vorhandensein von Einflüssen aus der Region West-Tibet im Portal des dKar chung zu erörtern, um das Türsturzries und das gesamte Portal chronologisch einordnen zu können.

Diese Arbeit erhebt zwar nicht den Anspruch, eine endgültige Deutung der dargestellten Ereignisse aus dem Leben des Buddha am Türsturzries des dKar chung lha khang und eine entgültige Chronologie sowie einen kulturellen Kontext für das Fries zu erstellen, soll aber einen ersten Ansatz zur Deutung liefern und auf den hohen künstlerischen Wert dieser Schnitzarbeiten aufmerksam machen, bevor dieses, meiner Ansicht nach herausragende Beispiel der Holzschnitztradition der Region, für die Nachwelt für immer verloren sein wird.

## 2 Forschungsstand

Das Holzportal des dKar chung lha khang und im Speziellen sein Türsturzries fanden in der wissenschaftlichen Literatur bisher nur ausgenommen wenig Erwähnung. Ein Grund dafür könnte, wie bereits im vorangehenden Kapitel kurz erörtert, der ausgenommen schlechte Gesamterhaltungszustand des Portals gewesen sein, der sich vielleicht bereits Francke, der als erster, während seiner Forschungsreise im Jahr 1909, Nako besucht hat, geboten haben könnte.

1914 berichtet Francke in seiner Publikation zu dieser Reise zwar von dem im Süden des *chos khob* befindlichen Weißen Tempel (dKar chung lha khan/dKar byung lha khang) von Nako, erwähnt dabei das Portal aber leider gar nicht. Er merkt nur weiters an dass es ihm leider nicht erlaubt war den Tempel zu betreten weil sich zu dieser Zeit gerade ein Mönch zur Meditation dorthin zurückgezogen hatte.<sup>7</sup>

1935 erwähnt Tucci in der Publikation zu seiner Forschungsreise durch Kinnaur und Spiti im Jahr 1933, im Rahmen seines Berichtes zu Nako, auch den Kleinen Tempel von Nako aber nicht dessen Holzportal. Er weist darauf hin dass der Tempel in neuerer Zeit wieder aufgebaut worden sein soll und deshalb die malerische Ausstattung im Inneren von geringem künstlerischem und ikonographischem Interesse wäre. Er gibt weiters an daß der Tempel heute dem Schutzgott Purgyal gewidmet sei und auch dessen Namen trägt, wogegen er zur Zeit Franckes noch als dKar byung lha khang ausgewiesen worden war.<sup>8</sup>

1996 schreibt Thakur in seinem Artikel zum Tempelkomplex von Nako ebenfalls dass der kleine, am südlichen Ende des *chos khorgelegene* Tempel, Purgyal, der lokalen Schutzgottheit von Nako, geweiht ist. Auch bei ihm findet das Holzportal keine Erwähnung. Er schreibt nur über den 83cm<sup>9</sup> breiten Eingang des Tempels der sich nach Osten hin öffnet.<sup>10</sup>

1997 berichtet Di Mattia ebenfalls nur kurz über den Tempel, den sie aber bereits wieder als dKar chung lha khang, den Weißen Tempel, bezeichnet und über dessen Widmung an den lokalen Schutzgott Purgyal. Sie beschreibt ihn außerdem als kleinen Tempel mit einem Terrassendach der bereits im Verfall inbegriffen sei.<sup>11</sup>

Ebenfalls 1997 berichten van Ham und Stirn in ihrer Publikation kurz vom dKar chung lha khang, erwähnen das Portal leider aber auch mit keinem Wort. Sie übersetzen den Namen

<sup>7</sup> Francke 1914-1926, Part I, S. 33.

<sup>8</sup> Tucci 1935 (repr. 1988), S. 142.

<sup>9</sup> Dieses Maß entspricht in etwa meinen eigenen Abmessungen der Breite der Türe die in die innerste Türöffnung des Portals des dKar chung lha khang eingefügt ist, 83-84cm Breite und 148cm Höhe.

<sup>10</sup> Thakur 1996, S. 340-341.

<sup>11</sup> Di Mattia 1997, S. 194.

des Tempels erstaunlicherweise mit „Nonnentempel“ und erwähnen wie bereits Tucci den Wiederaufbau des Tempels vor einiger Zeit und die daraus resultierende geringe Bedeutung der Malereien in seinem Inneren.<sup>12</sup>

2002<sup>13</sup> erwähnt Klimburg-Salter das Portal in ihrem Ribba-Artikel als ein kleineres, vergleichbares Portal in der selben Region wie Ribba, das sich uns aber leider bereits sehr zerstört präsentiert und bringt im Rahmen ihres Nako-Artikels aus dem Jahr 2003<sup>14</sup> eine weitere Abbildung des Frieses mit dem Hinweis auf eine kommende weitere Bearbeitung der sehr verbreiteten Holzschnitztradition der Region.

2004 geht Luczanits in seiner Publikation kurz aber direkt auf das schlecht erhaltene Türsturzries des Portals ein, auf dem, wie er schreibt, Szenen aus dem Leben des Buddha Śākyamuni dargestellt sind, und beschreibt in weiterer Folge den Abschnitt mit dem ersten Bad und den ersten Schritten etwas genauer.<sup>15</sup> Er erwähnt außerdem, dass es möglich wäre, dass das Portal ursprünglich zur originalen Ausstattung des Lotsaba lha khang gehört haben könnte, dessen Eingangswand an der Ostseite einst völlig neu aufgebaut worden war.<sup>16</sup>

2007 erwähnt Luczanits das Portal dann im Rahmen seines Artikels über die Tuṣita Episode in der frühen Tibetisch Buddhistischen Literatur und Kunst. Er geht dabei auch kurz auf den Inhalt der sieben Abschnitte des Türsturzrieses, deren ausführliche Analyse und versuchte Deutung den Inhalt dieser Arbeit darstellen wird, ein und deutet sie als Darstellungen (von links nach rechts): der Geburt, der gleichzeitigen Geburten, des Ersten Bades, der Ersten Schritte, des Bodhisattva mit seinen Eltern, der Asita Episode und zweier Wettkampf-Szenen.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Ham, van & Stirn 1997, S. 143.

<sup>13</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 9, Pl. 38.

<sup>14</sup> Klimburg-Salter 2003, S. 43, Fig. 8.

<sup>15</sup> Luczanits 2004, S. 76, Fig. 71.

<sup>16</sup> Ibid., S. 311, FN. 258.

<sup>17</sup> Luczanits 2007, S. 512.

### 3 Der dKar chung lha khang von Nako und sein Holzportal

#### 3.1 Der Tempel im *chos kharon* Nako

Das Dorf Nako liegt auf einem weitläufigen Felsplateau auf einer Höhe von 3.550m in der Region Oberes Kinnaur des indischen Bundesstaates Himachal Pradesh. Die ersten historischen Berichte über Nako beschreiben es als zugehörig zum Territorium der Könige von Purang-Guge, in deren Regierungszeit vom 10.-12. Jh. .<sup>18</sup> Während dieser Zeit kam es in der Ngaris Khorsum Region, bestehend aus Maryul, Purang und Guge, im extremen Westen von Tibet, während der sogenannten Zweiten Verbreitung des Buddhismus (*phyi dar*), zu einem allgemeinen Florieren des Buddhismus und buddhistischer Institutionen und damit auch der buddhistischen Kunst und Kultur im Westlichen Himalaya. Der bedeutendste König von Purang-Guge war der königliche Lama (*lha bla ma*) Yeshe Ö (Ye shes 'od, 959-1036).<sup>19</sup> Unter ihm und seinem Großneffen Changchub Ö (Byang chub 'od), kam es unter der Beteiligung des Großen Lotsaba (Übersetzer) Rinchen Zangpo (Rin chen bzang po, 958-1055) zur Gründung zahlreicher Klöster und Tempel.<sup>20</sup> Während Yeshe Ö's Regierungszeit wuchs das Königreich stark an, wurde politisch stabil und wohlhabend.<sup>21</sup>

#### 3.2 Der Tempel und sein Erhaltungszustand

Der dKar chung lha khang (Kleiner weißer Tempel) ist innerhalb des *chos kharon* Nako auch der kleinste der Tempel (Fig. 4). Er liegt im Süden des heiligen Bezirkes und ist, wie die anderen drei Tempel auch, in einem reinen westtibetischen Architekturstil gehalten. (Abb. 6) Seine äußeren Maße betragen 5,75m x 5,90m an der Eingangswand im Osten und 5,75m x 5,75m an der Westwand.<sup>22</sup>

Der Tempel ist im Inneren heute in einem schlechten Erhaltungszustand, wie auch seine Wandmalereien, die im Zentrum an der Westwand Buddha Śākyamuni zeigen, zur Linken an der Südwand Amitābha und zur Rechten an der Nordwand einen Elfköpfigen Avalokiteśvara (Abb. 7-8). Die Decke, die von zwei Holzsäulen mit Kapitellen getragen wird, ist wie bei den anderen drei Tempeln des *chos khom* mit bemalten hölzernen Deckenpaneelen ausgekleidet (Abb. 9-10).

<sup>18</sup> Klimburg-Salter 2003, S. 39; Luczanits 2004, S. 77.

<sup>19</sup> Klimburg-Salter 1994b, S. 54.

<sup>20</sup> Luczanits 1996a, S. 67. Zur ausführlichen Erleuterung der geschichtlichen, kulturpolitischen und religiösen Entwicklung der Region unter den „Westtibetischen Königen“ siehe u.a.: Snellgrove & Richardson 1968; Klimburg-Salter 1982, S. 152-168; Snellgrove 1982, S. 64-81; Klimburg-Salter 1985, S. 30-40; Klimburg-Salter 1994b, S. 54-60; Petech 1997, S. 229-255; Klimburg-Salter 2007b, S. 138-152; Luczanits 2003, S. 25-32.

<sup>21</sup> Klimburg-Salter 1994b, S. 54-55.

<sup>22</sup> Abmessungen nach John Harrison, 1998/99.

An der Eingangswand des dKar chung lha khang, die nach Osten ausgerichtet ist, befindet sich ein ehemals prachtvoll beschnitztes Holzportal, das sich uns heute aber leider in einem stark zerstörten Zustand präsentiert. Vom Portal aus hat man einen uneingeschränkten Blick auf den Berg Reo Purgyal, den Sitz der lokalen Schutzgottheit Purgyal, dem der Tempel, der Bevölkerung zu Folge, heute geweiht ist und der auch heute noch für Opfer zu Gunsten dieser Gottheit verwendet wird.<sup>23</sup>

Der Blick auf den Tempel war bis in das Jahr 2007 durch ein direkt vorgebautes flaches Gebäude, das von der Dorfgemeinschaft unter anderem als Lagerraum und Kochstelle verwendet wurde, stark eingeschränkt. Im Jahr 2007 wurde dieser Bau, anlässlich des Besuches von seiner Heiligkeit dem 14. Dalai Lama und einer neuen Weihe des Heiligen Bezirkes von Nako, jedoch abgerissen. An der vom Betrachter aus linken Seite der Eingangswand im Osten wurden an der südöstlichen Ecke des dKar chung, zur Stabilisierung der Wände, zusätzlich Steine aufgehäuft die den Blick auf das Portal heute etwas einschränken (Abb. 11-12).

### 3.3 Das Portal des dKar chung lha khang und sein Erhaltungszustand

Das Holzportal des dKar chung lha khang (Abb. 2-4) ist heute leider das einzige seiner Art das im Tempelkomplex von Nako erhalten geblieben ist. Die Portale der anderen drei Tempel *chos khow* wurden im Lauf der Zeit offensichtlich abgetragen und durch einfach geschnittene, breite, sowohl horizontal als auch vertikal verlaufende, Holzbalken ersetzt. Ein Grund dafür könnte der schlechte, durch die starken Witterungseinflüsse bedingte, Erhaltungszustand gewesen sein. Eine eindeutige Antwort auf diese Frage werden wir aber leider, durch fehlende Überlieferung dazu, nie erhalten.

Nur am Türsturz des Portals zum Lotsaba Lhakang (Übersetzer Tempel, dem großen Übersetzer Rin chen bzang po geweiht), dem größten und ältesten Tempel des Komplexes, ist heute noch vereinzelte Schnitzornamentik zu erkennen (Abb. 13-14).

Das Holzportal des dKar chung lha khang nimmt am Tempel augenscheinlich eine eher dominante Stellung ein. Seine Maße betragen etwa 185cm in der Breite und 215cm in der Höhe.<sup>24</sup> Es ist ganz offensichtlich aus mehreren einzelnen Teilen gefertigt, die zum Abschluss aneinandergesetzt worden sind, aber dazu etwas später in diesem Kapitel. Auf dem

<sup>23</sup> Tucci schreibt 1935 von der Widmung zu Gunsten des Purgyal, Francke erwähnt 1914 davon aber noch nichts (Tucci 1935 [repr. 1988], S. 142; Francke 1914-1926, S. 33). Luczanits schreibt 2004 dass der „Kleine weiße Tempel“ in Nako auch „Der Tempel des Purgyal“ genannt wird und für die Verehrung der Gottheit des Berges Reo Purgyal verwendet wird (Luczanits 2004, S. 78).

<sup>24</sup> Die angegebenen Maße wurden im Jahr 2002 selber vor Ort abgenommen. Auf Grund des unterschiedlichen Erhaltungszustandes kann es dabei zu kleinen Abweichungen gekommen sein, die ich bitte zu entschuldigen! Die Angabe der Höhe bezieht sich hier nur auf das Portal alleine, ohne den festigenden, darüber verlaufenden horizontalen Holzbalken.

Portal ruht am oberen Ende ein horizontaler Holzbalken, mit 15cm Höhe, der bis fast zu den Ecken des Tempels zu laufen scheint und zur statischen Festigung des Portals innerhalb des Gebäudes dient. Das Portal wird an beiden Seiten von zwei Pilastern flankiert, die die gesamte Höhe des Portals entlang laufen und am oberen Ende mit etwas ausladenden Kapitellen abgeschlossen sind. Die Breite der Pilaster alleine beträgt etwa 10,5cm. Im oberen Bereich des vom Betrachter aus gesehenen linken Pilasters [1] sind heute zumindest noch vier deutlich voneinander abgetrennte Abschnitte, mit teilweise erkennbarer figurativer Beschnitzung, auszumachen, die vertikal den Pilaster entlang verlaufen (Abb. 15).<sup>25</sup> Ihr Erhaltungszustand lässt heute aber leider keine genauere inhaltliche Analyse mehr zu. Nur auf dem obersten Abschnitt sind noch relativ deutlich zwei sich gegenüber sitzende, offensichtlich männliche, Figuren zu erkennen. Sie sitzen beide im Schneidersitz, wobei ihre Knie nicht am Untergrund aufliegen, und sind sich zugewendet. Sie neigen ihre Köpfe zu einander, als wären sie ins Gespräch vertieft (Abb. 16). Direkt an diesen Abschnitt anschließend folgt der erste, vom Betrachter aus ganz linksseitige Teil des Türsturzrieses, genauer dazu aber ebenfalls etwas später. Unterhalb des obersten Abschnittes ist noch zu erkennen, dass die einzelnen Bereiche offensichtlich durch eine horizontal verlaufende Einkerbung voneinander getrennt waren, die in der Mitte von einer rautenförmigen Schnitzerei unterbrochen wird. Diese Art der Abtrennung wird uns auch bei dem Fries des Türsturzes wieder begegnen. Der vom Betrachter aus rechte Pilaster [2] ist heute leider so stark verwittert, dass auf ihm außer seiner Holzstruktur nichts mehr zu erkennen ist. Die Vermutung liegt aber sehr nahe, dass sich auf diesen beiden genannten Pilastern ursprünglich auch Szenen aus dem Leben des Buddha Śākyamuni befunden haben könnten. Die erwähnten Kapitelle weisen am unteren Teil die ungefähren Maße von 14,5cm auf und verbreitern sich dann über drei Ebenen nach oben hin, wo die Längenmaße dann auf beiden Seiten des Portals etwa 26cm pro Kapitell betragen. Die Höhe der Kapitelle entspricht etwa 9cm. In ihrem Zentrum dürfte sich jeweils das Gesicht eines *kirtimukha* oder eines Löwen befinden (Abb. 17). Zwischen diesen beiden Kapitellen verläuft, mit der selben Höhe, ein geschnitztes Fries das in elf Teile gegliedert ist. Die Kapitelle und das dazwischen befindliche Fries sind aus einem Stück gearbeitet (Abb. 18) [3]. Sechs Teile des Frieses sind mit floralen Mustern beschnitzt und etwas zurückgesetzt, etwa auf der Höhe des sich darunter befindlichen Türsturzrieses. Die anderen fünf Abschnitte, die sich immer mit einem floralen Teil abwechseln, sind weiter nach vorne versetzt in etwa auf die Höhe der Kapitelle. Diese

---

<sup>25</sup> Die folgenden, in eckige Klammer gesetzten, ein- und zweistelligen Ziffern beziehen sich auf die Zeichnung der schematischen Darstellung der einzelnen Teile des Portals, die auf der folgenden Seite 13 angefügt ist.

Abschnitte dürften alle, bis auf den Zentralteil in der Mitte, ursprünglich eine Länge von etwa 10cm aufgewiesen haben und in ihren Zentren sind vermutlich sitzende, von einer Mandorla hinterfangene, Buddhafiguren wiedergegeben, was durch den schlechten Erhaltungszustand allerdings nur noch schwer auszumachen ist. Diese etwas vorgelagerten Teile weisen an ihrer Unterseite eine verhältnismäßig gut erhaltene und sehr schöne florale Beschnitzung auf (Abb. 19-20).

Der bereits erwähnte Zentralteil dieses Frieses, mit einer Länge von knapp 19cm, „überdacht“ durch sein Hervorgesetztsein die Zentralszene des sich darunter befindlichen Türsturzrieses. In seiner Mitte könnte auch ein sitzender Buddha gegeben sein, dieses mal aber nicht alleine, sondern von jeweils einer Begleitfigur auf jeder Seite flankiert (Abb. 21). Direkt unterhalb dieses Frieses befindet sich das Fries des Türsturzes (Abb. 5, Fig. 3) [4], auf das zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Kapitel noch genauer eingegangen werden wird. Seine Maße betragen etwa 144,5cm in der Länge und 18,3 cm in der Höhe. Es besteht aus einem einzelnen Stück das zwischen die beiden Rand-Pilaster eingefügt worden ist.

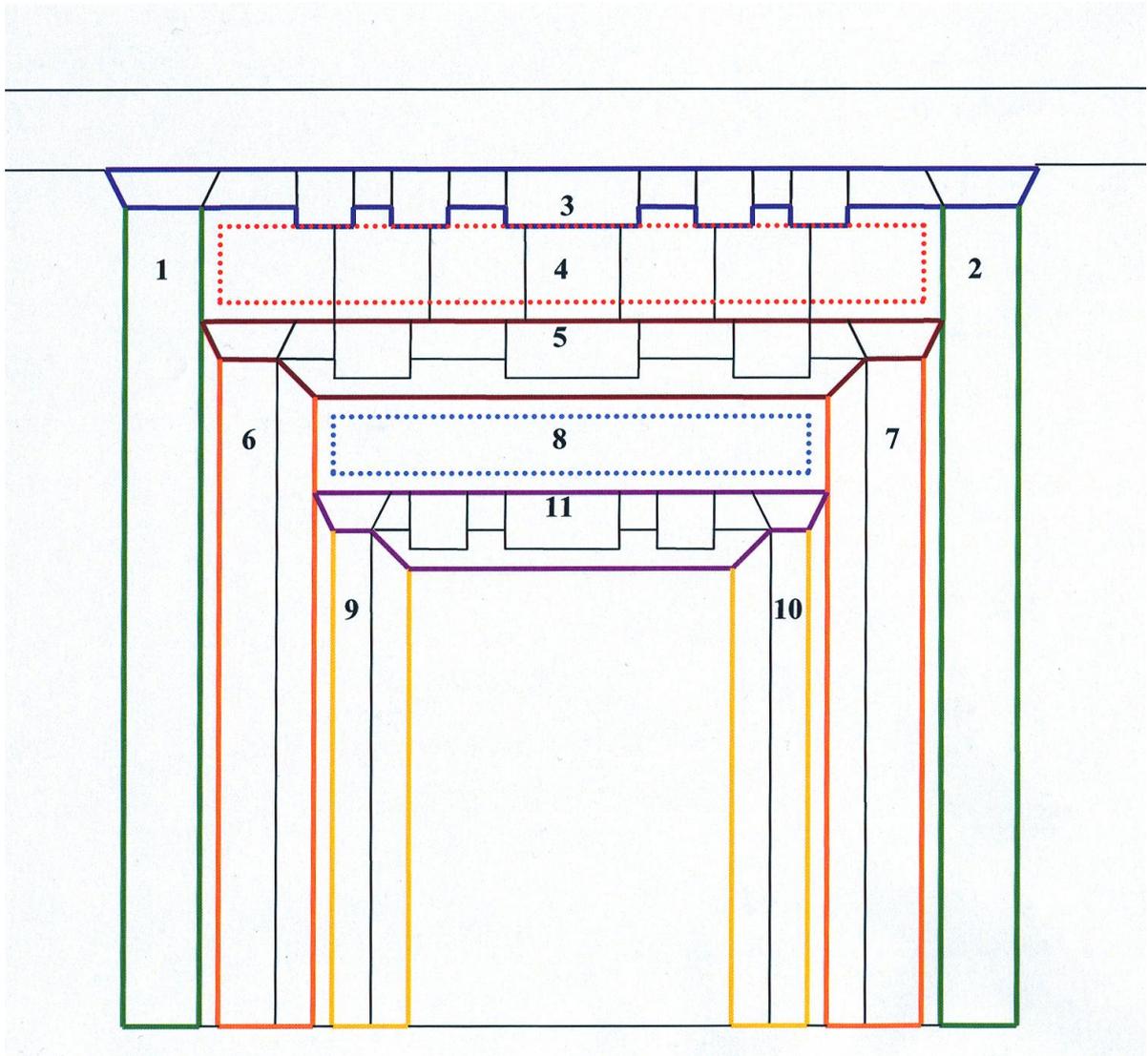
Direkt angrenzend an die äußeren Pilaster befindet sich ein weiteres inneres Pilasterpaar, deren einzelne Höhe etwa 179cm beträgt. Auch diese Pilaster müssen ursprünglich sehr reich beschnitzt gewesen sein wovon heute aber leider nichts mehr erhalten geblieben ist. Sie enden an ihrer Spitze wieder in jeweils einem etwas ausladenden Kapitell. Die Maße dieser Kapitelle, mit etwa 14cm Länge an der Unterseite und 17,5cm am oberen Rand, sind geringer als die der äußeren Pilaster. Der Erhaltungszustand der unteren Kapitelle ist leider heute bedeutend schlechter als der der oberen und so stellt es nur eine Vermutung dar, dass sich auf der Vorderseite dieser kleineren Kapitelle jeweils eine Rosettenform befunden haben könnte. Zwischen diesen beiden Pilastern befindet sich auch hier wieder ein Fries mit etwa 114cm Länge und 7,6cm Höhe. Dieses Fries besteht mit den flankierenden Kapitellen aus einem Stück und ist in sieben Teile unterteilt (Abb. 22) [5]. Vier davon sind abermals mit floralen Motiven beschnitzt und leicht zurückgesetzt. Die restlichen drei Abschnitte sind wieder stärker nach außen versetzt, wobei der mittlere Bereich wiederum mit einer Länge von etwa 19cm, sich genau unterhalb der Zentralszene des Türsturzrieses befindet. Welche Schnitzarbeiten sich auf diesen Friesteilen einmal befunden haben könnten, lässt sich heute leider nicht einmal mehr ansatzweise vermuten. Auch der darunter befindliche obere Teil eines Türrahmens, der an den Ecken schräg nach innen geschnitten ist und etwa eine Breite von 7cm aufweist, und wo heute noch Teile einer floralen Beschnitzung zu erkennen sind, besteht mit den oben genannten kleineren Kapitellen und dem Fries dazwischen aus einem ganzen Stück.

Die Pilaster bestehen jeweils aus einem eigenen Stück Holz, hier allerdings gemeinsam mit jeweils einem Teil des vertikalen Türrahmens nach innen hin, der ebenfalls zu beiden Seiten eine Breite von 7cm aufweist und vermutlich, wie der dazugehörige horizontale Teil, ursprünglich auch floral beschnitzt gewesen sein dürften [6]-[7]. In die oberen Ecken dieses genannten Türrahmens eingefügt befindet sich ein weiteres, aus einem Stück bestehendes Fries (Abb. 23) [8] auf dem heute auch noch sehr spärlich Holzschnitzarbeiten zu erkennen sind die aber durch ihren sehr schlechten Erhaltungszustand kaum mehr eine Deutung zulassen (Abb. 24). Die Maße betragen etwa 107cm in der Länge und 13cm in der Höhe. Die Frage ob auch dieses Fries ursprünglich in verschiedene Episoden unterteilt gewesen ist muss leider auch unbeantwortet bleiben.

Der innerste Bereich des Portals wird wieder von zwei Pilastern flankiert die in ihrer Höhe etwa 149cm aufweisen und in ihrer Breite 6,5cm. Auch sie sind von jeweils einem Kapitell gekrönt. Jeder der innersten Pilaster bildet gemeinsam mit einem Teil des vertikalen inneren Türrahmens, der an allen drei Seiten eine ungefähre Breite von 5,5cm aufweist, ein einzelnes Stück [9]-[10]. Die Maße der Kapitelle dieser Pilaster betragen etwa 7cm am unteren Rand und 10cm am oberen. Sie bilden wiederum mit dem zwischen ihnen befindlichen Fries und dem horizontalen Teil des inneren Türrahmens, ein Stück (Abb. 25) [11]. Dieses letztgenannte Fries zeigt sich uns heute leider sehr stark verwittert und beschädigt, dürfte ursprünglich aber auch in einzelne Abschnitte gegliedert gewesen sein. Drei dieser insgesamt vermutlich sieben Teile sind ebenfalls wieder etwas vorgelagert, wogegen sich die restlichen vier Teile zurückversetzt, wieder auf der Höhe des Türsturzrieses befinden und, wie am vom Betrachter aus rechten Rand noch ansatzweise zu erkennen ist, auch wieder mit floralen Mustern beschnitzt sind oder waren. Am horizontalen Teil des inneren Türrahmens lässt sich heute auch noch vereinzelte florale Beschnitzung ausmachen die auch ursprünglich an den beiden vertikal verlaufenden Teilen fortgesetzt gewesen sein dürfte.

Wenn man also nun von dem stützenden obersten Balken über dem Portal absieht, so scheint das Portal des dKar chung lha khang aus elf zu einem Ganzen zusammengefügt Teilen zu bestehen. In den innersten Bereich des Portals ist heute eine kleine einfache und verschließbare Holztüre eingefügt die etwa 84cm breit ist und eine Höhe von ungefähr 148cm aufweist (Abb. 26).

Schematische Darstellung der einzelnen Teile des Portals des  
dKar chung lha khang von Nako<sup>26</sup>



V. Ziegler 2007

<sup>26</sup> Die Zeichnung entspricht keinem gültigen Maßstab des Portals, sondern dient nur der Veranschaulichung der erwähnten elf Teile aus denen das Portal zusammengesetzt zu sein scheint.

### 3.4 Das Fries am Türsturz des Portals und sein Erhaltungszustand

Das bereits erwähnte Holzfries am Türsturz [4] (Abb. 4-5, Fig. 3), dessen genauere Analyse Inhalt dieser Arbeit ist, stellt heute leider den einzigen besser erhaltenen Teil des ehemals offensichtlich außergewöhnlich reich beschnitzten Holzportals des dKar chung Iha khang dar. Das Fries ist aus einem Stück geschnitten und weist die Maße von etwa 144,5cm in der Länge und 18,3cm in der Höhe auf. Es ist in sieben, deutlich voneinander abgetrennte Abschnitte unterteilt. Die beiden Randabschnitte zur Linken und zur Rechten des Betrachters sind mit einer Länge von 20,5cm und der Höhe von 18,3cm in ihrer Form rechteckig. Die fünf sich zwischen diesen beiden Abschnitten befindlichen Teile weisen hingegen, mit einer Länge und einer Höhe von jeweils etwa 18,3cm, quadratische Maße auf. Die einzelnen Abschnitte sind heute durch jeweils etwa 2cm breite flache und vertikal verlaufende Einkerbungen voneinander getrennt, wie wir sie auch, allerdings horizontal, bereits bei den äußersten Pilastern gesehen haben. Diese Einkerbungen beginnen knapp unter dem oberen Rand des Frieses und laufen jeweils die gesamte Abschnittshöhe entlang nach unten, wo sie wieder knapp über dem unteren Friesrand enden. Jede Kerbe ist genau in der Mitte durch eine vermutlich rautenförmige, wieder etwas nach vorne versetzte, Schnitzarbeit unterbrochen die die einzelnen Abschnitte wieder miteinander verbindet. Ob diese Einkerbungen von Beginn an so vorgesehen waren oder vielleicht ursprünglich kleine Halbsäulen aus einem anderen Holz oder einem anderen Material enthalten haben könnten die inzwischen verloren gegangen sind, darüber lässt sich heute leider nur mutmaßen, wobei Letzteres, die Hinzunahme eines anderen Materials, wegen der insgesamt so hochwertigen Qualität der Schnitzarbeiten als eher unwahrscheinlich angesehen werden dürfte. Das gesamte Fries des Türsturzes befindet sich heute leider, wie bereits erwähnt, auch in einem sehr schlechten Erhaltungszustand konnte aber offensichtlich durch seine höhere Positionierung am Portal und den teilweisen Schutz der etwas ausladenderen angrenzenden Friesbänder darüber und darunter, den Witterungsverhältnissen noch besser Stand halten als die übrigen Holzschnitzarbeiten.

## 4 Die Tradition der narrativen Darstellung des Leben des Buddha Śākyamuni

*„In any case it is important to realize that iconographic questions in connexion with the Buddha figure cannot be isolated, but must be approached as parts of the general problem of Indian iconographic history, though always with special references to the minor details of sectarian differentiation and variations characteristic of place and period.“*

A. K. Coomaraswamy<sup>27</sup>

### 4.1 Die indische Tradition des Leben des Buddha

Jede Kultur hat ihren eigenen Korpus an populären Erzählungen, Epen, heilige Mythen und Legenden. Eine weitere bedeutende erzählerische Tradition, die in den meisten Kulturen vorhanden ist, ist die visuelle Präsentation, wo Geschichten einem Publikum in direkter Art und Weise über zwei- und dreidimensionale Malereien und Skulpturen erzählt werden.<sup>28</sup> Zu den wichtigsten Themen der Indisch-Buddhistischen Erzählkunst zählen das Leben und die vorhergehenden Leben (*jātaka*) des Buddha Śākyamuni.<sup>29</sup>

Die früheste, noch anikonische Art und Weise, das Leben des Buddha darzustellen, war das Abbilden bestimmter emblematischer Symbole die von den Gläubigen mit bedeutenden Ereignissen aus seinem Leben assoziiert werden konnten. Diese Symbole waren ursprünglich sehr einfach, wurden im Laufe der Zeit dann aber verfeinert und von den Künstlern dekoriert und mit Personen umgeben die für die einzelnen Ereignisse charakteristisch waren.<sup>30</sup> Erhaltene Beispiele dieser Erzählkunst finden wir in Bharhut oder in Sanchi. Diese alten Erzählungen sind sehr wichtig, weil viele ihrer Kompositionen die Basis für die spätere Kunst darstellen.<sup>31</sup>

Im weiteren Verlauf, und mit der Entwicklung der ikonischen Buddha-Darstellung innerhalb der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, gewann dann seine Biographie mit all ihren Genre-Details, in chronologischer Anordnung, an Bedeutung.<sup>32</sup> Zwischen dem 1. Jh. vor Christus und dem 5. Jh. nach Chr. waren die zahlreichen buddhistisch-monastischen

<sup>27</sup> Coomaraswamy 1928, S. 816-817.

<sup>28</sup> Dehejia 1997, S. 3.

<sup>29</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 679.

<sup>30</sup> Schlingloff 2000, S. 40.

<sup>31</sup> Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 9.

<sup>32</sup> Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 2; Eichenbaum-Karetzky und Nehru führen diese chronologische Erzählweise, den Faktor „Zeit“, auf den Einfluß des Westens, im Speziellen auf die hellenistische Erzähltradition, zurück (Eichenbaum-Karetzky 1989, S. 165; Nehru 1989, S. 17: *„The perception of time as linear progression clearly derives from the West“*).

Einrichtungen in Indien reich mit visuellen Erzählungen aus dem Leben des Buddha dekoriert.<sup>33</sup>

Die frühesten monumentalen Erzählstrukturen in Stein, die heute noch erhalten sind, waren entlang der *pradakṣiṇāpatha* platzierte Erzählungen die einen *stūpa* umgaben, sodass die Gläubigen während der Umrundung des Monuments diese Erzählungen lesen konnten.<sup>34</sup> Die umfangreichste und einzige fortlaufende Erzählung dieser Art in skulpturaler Form die erhalten geblieben ist, ist das *stūpa*-Fries zum Leben des Buddha in Borobudur, Java, das aus dem 8.-9. Jh. stammt.<sup>35</sup>

Die frühesten narrativen malerischen Beispiele finden sich in den Wandmalereien von Ajanta in der Höhle X, die vermutlich aus dem 2. Jh. v. Chr. stammt und wo die Darstellung der Geburt des Bodhisattva erhalten ist.<sup>36</sup> Die früheste malerische Darstellung des gesamten Lebens des Buddha Śākyamuni sind ebenfalls in Ajanta fragmentarisch in der Höhle XVI erhalten und stammen aus der 2. Hälfte des 5. Jh..<sup>37</sup>

Während der Zeit der Kuṣāṇa Dynastien (1.-4. Jh.) kam es vor allem in Gandhāra und Mathurā zu zahlreichen skulpturalen Illustrationen der Ereignisse aus dem Leben des Buddha. Zu dieser Zeit, etwa 500 Jahre nach dem Tod des Religionsstifters, dominierte nicht nur das anthropomorphe Bildnis des Buddha und eine chronologische Art und Weise der Darstellung seines Lebens die Kunst, sondern auch Texte die über Jahrhunderte vorwiegend oral tradiert worden waren fanden nun ihre niedergeschriebene Form. Das Buddhabild entwickelte sich dann im Laufe der Zeit, bis hin zu überlebensgroßen ikonischen und zunehmend hierarchischen Bildnissen die der narrativen Erzählkunst vorerst eine sekundäre Bedeutung zuwiesen und sie mit ihrer kolossalen ikonischen Tradition schließlich gänzlich in den Hintergrund drängten.<sup>38</sup>

Mit dem Mahāyāna Buddhismus gewann unter anderem das Bodhisattvaideal an Bedeutung und verdrängte dadurch den Vorbildcharakter der Buddhavita.<sup>39</sup> Innerhalb der verschiedenen Traditionen der buddhistischen Skulptur, die sich während des 5. und 6. Jh. entwickelten, führte nur Sarnath die frühere indische Tradition der narrativen Repräsentation

<sup>33</sup> Dehejia 1997, S. 4.

<sup>34</sup> Klimburg-Salter 2007a, S. 423.

<sup>35</sup> Das Fries in Borobudur präsentiert dem Betrachter 120 eigenständige Episoden, die lt. Krom dem *Lalitavistara* folgen (Dehejia 1997, S. 21; Krom 1925, S. 227-229).

<sup>36</sup> Schlingloff 1988, S. 4.

<sup>37</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 679; Die Malereien befinden sich auf der rechten Seitenwand und stellen 31 Szenen aus dem Leben des Buddha Śākyamunis dar, vom Abstieg aus dem Tuṣita-Himmel bis zu seinen Reisen als Asket, und weisen eine starke Verbindung zum *Vinaya* der *Mūlasarvāstivādin* auf (Schlingloff 1988, S. 14).

<sup>38</sup> Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 2; Dehejia 1997, S. 4.

<sup>39</sup> Luczanits 1993, S. 97.

von Szenen aus dem Leben des Buddha fort.<sup>40</sup> Während der Gupta Periode (4.-7. Jh.) entwickelte sich hier eine völlig neue skulpturale Art der Repräsentation verschiedener Ereignisse. Die Szenen wurden von ihrer Funktion als architektonischer Dekor befreit und als unabhängige Ikonen auf freistehenden Stelen in Gruppen von vier oder acht Ereignissen arrangiert, die nicht ausschließlich, aber meistens, die vier oder acht großen Ereignisse im Leben des Buddha zum Inhalt hatten. Diese Gupta Stelen stellen die letzte Entwicklungsstufe der narrativen Darstellung des Lebens des Buddha in der indischen Kunst dar. Der Stil der Gupta Stele wurde später noch eine Zeit lang während der Pāla-Dynastie (8.-12. Jh.) in den Regionen Bihar und Bengalen weitergeführt.<sup>41</sup>

Die bildliche Erzählung von Buddhas Lebens hat sich in Indien in einem Kontext entwickelt in dem der Gläubige mit den indischen philosophischen Konzepten und religiösen Methoden vertraut war.<sup>42</sup> Da die augenblickliche weltliche Existenz in diesem Zusammenhang nur eine von zahllosen Inkarnationen war, wurde dem einzelnen und individuellen Leben auch keine so große Bedeutung zugemessen. Wichtiger für die Gläubigen in Indien war die spirituelle Entwicklung Buddha Śākyamunis bis hin zu seiner Erleuchtung.<sup>43</sup> Durch die Bedeutung der Pilgerreise in Indien wurden die dargestellten Episoden seines Lebens immer zu dem Ort gruppiert an dem sie statt gefunden haben.<sup>44</sup> Die vier Hauptereignisse im irdischen Leben des Buddha, die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt und sein Tod wurden in dieser Reihenfolge den Orten ihres Stattfindens, Kapilavastu, Bodhgayā, Varanasi und Kuśinagara zugeordnet. Zusätzlich kamen noch vier weitere Buddhistische Pilgerorte hinzu, Vaiśālī, Rājagṛha, Śrāvastī und Sāmkāśya, die mit den vier oben genannten eine Gruppe von acht Hauptereignissen bildeten.<sup>45</sup>

Im Rahmen der Entwicklung der bildlichen Sprache kam es aber auch durch den Einfluss anderer visueller Modelle und folkloristischer Geschichten zu unabhängigen visuellen Traditionen die sich von Region zu Region unterschieden haben dürften. Im Zuge dessen kam es auch zur Entwicklung verschiedener Erzählmodi bei denen gelegentlich, wie wir es bei den Reliefs aus Gandhāra sehen, eine chronologische Ordnung dominierte, was aber im Allgemeinen nicht die Regel war.

Nicht außer Acht lassen darf man auch den Kontext in dem diese monumentalen Erzählungen repräsentiert wurden, ob sie als Dekoration eines *stūpa* im Mittelpunkt des

---

<sup>40</sup> Williams 1975, S. 171.

<sup>41</sup> Eichenbaum-Karetzky 1987, S. 273-274.

<sup>42</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 689.

<sup>43</sup> Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 6.

<sup>44</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 680; Eichenbaum-Karetzky 1992, S. 219.

<sup>45</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 209; Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 206-207.

öffentlichen Interesses der Pilgerströme standen, oder der „privaten Nutzung“ dienten und deshalb, wie in Ajanta etwa, an den Wänden der Quartiere der Mönche eines Klosters angebracht waren.<sup>46</sup> Ebenfalls zu beachten ist die Möglichkeit, dass sie keine der beiden vorher genannten Funktionen erfüllen sollten sondern, wie Dehejia anführt, ein notwendiger Teil der Gesamtkonzeption des Monuments waren, ohne den Anspruch von Mönchen oder Laien gelesen zu werden. Auch der Aspekt des Stifters spielt in der Wahl der Darstellung eine durchaus bedeutende Rolle.<sup>47</sup>

Eine ähnliche Entwicklung wie in der Kunst vollzog sich auch bei der literarischen Erzähltradition zum Leben des geschichtlichen Buddha. Einige Zeit nach seinem Tod wurde ein kanonischer Hauptteil an Literatur, das *Tipitāka* (Drei Körbe) erstellt.<sup>48</sup> Hier existierte allerdings noch keine wirkliche Lebensbeschreibung des Buddha Śākyamuni. Erst einige Zeit später wurden Erzählungen aus seinem Leben ergänzt. Diese kanonischen Pali-Texte stellen mit ihren gelegentlichen Notizen aber ein verhältnismäßig treues Bild des Lebens des historischen Buddha, ohne die zahlreichen Ausschmückungen wie wir sie in vielen späteren Texten finden, dar.<sup>49</sup> Wegen dem frühen Entstehungsdatum der ältesten uns bekannten bildlichen Erzählungen aus dem 2.-1. Jh. v. Chr. wird vermutet, dass einige Teile der bildlichen Erzählung der literarischen Erzählung vorausgegangen zu sein scheinen und dass sich beide Traditionen, bis zu einem gewissen Maß, eigenständig weiterentwickelt haben dürften.<sup>50</sup>

Die Buddhistischen Quellen kann man grundsätzlich in zwei linguistische Kategorien unterteilen: Die Texte der „Südlichen Tradition“ in Pāli, die die *Theravāda* Schule repräsentieren und die Texte der „Nördlichen Tradition“, die in verschiedenen Sanskrit Versionen vorhanden sind und sowohl Ideen des *Hinayāna* als auch des *Mahāyāna* beinhalten.<sup>51</sup>

Waren in den frühen Texten die Ereignisse seines Lebens noch wie Anekdoten organisiert, so entwickelte sich im Laufe der Zeit, in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, innerhalb zahlreicher neuer Texte zum Leben des geschichtlichen Buddha, eine

<sup>46</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 680.

<sup>47</sup> Dehejia 1997, S. 5; S. 34. „Narratives may in fact be connected in multible ways with patrons...“, Dehejia geht bei dieser Frage speziell auf die zahlreichen Stifterinschriften in Barhut und Sanchi ein (Dehejia 1997, S. 12).

<sup>48</sup> Beim Konzil von Vaishāli, etwa 100 Jahre nach dem Tod des Buddha trennte sich die buddhistische Gemeinde in die Südliche und die Nördliche Gemeinde. Die Südliche Gemeinde nahm Pali als „Kirchensprache“ an während sich die Nördliche Gemeinde einer modifizierten Art des Sanskrit bediente. Die Zusammenfassung der kanonischen Schriften der Südlichen Buddhisten führte zu dem Namen Tipitaka (Dutoit 1921, S. 10).

<sup>49</sup> Dutoit 1921, S. 13.

<sup>50</sup> Klimburg-Salter 2007a, S. 424.

<sup>51</sup> Williams 1975, S. 186.

ausführlichere und vor allem chronologisch organisierte Beschreibung mit vielen übernatürlichen Details, den „*magical moments*“, wie Eichenbaum-Karetzky sie nennt.<sup>52</sup>

Parallel zu dieser letztgenannten Entwicklung kam es aber auch zu Texten über das Leben Buddhas die diese übernatürlichen Details ganz bewusst aus seiner Lebensvita herausließen um seine moralischen und geistigen Qualitäten zu betonen, wie etwa das *Buddhacarita*, ein nicht-kanonischer Text des Poeten Aśvaghoṣa.<sup>53</sup> Dieser Text, der vermutlich aus dem 2. Jh. stammt, ist auch die einzige Sanskrit-Quelle die erhalten ist, die das ganze Leben des Buddha beleuchtet, von seiner irdischen Geburt bis hin zum *mahāparinirvāṇa*.<sup>54</sup>

Ein wichtiges Werk der späteren südlichen Pāli Tradition ist die *Nidānakathā*, die Einleitung zu den *jātaka*-Kommentaren. Ein Werk das eventuell im 5. Jh. formuliert worden sein könnte und dadurch eine frühe Phase in der Entwicklung der Buddhalegende darstellen würde. Es erzählt die Geschichte des Buddha in drei Teilen, beginnend mit der Niederwerfung vor Dīpaṃkara bis zur Zeit der Predigt.<sup>55</sup>

Das *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, das Buch der Ordensregeln der *Mūlasarvāstivādin* Schule der nördlichen Tradition, erzählt als einzige kanonische Quelle, wenn auch in zwei getrennten Teilen, die vollständige Buddhabiographie wie es in den indischen Quellen sonst nicht zu finden ist.<sup>56</sup> Frauwallner geht davon aus, dass der Kern dieser Biographie auf die Zeit vor König Aśoka zurückgeht.<sup>57</sup> Es würde somit die ältesten Fragmente der Erzählung des Lebens des Buddha beinhalten. Das *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* ist auch das einzige *Vinaya* das ins Tibetische übersetzt wurde.<sup>58</sup> Es war laut einer Analyse von Schlingloff auch die einflussreichste Quelle für die Malereien von Ajanta.<sup>59</sup>

Das *Mahāvastu* gehört zum *Vinayapiṭaka* der *Lokottaravādin*, einem Zweig der *Mahāsāṃghika*. Es besteht aus älteren Versteilen, verfasst in Buddhistischem Sanskrit, und ist durch Prosateile im klassischen Sanskrit erweitert worden. Der Kern des Werkes soll wie beim *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* sehr alt sein, aber die jüngsten Teile stammen vermutlich aus dem 4. Jh..<sup>60</sup>

<sup>52</sup> Eichenbaum-Karetzky 1992, S. 220; und Introduction S. 2.

<sup>53</sup> Luczanits 1993, S. 10.

<sup>54</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 679. Das *Buddhacarita* beginnt zwar nicht, wie alle kanonischen Texte mit dem Aufenthalt des zukünftigen Buddha im Tuṣita Himmel, weist aber darauf hin, dass alle Buddhas das letzte mal vom Tuṣita Himmel aus geboren werden (Klimburg-Salter 1988, S. 195).

<sup>55</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 195.

<sup>56</sup> Luczanits 1999, S. 38.

<sup>57</sup> Frauwallner 1956, S. 42-54 ; S. 65-67 ; Luczanits 1993, S. 18.

<sup>58</sup> Luczanits 1999, S. 38.

<sup>59</sup> Schlingloff 1988, S. 14-15.

<sup>60</sup> Luczanits 1993, S. 12.

Der *Lalitavistara*, die jüngste Sanskrit-Biographie des Buddha (ca. 8. Jh.), gehörte ursprünglich zu der *Dharmaguptaka* Schule der *Sarvāstivādins*, wurde im Laufe der Zeit aber mehrmals umgearbeitet und erweitert und mit späteren *Mahāyāna*-Elementen ausgestattet.<sup>61</sup>

Der Text erzählt die Buddhavita vom Aufenthalt im Tuṣita Himmel bis hin zur Ersten Predigt nach der Erleuchtung. Bei den wenigen in Indien noch erhaltenen Beispielen der bildlichen Darstellung seines Lebens scheint der *Lalitavistara* eine wichtige Quelle von der Post-Gupta Periode an gewesen zu sein.

Diese Tradition setzt sich schließlich auch in den Transhimalaya-Regionen von Ladakh und Himachal Pradesh fort.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Williams 1975, S. 187; Luczanits 1993, S. 19; Schlingloff 1988, S. 15.

<sup>62</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 131; Klimburg-Salter 1995c, S. 679.

## 4.2 Die (West-)Tibetische Tradition des Leben des Buddha

Im Rahmen der entgültigen Übernahme des Buddhismus in Tibet, vermutlich während der sog. „zweiten Verbreitung“ (*phyi dar*), entwickelte sich die Notwendigkeit zu einer eigenen tibetischen Tradition zum Leben des Buddha.

Durch das Fehlen einer vollständigen kanonischen indischen Lebensbeschreibung des Buddha im 11. Jh. wurde versucht aus verschiedenen bestehenden Textquellen, die immer nur einen Teil seines Lebens zum Inhalt hatten, eine vollständige und in sich geschlossene Biographie zu erstellen. Das früheste schriftliche Zeugnis dieser tibetischen Intention, das vollständig erhalten ist, ist die Zusammenfassung des Buddhalebens im *Chos 'byung* von Bu ston (1290-1364).<sup>63</sup> Dieser schöpfte dabei vorwiegend aus dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Lalitavistara* und dem *Abhiñṣkramaṇasūtra*.<sup>64</sup>

Diese Tibetischen Biographien werden immer als die „Zwölf Ereignisse des Buddha“ („Twelve Acts of the Buddha“, *mdzad pa bcu gñis*) bezeichnet, wobei jeder „Act“ aus verschiedenen Szenen besteht. Bei Bu ston ist zu lesen, dass diese „zwölf Ereignisse des Buddha“ seine vollständige Lebensgeschichte bezeichnen, von dem Aufenthalt im Tuṣita-Himmel bis hin zu seinem *parinirvāṇa*.<sup>65</sup> Im Gegensatz zur alten indischen Tradition, wo die bereits oben besprochenen Gruppierungen aus vier bzw. acht Ereignissen bestanden, bei denen jeweils der dramatische Inhalt jedes der Ereignisse Darstellung fand, scheint die tibetisch-narrative Tradition flüssiger und ausführlicher in ihrer Erzählung zu sein.<sup>66</sup>

Die bildliche Erzähltradition in der westtibetischen Kunst beginnt ihre Erzählung immer mit dem Aufenthalt des zukünftigen Buddha im Tuṣita-Himmel und korrespondiert so mit den „Zwölf Ereignissen des Buddha“.<sup>67</sup>

Nach dem Fall der tibetischen Monarchie in Zentral-Tibet im 9. Jh. kam es, wie anfangs bereits erwähnt, unter den „Königen von Westtibet“ im äußersten Westen von Tibet, der westlichen Trans-Himalaya Region, während der „zweiten Verbreitung des Buddhismus“ (*phyi dar*), vor allem vom 10.-12. Jh. zu einem Florieren des Buddhismus, buddhistischer Institutionen und damit auch der literarischen und künstlerischen buddhistischen Tradition. Die Kunst erfuhr bereits während der ersten Phase intensiven kulturellen Austausches (8.-11. Jh.) einen starken Einfluss von angrenzenden Regionen wie Kashmir, Zentralasien und

<sup>63</sup> Luczanits 1993, S. 25; S. 23.

<sup>64</sup> Luczanits 1999, S. 38.

<sup>65</sup> Luczanits 1993, S. 25.

<sup>66</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 196.

<sup>67</sup> Ibid., S. 209.

Himachal Pradesh.<sup>68</sup> Während dem 12. Jh. wurden die fremden Einflüsse dann in einen eigenen regionalen Stil integriert und es bildete sich ein eigener West-Himalaya Stil aus.<sup>69</sup> Im 14. Jh. war diese Tradition der Darstellung einer vollständigen, chronologisch geordneten, Lebensgeschichte des Buddha dann voll ausformuliert und erhielt ihre mehr oder weniger standardisierte Form.<sup>70</sup>

Anders als in Indien, wo Śākymunis Geschichte in die allgemeine kulturelle Landschaft integriert wurde, musste in den indo-tibetischen Grenzländern ein heterogenes Publikum angesprochen und teilweise auch noch bekehrt werden.<sup>71</sup> Mit dem Heranziehen verschiedener bekannter indischer Textquellen, um eine vollständige Lebensbeschreibung des Buddha zu erhalten, und der Integration eigener kultureller und lokaler Traditionen, schufen die Auftraggeber und Künstler in West-Tibet eine autarke, linear chronologische, Darstellungsweise für das Leben des Buddha, angepasst an die Bedürfnisse der neuen Buddhistischen Gemeinde in Indien.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Klimburg-Salter 1982, S. 166-167.

<sup>69</sup> Ibid., S. 165-166.

<sup>70</sup> Luczanits 2007, S. 499.

<sup>71</sup> Klimburg-Salter 1995c, S. 687.

<sup>72</sup> Ibid., S. 680.

## 5 Inhaltliche Analyse der einzelnen Szenen am Türsturz des Portals:

In diesem Kapitel werde ich eine genaue Beschreibung der sieben Abschnitte des Türsturzfriseses des dKar chung lha khang (Abb. 27, Fig. 5-6) vornehmen und in weiterer Folge den Versuch einer Deutung und einer Einbettung in die Schriftquellen und die Ikonographie machen, um meine Vermutungen hinsichtlich des dargestellten Inhaltes zu untermauern.<sup>73</sup>

### 5.1 Die Geburt des Buddha

Erster Abschnitt zur ganz Linken des Betrachters (Abb. 28, Fig. 7)

#### 5.1.1 Allgemeine Beschreibung

Wir haben hier, am ganz linken Rand des Frieses, einen in seiner Form rechteckigen Abschnitt auf dem heute noch vier dargestellte Figuren zu erkennen sind, über deren Köpfen sich volutenförmige Ranken befinden die als Äste eines im Hintergrund dargestellten Baumes interpretiert werden könnten.

Am rechten Rand dieses ersten Abschnittes ist eine aufrecht stehende, schlanke, weibliche Figur dargestellt die sich zur linken Seite der Episode wendet. Ihr schmales und sehr elegant gestaltetes Gesicht ist von einem opulenten Haarschmuck hinterfangen über den ein Schal gelegt ist der von ihrem Kopf über ihre Schultern nach hinten über ihren Rücken herabzufallen scheint. Sie stützt sich offensichtlich auf ihr rechtes Bein und dreht ihre Hüfte sehr stark zu ihrer rechten Seite. Ihr linkes Bein dürfte leicht angewinkelt sein und ihren Unterschenkel scheint sie hinter das gerade rechte Bein zu schlagen. Ihr linker Arm fällt nach unten und ihre Hand stützt sich dort, auf Höhe ihrer Hüfte, am Szenenrand ab. Ihr rechter Arm verläuft leicht angewinkelt zum oberen Bildrand, an dem ihre rechte Hand heute aber leider nicht erhalten geblieben ist. Auch die ursprünglich vermutlich am oberen Bildrand der Episode verlaufenden Äste eines Baumes, in die die weibliche Figur mit ihrem rechten Arm zu greifen scheint, sind heute ob des schlechten Erhaltungszustandes leider nur noch sehr schlecht auszumachen. Die Figur wendet ihren schmalen Oberkörper nach links, zu ihrer eigenen rechten Seite, wogegen der Unterkörper ab der Taille entgegengesetzt zur rechten Seite hin gedreht ist. Links, zur ihrer eigenen rechten Seite, sind drei weitere, heute leider nur noch relativ schlecht erhaltene, Figuren zu erkennen.

---

<sup>73</sup> Ich werde in den nachfolgenden Beschreibungen von der Sicht des Betrachters ausgehen und meine Angaben bezüglich links und rechts sind deshalb auch aus dieser genannten Sicht zu lesen. Angaben zur eigenen linken oder rechten Seite der Figuren werden hingegen extra und im Einzelnen angeführt.

Bei der ersten ganz linksseitigen Figur ist trotzdem noch deutlich ein männlicher Oberkörper auszumachen, mit breiten Schultern, der sich zur Taille hin stark verjüngt. Auf dem Hals sitzt ein verhältnismäßig breiter Kopf der ganz offensichtlich aus drei Gesichtern zu bestehen scheint. Das mittlere Gesicht blickt im *en face* aus der Szene heraus, wogegen die beiden anderen Gesichter beide im Profil wiedergegeben sind. Diese Figur scheint zu knien, wobei ihr linkes Bein aufgestellt gewesen sein könnte. Über dieser Figur sind, am oberen Episodenrand, im linken Eck noch gut sichtbare volutenförmige Schnitzereien zu erkennen die eventuell, wie oben bereits angegeben, die Äste eines Baumes darstellen könnten der sich offensichtlich im Hintergrund, auf einer tieferen Bildebene zu befinden scheint.

Weiter rechts, zur eigenen Linken dieser letztgenannten männlichen Darstellung, kniet eine zweite deutlich männliche Figur, bedeutend schmaler zwar in den Proportionen aber mit dem selben „maskulinen“ Merkmal der breiteren Brust die sich zur Taille hin stark verjüngt. Erhalten sind heute leider nur noch der bereits erwähnte Oberkörper, Teile der Oberarme und Teile des Kopfes.

Bei der von links aus gesehenen dritten Darstellung, die zur eigenen Linken der letztgenannten männlichen- und zur eigenen Rechten der erstgenannten weiblichen Figur steht, und bis auf wenige Partien ebenfalls sehr schlecht erhalten ist, handelt es sich offensichtlich um eine zweite weibliche Darstellung. Gut zu erkennen ist heute noch ein relativ breiter Hüft- und Bauchbereich und Teile des Oberkörpers. Diese weibliche Figur, vielleicht eine Dienerin, weil sie im Verhältnis zur erstgenannten weiblichen Darstellung in ihren Proportionen kleiner wiedergegeben ist, scheint sich, aufrecht stehend, der am rechten Bildrand stehenden weiblichen Figur zuzuwenden, um diese vielleicht zu stützen.

### 5.1.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Bei dieser Episode dürfte es sich eindeutig um die Geburt des Buddha Śākyamuni handeln, bei der seine Mutter Māyādevī sich im Lumbinī-Hain (*Lumbinī-vana*), hier mit ihrer rechten Hand, an einem Ast eines Plakṣa-Baumes festhält,<sup>74</sup> während zu ihrer Rechten die Götter Brahmā, mit hier erkennbaren drei seiner an sich vier Gesichter deutlich zu identifizieren, Indra (oder Śakra wie er im *Lalitavistara* genannt wird) und eine weibliche Dienerin oder ihre Schwester Mahāprajāpatī Gautami (Tib. Skye dgu'i bdag mo) bei diesem Ereignis anwesend

<sup>74</sup> Alle schriftlichen Quellen, außer das *Buddhacarita* in der die Königin den Bodhisattva im Liegen zur Welt bringt (Weller 1926, Übersetzung S. 4; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 3; Schotsman 1995, S. 3), stimmen darin überein, dass Māyādevī während der Geburt aufrecht steht und sich an einem Ast festhält. Der Baum an dem sie sich festhält wird im *Lalitavistara* und im *Mahāvastu* als Plakṣa-Baum beschrieben (Foucaux 1884, S. 77; Mitra 1998, S. 113; Jones 1952, S. 17); im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* als Aśoka Baum (Rockhill 1907 [repr.2000], S. 16); und in der *Nidānakathā* und der *Mahāvastu* Prosa als Śāla-Baum (Rhys Davids 1880 [repr.2000], S. 65; Schlingloff 1988, S. 19); Laut Mitra wird der Plakṣa-Baum auch als plaksha-ficus india oder als Hibiscus populneoides, oder Ficus religiosa bezeichnet (Mitra 1998, S. 113).

sind, um den neugeborenen Bodhisattva, der aus der rechten Körperseite seiner Mutter austritt, in Empfang zu nehmen.<sup>75</sup>

Über die Darstellung des austretenden zukünftigen Buddha kann bei diesem Fries leider nur noch gemutmaßt werden, da an seiner Stelle heute ein verhältnismäßig tiefes Loch an der rechten Hüfte seiner Mutter klafft.

Die assistierende weibliche Figur steht hier zur Rechten der Königin, vermutlich ihr zugewendet. Die beiden sich weiter zur Rechten Māyās befindlichen Götter könnten vor den beiden Frauen kniend dargestellt sein, was das Proportionsverhältnis besser erklären würde. Über Gott Brahmās Kopf dürften Äste des Plakṣa-Baumes widergegeben sein, die sich ursprünglich vermutlich über den Köpfen aller dargestellten Figuren am oberen Bildrand entlang gezogen haben könnten.

### 5.1.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie<sup>76</sup>

Die Geburt, bei der der neugeborene Buddha Śākyamuni aus der rechten Seite seiner Mutter austritt, wird immer in derselben Art und Weise dargestellt.<sup>77</sup> Die Haltung der Königin ist für die Darstellung dieser Episode aus dem Leben des Buddha Śākyamuni sehr typisch und laut Schlingloff auf die Haltung der *Śālabhañjikā* Figuren zurückzuführen (Abb. 29-31).<sup>78</sup> Während sich Māyā in den frühen Malereien von Ajanta noch mit beiden Händen am Baum festhält, wird sie in den späteren Reliefdarstellungen schon „in aufrechter Haltung wie eine Statue“<sup>79</sup> (Abb. 32-35) widergegeben und greift, wie auch in unserem Beispiel, nur mit einem Arm in den Baum. Die Tendenz eine Seite der Hüfte stärker zu betonen, wie es hier auch zu sehen ist, ist eine typische Erscheinung der Post-Gupta Zeit und der darauf folgenden Entwicklung und es kommt dadurch zu einer diagonalen Verzerrung der Beine Māyādevīs.<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Bu-ston /E. Obermiller 1932, S. 13. In der *Nidānakathā* und im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* wird davon berichtet, dass Śuddhodana zwei Schwestern heiratet, die in diesen Texten Māyā und Mahāmāyā genannt werden. Mahāmāyā, die jüngere der beiden, ist die Mutter des zukünftigen Buddha und Māyā, die Ältere, ist hier die selbe die im *Mahāvastu* Mahāprajāpati genannt wird und in Mitras *Lalitavistara*-Übersetzung Gautamī. (Rhys Davids 1880 (repr.2000), S. 61; Rockhill 1907 (repr.2000), S. 14-15; Jones 1952, S. 22; Mitra 1998, S. 126). Foucaux nennt sie in seiner Übersetzung des *Lalitavistara* „Mahāprajāpati Gautamī“ (Foucaux 1884, S. 90).

Im *Buddhacarita* wird Mahāprajāpati nicht beim Namen genannt, sondern es wird nur erzählt, dass Māyās Schwester nach dem Tod der Königin den Bodhisattva groß zieht (Johnston 1936 [repr. 1972], S. 23; Schotsman 1995, S. 25).

<sup>76</sup> Da ich der Sprache der originalen Quellschriften, wie Sanskrit, Tibetisch oder Pāli zu wenig oder gar nicht mächtig bin, muss ich mich hier auf bestehende Übersetzungen verlassen und habe deshalb nur Übersetzungen zur *Nidānakathā*, dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Mahāvastu*, dem *Buddhacarita* und dem *Lalitavistara* als Quellen-Vergleiche herangezogen.

<sup>77</sup> Schlingloff 2000, S. 50.

<sup>78</sup> *Ibid.*, S. 51.

<sup>79</sup> *Ibid.*, S. 51.

<sup>80</sup> Klimburg-Salter 1995a, S. 289.

Die beiden genannten Götter Brahmā und Indra (Śakra) sind, vielen verschiedenen Überlieferungen nach, bei der Geburt des geschichtlichen Buddha ebenfalls anwesend. Vor allem in der Gandhāra Kunst kann das Auftreten dieser beiden Götter beobachtet werden die den neugeborenen Bodhisattva entgegen nehmen und meist dann, in weiterer Folge, auch selber baden.<sup>81</sup> Gott Indra wird in der Kunst auch oft so dargestellt, dass er vor Māyā stehend oder kniend, auf den Empfang des Kindes wartet und über seine Hände Tücher fallen in die er das Kind dann hüllt. In den meisten Textvorlagen dominiert laut Schlingloff die Anwesenheit Indras, der auch in Form einer Hebamme auftreten kann, wie es etwa im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* erzählt wird, oder er tritt gemeinsam mit Gott Brahmā, wie im *Lalitavistara*, beziehungsweise mit den vier Göttersöhnen (wie im *Mahāvastu*) auf und nimmt den Neugeborenen auf einem kostbaren Tuch in Empfang.<sup>82</sup> In den meisten bekannten Reliefs aus Gandhāra sind, im Gegensatz zu denen aus Mathurā, neben Gott Indra und der Helferin noch weitere andere Personen dargestellt, die am Ereignis der Geburt teilhaben.<sup>83</sup>

Auch dass die helfende Dienerin, wie wir es hier vorfinden, an der rechten Seite der Königin, also noch vor Gott Indra steht, steht laut Schlingloff zwar in der alten Tradition und ist auch in der ältesten Malerei in Ajanta zu finden, steht aber entgegen der sonst vorherrschenden Tradition aller bekannter Reliefs, wo diese weibliche Darstellung meist zur Linken der Königin gezeigt wird und die Götter zu ihrer Rechten.<sup>84</sup>

#### 5.1.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Vergleicht man nun die Darstellung in Nako mit der Episode selben Inhalts vom Portal des Ser khang in Tholing, das laut Tucci etwa aus dem 10. Jh.<sup>85</sup> stammt und somit früher anzusetzen ist als das Portal in Nako, so fällt auf den ersten Blick nicht nur das völlige Fehlen einer kashmirisch beeinflussten Architekturräumung in Nako auf, die am Türsturzries des dKar chung bei allen sieben dargestellten Episoden fehlt, sondern auch eine gänzlich unterschiedliche Anordnung der an der Szene beteiligten Figuren. (Abb. 36) Ist Königin Māyā

<sup>81</sup> In der *Nidānakathā*, nach der südlichen Tradition, wird der Bodhisattva nach seiner Geburt von den vier Mahā Brahmas mit einem goldenen Netz in Empfang genommen (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 66).

Im *Mahāvastu* nehmen die vier Weltenhüter als erste das Neugeborene in Empfang (Jones 1952, S. 18). Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* nimmt Gott Indra, in Gestalt einer alten Hebamme, das Kind zuerst entgegen (Panglung 1981, S. 85).

Im *Lalitavistara* ist es ebenfalls Gott Indra (Śakra), der hier in Begleitung von Brahmā, den zukünftigen Buddha bei seiner Geburt auf einem feinen Stück Stoff entgegen nimmt (Foucaux 1884, S. 77; Mitra 1998, S. 114). Im *Buddhacarita* sind am Vorgang der Geburt keinerlei Götter beteiligt, es wird nur von zahlreichen Frauen berichtet, die Māyā im Hain erwarten (Johnston 1936 [repr. 1972], S. 3; Schotsman 1995, S. 3).

<sup>82</sup> Schlingloff 2000, S. 324.

<sup>83</sup> Ibid., S. 325. Eichbaum-Karetzky gibt an dass das Aussehen Gott Brahmās in der Kunst meist dem eines Brahmanen entspricht mit einem Turban und einem dhotī, und Gott Indra meist mit königlichen Juwelen, als König der Götter, und einer hohen Krone dargestellt ist (Eichenbaum-Karetzky 1994, S. 16).

<sup>84</sup> Schlingloff 2000, S. 326.

<sup>85</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 195.

in Nako an den ganz rechten Rand des Abschnittes gerückt, so steht sie in Tholing genau im Zentrum, auf der Mittelachse. Sie steht außerdem bedeutend aufrechter als ihr Pendant in Nako, wo sich der Kopf und der gesamte Oberkörper dem linken Teil des Abschnittes zuneigen. Ihr linkes Bein ist zwar auch hinter das rechte geschlagen, wie in Nako, aber ihre gesamte Figur ist gedrungener und runder wiedergegeben als die der unglaublich schlanken und beinahe manieristisch überlängten Māyā in Nako. Flankiert wird die Königin hier von vermutlich jeweils einer weiteren Figur zu jeder Seite, wobei eine genauere Beschreibung durch fehlendes Bildmaterial leider ausbleiben muß. Es ist aber anzunehmen, dass die Figur zur Linken des Betrachters kleiner und aufrecht stehend dargestellt ist, wogegen die Figur zur Rechten größer erscheint, aber hier mit leicht gebeugten Knien dargestellt ist. Die gesamte Szene scheint von einem Spitzgiebel überdacht zu sein, der vielleicht von etwas nach hinten versetzten Säulen getragen wird.<sup>86</sup>

Zieht man nun als weiteren Vergleich den Abschnitt selben Inhalts vom Portal des *'du khang* in Alchi heran, aus dem 11.-12. Jh.<sup>87</sup>, so sticht als erstes die große Ähnlichkeit mit Tholing ins Auge (Abb. 37). Das Unterschlagen des einen Beines fehlt hier zwar aber die Königin ist in sehr ähnlichen Proportionen wiedergegeben wie in Tholing, die Körperhaltung ist beinahe ident und auch hier ist sie im Zentrum der Episode, auf der Mittelachse, dargestellt. Überdacht wird sie in Alchi aber nur von einer Art Blätterwerk das nach oben hin aber spitz zuläuft und etwas wie eine Abstraktion des in Tholing gegebenen Spitzgiebels aussieht. Links und rechts des Abschnittes sind etwas nach hinten versetzte Säulen auszumachen. Vor Māyā, zur Linken des Betrachters, ist eine kniende Figur dargestellt, vermutlich um das Kind, das gerade aus der rechten Seite seiner Mutter austritt, in Empfang zu nehmen. Um wen es sich dabei aber handelt ist leider nicht auszumachen. Die Szene in Alchi hat insgesamt weniger Bildraum und dadurch auch weniger Entwicklungsmöglichkeit als in Tholing oder Nako.

Wenig Bildraum hat auch die Darstellung der Geburt des Buddha am Holzportal des *bCu gcig zhal* in Wanla aus dem vermutlich 13.-14. Jh.<sup>88</sup> (Abb. 38). Im Gegensatz zu Tholing oder Alchi, wo die sich etwas im Hintergrund befindliche architektonische Rahmung mehr

<sup>86</sup> Eine genauere Beschreibung des Portals des *gSer khang* von Tholing folgt in dem späteren Kapitel dazu 7.2: S. 68.

<sup>87</sup> Snellgrove and Skorupski 1977, S. 79-80 (11<sup>th</sup> century but possibly also 12<sup>th</sup> century); Pal and Fournier 1982, S. 33 (mid 11<sup>th</sup> century); Goepfer 1990, S. 159; Klimburg-Salter 1982, S. 165 (mid 11<sup>th</sup> century); Luczanits 1993, S. 36 (vom Tod Rin chen bzañ po's bis ins 12. Jahrhundert); Pöll 2005, S. 192 (mid/late 12th century). Eine genauere Beschreibung des Portals des *du khang* in Alchi folgt in dieser Arbeit in dem späteren Kapitel dazu 7.4: S. 75.

<sup>88</sup> Luczanits 2002, S. 124; Zur genaueren Beschreibung und Chronologie des *bCu gcig zhal* in Wanla von Luczanits siehe das nachfolgende Kapitel dazu 7.5: S. 78.

Raum suggeriert <sup>89</sup>, ist sie in Wanla in einen breiten rechteckigen Rahmen „gezwängt“ auf dem eine Art spitz zulaufendes Dach dargestellt ist. Hier steht die Königin, entgegen der vorherrschenden Tradition, auf der linken Seite des Betrachters und eine weitere Figur kniet zu ihrer eigenen Linken. Māyā hält sich mit ihrer linken Hand an den über ihr dargestellten Zweigen fest und der Bodhisattva scheint hier erstaunlicherweise auch aus ihrer linken Seite auszutreten. Die Figur der Königin ist viel bewegter wiedergegeben als die Darstellungen in Alchi und Tholing, indem ihr Unterkörper zur linken Seite des Betrachters gedreht zu sein scheint, ihr Oberkörper jedoch in die entgegengesetzte Richtung. Das Knie ihres linken Beines ist gebeugt und der Verlauf ihres rechten Beines nicht mehr ganz nachzuvollziehen. Die kniende Figur vor ihr scheint ein Tuch in den Händen zu halten. Trotz des etwas provinzielleren Charakters dieser Schnitzarbeit ist die Szene individueller und weniger statisch dargestellt als bei den Beispielen aus Tholing und Alchi.

Ein direkter Vergleich der beiden künstlerischen Medien Skulptur und Malerei sollte aus kunsthistorischer Sicht eigentlich eher vermieden werden, aber da es innerhalb der hier vorliegenden Vergleiche um die ikonographische und nicht die stilistische Tradition geht werden im Folgenden einige wenige Vergleichsbeispiele aus malerischen Zyklen zum Leben des geschichtlichen Buddha herangezogen werden.

Wie oben bereits erwähnt ist der früheste noch bestehende malerische Zyklus zum gesamten Leben des Buddha Śākyamuni, aus der zweiten Hälfte des 5. Jh., in der Höhle XVI in Ajanta fragmentarisch erhalten.<sup>90</sup> Die Geburt des Bodhisattva nimmt eine verhältnismäßig geringe Fläche dieser äußerst vielfigurigen, großflächigen und opulent dargestellten Malerei ein. (Fig. 8) Königin Māyā, zur rechten des Abschnittes, hält sich hier mit ihrer rechten Hand am Ast des Baumes, der nicht erhalten ist, fest, während das Kind offensichtlich von einem der vier Göttersöhne, auf der linken Seite des Betrachters, gehalten wird, die Geburt also schon stattgefunden hat. Ihr Körper beschreibt eine elegante S-Form, entgegen der oben bereits erwähnten Tradition der aufrechten, steiferen, Haltung der Königin vor allem innerhalb der skulpturalen Darstellungen.<sup>91</sup> Zu ihrer Linken ist eine Gruppe von Figuren dargestellt die von ihr abgewendet wiedergegeben sind als wären sie nicht Teil des Geschehens. Vor der Königin sind weitere kniende Darstellungen zu erkennen.

---

<sup>89</sup> Schlingloff 1981, S. 114.

<sup>90</sup> Schlingloff 1988, S. 14.

<sup>91</sup> Ibid., S. 51.

In der Malerei des *'du khang* von Tabo, aus dem 11. Jh. (vor der Renovierung 1042), sind im Rahmen dieses vollständigen, chronologisch wiedergegebenen Erzählzyklus zum Leben des Buddha, bei dem Ereignis der Geburt nur die Königin und die Götter Indra und Brahmā anwesend (Abb. 39). Māyā ist in indischer Art und Weise gekleidet und hält sich mit ihrem rechten Arm an einem sehr groß dargestellten Ast des hinter ihr befindlichen Baumes fest. Direkt vor ihr, zu ihrer eigenen Rechten, steht Gott Brahmā, erkennbar durch seine drei Köpfe, der hier, im Gegensatz zur Darstellung am Portal in Nako, statt Gott Indra, der hier hinter ihm steht, das Kind in Empfang nimmt. Die beiden Götter sind aufrecht stehend und bedeutungsperspektivisch kleiner als die Königin dargestellt. Wie Māyā am Türsturzries in Nako wirkt die Königin hier weniger nackt als etwa in Tholing, Alchi oder Wanla. Auch sie trägt einen wie zu einem großen Knoten gebundenen Haarschmuck am Hinterkopf über den ein Schal nach unten fällt. Auch ihre Proportionen wirken, wie bei dem Beispiel in Nako, viel graziler und anmutiger als bei den oben angeführten skulpturalen Beispielen aus Tholing und Alchi. Sie steht auch, wie in Nako, auf der rechten Seite des Betrachters und die beiden Götter auf der linken.

Wirft man nun einen Blick auf die Darstellung der Geburt in der Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, aus dem frühen 13. Jh.<sup>92</sup>, so fällt wieder die oben bei Tholing und Alchi bereits erwähnte Anordnung der Szene auf (Abb. 40). Māyā ist hier ebenfalls im Zentrum auf der Mittelachse dargestellt. Um sie herum sind vier, vermutlich weibliche, Figuren und zwei Muschelhorn-blasende Gottheiten gruppiert. Sie hält sich auch mit ihrem rechten Arm im Baum fest, der hier fast die Form eines Giebeldaches aufweist. Der Bodhisattva tritt aus ihrer rechten Seite aus und wird bei diesem Beispiel, entgegen der Tradition zuerst von Göttern in Empfang genommen zu werden, offensichtlich von einer der weiblichen Figuren aufgenommen. Die Königin scheint hier langes offenes Haar zu tragen das ihr über den Rücken fallen dürfte. Ihre Darstellung und ihre Proportionen korrespondieren mehr mit den Darstellungen der Portale von Tholing und Alchi als mit der beschriebenen Malerei in Tabo oder dem Fries in Nako.

In der Malerei des *LHa khang dmar po* in Tholing schließlich, aus dem vermutlich 15. Jh., ist die Geburt des Buddha wieder in ähnlicher Art und Weise dargestellt wie wir es oben auch schon auf dem Portal in Nako und der Malerei in Tabo gesehen haben (Abb. 41). Māyā steht auf der rechten Seite des Betrachters unter einem großen und üppigen Baum und hält sich mit ausgestrecktem rechtem Arm an einem Ast fest, während ihr von einer weiteren

---

<sup>92</sup> Gefundenen Inschriften zu Folge ist der gSum brtsegs von Alchi in die Jahre 1200-1220 zu datieren (Goepper 1990, S. 165).

weiblichen Figur zu ihrer eigenen Linken assistiert wird. Zu ihrer eigenen rechten Seite, auf der linken Seite des Betrachters, sind, wie vorher schon in Nako und Tabo, die beiden Götter Indra, mit zahllosen Augen, und Brahmā, mit seinen drei Köpfen, dargestellt. Hier ist es wieder Indra der direkt vor Māyā steht um das Neugeborene auf einem Tuch in Empfang zu nehmen (Abb. 42). Die Königin ist in einer ähnlichen Haltung wie wir es bereits in Nako gesehen haben dargestellt und auch ihre Proportionen scheinen hier ebenfalls etwas überlängert zu sein, außerdem ist sie bedeutungsperspektivisch viel größer als die anderen drei Figuren dargestellt. Auch sie trägt einen am Hinterkopf gebundenen Haarschmuck über den ein Schal gelegt ist der über ihre Oberarme nach unten fällt, und auch sie unterschlägt beim Stehen ihr linkes Bein hinter das rechte.

## 5.2 Die gleichzeitigen Geburten

Zweiter Abschnitt von Links aus gesehen (Abb. 43, Fig. 9)

### 5.2.1 Allgemeine Beschreibung

In diesem von links aus gesehenen zweiten Abschnitt, der im Gegensatz zum ersten Abschnitt quadratische Maße aufweist, sind verschiedene Tierarten auszumachen die auf zwei übereinander liegenden Erzählebenen angeordnet sind.

Auf der oberen Hälfte sind Darstellungen verschiedener hintereinander aufgereihter Tiere zu erkennen die alle ganz deutlich im Profil wiedergegeben sind und sich vom linken zum rechten Bildrand hin zu bewegen scheinen. Ganz am linken Rand der Episode befindet sich ein relativ massig dargestelltes Tier, vielleicht ein Schaf. Darauf folgend können wir ein sehr gut erhaltenes Pferd erkennen auf das, in weiterer rechter Folge, ein verhältnismäßig großes, an eine Gazelle erinnerndes Tier dargestellt ist das seinen Kopf nach hinten dem Pferd zuwendet. Es könnte sich dabei eventuell um die Darstellung einer Kuh handeln. Zwischen den Beinen der beiden letztgenannten Tiere sind trotz schlechtem Erhaltungszustand zwei offensichtliche Jungtiere zu erkennen, ebenfalls im Profil wiedergegeben, die ihre Köpfe nach links zum Säugen in Richtung der Euter ihrer Muttertiere recken. Am linken oberen Bildrand der Szene sind verschiedene Vögel im Profil wiedergegeben, die auf den Ästen eines im Hintergrund dargestellten Baumes zu sitzen scheinen.

Der Inhalt des linken Teiles der unterhalb gelegenen Erzählebene ist heute durch seinen schlechten Erhaltungszustand leider nicht mehr zu deuten. Auf der rechten Seite dieser Ebene ist jedoch eindeutig ein Elefant, ebenfalls im Profil wiedergegeben, zu erkennen, der sich auch, wie die Tiere im oberen Bereich, zum rechten Bildrand hinzubewegen scheint. Auch hier ist zwischen den Beinen ein ebenfalls säugendes Jungtier zu erkennen.

## 5.2.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Wenn man bei diesem Fries von einer von der linken Seite nach rechts verlaufenden Chronologie in der Lebensvita des Bodhisattva ausgeht, dann kann es sich bei diesem Abschnitt nur um die zeitgleich zur Geburt des Bodhisattva stattgefundenen anderen Geburten von Menschen und Tieren handeln, von denen in verschiedenen Texten (unter anderem *Mūlasarvāstivāda Vinaya*, *Mahāvastu*, *Nidānakathā*, *Lalitavistara*) berichtet wird. Ganz deutlich versinnbildlicht werden die Tiergeburten hier durch die dargestellten säugenden Jungtiere zwischen den Beinen ihrer Muttertiere, die bei dem Pferd und der Kuh im oberen Bereich des Abschnittes gegeben sind und bei dem Elefanten auf der unteren Ebene.

## 5.2.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Zeitgleich mit der Geburt des zukünftigen Buddha sollen, neben 32 Wundern, auch unzählige gleichzeitige Geburten stattgefunden haben die in den verschiedenen Texten zwischen der Zahl 500 (*Mahāvastu*) und der Zahl 84.000 stark variieren.<sup>93</sup>

In den meisten Textüberlieferungen (unter anderem *Mūlasarvāstivāda Vinaya*, *Mahāvastu*, *Lalitavistara*) wird von der gleichzeitigen Geburt von zahlreichen männlichen und weiblichen Menschenkindern berichtet, sowie der Geburt von meist männlichen Fohlen, Kälbern und Elefanten.<sup>94</sup> In vielen Texten, wie etwa auch dem *Mahāvastu* und dem *Lalitavistara*, wird gleichzeitig auch von der Geburt von Yaśovati/Gopā (*Lalitavistara*) oder Yaśodhara (*Mahāvastu*), der späteren Braut des Prinzen berichtet sowie von Channa oder Chandaka, seinem späteren Leibdiener und Kaṇṭhaka seinem späteren Pferd.<sup>95</sup> Nur die *Nidānakathā* berichtet laut Schlingloff ausschließlich von der gleichzeitigen Geburt der Braut, des Dieners und des Pferdes.<sup>96</sup>

Diese gleichzeitigen Geburten wurden in der Kunst nur verhältnismäßig selten als eigenständige Szene dargestellt, nur die Geburten der königlichen Reittiere in den Ställen können immer wieder gefunden werden.<sup>97</sup>

<sup>93</sup> Eichenbaum-Karetzky greift bei dieser Zahl auf die laut ihr älteste Quelle-das *Xiu Xing Benqi Jing* zurück, Übersetzung von Gu Dali und Kang Mengzeng im Jahr 197 (Eichenbaum-Karetzky 1992, Introduction S. 4); Jones 1952, S. 22; Schlingloff 1988, S. 22.

<sup>94</sup> Eichenbaum Karetzky führt aus der Quelle *Guozhu Xianzai Yinguo Jing*, übersetzt 435-443 von Gunabhadra, auch Schafe bei den gleichzeitigen Geburten an (Eichenbaum Karetzky 1992, Introduction S. 4).

<sup>95</sup> Nur im *Mahāvastu* wird von der gleichzeitigen Geburt des Elefanten des Bodhisattva, mit Namen Candana berichtet (Jones 1952, S. 22; Foucaux 1884, S. 86; Mitra 1998, S. 122; Goswami 2001, S. 94).

<sup>96</sup> Schlingloff 2000, S. 335. In der *Nidānakathā* wird erzählt: „Now at the very time when our Bodhisattva was born in the Lumbini grove, the lady, the mother of the Rāhula, Channa the attendant, Kāḷudāyī the minister, Kaṇṭhaka the royal horse, the great Bo-tree, and the four vases full of treasure, also came into being.“ (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 68). Im *Buddhacarita* finden die gleichzeitigen Geburten überhaupt keine Erwähnung.

<sup>97</sup> Eichenbaum Karetzky 1992, S. 22.

In den Gandhāra Reliefs finden sowohl die Geburt des Pferdes als auch die Geburt des Dieners Darstellung, nicht aber die Geburten von Elefanten (Abb. 44-46). Die Geburt des Pferdes wird normalerweise durch eine Stute versinnbildlicht die ihr Fohlen säugt und die gleichzeitige Geburt des Dieners Channa oder Chandhaka wird dargestellt indem seine Mutter wiedergegeben ist die ihn als Säugling entweder am Schoß hält oder badet.<sup>98</sup> In der Malerei finden sich unter anderem in Ajanta, aber auch in Kizil Darstellungen die sowohl eine ihr Fohlen säugende Stute als auch eine ihr Junges säugende Elefantenkuh zeigen.<sup>99</sup>

### 5.3.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Da mir als Vergleich für dieses Ereignis, außer den oben bereits erläuterten Darstellungen innerhalb der Friese von Gandhāra, weitere skulpturale Beispiele fehlen, werde ich mich in diesem Abschnitt ausschließlich auf wenige gefundene Beispiele der Darstellung dieses Ereignisses innerhalb der Malerei stützen.

Innerhalb des oben bereits erwähnten Freskenzyklus zum Leben des Buddha in der Höhle XVI in Ajanta gibt es eine Darstellung der königlichen Stallungen deren Inhalt Schlingloff als die gleichzeitigen Geburten der Pferde und Elefanten interpretiert. (Fig. 10) Im Hintergrund der Episode sind rechts die Pferdestallungen und einige davor stehende Personen dargestellt. Auf der rechten Seite davor ist ein Pferd wiedergegeben das zu knien scheint. Laut Schlingloff könnte es sich dabei um die Darstellung eines Fohlens handeln, das nach der Geburt versucht sich auf seine Beine zu stellen. Im Vordergrund ist die Frontalansicht eines Elefanten zu sehen, innerhalb eines weiteren Stallgebäudes. Rechts davon befindet sich ein weiteres Gebäude mit einem Giebeldach und darin ist ein zweiter, wesentlich kleinerer, Elefant zu erkennen bei dem es sich, wie Schlingloff meint, um ein Jungtier handeln könnte.<sup>100</sup>

Neben der bereits beschriebenen Szene der Geburt in der Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, auf der rechten Seite des Betrachters, befindet sich ein Halb-Rondell in dem verschiedene Tierarten dargestellt sind die alle zum Ereignis der Geburt hinblicken. (Abb. 47) Zu erkennen sind, von oben nach unten, ein Vogel, ein Tiger, ein Elefant, ein Pferd und ein weiteres bedeutend kleineres Pferd.<sup>101</sup> Eine Darstellung, die auch laut Luczanits, die gleichzeitig aufgetretenen Tiergeburten darstellen soll.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Schlingloff 2000, S. 335.

<sup>99</sup> Ibid., S. 335.

<sup>100</sup> Schlingloff 2000, S. 335

<sup>101</sup> Die gleichzeitige Geburt von Tigern oder Löwen findet in den verschiedenen Texten keine Erwähnung, es wird nur beschrieben, dass noch vor der Geburt des Bodhisattva 32 glücksverheißende Zeichen auftauchen, darunter junge Löwen die aus dem Himalaya nach Kapilavastu kommen, die Stadt umrunden und sich vor den Toren niederlassen, ohne einem Lebewesen etwas zu Leide zu tun (Goswami 2001, S. 79).

<sup>102</sup> Luczanits 1999, S. 32.

In den Malereien zum Leben des Buddha im Tsa tsa Puri I in Alchi, aus dem vermutlich 13.-14. Jh., sind rechts neben der Darstellung der Geburt ein Pferd und eine Kuh abgebildet, die beide ein Jungtier mit sich zu führen scheinen, die hier nicht wie in Nako oder den Beispielen aus Gandhāra gesäugt werden, sondern hinter den Muttertieren herzulaufen scheinen. (Abb. 48) Die Tiere sind hier in Bewegung dargestellt und noch näher an die Geburt gerückt als in Alchi und bilden hier damit einen Teil des Geburtsereignisses.

In den oben bereits erwähnten Malereien des lHa khang dmar po in Tholing bildet das Ereignis der gleichzeitigen Tiergeburten eine eigene Episode. (Abb. 49) Wieder auf der vom Betrachter aus gesehenen rechten Seite der Geburt sind hier verschiedene Tierarten in einer geschlossenen Form zusammen gruppiert, darunter ein Löwe, ein Tiger wie in Alchi, verschiedene Vögel, ein Pferd mit Fohlen, ein Elefant mit Kalb und eine schwarze Kuh mit Kalb. Rechts unterhalb der Hauptgruppe scheinen auch noch eine Art Gazelle mit Jungtier, sowie eine Schlange mit einer kleineren Schlange neben sich, dargestellt zu sein. Die Jungtiere werden auch hier wieder nicht gesäugt, sondern sind nur durch ihre geringere Körpergröße als Jungtiere zu erkennen.

Der folgende, von links aus gesehene dritte Abschnitt des Frieses (Abb. 50, Fig. 11) ist in zwei verschiedene Episoden unterteilt, die ich gesondert von einander beschreiben werde.

### **5.3.1 Das Erste Bad**

Linker Teil des dritten Abschnittes von Links aus gesehen (Abb. 50a, Fig. 11a)

#### **5.3.1.1 Allgemeine Beschreibung**

Der von links aus gesehene dritte Abschnitt, ebenfalls wieder quadratisch in seinen Maßen, ist von der Erzählstruktur her offensichtlich in zwei in sich geschlossene Episoden aufgeteilt.

Im linken Teil des Abschnittes sind drei aufrecht stehende Figuren zu erkennen die den gesamten Raum der Szene einnehmen und über deren Köpfen sich wieder sehr schöne Ranken befinden. Die Figur in der Mitte ist im *en face* wiedergegeben, wogegen die beiden flankierenden Darstellungen im Dreiviertelprofil gezeigt sind und etwas aus der Szene herausblicken. Die bereits erwähnte mittlere Figur, die bedeutend kleiner als die beiden Flankierenden ist, steht gerade und aufrecht und hält die beiden Arme dem Körper entlang angelegt. Die beiden flankierenden Darstellungen halten beide ihre Arme angewinkelt vor der Brust nach oben und tragen jeweils ein rundes Gefäß in ihren Händen das sie über dem Kopf der mittleren Person leicht kippen. Sie tragen langes Haar das am Oberkopf zu einem Knoten aufgebunden ist. Ihre Köpfe scheinen von einer Art Fächer hinterfangen zu sein, der sich in

beiden Fällen aus mehreren schmalen Teilen zusammensetzt. Der Verlauf ihrer unteren Körperhälfte ist leider zu schlecht erhalten um eine Aussage über die ursprüngliche Gestaltung unterhalb der Taille machen zu können. Aus den beiden bereits erwähnten Gefäßen laufen offensichtlich zwei Ströme einer Flüssigkeit heraus, die sich über den Körper der in der Mitte dargestellten, offensichtlich männlichen, Figur zu ergießen scheinen. Am oberen Bildrand sind sehr schöne Ranken zu erkennen die Blumenranken oder vielleicht auch Äste eines Baumes darstellen könnten.

### 5.3.1.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Man kann hier mit relativ großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass es sich um das erste Bad des neugeborenen Buddha Śākyamuni handelt, das ihm von den zwei Nāga Königen Nanda und Upananda (oder Kāla und Akāla), deren Köpfe hier von einem Fächer aus Schlangenköpfen hinterfangen sind und sie dadurch als Nāgarājas kennzeichnet, mit einem warmen und einem kalten Wasserstrahl gegeben wird. Der zukünftige Buddha ist hier in der Mitte als kleiner wiedergegebener Buddha dargestellt. Seine Arme liegen eng an und die beiden Wasserströme laufen seinen Körper entlang hinunter.

### 5.3.1.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Nach den verschiedenen literarischen Quellen kommen die Wasserströme entweder aus dem Himmel, wie es etwa im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Mahāvastu*, dem *Buddhacarita* oder der *Nidānakathā* beschrieben wird.<sup>103</sup> Nur die Prosa des *Lalitavistara* überlässt das Bad zuerst alleine den Nāga Gottheiten<sup>104</sup>, (Abb. 51-54) während die meisten anderen Texte vom Baden durch Indra und Brahmā, oder durch zwei schöne Frauen in Begleitung der beiden berichten (Abb. 55-56).

Die beiden Nāgarājas sind auch in der Gandhāra-Kunst nur selten die Urheber der beiden Wasserströme.<sup>105</sup> In Mathurā sind es jedoch vorwiegend die Nāgagottheiten die den Neugeborenen flankieren und baden.<sup>106</sup> Da am oberen Teil des Kopfes der hier in der Mitte dargestellten Figur ein kleiner *uṣṇīṣa* zu erkennen ist dürfte es sich hier auch eindeutig um eine Darstellung des Buddha Śākyamuni handeln. Die Körper der beiden Nāgas sind, wie bereits erwähnt, im unteren Bereich zu schlecht erhalten um sagen zu können ob sie in einem

<sup>103</sup> Schlingloff 1988, S. 21; Panglung 1981, S. 85; Rockhill 1907 (repr. 2000), S. 16; Jones 1952, S. 20; Johnston 1936 (repr. 1972), S. 5; Schotsman 1995, S. 5; Rhys Davids 1880 (repr. 2000), S. 67.

<sup>104</sup> In der Prosa des *Lalitavistara* sind es die beiden Nāgas die den Bodhisattva baden. In den Versen des *Lalitavistara* wird ihm das Bad von Indra, Brahma und weiteren Göttern gegeben (Foucaux 1884, S. 78; Mitra 1998, S. 114, Goswami 2001, S. 85).

<sup>105</sup> Schlingloff 2000, S. 332.

<sup>106</sup> Eichenbaum Karetzky 1992, S. 19.

Schlangenschwanz, wie für Nāgas in der Kunst auch üblich, oder ob diese unteren Körperhälften in zwei menschlichen Beinen geendet haben.

Das Erste Bad des Bodhisattva wird nur in den ältesten literarischen Überlieferungen, wie etwa dem *Mahāvadānasūtra* und darauf beruhenden Biographien wie der *Nidānakathā* und dem *Lalitavistara*, noch vor seinen ersten Schritten genannt. In anderen Texten, wie dem *Mahāvastu*, dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* oder der *Buddhacarita* wird hingegen beschrieben, dass der Neugeborene sofort nach seiner Geburt die ersten Schritte macht und das erste Bad erst im Anschluss daran stattfindet.<sup>107</sup>

#### 5.3.1.4. Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Am bereits oben erwähnten Holzportal des gSer khang in Tholing befindet sich direkt oberhalb der Darstellung der Geburt, am rechten inneren Pilaster, die eindeutig identifizierbare Darstellung des ersten Bades des Bodhisattva (Abb. 57). Im Zentrum der Darstellung ist der aufrecht stehende geschichtliche Buddha zu erkennen dessen Arme parallel zu seinem Körper herunterhängen. Er wird von zwei Figuren flankiert, die jeweils ein rundes Gefäß über seinen Kopf halten. Ob es sich bei diesen beiden Figuren um Nāgas oder um die Götter Indra und Brahmā handelt, kann anhand des Bildmaterials aber leider nicht bestimmt werden. Die Szene wird oben wieder von einem halbrunden Dachgiebel eingefasst, der vermutlich ebenfalls auf flankierenden Säulen ruht. Im Gegensatz zu Nako, wo die Nāga-Könige den Buddha an Körpergröße überragen, sind die flankierenden Figuren hier in Tholing etwa gleich groß, wenn nicht sogar etwas kleiner, als die Zentralfigur gegeben, wobei der Buddha hier auf einer Art Podest oder einem Schemel zu stehen scheint.

Bei dem Beispiel vom Portal des 'du khang in Khojarnath, aus vermutlich dem späten 10. oder 11. Jh.<sup>108</sup>, scheint es sich bei dem heute leider nicht mehr erhaltenen Abschnitt ebenfalls um das Erste Bad des zukünftigen Buddha zu handeln. (Abb. 58) Wie in den Darstellungen in Nako und in Tholing ist der Bodhisattva auch hier aufrecht stehend im Zentrum der Szene wiedergegeben und wird, wie in Nako, von zwei ihn überragenden Figuren flankiert die etwas über seinen Kopf zu halten scheinen. Auch hier scheint er wieder auf einem Podest oder vielleicht einem Lotus zu stehen. Ob es sich bei den erwähnten flankierenden Darstellungen um Nāgas oder um Indra und Brahmā handelt lässt sich anhand

<sup>107</sup> Schlingloff 2000, S. 332; Rhys Davids 1880 (repr. 2000), S. 67; Foucaux 1884, S. 78-79; Mitra 1998, S. 114; Goswami 2001, S. 85; Jones 1952, S. 18-21; Panglung 1981, S. 85; Rockhill 1907 (repr. 2000), S. 16; Weller 1926, Übersetzung S. 4-5; Johnston 1936 (repr. 1972), S. 4; Schotsman 1995, S. 5.

<sup>108</sup> Tucci datiert das Portal in seinem Bericht von 1935 noch in das 11. spätestens 12. Jh.. Luczanits setzt seine Entstehung, durch zahlreiche Übereinstimmungen mit der Dekoration von Ribba, in die Gründungszeit des Klosters am Ende des 10. Jh. (Tucci 1937, S. 42-43; Luczanits 1996a, S. 72). Eine genauere Beschreibung des Portals des 'du khang in Khojarnath folgt in dem späteren Kapitel dazu 7.3: S. 71.

des bestehenden Bildmaterials leider nicht mehr ausmachen. Es sieht aber fast so aus, als würde die zur eigenen Rechten des Buddha stehende Figur, zur Linken des Betrachters, eine hohe Krone tragen, was auf Gott Indra hinweisen würde.<sup>109</sup> Am jeweils linken und rechten Rand des Abschnittes sind zwei weitere stehende Figuren dargestellt, die dem Ereignis beiwohnen. Die Figuren dieser Darstellung sind sehr schmal und feingliedrig gegeben und stärker bewegt als in Tholing und sind daher eher mit der Darstellung in Nako vergleichbar als mit dem ersten Bad am Portal des gSer khang in Tholing.

Das Ereignis des ersten Bades findet sich auch am Portal des *'du khang* in Alchi, in der herkömmlichen Manier dargestellt, wieder. (Abb. 59) Wieder ist der Buddha, im Zentrum des Abschnittes, anhand der für die Darstellung dieses Ereignisses typischen frontalen Körperhaltung leicht zu erkennen. Er wird auch hier von zwei weiteren Figuren flankiert die etwas kleiner als er dargestellt sind und nur mit jeweils ihrer linken bzw. rechten Hand ein Gefäß über seinen Kopf halten, wobei der jeweils andere Arm vor der Brust angewinkelt ist. Gerahmt wird die Darstellung von einem doppelten Spitzgiebel der auch hier vermutlich wieder von zwei Säulen getragen wird. Da die beiden flankierenden Figuren von ihrer Darstellung her unterschiedlich wiedergegeben sind, könnte es sich um Indra und Brahmā handeln die dem Bodhisattva das erste Bad geben. Wieder sind die Figuren, wie in Tholing, gedrungener dargestellt als die größeren und schlankeren Darstellungen in Nako.

Betrachtet man nun die Darstellung dieses Ereignisses am Portal des bCu gcig zhal von Wanla, so fällt auf den ersten Blick die bereits oben erwähnte provinziellere Darstellungsweise auf. (Abb. 60) Der Bodhisattva wirkt hier noch gedrungener als in Tholing und Alchi und hat beinahe mehr Ähnlichkeit mit einem Affen als mit einem Menschen, ein Eindruck der aber durch die hier länger gestalteten Arme, eines der körperlichen Merkmale des Buddha, noch verstärkt wird. Er wird von zwei stehenden Figuren flankiert die ihn hier deutlich überragen und wieder mit beiden Armen jeweils ein Gefäß über seinen Kopf halten. Ob es sich dabei um Indra und Brahmā, oder um die Schlangen-Gottheiten handelt muß leider dahingestellt bleiben. Die Szene ist hier wieder durch einen breiten Rand gerahmt und schließt oben mit einem stufenförmigen Giebel ab.

Die Malerei im *'du khang* von Tabo bedient sich einer anderen Art der Darstellung für dieses Ereignis, als der bereits ausführlich beschriebenen herkömmlichen Weise. (Abb. 61) Der Bodhisattva ist hier zwar auch frontal stehend dargestellt, wird aber nicht von zwei flankierenden Göttern gebadet sondern von zwei Gottheiten, die vom Betrachter aus rechte

---

<sup>109</sup> Die Neumanns nennen in ihrem Artikel die Götter Brahmā und Indra die den Bodhisattva baden (Neumann and Neumann 2008, S. 66).

Figur ist leider fast gar nicht erhalten geblieben, die über ihm aus einer Wolke erscheinen und den Inhalt ihrer Kannen über ihm ausgießen. Die Heiligenscheine, die die Köpfe dieser Gottheiten hinterfangen, sind aber in einzelne schmale Teile unterteilt was vielleicht darauf hinweisen soll, dass es sich hier wieder um Nāgas handelt.

In der Malerei am *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi ist das erste Bad wieder in der oben beschriebenen „herkömmlichen“ Art und Weise dargestellt, wie wir es auch schon bei den Beispielen in Nako, Tholing, Khojarnath, Alchi und Wanla gesehen haben. (Abb. 62) Der Buddha im Zentrum, hier bereits als Erwachsener, wird von zwei Schlangengottheiten flankiert die die Wasserströme über ihm ausgießen. Sie sind in diesem Beispiel vierarmig wiedergegeben und die Schlangen, die sie als Nāgas kennzeichnen, sind wild um ihren Kopf herum angeordnet. Wie am Portal des *'du khang* in Alchi halten sie die Wassergefäße auch nur mit einer Hand, wobei sie jeweils eine weitere Hand ebenfalls über den Kopf des Bodhisattva halten.

In der Malerei des *IHa khang dmar po* in Tholing wird das Ereignis des ersten Bades direkt mit dem der Ersten Schritte verbunden. (Abb. 63) Der Buddha, wieder frontal im *en face* dargestellt, steht im Zentrum einer kreuzförmigen Anordnung von Lotusblüten, die für seine ersten Schritte stehen, und wird von oben von zwei Schlangen-Gottheiten, deren Oberkörper wie in Tabo aus Wolken erscheinen, mit den Wasserströmen übergossen. Direkt über den Nāgas befinden sich, ebenfalls fliegend dargestellt, Brahmā zur Linken und Indra zur Rechten. Der Bodhisattva hat hier seine Arme auch nicht eng am Körper anliegen, wie es bei der Darstellung dieses Ereignisses meist der Fall ist, sondern hält seinen linken Arm angewinkelt vor der Brust und streckt seinen rechten Arm etwas vom Körper ab.<sup>110</sup>

### 5.3.2 Die Ersten Schritte

Rechter Teil des dritten Abschnittes von Links aus gesehen (Abb. 50b, Fig. 11b)

#### 5.3.2.1 Allgemeine Beschreibung

Die rechte Seite dieses selben Abschnittes ist im Vergleich zur Linken leider schlechter erhalten geblieben. Dieser Abschnitt nimmt im Verhältnis zur linken Szene, vor allem in der Breite, auch bedeutend weniger Raum ein, scheint aber auch nur eine einzelne Figur zu beinhalten. Dieser Teil dürfte zur anderen linken Szene hin durch eine vertikal, leider sehr schlecht erhaltene, Holzbahn abgetrennt sein.

Im Zentrum ist eine verhältnismäßig schlecht erhaltene Figur im Profil dargestellt die sich offensichtlich in Bewegung befindet und zur rechten Seite des Abschnittes zu laufen scheint.

<sup>110</sup> Eine genauere Analyse des hier dargestellten *mudrās* würde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Beide Beine scheinen etwas angewinkelt zu sein und zur rechten Seite hinzuführen und es sieht so aus als würde die Figur zumindest ihren rechten Arm nach vorne strecken. Der Kopf ist leider so schlecht erhalten geblieben, dass sich darüber leider keine genauere Aussage mehr treffen lässt. Von dieser zentralen Darstellung gehen strahlenförmig sechs bis sieben Bahnen aus. Auf zumindest vieren davon sind noch kleine runde, sehr filigran geschnittene, Blüten zu erkennen. Zwischen diesen einzelnen Bahnen sind zum Teil auch noch größer dargestellte einzelne Blüten zu erkennen.

### 5.3.2.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Obwohl diese Darstellungsweise in der Kunst eher außergewöhnlich ist, dürfte es sich hierbei um die ersten Schritte des Buddha Śākyamuni nach seiner Geburt handeln, die er zuerst in die vier Haupthimmelsrichtungen nach Osten, Süden, Westen und den Norden macht und daraufhin auch nach Unten zum Nadir und nach Oben zum Zenit.<sup>111</sup> Durch diese ersten Schritte nimmt der Neugeborene Besitz von der Welt in die er geboren wurde.<sup>112</sup> Er ist hier offensichtlich in Bewegung wiedergegeben. Die sechs bis sieben dargestellten Bahnen die von ihm als Zentrum ausgehen, dürften also die verschiedenen Richtungen seiner Schritte darstellen und die darauf wiedergegebenen Blüten die einzelnen Schritte. Da der Kopf der Figur im Zentrum zu schlecht erhalten ist, kann heute leider kein *uṣṇīṣa* mehr ausgemacht werden, als eindeutige Identifizierung für den zukünftigen Buddha.

### 5.3.2.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Diese ersten Schritte des Bodhisattva gehören zur ältesten Überlieferung und wurden deshalb auch in alle Biographien des geschichtlichen Buddha aufgenommen. In der Literatur ist allgemein von sieben Schritten die Rede aber es variiert in den verschiedenen Texten ob er diese sieben Schritte nur einmal in eine bestimmte Richtung gemacht hat, wie es im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* und im *Mahāvādānasūtra* oder dem *Mahāvastu* und der *Nidānakathā* erwähnt wird, oder mehrmals in die sechs kardinalen Richtungen wie etwa im *Lalitavistara* berichtet wird.<sup>113</sup> Im *Buddhacarita* finden die sieben Schritte ebenfalls

<sup>111</sup> Foucaux 1884, S. 79; Mitra 1998, S. 115; Goswami 2001, S. 85; Eichenbaum Karetzky 1992, S. 16.

<sup>112</sup> Foucaux 1884, S. 79; Mitra 1998, S. 115; Goswami 2001, S. 85.

<sup>113</sup> Panglung 1981, S. 85; Jones 1952, S. 18-20; Rhys Davids 1880 (repr. 2000), S. 67.

In der *Nidānakathā* macht er die Schritte zwar nur in eine Richtung, blickt aber vorher nicht nur in sechs Richtungen, wie es in verschiedenen anderen Texten beschrieben wird, sondern in zehn Richtungen: Die vier Haupt-Himmelsrichtungen, die vier Neben-Himmelsrichtungen („*intermediate points*“), den Zenit und den Nadir. (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 67).

Im *Lalitavistara* macht der Bodhisattva seine ersten sieben Schritte nach Osten, dann nach Süden, nach Westen, nach Norden, nach unten zum Nadir und schließlich nach oben zum Zenit (Foucaux 1884, S. 79; Mitra 1998, S. 115; Goswami 2001, S. 85-86).

Erwähnung, nicht aber eine bestimmte Richtung in die er diese geht.<sup>114</sup> Einige Texte, wie auch der *Lalitavistara* erwähnen, dass unter seinen Schritten Lotusblüten entstanden sein sollen und dass er beim Gehen die rechte Hand erhebt.<sup>115</sup> Die erwähnten sechs bis sieben Bahnen die hier von der Figur in der Mitte ausgehen, könnten die oben genannten Richtungen sein in die der neugeborene Bodhisattva geht, wofür auch die teilweise erhaltenen sich auf diesen Bahnen befindlichen Blüten sprechen würden, die die unter seinen Füßen entstehenden Lotusblüten darstellen könnten.<sup>116</sup>

In der Gandhārakunst wird diese Episode für gewöhnlich so dargestellt, dass der neugeborene kleine Bodhisattva zwischen Indra und seiner Mutter am Boden steht und meist auch seine rechte Hand erhoben hat (Abb. 64).

#### 5.3.2.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Direkt über der bereits beschriebenen Episode des Ersten Bades am Portal des gSer khang in Tholing befindet sich eine Darstellung bei der wieder der aufrecht stehende Bodhisattva im Zentrum zu erkennen ist. (Abb. 65) Er scheint etwas erhöht auf einem Podest oder einem Lotus zu stehen und wird von zwei ebenfalls stehenden, kleiner dargestellten Figuren flankiert. Diese Darstellungen halten beide einen Schirm über den Kopf des Buddha. Im Rahmen der Geburt des Bodhisattva finden in einigen Texten auch ein Schirm und ein Yakhaarwedel, die über den Neugeborenen gehalten werden, Erwähnung. In der *Nidānakathā* etwa wird beschrieben, dass zu dem Zeitpunkt, als der zukünftige Buddha seine ersten Schritte macht, ihm Brahma mit einem Schirm (*chattra*), Suyāma mit einem Yakhaarwedel (*cāmara*) und andere Götter mit den übrigen Symbolen der Königswürde folgen.<sup>117</sup> Vielleicht sind in diesem Abschnitt ja die ersten Schritte des Bodhisattva dargestellt. Die Tatsache, dass sie hier, wie wir es auch in Nako sehen, in der Erzählstruktur nach dem ersten Bad des Neugeborenen gereiht sind, lässt auch hier, wie in Nako, an das *Mahāvadānasūtra* oder darauf beruhende Biographien wie die *Nidānakathā* oder den *Lalitavistara* als Quelle denken. Wenn wir allerdings wieder auf die Erzählung im *Lalitavistara* einen besonderen Blick

<sup>114</sup> Im *Buddhacarita* wird davon berichtet, dass er nach der Geburt sieben Schritte macht und dann in die vier Himmelsrichtungen blickt (Weller 1926, Übersetzung S. 5; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 4; Schotsman 1995, S. 5).

<sup>115</sup> Schlingloff 2000, S. 328; Foucaux 1884, S. 79; Mitra 1998, S. 115; Goswami 2001, S. 85.

<sup>116</sup> Luczanits geht auch kurz auf die sich zwischen diesen Bahnen befindlichen größeren Blüten ein und meint: „Additional lotuses are placed between these rows as if the Bodhisattva were also walking in a circle“ (Luczanits 2004, S. 76, Fig. 71).

<sup>117</sup> Rhys Davids 1880/2000, S. 67. In allen indischen Kulturen sind *chattra* und *cāmara* die wichtigsten Insignien der Herrschaft (Luczanits 1993, S. 35).

Im *Lalitavistara* wird lediglich beschrieben dass, während der Bodhisattva seine ersten Schritte macht, am Himmel ein wundervoller Schirm erscheint (Mitra 1998, S. 115; Goswami, 2001, S. 85). In der Malerei der Höhle II in Ajanta ist es laut Schlingloff bei diesem Ereignis nicht Brahmā sondern Indra der einen Schirm über den Bodhisattva hält, während dieser die ersten Schritte macht (Schlingloff 1988, S. 21).

werfen, dann finden wir hier keinerlei Erwähnung von Brahma, Suyāma oder Indra die den Schirm über den Bodhisattva halten während er die ersten Schritte macht.<sup>118</sup>

Der nächste darüber liegende Abschnitt am Portal des gSer khang in Tholing ist auf den Fotografien leider so schlecht zu erkennen, dass nur eine sehr vage Beschreibung wiedergegeben werden kann. Um ein in der Mitte der Darstellung befindliches Zentrum scheinen sich vereinzelte, sternförmig nach außen laufende, Bahnen zu erstrecken an deren Spitze und in den Zwischenräumen, zwischen den Bahnen, meiner Ansicht nach verhältnismäßig große Blüten dargestellt sein könnten (Abb. 66). Die Gesamtkonzeption dieser Episode erinnert, trotz der leider nur schlechten Erkennbarkeit auf den Abbildungen, sehr an die Darstellung der ersten Schritte wie wir sie in Nako vorfinden, wo die Bahnen der Lotusblüten sternförmig von dem im Zentrum im Profil dargestellten Bodhisattva auszugehen scheinen. Wegen der schlechten Erkennbarkeit muss diese Annahme aber rein spekulativ bleiben.

In der Malerei des *'du khang* von Tabo werden die Ersten Schritte des Neugeborenen ebenfalls durch Lotusblüten-Bahnen dargestellt. (Abb. 67) Hier sind vier einzelne Bahnen zu erkennen die in die vier Haupthimmelsrichtungen weisen. Jede Bahn scheint dabei aus sieben Blüten zu bestehen, den zentralen Lotus nicht mit einberechnet. Der Bodhisattva steht auf diesem im Zentrum dieser Kreuzform. Auf der rechten oberen Seite des Betrachters sind noch Fragmente von zwei Figuren erhalten die dem Ereignis offensichtlich beiwohnen, bei denen es sich um Indra und Brahmā handeln könnte.

In der Wandmalerei des *'du khang* von Alchi ist das Ereignis der Ersten Schritte in ähnlicher Art und Weise wie in Tabo dargestellt (Abb. 68). Hier ist die Anzahl der Blütenbahnen allerdings nicht, wie in Tabo, auf vier beschränkt sondern es laufen sternförmig acht Lotusbahnen, von dem Buddha als Zentrum aus, nach außen. Der Buddha ist, ähnlich wie in der herkömmlichen Darstellungsweise des ersten Bades, frontal und aufrecht stehend gegeben und hat seine Arme seinem Körper entlang angelegt.

In der Malerei des *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi handelt es sich bei der Darstellung dieses Ereignisses wieder um eine ganz eigene Form der Präsentation. (Abb. 69) Der geschichtliche Buddha ist wieder frontal im Zentrum dargestellt, die Arme am Körper anliegend, und ist hier aber von zahllosen ungeordneten und verstreuten Blüten umgeben. Um ihn herum sind außerdem acht, ihm Ehrerbietung erweisende, Figuren dargestellt, die vielleicht für die verschiedenen Richtungen stehen könnten. Der Buddha ist wieder als Erwachsener wiedergegeben.

---

<sup>118</sup> Mitra 1998, S. 115; Goswami 2001, S. 85.

Innerhalb des Zyklus zum Buddhaleben im Tsa tsa Puri I in Alchi finden wir wieder diese Lotusblüten-Bahnen, die sich bei diesem Beispiel aber nur in drei Richtungen erstrecken und somit die Form eines T aufweisen. (Abb. 70) Im Zentrum der horizontalen Blütenbahn steht wieder der Bodhisattva, der in diesem Fall beide Hände vor der Brust hält. Die Szene wird von vier weiteren Figuren flankiert.

In der Malerei des IHa khang dmar po von Tholing befindet sich die bereits erwähnte Darstellung der Ersten Schritte direkt oberhalb des Abschnittes mit den gleichzeitigen Tiergeburten und ist direkt mit der Darstellung des Ersten Bades verbunden. (Abb. 71) Es erstrecken sich vier Lotusblüten-Bahnen, in der Form eines regelmäßigen Kreuzes. Der Bodhisattva ist insgesamt fünf mal auf diesem Kreuz dargestellt. Einmal aufrecht und frontal wiedergegeben im Zentrum der Bahnen und ein weiteres mal in identer Form an der oberen Spitze der nördlichen Blütenbahn, zwischen den Göttern Indra und Brahmā und den darunter befindlichen Nāga-Gottheiten. Die restlichen drei mal ist er jeweils an der Spitze der westlichen, südlichen und östlichen Blütenbahn dargestellt, in allen Fällen im Dreiviertelprofil und in Bewegung wiedergegeben. Links und rechts der zentralen Darstellung des Bodhisattva sind hier zwei große Schirme (*chattra*) dargestellt und unterhalb davon, unter den westlichen und östlichen Blütenbahnen, zwei Yakhaarwedel (*cāmara*), jeder zu einer Seite (Abb. 72).

## 5.4 Das Ankleiden vor dem ersten Besuch im Tempel

Vierter und zentraler Abschnitt von Links aus gesehen (Abb. 73, Fig. 12)

### 5.4.1 Allgemeine Beschreibung

In der von links aus gesehenen vierten, und damit innerhalb der sieben Abschnitte auch zentralen Episode, die wieder quadratische Maße aufweist, sind vier unterschiedlich erhalten gebliebene Figuren auszumachen, von denen meiner Ansicht nach zwei weiblich und zwei männlich sind.

Zur Linken ist eine offensichtlich männliche Figur dargestellt bei der leider nur noch der Oberkörper und Teile der am Boden aufliegenden Knie zu erkennen sind, was auf die Sitzhaltung eines Meditationssitzes (*dhyānāsana*) hinzuweisen scheint. Die Darstellung weist, wie die bereits zu einem früheren Zeitpunkt beschriebenen männlichen Figuren, eine schmale Taille und breite ausladende Schultern auf und ist beinahe im *en face* wiedergegeben. Der Oberkörper ist leicht der Figur in der Mitte zugewendet. Auf der gegenüberliegenden rechten Seite ist eine, ebenfalls sitzende, offensichtlich weibliche Darstellung wiedergegeben, was sich durch den bedeutend schmaleren Oberkörper und den leicht gewölbten Bauchbereich

erkennen lässt. Sie scheint auf der selben Szenenebene wie die erstgenannte männliche Figur zu sitzen, allerdings dürfte bei ihr nur das Knie des rechten Beines am Boden aufliegen, das linke Knie scheint aufgestellt zu sein und am rechten Episodenrand anzustoßen. Diese Figur neigt sich etwas deutlicher der zu ihrer eigenen Rechten stehenden Zentralfigur zu. Bei der weiblichen Darstellung sind noch Teile des Kopfes erhalten geblieben, der hier offensichtlich wieder von einem opulenten Haarschmuck hinterfangen zu sein scheint, von dem auch wieder Stoffbahnen vor und hinter dem Körper herunter fallen. Über dem Kopf dieser Darstellung befindet sich die Andeutung eines kleinen herabhängenden Baldachins.

Bei der bereits erwähnten Zentralfigur, die zwischen den bereits beschriebenen Darstellungen steht, handelt es sich offensichtlich um eine weitere männliche Figur die in den Proportionen etwas kleiner wiedergegeben ist. Diese Darstellung hält ihre Hüfte leicht nach rechts hin geknickt (*tri-bhanga* Haltung) und scheint sich deutlich der am rechten Bildrand befindlichen sitzenden weiblichen Figur zuzuwenden. Der Kopf ist von leicht gewelltem, etwa schulterlangem, Haar hinterfangen. Der Verlauf der Unterschenkel und auch der der Unterarme ist durch den schlechten Erhaltungs-zustand leider nur noch sehr schwer nachzuvollziehen.

Links im Hintergrund, auf einer offensichtlich tieferen Bildebene, zwischen den beiden männlichen Figuren, befindet sich eine weitere, augenscheinlich ebenfalls weibliche Figur, bei der vor allem der Körper unterhalb der Taille, Teile des Kopfes und einer ihrer Arme erhalten geblieben sind. Sehr schön sind noch die Wölbungen des Bauches und ihre Oberschenkel zu erkennen. Diese Darstellung scheint auf der Höhe der Taille eine Drehung zu vollführen, wobei sie den unteren Teil des Körpers etwas nach links dreht und den Oberkörper und den leider schlecht erhaltenen Kopf in die entgegengesetzte Richtung, der Figur in der Mitte zugewendet. Der Kopf ist auch von einer Art großem Haarknoten hinterfangen von dem ebenfalls Stoffbahnen über den Ellenbogen des ausgestreckten Armes nach unten fallen. Diesen bereits erwähnten, vermutlich linken Arm, streckt sie über den Kopf der mittleren männlichen Darstellung und scheint ein ovales Gefäß oder vielleicht auch einen Wedel in der leider nicht erhalten gebliebenen Hand zu halten.

#### 5.4.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Eine Deutung für den Inhalt dieses Erzählabschnittes zu finden erwies sich zu Beginn als nicht ganz einfaches Unterfangen. Da bei der genannten mittleren Figur am Oberkopf noch der Ansatz eines *uṣṇīṣa* zu erkennen zu sein scheint und diese Darstellungsweise der Figur des vermutlich jugendlichen Bodhisattvas im letzten Abschnitt, die noch Erwähnung finden wird, sehr nahe kommt und es sich deshalb fast nur um den Selben handeln kann, wird die

Frage aufgeworfen bei welchem Ereignis seines Lebens der Bodhisattva, in jugendlichem Alter, von einer männlichen und einer weiblichen Figur flankiert sein könnte. Bedeutend ist hier auch, dass es sich bei diesem Abschnitt um den zentralen mittleren Teil des Frieses handelt, der sowohl an der Ober- als auch der Unterseite von eigenen Friesen, wie bereits erwähnt, gerahmt wird, der Inhalt also offensichtlich von besonderer Bedeutung sein muss. Nach der Durchsicht verschiedener literarischer Quellen, wie dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Mahāvastu*, der *Buddhacarita* und dem *Lalitavistara* fiel in dem zuletzt genannten Text eine ausführlich erzählte Episode der Buddhavita auf, die mit den hier vorhandenen Erzählmodi und der bereits erwähnte hervorgehobene Bedeutung dieses Abschnittes übereinstimmen könnte.

Im *Lalitavistara* wird von einem Ereignis erzählt in dem Buddha Śākyamunis Vater Śuddhodana seine zweite Frau Mahāprajāpatī Gautamī, die Schwester von Māyādevī, die nach deren Tod die Erziehung des Kindes übernommen hat, anweist das Kind gebührend anzukleiden und zu schmücken um es auf den traditionellen ersten Besuch des Tempels vorzubereiten. Laut dem *Lalitavistara* betritt Śuddhodana dafür selbst sein Haus und spricht zu seiner Frau. Im Verlauf des Ankleidens richtet das Kind sich mit der Frage an seine Tante und Ziehmutter, wo es denn hin gebracht würde, woraufhin sie ihm zur Antwort gibt, dass er in den Tempel gebracht werden solle. Daraufhin wendet sich der Prinz lächelnd an seine Tante und spricht zu ihr *gāthās* in denen er sie daran erinnert was alles zeitgleich mit seiner Geburt geschehen ist und welche Götter dabei anwesend waren und ihre Köpfe vor ihm neigten, dass es keinen Gott gäbe der ihm ebenbürtig sei und dass kein anderer Gott größer als er sein könne, dass er der Bevölkerung zu Liebe aber in den Tempel gehen würde und dort alle Götter und Menschen ihn als den größten unter den Göttern erkennen werden.<sup>119</sup>

### 5.4.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Wenn man bei diesem Friesabschnitt der oben angeführten Erzählung aus dem *Lalitavistara*<sup>120</sup> folgt, dann könnte es sich bei der erstgenannten männlichen Figur, am linken Bildrand,

<sup>119</sup> “Then the Prince, with a pleasant face and an arch smile, addressed these verses to his aunt: “On my birth all these three thousand regions trembled; and Śakra, Brahmā, Suras, Mahoragas, Chandra, Sūrya, Vaiśravaṇa, and Kumāra saluted me by lowering their heads to the ground.” [...] “Which are the gods then which are so much greater and nobler than me to whom you wish, mamma, to send me? I am the god of gods, nobler than all gods. There is no god equal to me; how can there be one greater than me? [...] For the gratification of the people, mamma, I shall go. By beholding me the crowd will be greatly exhilarated; even those who can exhibit wonders will respect me highly, and men and gods will know that I am the greatest god” (Mitra 1998 S. 159; Foucaux 1884, S. 107; Goswami 2001, S. 116).

<sup>120</sup> Der *Lalitavistara* ist der einzige mir bekannte Text, der dieses Ereignis noch vor dem eigentlichen Tempelbesuch beschreibt. Hier findet der Besuch im Tempel nach dem Besuch des Weisen Asita statt.

In der *Nidānakathā* findet der Besuch im Tempel keine Erwähnung. Im *Mahāvastu* findet der Besuch im Tempel direkt nach der Rückkehr aus dem Lumbinī-Hain statt, noch vor dem Besuch des Weisen Asita

vielleicht um König Śuddhodana handeln, der der Szene, die sich eigentlich vorwiegend zwischen dem Bodhisattva und seiner Tante im rechten Abschnitt der Episode abspielt, beiwohnt und hier vermutlich im *dhyānāsana* sitzend widergegeben ist, obwohl seine weitere Anwesenheit beim Vorgang des Ankleidens im *Lalitavistara* keine Erwähnung mehr findet.

Die sich in der Mitte, aber nicht exakt auf der Mittelachse befindliche Figur, könnte dann der hier jugendlich dargestellte zukünftige Buddha sein, der sich durch seine Körperhaltung deutlich der am rechten Rand befindlichen weiblichen Darstellung zuwendet. Diese weibliche Figur ist ähnlich gelängt wie Königin Māyā aus dem ersten Abschnitt dargestellt und in ihren Proportionen wesentlich graziler als die weibliche Beistehersfigur in der Geburts-Szene und die zweite weibliche Figur dieses Abschnittes, die hier im Hintergrund zu erkennen ist. Auch ist ihre Bedeutung durch den über ihr befindlichen Baldachin hervorgehoben. Diese Bedeutung kommt der zweiten weiblichen Darstellung in diesem Abschnitt nicht zu, schon alleine deshalb nicht weil sie sich im Hintergrund befindet. Es könnte sich um eine Dienerin handeln, die sich deutlich dem jugendlichen Buddha und Mahāprajāpatī zuwendet und vielleicht einen Wedel in der nicht erhaltenen Hand gehalten hat oder einen Gegenstand der für das Ankleiden des Prinzen notwendig gewesen sein könnte.

#### 5.4.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Aus völliger Ermangelung an nur annähernd vergleichbaren anderen Darstellungen mit dem oben beschriebenen Inhalt muß dieser Punkt hier leider offen bleiben.

---

(Foucaux 1884, S. 107; Mitra 1998, S. 159; Goswami 2001, S. 115-116; Jones 1952, S. 22).

Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* wird direkt nach dem Ereignis der Geburt erzählt, dass es ein Brauch der Śākya ist ein neugeborenes Kind zu Füßen einer Statue des *Yakṣa Śakyavardana* niederknien zu lassen. Der König bringt das Kind selber in den Tempel, wo die Statue sich vor dem Kind verbeugt. Der Besuch im Tempel findet noch vor dem Besuch des Asita statt (Rockhill 1907, S. 17).

Im *Buddhacarita* wird erzählt, dass der König und die Königin zehn Tage nach der Geburt des Bodhisattva nach Kapilavastu zurückkehren und Māyā sich mit dem Kind vor den Bildnissen der Götter verbeugt (Johnston 1936 [repr. 1972], S. 18; Schotsman 1995, S. 21).

In der Übersetzung aus dem Tibetischen findet sich diese Erwähnung jedoch nicht, es wird lediglich erzählt, dass der König, bevor seine Frau und der neugeborene Bodhisattva die Stadt betreten, Opfer an die Götter ausführt (Weller 1926, Übersetzung S. 13).

## 5.5. Besuch des Weisen Asita

Fünfter Abschnitt von Links aus gesehen (Abb. 74, Fig. 13)

### 5.5.1 Allgemeine Beschreibung

Im von links aus gesehenen fünften Abschnitt, mit ebenfalls quadratischen Maßen, sind wiederum vier Personen dargestellt. Am linken Rand ist eine offensichtlich männliche Figur sitzend dargestellt die eine kleinere männliche Darstellung auf einem Knie sitzen hat und am rechten Rand des Abschnittes sind zwei weitere männliche Figuren, vermutlich im Profil wiedergegeben, die sich beide nach links wenden.

Die am linken Bildrand sitzende Darstellung ist, bis auf eine leichte Drehung des breiten männlichen Oberkörpers, beinahe im *en face* wiedergegeben und scheint aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen zu blicken. Der Kopf dürfte von schulterlangem Haar hinterfangen sein und auf dem Haupt ist heute noch deutlich eine Krone zu erkennen die sich aus drei Kronenzacken zusammensetzt. Die Figur sitzt mit unterschlagenen Beinen auf einer leichten Erhöhung, bei der es sich um eine Art breiten Schemel oder den Teil eines Thrones handeln könnte. Beide Knie sind etwas angehoben und auf dem eigenen linken Knie der Darstellung sitzt eine bedeutend kleiner dargestellte, offensichtlich ebenfalls männliche Figur, die aber beinahe im Profil wiedergegeben ist und sich dem rechten Teil der Episode zuwendet. Auch hier dürfte der Kopf von etwa schulterlangen Haaren hinterfangen sein und die Darstellung scheint beide Arme zur rechten Bildseite hin auszustrecken. Über den beiden Figuren ist am oberen Episodenrand wieder ein herabhängender Baldachin zu erkennen.

Auf der rechten Seite der Episode sind, wie bereits erwähnt, zwei weitere Figuren auszumachen, wenn auch lange nicht so gut erhalten wie die zwei bereits genannten. Auf der selben Ebene wie die bereits erwähnte linke Sitzgelegenheit scheint sich eine wesentlich kleinere Art Hocker zu befinden auf dem noch der Unterkörper einer im Profil wiedergegebenen Figur sitzt. Der Oberkörper ist heute kaum mehr auszumachen, es könnte sich bei der großen Wölbung oberhalb der Knie aber um den Brustkorb einer offensichtlich männlichen Figur handeln. Auffallend an dieser Darstellung sind die sehr schmal geführte Taille und der äußerst schmale Bauchbereich, was den Schluss zulassen könnte, dass diese Figur magerer wiedergegeben sein soll als die beiden sich im linken Bildteil befindlichen Darstellungen. Der Kopf dieser männlichen Figur ist heute leider nicht mehr erhalten, dürfte sich aber auch, so wie der restliche Körper, den beiden Figuren am linken Bildrand zugewendet haben.

Hinter dieser letztgenannten Darstellung ist eine weitere, ebenfalls nur sehr schlecht erhaltene Figur zu erkennen die sich, wie im vorangegangenen Abschnitt, auf einer dahinter liegenden Bildebene zu befinden scheint. Von dieser Darstellung sind nur Teile des Kopfes, der sich ganz an den oberen Bildrand anschmiegt, Teile des Oberkörpers, der die Figur vermutlich als ebenfalls männlich ausweist, und Teile des rechten Armes erhalten geblieben. Diese Figur ist ebenfalls den beiden links Dargestellten zugewendet und streckt den erwähnten Arm der kleineren auf dem Knie sitzenden Figur entgegen. Sie hält in Kopfhöhe dieser Darstellung etwas in der Hand, was als Wedel identifiziert werden könnte. Über den Ellenbogen dieses rechten Armes der Darstellung scheint ein in drei Spitzen endender Schal nach unten zu fallen.

### 5.5.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Es könnte sich bei dieser Szene um den Besuch des Weisen Asita am Königshof von Kapilavastu handeln. Die am linken Rand sitzende männliche Figur wäre dann König Śuddhodana, der den kindlichen Bodhisattva auf seinem linken Knie sitzen hat und ihn offensichtlich mit beiden Händen um die Taille herum dort hält. Er trägt als königliche Insignie die bereits erwähnte dreizackige Krone. Über beiden ist wieder ein Baldachin dargestellt, der sie zusätzlich in ihrer Bedeutung hebt.

Bei der gegenüber auf dem Schemel sitzenden männlichen Figur dürfte es sich um den weisen Asita handeln, der sich dem Kind auf der linken Seite zuwendet und seine Arme auch in dessen Richtung zu strecken scheint, vielleicht um das Kind in Empfang zu nehmen. Auf der bereits erwähnten starken Wölbung oberhalb seiner Knie scheint es, trotz des schlechten Erhaltungszustandes, so als wären dort noch Reste von schmalen darauf verlaufenden Bahnen zu erkennen die eventuell als Rippen identifiziert werden könnten. Auch die bedeutend schmalere Taille könnte darauf hinweisen, dass der Weise hier abgemagert dargestellt ist, wie ein *Rṣi* oder *Yogin*, was für die Darstellung Asitas in der Kunst durchaus gebräuchlich ist.

Hinter der Figur des Asita ist eine weitere männliche Figur auszumachen, wiederum auf einer hinteren Bildebene, bei der es sich vermutlich um einen Diener handelt, da er in der Hand seines zum zukünftigen Buddha hin ausgestreckten Armes einen Wedel hält.

### 5.5.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

In verschiedenen Quellen (unter anderem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, *Mahāvastu*, *Nidānakathā*, *Buddhacarita*, *Lalitavistara*) wird von dem Besuch des Weisen (*Rṣi*) Asita <sup>121</sup>

<sup>121</sup> Der Name Asita ist in den südlichen Texten (Pāli, Burmesisch, Siamesisch) in Kaladewila (Kāḷa Devala in der *Nidānakathā* (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 69), umgeändert worden. Das ist lt. Mitra vor allem wegen der Übersetzung geschehen; Asita bedeutet „schwarz“, und kāḷa ist ein Synonym dafür. Die

am Königshof erzählt, der entweder gerufen wird um an dem Kind die 32 Merkmale eines *mahāpurusa* festzustellen,<sup>122</sup> oder von der Geburt des Bodhisattva erfährt und sich aufmacht um das Kind zu sehen (wie es etwa auch im *Lalitavistara* beschrieben wird<sup>123</sup>).

Wie Schlingloff anmerkt, wird das Kind in einigen Texten, wie dem *Buddhacarita* oder der *Nidānakathā*, dem angereisten Heiligen Asita nur vorgezeigt (Abb. 75)<sup>124</sup>, in anderen Texten, wie unter anderem dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Lalitavistara* oder dem *Mahāvastu* ist wiederum die Rede davon, dass der Weise das Kind selber in den Arm nimmt.<sup>125</sup> In verschiedenen Überlieferungen, wie unter anderem dem *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* oder dem *Lalitavistara*, wird zusätzlich erzählt, dass Asita von seinem Schüler, seinem Neffen Naradatta, zum Königshof in Kapilavastu begleitet wird. Die Texte sprechen sich allerdings nicht deutlich darüber aus, ob der Neffe bei der Präsentation des Kindes ebenfalls anwesend war.<sup>126</sup> In Gandhāra-Reliefs sitzt Asita laut Schlingloff für gewöhnlich links neben dem König und der Königin und hält das Kind dabei in seinen Armen (Abb. 76-79). Nur sehr selten allerdings halten in den bekannten Reliefs der sitzende König oder die Königin das Kind selber im Arm, wie es hier offensichtlich der Fall ist.<sup>127</sup> Eine eher seltene

---

Bezeichnung dewila ist eine Veränderung von devala, einem Priester dessen Aufgabe es ist die Götterbilder in privaten Haushalten zu verehren und anzubeten (Mitra 1998, FN.44, S. 154).

Rockhill merkt an dass der Weise Asita im *Lalitavistara* *Ṛṣi* Asita genannt wird (oder Kala, Nag-po), was mit dem Namen Kāladēvalo, der ihm in der südlichen Tradition gegeben wird, übereinstimmt. (Rockhill 1907 [repr. 2000], S. 18).

<sup>122</sup> Eichenbaum Karetzky bezieht sich hier auf das *Taizu Ruying Benqi Jing*, übersetzt von Zhi Qian im dritten Jahrhundert (Eichenbaum Karetzky 1992 S. 23).

<sup>123</sup> Im *Lalitavistara* erfährt Asita durch eine göttliche Vision von der Geburt des Bodhisattva und macht sich daraufhin mit seinem Neffen Naradatta auf nach Kapilavastu (Foucaux 1884, S. 92-99; Mitra 1998, S. 126-27, Goswami 2001, S. 99).

Im *Mahāvastu* wird nur erwähnt, dass als der Weise den Knaben das erste mal sieht, er an ihm sofort die 32 Merkmale erkennt. Hier kommt Asita aber auch von sich aus nach Kapilavastu um das Kind zu sehen (Jones 1952, S. 29).

<sup>124</sup> Rhys Davids 1880 (repr. 2000), S. 69.

<sup>125</sup> Foucaux 1884, S. 92; Mitra 1998, S. 128; Goswami 2001, S. 101; Jones 1952, S. 35.

<sup>126</sup> Der Neffe wird im *Lalitavistara* Naradatta genannt (Foucaux 1884, S. 91; Mitra 1998, S. 127); im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* Nalada (Panglung 1981, S. 85.); im *Mahāvastu* Nālaka (Jones 1952, S. 27) und im *Nidānakathā* ebenfalls Nālaka. Nur hier begleitet der Neffe seinen Onkel nicht mit zum Königshof, sondern wird von diesem, nach dessen Besuch in Kapilavastu, zu Hause aufgesucht und aufgefordert sein weltliches Leben hinter sich zu lassen, da er noch die Möglichkeit habe in 35 Jahren dem Buddha gegenüberzutreten zu können. Nālaka befolgt den Rat, wird Mönch und sucht den Buddha dann nach dessen Erleuchtung auf. Er hört von ihm den Weg des Heils und der Erlösung und zieht sich daraufhin in den Himalaya zurück und wird ein Arhat (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 70-71).

Im *Buddhacarita* wird Asita auch nicht von seinem Neffen begleitet, sondern sucht diesen, wie in der *Nidānakathā*, nach seinem Besuch bei dem Bodhisattva auf und bringt ihn dazu dem weltlichen Leben zu widersagen, um den zukünftigen Buddha nach dessen Erleuchtung aufzusuchen. Der Neffe wird in dieser Quelle nicht namentlich genannt. (Weller 1926, Übersetzung S. 12; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 17; Schotsman 1995, S. 19).

<sup>127</sup> Schlingloff, 2000, S. 343-344. In der *Nidānakathā* lässt Śuddhodana das Kind holen und dem Weisen vorzeigen, es wird aber nicht erwähnt dass der *Ṛṣi* das Kind selber in die Arme nimmt. (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 69).

Auch im *Buddhacarita* wird das Kind dem Weisen nur vorgezeigt. Hier holt der König selber das Kind und zeigt es Asita (Weller 1926, Übersetzung S. 10; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 13; Schotsman

Darstellung dafür findet sich auf einem Gandhāra Relief aus Zurumkot, auf dem der auf der linken Seite sitzende Weise die Arme zwar nach dem Kind ausstreckt, der Bodhisattva sich aber noch auf dem Schoß seines Vaters, des Königs, befindet (Abb. 80). Asita wird, wie bereits erwähnt häufig abgemagert, mit dem am Oberkopf aufgebundenen langen Haar eines Asketen oder *Yogins* dargestellt.

#### 5.5.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Am Portal des 'du khang in Alchi befindet sich eine Darstellung die von ihrem Figurenaufbau etwas an die Darstellung des Besuch des Weisen Asita in Nako erinnert (Abb. 81). Am vom Betrachter aus linken Bildrand ist eine im *dhyānāsana* sitzende männliche Figur dargestellt die sich der rechten Seite des Abschnittes zuzuwenden scheint. Auf ihrem linken Knie sitzt eine weitere, kleiner dargestellte, männlich Figur, die sich ebenfalls der dritten männlichen Darstellung am rechten Bildrand zuwendet. Diese Figur trägt einen Haarknoten am Hinterkopf, eine sehr gebräuchliche Art in der Darstellung eines *Ṛṣi*, und hebt ganz expressiv den rechten Arm nach oben. Meiner Ansicht nach könnte es sich bei dieser Darstellung um den Moment handeln in dem der Weise, angesichts des zukünftigen Buddha, in Tränen ausbricht weil er durch sein fortgeschrittenes Alter den Selben nicht mehr als Buddha erleben wird und deshalb hier expressiver, vermutlich klagend, dargestellt ist. Das ganze Ereignis wird von Ranken überdacht, die sich zur Mitte hinziehen und dort mit einem Band zusammengebunden erscheinen und so ein Dach über den Figuren bilden. Flankiert wird der Abschnitt von zwei etwas nach hinten versetzten Säulen.

Am Portal des bCu gcig zhal in Wanla gibt es eine Darstellung, bei der heute nur noch zwei Figuren auszumachen sind (Abb. 82). Zur Linken des Betrachters ist eine sitzende männliche Figur zu erkennen, die wieder diesen, oben bereits erwähnten, Haarknoten trägt. Dieser Darstellung gegenüber ist eine zweite Figur auszumachen, die aber zu schlecht erhalten ist um sie deuten zu können. Da sich dieser Abschnitt am Portal zwischen dem eindeutig auszumachenden ersten Bad des Bodhisattva und einem Abschnitt mit dem Inhalt eines Bogenschießwettbewerbes befindet, und das Leben des geschichtlichen Buddha hier insgesamt chronologisch geordnet dargestellt ist, liegt die Annahme sehr nahe, dass es sich bei diesem Abschnitt wirklich um den Besuch des Asita handeln könnte. Die Episode ist

---

1995, S. 15).

Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, dem *Mahāvastu* und dem *Lalitavistara* wird der Bodhisattva dem *Ṛṣi* jedoch in den Arm gegeben. Im *Mahāvastu* und dem *Lalitavistara* wird auch berichtet dass der König das Kind selber holt und vor den Weisen bringt (Rockhill 1907, S. 18; Jones 1952, S. 35; Foucaux 1884, S. 92; Mitra 1998, S. 128; Goswami 2001, S. 101).

wieder von einem breiten Rand gerahmt auf den, an der Oberseite, wieder ein dreieckiges Dach aufgesetzt ist.

Innerhalb des Malereizyklus in der Höhle XVI von Ajanta hat ein Abschnitt ebenfalls den Besuch des Weisen zum Inhalt (Fig. 14). Asita ist hier wieder, wie in der Tradition der Gandharā-Reliefs, auf der linken Seite sitzend dargestellt und hält das Kind in seinen Armen. Ihm gegenüber scheint eine weitere Figur zu sitzen mit einer Krone auf ihrem Haupt. Asita ist langhaarig und bärtig dargestellt.

In der Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi sitzt der König, wie bei der Darstellung in Nako, mit dem kindlichen Bodhisattva auf den Knien, wieder auf der linken Seite des Betrachters und der Weise ihm gegenüber (Abb. 83). Asita ist in einem einheitlich weißen Gewand dargestellt und trägt wieder den Haarknoten am Hinterkopf. Er scheint gerade eine Hand des Kindes zu untersuchen, vermutlich im Rahmen der Feststellung der 32 Zeichen eines *mahāpuruṣa* an dessen Körper. An dieses Ereignis angegliedert ist, wie bereits bei der Darstellung der Geburt beschrieben, ein weiteres Halbrondell, zur Rechten des Betrachters, in dem sich die Darstellung einer zusätzlichen männlichen Figur befindet. Vielleicht handelt es sich dabei ja um den Neffen des Weisen der in manchen Texten, wie oben beschrieben, seinen Onkel nach Kapilavastu begleitet. Erstaunlich bei dieser Darstellung ist die offensichtliche Anwesenheit der Königin bei diesem Ereignis, die hier hinter Śuddhodana sitzt, ein Umstand der in den Gandharā-Reliefs zwar sehr gebräuchlich ist, in den bisherigen Beispielen aus dem Westlichen Himalaya aber nicht zu sehen war.

Auch in der Darstellung dieses Ereignisses in den Wandmalereien des Tsa tsa Puri I in Alchi sitzt Asita auf der rechten Bildseite, also zur Linken des Königs, und hält hier das Kind selber in seinen Armen (Abb. 84). Der König ist mit einer hohen Krone auf seinem Haupt dargestellt. Links und rechts der drei Hauptprotagonisten im Zentrum befinden sich fünf weitere, offensichtlich männliche Figuren, deren Identifizierung hier aber leider offen bleiben muß.

Die Gestaltung dieses Ereignisses in den Malereien des IHa khang dmar po in Tholing kommt vom Szenenaufbau der Darstellung am Fries des dKar chung lha khang in Nako wieder am nächsten (Abb. 85). Śuddhodana ist hier am linken Episodenrand auf einem, von einem Schirm oder Baldachin überdachten, Thron im Schneidersitz sitzend dargestellt und hält, wie in Nako, mit beiden Armen den kindlichen Bodhisattva auf seinem linken Knie (Abb. 86). Das Kind scheint, wie wir es auch in Nako vorfinden, zumindest einen seiner Arme in Richtung des gegenüber, auf der rechten Seite des Betrachters, sitzenden Asita zu strecken. Der *Ṛṣi* ist auf einem niedrigeren Schemel sitzend dargestellt, abgemagert und grauhaarig, mit

dem bereits erwähnten typischen Haarknoten eines *Yogin* am Hinterkopf. Sein Kopf ist außerdem von einem Heiligenschein hinterfangen. Hinter ihm, ganz zur Rechten, sitzt eine weitere männliche Figur, bei der es sich vielleicht um seinen Neffen handeln könnte.

## 5.6 Die Vier Ausfahrten

Sechster Abschnitt von Links aus gesehen (Abb. 87, Fig. 15)

### 5.6.1 Allgemeine Beschreibung

Die von links aus gesehene sechste Episode, mit wiederum quadratischen Maßen, ist insgesamt leider so schlecht erhalten geblieben, dass sich nur bedingt Interpretationsversuche vornehmen lassen können. Heute noch erkennbar ist die Wiedergabe von vier, offensichtlich durchwegs männlichen, Figuren, zwei davon sitzend und die anderen beiden offensichtlich in Bewegung widergegeben. Am linken unteren Bildrand scheint sich ein im Profil dargestellter Wagen zu befinden der sehr vereinfacht aus einer Deckplatte besteht, mit einem Rad am jeweils äußeren Ende. Auf diesem Wagen dürfte eine, beinahe im *en face* wiedergegebene, männliche Figur mit unterschlagenen Beinen sitzen, deren eigenes linkes Knie auf dem Wagen aufliegt, wogegen das rechte Knie etwas aufgestellt erscheint. Die Darstellung hält den Oberkörper etwas nach hinten gebeugt wobei in ihrer rechten Seite der Taille ein leichter Knick entsteht. Vom darüber liegenden Kopf ist heute leider nichts mehr erhalten geblieben. Die Figur scheint ihren linken Arm gerade nach vorne, einer weiteren davor befindlichen Figur, entgegenzustrecken und bei ihrem rechten Arm sieht es so aus als würde sie ihn angewinkelt nach oben zum eigenen Kopf hin führen.

Diese zweite männliche Darstellung scheint im Profil und aufrecht stehend dargestellt zu sein, wobei eines der Beine leicht angewinkelt wiedergegeben ist, was eine Bewegung in Richtung des rechten Episodenrandes hin andeuten würde. Sie ist in den Proportionen bedeutend kleiner als die erstgenannte Figur dargestellt. Am ganz rechten unteren Rand könnte sich ursprünglich noch eine weitere Darstellung befunden haben, die aber durch den schlechten Erhaltungszustand eine reine Vermutung bleiben muss.

Oberhalb der auf dem Wagen sitzenden Figur findet sich eine weitere männliche, sehr expressiv und bewegt wiedergegebene Darstellung. Der Unterkörper ist zur rechten Seite hin gedreht und zeigt einen großen überhängenden Bauch. Das linke Bein der Darstellung ist stark angewinkelt und der Fuß scheint auf einem darunter liegenden Untergrund zu stehen. Das rechte Bein der Figur ist ebenfalls stark angewinkelt und Unterschenkel und Fuß zum linken Rand der Episode gestreckt. Zwischen den Beinen fällt ein langer Schal senkrecht nach unten. Die Figur weist etwa auf der Höhe der Taille eine Drehung auf und wendet den

Oberkörper und den Kopf in die dem unteren Teil des Körpers entgegengesetzte Richtung, wodurch der Eindruck von zusätzlicher Bewegung entsteht. Der Kopf ist zur eigenen rechten Schulter der Darstellung hin geneigt. Die Figur hält beide Arme angewinkelt und führt die Unterarme sehr expressiv nach oben, wo die beiden Hände und der Kopf mit dem oberen Rand des Abschnittes abschließen. Von beiden Ellenbogen fallen ebenfalls Schalenden senkrecht herab, die jeweils in drei Spitzen münden. In ihrer eigenen linken Hand scheint diese Figur ein leicht gekippt dargestelltes Gefäß zu halten aus dem eine Flüssigkeit nach unten laufen dürfte.

Auf derselben Höhe wie dieses Gefäß befindet sich der Kopf der vierten männlichen Darstellung, die dem Gefäß links zugewendet ist. Diese Figur scheint am rechten oberen Bildrand zu knien, von wo aus sie sich dem linken Teil der Episode zuwendet, mit leicht nach vorne gebeugten Oberkörper und beide Arme vor der Brust haltend. Der darunter befindliche Bauch erscheint etwas gebläht. Die Köpfe der beiden letztgenannten Darstellungen scheinen beide von schulterlangem Haar hinterfangen zu sein.

### 5.6.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Es könnte sich bei diesem Abschnitt, vor allem wegen der Darstellung des Wagens, um die vier Ausfahrten handeln die der Bodhisattva in alle vier Himmelsrichtungen, aus dem Palast heraus, macht und bei denen er mit dem Alter, der Krankheit, dem Tod und der weltlichen Entsagung eines Mönches konfrontiert wird.

Die am linken unteren Rand dargestellte, auf dem Wagen sitzende, Figur wäre dann der jugendliche Bodhisattva. Die Figur die sich, ebenfalls links, oberhalb des Prinzen befindet gibt allerdings in diesem Kontext, durch ihre expressive Darstellungsweise Rätsel auf. Da es sich, wie zu Beginn vermutet, hier offensichtlich nicht um eine fliegende Gestalt handelt, sondern der linke Fuß der Figur auf einer etwas oberhalb der Mitte des Abschnittes befindlichen Ebene aufgesetzt zu sein scheint, könnte es sich bei dieser expressiven Körperhaltung vielleicht auch um den Ausdruck von Emotion handeln. Führt man diesen Gedanken weiter dann könnte hier vielleicht einer der Trauernden rund um den Toten dargestellt sein, die sich, wie es zum Beispiel im *Lalitavistara* zu lesen ist, ihre Haare raufen, die Köpfe mit Asche bedecken, sich an die Brust schlagen und dem Toten schreiend folgen.<sup>128</sup> Der sonst dargestellte Leichenzug, in dem die Bahre mit dem Toten getragen wird, hätte hier innerhalb des Abschnittes vermutlich ohnedies zu wenig Raum gehabt.

---

<sup>128</sup> Foucaux 1884, S. 169; Mitra 1998, S. 236-238; Goswami 2001, S. 181.

Wenn man nun also diese Figur als eine Versinnbildlichung der Trauer sieht, dann könnte es sich bei der im rechten oberen Eck knienden männlichen Figur vielleicht um den kranken Mann handeln der dem Bodhisattva auf einer seiner Ausfahrten begegnet. Dieser wird im *Lalitavistara* als körperlich geschwächt, nach Luft ringend und mit Bauchschmerzen in seinen eigenen Exkrementen und seinem Urin beinahe erstickend beschrieben.<sup>129</sup> Wenn es sich bei dieser Figur also um den Kranken handeln würde, dann wäre die aufrecht gehende männliche Figur, auf der rechten Seite vor dem Wagen, entweder der alte Mann, der Mönch der dem Bodhisattva auf seiner letzten Ausfahrt begegnet oder aber ein ihn begleitender Diener oder Wagenlenker. Eine eingehendere Deutung lässt der heute sehr schlechte Erhaltungszustand des Abschnittes leider nicht zu.

### 5.6.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Die Geschichte der vier Ausfahrten des zukünftigen Buddha aus dem königlichen Palast ist eine der bedeutendsten Episoden im Leben des Buddha Śākyamuni. Diese Ausfahrten werden ursprünglich, wie etwa im *Mahāvādānasūtra* dem vorzeitigen Buddha Vipasyin zugeordnet, als ausschlaggebende Gründe für dessen Weltenflucht. Bei dieser ältesten Überlieferung werden die vier Personen, denen der Bodhisattva bei seinen Ausfahrten begegnet, als reale Personen beschrieben. Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* werden die ersten drei Begegnungen als real beschrieben, der Mönch aber als eine Schöpfung der Götter.<sup>130</sup> Im *Mahāvastu*, der *Nidānakathā* und dem *Lalitavistara* werden alle vier Zusammentreffen als von den Göttern hervorgerufen erzählt.<sup>131</sup> Schon in den Gandhāra-Reliefs ist zu beobachten, dass diese vier

<sup>129</sup> Foucaux 1884, S. 169; Mitra 1998, S. 237; Goswami 2001, S. 181.

<sup>130</sup> Der Mönch wird als Schöpfung der Götter erklärt weil es vor der Erleuchtung des Buddha ja noch keine Mönche gegeben haben kann (Rockhill 1907, S. 22; Schlingloff 2000, S. 353).

<sup>131</sup> Im *Mahāvastu* sind es die Śuddhāvāsadevas die die vier Personen vor dem Bodhisattva erscheinen lassen. (Jones 1952, S. 146-152). In der *Nidānakathā* wird nur von Göttern gesprochen die die Ereignisse hervorgerufen (Rhys Davids 1880 (repr. 2000), S. 77-78).

Im *Lalitavistara* wird von den Śuddhāvāsakāyika Devaputras erzählt die die Erscheinungen unter dem Einfluss der eigenen Kraft des Bodhisattva hervorgerufen (Mitra 1998, S. 236-238; Goswami 2001, S. 180-183).

In Foucauxs Übersetzung werden die ersten drei Ereignisse durch die Kraft des Bodhisattva hervorgerufen beschrieben und die Erscheinung des Mönches als von den Göttersöhnen produziert. Die Śuddhāvāsakāyika Devaputras finden keine Erwähnung (Foucaux 1884, S. 167-171).

Im *Buddhacarita* sieht der Bodhisattva bei drei verschiedenen Ausfahrten, die ohne Angabe einer Himmelsrichtung erzählt werden, den alten, den kranken und den toten Mann. Alle drei sind Schöpfungen der Śuddhādhivāsa Götter (Weller 1926, Übersetzung S. 25-28; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 37-42; Schotsman 1995, S. 41-49). Das vierte Treffen findet, in diesem Text, erst eine Zeit nach diesen drei Ausfahrten statt, als der Bodhisattva, von Selbstzweifeln geplagt mit seinem Pferd Kaṅṭaka einen Ausritt in die Wälder unternimmt und sich nach einer Weile unter einen Jambū-Baum setzt und dort meditiert. Dort trifft er auf einen Mann der sich ihm als ein Śramaṇa oder Asket vorstellt und ihm von seinem hauslosen Leben erzählt. Dieser Mann wird als ein himmlisches Wesen beschrieben, das bereits andere Buddhas gesehen hat und deshalb auch Buddha Śākyamuni auf sich aufmerksam gemacht hat. Nach dem Gespräch erhebt er sich in die Luft und verschwindet im Himmel (F. Weller, 1926, Übersetzung S. 40-41; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 64-65; Schotsman 1995, S. 79-81).

Ereignisse häufig in eine einzige Ausfahrt zusammenfasst dargestellt sind. Der alte Mann wird dabei meist gebeugt und auf einen Stock gestützt dargestellt, kann aber laut Schlingloff auch ohne Stock sein, der Kranke mit geschwollenem Bauch am Boden sitzend (Abb. 88-89), der Tote auf einer Bahre liegend und von Angehörigen mit erhobenen Armen beklagt und der Mönch mit einem Mönchsgewand und einer Almosenschale.

Schlingloff weist weiters darauf hin, dass in den meisten uns bekannten Reliefs zu dieser Episode der Bodhisattva, entgegen der literarischen Quellen, nicht auf einem Wagen fährt, sondern bei diesen Ausflügen auf einem Pferd reitet.<sup>132</sup> Die tibetische Tradition hält sich bei der Darstellung dieses Ereignisses aber offensichtlich stärker an die literarischen Vorlagen, da hier der Bodhisattva bei seinen Ausfahrten fast immer auf einem Wagen sitzend dargestellt ist.

#### 5.6.4: Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Am Portal des *'du khang* in Alchi findet sich eine Darstellung die alle vier Begegnungen während den vier Ausfahrten gleichzeitig zum Inhalt hat (Abb. 90). Die etwas größer wiedergegebene männliche Figur am linken Bildrand könnte der Bodhisattva selber sein, der hier dann aber ohne Wagen oder Pferd dargestellt wäre. Oberhalb und rechts von dieser Figur scheinen ein alter Mann mit Stock, ein kranker am Boden sitzender Mann und ein Mönch dargestellt zu sein und darunter ganz rechts eine Bahre mit einem Toten die von zwei Figuren getragen wird. Wie es offensichtlich auch in Nako der Fall zu sein scheint sind die Figuren hier auch auf zwei übereinander liegenden Ebenen angeordnet, ohne dass eine deutliche Trennung der Ebenen gegeben ist, wie es in Nako aber bei dem Abschnitt der Gleichzeitigen Geburten der Fall ist. Der kranke Mann ist hier vermutlich in ähnlicher Weise dargestellt wie wir es oben bereits bei den Gandhāra-Reliefs gesehen haben, am Boden sitzend mit aufgeblähtem Bauch.

In den Malereien am *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi erstrecken sich die vier Ausfahrten über insgesamt fünf Rondelle. In vier dieser Abschnitte sind der auf einem Pferd reitende Bodhisattva und sein ebenfalls berittener Diener dargestellt die von jeweils zwei Wächtern begleitet werden.<sup>133</sup> Im fünften Rondell sind die Begegnungen mit dem Toten und mit dem Mönch gemeinsam dargestellt (Abb. 91). Der alte und der kranke Mann fanden hier keine Darstellung. Der Sarg mit dem Toten wird, wie am Portal des *'du khang* in Alchi, von zwei Männern getragen. Vor dieser Darstellung befindet sich die bedeutungs-

<sup>132</sup> Schlingloff 2000, S. 353.

<sup>133</sup> Luczanits 1999, S. 34-35.

perspektivisch größer dargestellte Figur eines Mönches, der eindeutig durch sein Mönchsgewand identifizierbar ist.

In den Malereien des lHa khang dmar po in Tholing sind von den vier Ausfahrten offensichtlich nur zwei dargestellt. Der Bodhisattva ist bei beiden auf einem, wie im Relief in Nako, einfach dargestellten Wagen sitzend gegeben, der hier in Tholing an seiner Vorderseite allerdings den Kopf eines Pferdes trägt (Abb. 92-93). Es handelt sich dabei vermutlich um die künstlerische Kombination eines Wagens mit vorgespanntem Pferd. Vor dem Wagen ist jeweils ein männlicher Diener zu erkennen, der bei beiden Beispielen die Zügel des Pferdekopfes in der Hand hält und sich, wie im Gespräch, nach hinten zu dem geschichtlichen Buddha wendet. Bei einer der Darstellungen ist ein alter gebeugter Mann mit einem Stock dargestellt der sich genau über der Figur des Dieners befindet (Abb. 93). Bei der zweiten Abbildung einer Ausfahrt ist eine dunkel gestaltete Figur vor dem Bodhisattva und seinem Diener, am Boden sitzend, zu erkennen. Es könnte sich dabei um die Darstellung des kranken Mannes handeln (Abb. 94).

## 5.7 Jugendliche Wettkämpfe

Siebter und letzter Abschnitt von Links aus gesehen (Abb. 95, Fig. 16)

### 5.7.1 Allgemeine Beschreibung

In dem von links aus gesehenen siebten und damit letzten Abschnitt des Holzfrieses der wieder, wie der erste Abschnitt, eine rechteckige Form aufweist, sind ebenfalls vier männliche Darstellungen auszumachen, eine stehend, eine sitzend, eine liegend und die vierte schwebend.

Am linken Bildrand ist eine offensichtlich aufrecht stehende Figur zu erkennen, deren linkes Bein gerade nach unten zu verlaufen scheint, wogegen das rechte Bein stark angewinkelt zum linken Bildrand geführt ist. Zwischen den Beinen fällt wieder ein langer Schal senkrecht nach unten. In Taillenhöhe macht auch diese Darstellung wieder eine Drehung und der Oberkörper und der Kopf sind nach rechts, zum Episodenzentrum hin, etwas nach vorne gebeugt, dargestellt, wogegen der untere Teil des Körpers nach links in die Gegenrichtung gedreht zu sein scheint. Der Kopf dürfte wieder von schulterlangem Haar hinterfangen sein. Die Figur führt ihren rechten Arm etwas angewinkelt zum oberen Bildrand hin, wogegen der linke Oberarm leicht nach unten verläuft und der darauffolgende Unterarm wieder angehoben ist. Hinter den Armen scheint ein schmaler Schal zu verlaufen, der vermutlich über den Rücken laufen soll und hier auch wieder bei beiden Ellenbogen vorne nach unten fällt wo er in drei spitz zulaufenden Enden mündet. Über dieser Darstellung

scheint eine weitere männliche Figur, sehr expressiv dargestellt, zu schweben. Die Beine dieser Figur sind beide stark angewinkelt, wobei das linke Bein auf Kniehöhe hinter das rechte Bein geschlagen ist. Beide Füße münden am linken oberen Rand der Episode in der Ecke. Auch diese Figur ist auf der Höhe der Hüfte leicht gedreht, was wieder zu einer zusätzlichen Dynamik führt. Der Oberkörper und der Kopf sind in die Gegenrichtung der Hüfte gedreht. Die Wölbungen des Unterbauches und auch der Nabel sind noch sehr deutlich zu erkennen. Auf dem Kopf scheint die Figur eine Art Helm oder eine ähnliche Kopfbedeckung zu tragen und die Arme verlaufen ausgestreckt, links und rechts des eigenen Kopfes, schräg nach unten. Vom linken Ellenbogen der Figur scheint wieder ein Schal herabzufallen. Die ganze Darstellung stößt mit dem Großteil ihrer rechten Körperseite am oberen Rand der Episode an.

Am rechten oberen Rand sitzt eine weitere, offensichtlich auch männliche, Figur die sich mit dem Rücken am Szenenrand anzulehnen scheint. Sie hält den Oberkörper und den Kopf leicht nach vorne, zum linken Teil der Episode hin gebeugt. Das rechte Knie ist angewinkelt und aufgestellt und die Figur stützt ihren rechten Ellenbogen auf das Knie dieses Beines. Der Kopf wird von der Hand des angewinkelten eigenen rechten Armes gestützt.

Unterhalb dieser Darstellung ist eine weitere, leider nur sehr schlecht erhaltene, vermutlich wiederum männliche Figur dargestellt die ausgestreckt am Rücken zu liegen scheint. Das linke Bein reicht ausgestreckt bis unter die links dargestellten zwei Figuren und das rechte Bein ist angewinkelt. Die Darstellung hält ihren Oberkörper etwas angehoben und stützt sich am Grund mit dem Ellenbogen des eigenen linken Armes ab, wogegen der rechte Arm ausgestreckt zum linken Teil der Episode zu weisen scheint. Von der Höhe des Ellenbogens fällt auch hier wieder ein in drei Spitzen endender Schal über das aufgestellte Knie. Der Kopf dieser Figur ist heute leider gänzlich verloren.

### 5.7.2 Deutung des dargestellten Inhaltes

Bei diesem Abschnitt des Frieses dürfte es sich um eine Episode aus den oft dargestellten jugendlichen Wettkämpfen des heranwachsenden Bodhisattva handeln. Die stehende Figur an der ganz linken Seite könnte Śākyamuni selber sein, sie weist auch gewisse Ähnlichkeiten mit dem jugendlichen Bodhisattva aus dem bereits besprochenen Zentralteil des Frieses auf. Bei der sehr expressiv dargestellten männlichen Figur über dem Kopf des Prinzen könnte es sich um seinen Cousin Devadatta handeln, den Sohn eines Bruders seines Vaters Śuddhodana, seinen ständigen Widersacher.<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Devadatta war ein Cousin von Buddha Śākyamunis Vaterseite her. Er schloss sich als Erwachsener der Gemeinde des Buddha an. Seine Neigung zur asketischen Lebensweise trieb ihn schließlich in die Opposition

Im *Lalitavistara* wird von einem Ringkampf zwischen den beiden erzählt, der im Rahmen der Wettkämpfe zur Erlangung der Braut Gopā (Yaśodharā, Yaśovati), noch vor der Hochzeit des Prinzen stattfindet.<sup>135</sup> Dabei fordert Devadatta hochmütig den Bodhisattva zu einem Zweikampf heraus. Der Prinz hebt daraufhin seinen Cousin mit seiner rechten Hand hoch, um dessen Stolz zu züchtigen, und wirbelte ihn drei mal über seinem Kopf im Kreis, bevor er ihn unverletzt zu Boden fallen lässt.<sup>136</sup> Wenn man hier dem Verlauf des rechten Armes Śākyamunis nach oben folgt, dann könnte er dort, mit seiner heute leider nicht erhalten gebliebenen Hand, den über ihm Schwebenden am Knie gefasst gehalten haben. Die unterhalb der beiden dargestellte liegende Figur könnte ebenfalls Devadatta darstellen nachdem er von Śākyamuni zu Boden geworfen wurde, als Teil einer „fortgesetzten Erzählung“ („*continuing narration*“). Für diese Erzählweise würde auch der Verlauf des linken Armes des Bodhisattva sprechen, bei dem es beinahe so aussieht, als würde er mit der heute fehlenden linken Hand noch die rechte erhobene Hand des unter ihm Liegenden berühren.

---

zu seinem Cousin und führte zu einer zeitweiligen Spaltung der Gemeinde. (Mukherjee 1966, S. 1). Alle *Vinaya*-Texte stimmen darin überein, dass es sich bei ihm um einen Śākya und um ein Mitglied der Königsfamilie gehandelt hat. (Mukherjee 1966, S. 107). Er war offensichtlich der Sohn eines Bruders von König Śuddhodana, dessen Namen allerdings nicht eindeutig zu eruieren ist (Mukherjee 1966, S. 110).

Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* tritt der Cousin in vier Episoden im Leben des Buddha Śākyamuni auf: Bei der Tötung des Elefanten, der von dem Bodhisattva dann vor die Stadtmauern geworfen wird, beim Bogenschieß-Wettbewerb, bei der Verwundung einer Gans durch Devadatta und dem anschließenden Streit um diese mit dem zukünftigen Buddha und beim Heben des umgestürzten Baumes Kalyāṇagarbha (Panglung 1981, S. 86 ; Mukherjee 1966, S. 111).

Im *Mahāvastu* ist nur von den beiden erstgenannten Wettstreiten die Rede, dem Elefantenwerfen und dem Bogenschießen (Jones 1952, S. 72 ; Mukherjee 1966, S. 111).

Im *Lalitavistara* findet Devadatta nur zweimal Erwähnung. Das erste mal bei der Tötung des für den Bodhisattva bestimmten weißen Elefanten (Foucaux 1884, S. 130; Mitra 1998, S. 188) und das zweite mal bei dem oben bereits erwähnten Ringkampf mit Buddha Śākyamuni, bei dem er unterliegt (Foucaux 1884, S. 138 ; Mitra 1998, S. 194).

<sup>135</sup> In den verschiedenen Texten variiert nicht nur der Name der Ehefrau des Bodhisattva sondern auch die Anzahl seiner Frauen. In der *Nidānakathā* wird von seiner Frau und Königin als von der Mutter des Rāhula, des Sohnes des zukünftigen Buddha, gesprochen (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 76).

Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* heiratet der Bodhisattva hintereinander drei Frauen. Seine erste Ehefrau ist Yaśodharā, die Tochter des Śākya Daṇḍapāṇi, seine zweite Frau ist Gōpā (Gopikā), die Tochter des Śākya Kinkinisvara, und seine dritte Frau wird Mrigadajā (Mṛgajā) genannt, die Tochter des Śākya Kālīka. (Rockhill 1907 [repr. 2000], S. 20-24).

Im *Mahāvastu* ist nur von einer Ehefrau die Rede mit Namen Yaśodharā (Jones 1952, S. 70). Auch im *Buddhacarita* wird von der einen Ehefrau mit Namen Yaśodharā erzählt, die noch vor den vier Ausfahrten des Bodhisattva den gemeinsamen Sohn Rāhula zur Welt bringt (Weller 1926, Übersetzung S. 20; Johnston 1936 [repr. 1972], S. 29; Schotsman 1995, S. 31).

Im *Lalitavistara*, wo auch nur von einer Ehefrau erzählt wird, lautet ihr Name im Allgemeinen Gopā. In der Prosa und den Versen dieses Textes taucht aber auch der Name Yaśovati auf, der lt. Waldschmidt eine Abwandlung des Namens Yaśodharā ist. (Waldschmidt 1929 [repr. 1982], S. 10).

Im *Lalitavistara* wird als Gopās Vater, wie im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, der Śākya Daṇḍapāṇi genannt. Mitra führt an, dass Gopā ein anderer Name für Yaśodharā sei, den der *Lalitavistara* ständig verwendet, wogegen das *Mahāvastu* den Namen Yaśodharā bevorzugt (Mitra 1998, FN. 11, S. 201).

<sup>136</sup> Foucaux 1884, S. 138; Mitra 1998, S. 194; Goswami, 2001, S. 144. Auch bei Bu-stons Zusammenfassung des *Lalitavistara* findet der Ringkampf zwischen dem Bodhisattva und Devadatta Erwähnung (Bu-ston/Obermiller 1932, S. 19).

Bei der letzten männlichen Darstellung innerhalb dieser Episode, die sich mit ihrem Rücken am rechten oberen Rand des Abschnittes anzulehnen scheint, könnte es sich um einen Schiedsrichter handeln der dem Kampf der beiden beiwohnt. Würde man aber einmal davon absehen, dass es sich bei der liegenden Figur um den besiegt am Boden liegenden Devadatta handelt, dann könnten diese Darstellung und die sitzende Figur oberhalb Ananda und Nanda darstellen, die sich dem *Lalitavistara* zu Folge, kurz vor Devadatta einem Ringkampf mit dem Bodhisattva stellen und von ihm ebenfalls besiegt und zu Boden geworfen werden.<sup>137</sup> Die erwähnte Deutung mit der „fortgesetzten Erzählung“ erscheint in diesem Zusammenhang aber schlüssiger.

### 5.7.3 Schriftliche Quellen und die Entwicklung der Ikonographie

Die Gründe für die körperlichen Ertüchtigungen im Leben des jugendlichen Buddha Śākyamuni variieren von Text zu Text. Einerseits wird davon berichtet, dass der Heranwachsende von Gleichaltrigen herausgefordert wird, andererseits berichten verschiedene Quellen (unter anderem der *Lalitavistara*) von der Veranstaltung dieser Wettkämpfe damit der Bodhisattva seine Kraft und sein Kampfvermögen vor seiner Braut und deren Familie unter Beweis stellen kann. Andere Texte geben an, dass diese Ertüchtigungen von Buddha Śākyamunis Vater Śuddhodana veranstaltet werden, um die Nieder geschlagenheit des Prinzen nach dessen vier Ausfahrten zu zerstreuen.<sup>138</sup>

Diese höfischen Wettkämpfe bilden laut Schlingloff einen sehr beliebten Inhalt der epischen- und erzählenden Literatur und in weiterer Folge auch der Kunst. Eine der beliebtesten Darstellungsweisen ist dabei das Durchschießen von Bäumen mit Pfeil und Bogen, aber auch der Ringkampf findet sich in zahlreichen Reliefs, auch in Gandhāra, immer wieder. (Abb. 96) Das Ringen findet im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* zwar keine Erwähnung, dafür aber im *Mahāvastu* und dem *Lalitavistara*, wie oben bereits erwähnt.<sup>139</sup> Andere Wettkämpfe und Unterrichtsfächer, die vor allem in Gandhāra oft und gerne dargestellt

<sup>137</sup> Foucaux 1884, S. 138; Mitra 1998, S. 194; Goswami 2001, 144.

<sup>138</sup> Eichenbaum Karetzky 1992, S. 44; In der *Nidānakathā* wird davon erzählt, dass König Śuddhodana dem Bodhisattva davon berichtet, dass seine Verwandten darüber reden, dass er nichts lernt und sich nur dem Vergnügen hingibt. Der Prinz lässt daraufhin Wettkämpfe veranstalten und beweist allen damit seine herausragende Kraft und Geschicklichkeit. Hier wird von einem Ringkampf allerdings nichts erwähnt. Die Wettkämpfe finden erst nach seiner Hochzeit mit der Mutter von Rāhula statt. (Rhys Davids 1880 [repr. 2000], S. 76); Im *Mūlasarvāstivāda-Vinaya* sind die Wettkämpfe Teil der Erziehung und des Heranwachsens des Bodhisattva. Er zeigt dabei vor allem seine Überlegenheit Nanda und seinem Cousin und Widersacher Devadatta gegenüber. Auch hier wird von einem Ringkampf nichts erwähnt. (Panglung 1981, S. 86; Rockhill 1907 [repr. 2000], S. 19).

Im *Mahāvastu* und im *Lalitavistara* finden die Wettkämpfe im Vorfeld der Hochzeit mit Yaśodharā/Gopā statt. In beiden Texten wird auch der Ringkampf als Teil der Ausscheidungen genannt (Jones 1952, S. 70-72 ; Foucaux 1884, S. 129-142; Mitra 1998, S. 188-194 ; Goswami 2001, S. 137-144).

<sup>139</sup> Schlingloff 2000, S. 349.

wurden, sind das Steinschleudern, das Tauziehen, das Reiten oder das Durchschlagen von Rohrbündeln mit einem Schwert.<sup>140</sup>

#### 5.7.4 Vergleiche mit älteren, zeitgleichen und jüngeren Darstellungen

Aus erneuter Ermangelung an Vergleichsbeispielen zu dieser Art der Darstellung, möchte ich hier als Beispiel nur einen Abschnitt aus dem Portal von Lha Chuse in Kanji, Ladakh anführen, das vermutlich aus dem 13. Jh. stammt (Abb. 97). Der Bodhisattva ist hier im Zentrum des Abschnittes, bedeutend größer als die anderen Figuren, dargestellt. Mit seinen Beinen macht er einen großen Ausfallschritt. Um ihn herum sind weitere Figuren dargestellt, die alle an seinen Armen und Beinen zu hängen scheinen. Eine Darstellung liegt bereits regungslos am Boden, zwischen den Beinen des zukünftigen Buddha.

Im *Lalitavistara* wird noch vor der oben beschriebenen Episode mit Devadatta erzählt, dass sich mehrere Śākya-Prinzen gleichzeitig auf den Bodhisattva stürzen um mit ihm zu ringen und er sie alle mit Leichtigkeit abschüttelt.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Schlingloff 2000, S. 350.

<sup>141</sup> Foucaux 1884, S. 138; Mitra 1998, S. 194; Goswami, 2001, S. 144.

## 6 Schlussbetrachtung und Zusammenfassung

Innerhalb der vorangegangenen detaillierten Beschreibungen der einzelnen dargestellten Ereignisse am Türsturzries des dKar chung lha khang und mit Hilfe der herangezogenen Vergleiche hat sich herausgestellt, dass es sich bei diesen sieben Darstellungen offensichtlich um bedeutende Ereignisse aus dem Leben, im speziellen den Jugendjahren, des Buddha Śākyamuni zu handeln scheint, die mit seiner Geburt am ersten, ganz linksseitigen Abschnitt des Frieses beginnen und mit einem Ringkampf im Rahmen der Jugendlichen Wettkämpfe am letzten, von links aus gesehenen ganz rechten Abschnitt enden.

Nach der Analyse verschiedener literarischer Traditionen zur Erzählung des Lebens des Buddha hat sich weiters gezeigt, dass der *Lalitavistara* als bevorzugte Quelle für die Darstellung des Inhaltes der Episoden gedient haben dürfte. Zu viele beinahe wortwörtliche Umsetzungen dieser Erzählung sind in den Bildern enthalten um an eine andere Textquelle zu denken. Trotzdem muss davon ausgegangen werden, dass, obwohl das *Lalitavistara* hier als Hauptquelle fungiert zu haben scheint, vermutlich auch andere literarische und künstlerische Traditionen mit einbezogen worden sind, da dies ja auch ein Merkmal der Westtibetischen Tradition zum Leben des Buddha gewesen zu sein scheint, aus verschiedenen Quellen zu schöpfen. Trotz dem teilweise sehr starken Festhalten am *Lalitavistara* kommt es bei einigen der Darstellungen aber auch zu starken Abweichungen die im Folgenden einzeln erläutert werden sollen.

Im ersten Abschnitt links dürfte es sich, wie bereits ausführlich erörtert, um die Geburt des Bodhisattva handeln. Wie im *Lalitavistara* beschrieben sind die Götter Śakra (Indra) und Brahmā bei diesem Ereignis anwesend, um das Kind bei der Geburt in Empfang zu nehmen. Ebenfalls wie im *Lalitavistara*, wo Śakra noch vor Brahmā genannt wird, ist er hier auch näher an die Königin gerückt dargestellt, steht damit aber auch in der alten indischen Tradition von Gandhāra und Mathurā, wo es meist er ist der das Kind als erstes entgegennimmt. Königin Māyā ist in ihrer Darstellung, wie wir es durch verschiedene andere Vergleiche aus der Region Westt Tibet sehen konnten, sehr indisch gehalten, im Gegensatz zu den stark kashmirisch beeinflussten Darstellungen ihrer Figur am Portal des gSer khang von Tholing, dem Portal des 'du khang in Alchi oder der Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi und erinnert dadurch mehr an die Darstellung der Māyā in den bedeutend früheren Malereien im 'du khang von Tabo, sowie der späteren Darstellung in den Malereien des lHa khang dmar po in Tholing. Die weibliche Assistenzfigur, die hier zur Rechten Māyās dargestellt ist, entspricht auch nicht ganz der Erzählung des *Lalitavistara*.

Hier wird zwar von zahllosen göttlichen Nymphen berichtet die sich während der Geburt zu Māyā gesellen und ihr beistehen, aber es wird ganz deutlich gesagt, dass der Bodhisattva von Śakra und Brahmā entgegengenommen wird, ja nur von ihnen als Götter entgegen genommen werden kann, da die Tradition besagt dass ein Bodhisattva bei seiner Geburt nicht von Sterblichen in Empfang genommen werden sollte.<sup>142</sup>

Im folgenden Abschnitt der Gleichzeitigen Geburten fällt wieder eine starke Rezeption der Erzählung des *Lalitavistara* auf. Die Darstellung der säugenden Jungtiere scheint aber nicht der Westtibetischen Tradition zu entsprechen, sondern erinnert mehr an die Darstellungen in Gandhāra.<sup>143</sup> In den wenigen hier angeführten Vergleichsbeispielen dieser Darstellung in der Malerei des Westlichen Himalaya sind die Jungtiere nur anhand ihrer geringeren Körpergröße von den Müttern zu unterscheiden und als Jungtiere zu erkennen, sind aber nicht säugend dargestellt.

Besonders deutlich zeigt sich die Anlehnung an den *Lalitavistara* im folgenden, dritten, Abschnitt, der das erste Bad und die ersten Schritte des Bodhisattva zum Inhalt zu haben scheint. Schon alleine der Umstand, dass das erste Bad hier noch vor den ersten Schritten dargestellt ist verweist wieder auf die genannte Textquelle. Auch die beiden Nāgas werden in dieser Biographie als die Verursacher der Wasserströme genannt. Zusätzlich ist allerdings zu betonen, dass der Neugeborene in den Versen des *Lalitavistara* von Indra und Brahmā gebadet wird und nicht von den Schlangen-Gottheiten die in der Prosa auftauchen.<sup>144</sup> Die Art der Darstellung der Nāgas, wie wir sie hier vorfinden, aufrecht stehend und mit menschlichen Beinen ausgestattet scheint eine eigene Westtibetische Entwicklung zu sein, da sie in der indischen Kunst meistens nur mit ihrem Oberkörper dargestellt sind der aus einer Wolke erscheint, wie wir es auch in den Malereien in Tabo gesehen haben, oder aber aus einem Brunnen, wie es bei den oben angeführten Vergleichsbeispielen aus Mathurā zu sehen ist. In Gandhāra gibt es aber auch Darstellungen wo diese Schlangen-Gottheiten mit Beinen dargestellt sind, allerdings nicht gleichberechtigt neben dem Bodhisattva stehend, sondern kleiner dargestellt und über ihm schwebend, wie es bei einem der oben angeführten Vergleichsbeispiele auch zu sehen ist.

Die hier dargestellten ersten Schritte des zukünftigen Buddha stellen in dieser Art ein Unikum dar. Die von dem Bodhisattva im Zentrum sternförmig nach außen verlaufenden

<sup>142</sup> Foucaux 1884, S. 77; Mitra 1998, S. 114; Goswami 2001, S. 84.

<sup>143</sup> Eichenbaum-Karetzky bezeichnet in ihrem Artikel diese Art der Darstellung einer säugenden Stute als hellenistisches Genre-Element, das in die Indische Kunst übernommen wurde (Eichenbaum-Karetzky 1989, S. 165).

<sup>144</sup> Foucaux 1884, S. 78; Mitra 1998, S. 114; Goswami 2001, S. 85.

Lotusblüten-Bahnen scheinen in Westtibet zwar ein beliebter Darstellungsmodus gewesen zu sein, wie oben angeführte Vergleiche gezeigt haben, und dürften auch eine lokale Eigenkreation sein, da mir in der Indischen Kunst zumindest keine vergleichbaren Darstellungen bekannt sind, aber die Darstellung des „laufenden“ Bodhisattvas im Zentrum ist wirklich außergewöhnlich. Da das Bildmaterial zum Portal des gSer khang in Tholing leider zu unscharf ist um einen eingehenden Vergleich mit dem dort vorgefundenen und oben bereits beschriebenen Abschnitt zu machen, muss diese Art der Darstellung hier auch die einzige bleiben.

Am meisten Kopfzerbrechen, während der Suche nach Vergleichsbeispielen und einem Ansatz der Deutung für den dargestellten Inhalt, bereitete der von links aus gesehene vierte und auch zentrale Abschnitt des Frieses. Da es sich bei der ganz rechts dargestellten Figur relativ eindeutig um die Darstellung einer Frau handeln dürfte, vor allem wenn man sie mit Königin Māyā im ersten Abschnitt vergleicht, und die im linken Teil des Abschnittes sitzende Figur ganz offensichtlich männlich zu sein scheint, stellt sich die bereits angeführte Frage bei welchem bedeutenden Ereignis seines Lebens der jugendliche Bodhisattva, dessen Darstellung in der Mitte des Abschnittes sehr deutlich als dieser identifiziert werden kann, von einer männlichen und einer weiblichen Figur flankiert wird. Der *Lalitavistara* ist der einzige mir bekannte Text der in einem zwar kurzen, aber eigenständigen Kapitel über das oben bereits ausführlich beschriebene Ereignis des Ankleidens vor dem Tempelbesuch berichtet. Ob es sich bei der links sitzenden männlichen Figur allerdings wirklich um König Śuddhodana handeln könnte, muss hier leider nur eine vage Vermutung bleiben, da Insignien seiner Königswürde, wie ein Baldachin, wie er auch über der weiblichen Figur dargestellt ist, ein Thron oder eine Krone entweder nicht dargestellt oder nicht mehr erhalten sind. Leider war es im Rahmen dieser Arbeit bisher nicht möglich weitere Darstellungen dieser Episode innerhalb der Kunst aufzuspüren.

Der Inhalt des von links aus gesehenen fünften Abschnittes ist verhältnismäßig eindeutig als der Besuch des Weisen Asita zu identifizieren, auch wenn die Figur des *Ṛṣi* hier kaum erhalten geblieben ist. Die Westtibetische Anordnung der Protagonisten dieses Ereignisses unterscheidet sich von der Indischen Tradition darin, dass der Weise, wie wir es hier in Nako vorfinden es aber auch bei den verschiedenen bereits angeführten Vergleichsbeispielen aus der Region gesehen haben, nicht zur Rechten des Königs, also zur Linken des Betrachters, sitzt, wie es vor allem in den Gandharā-Reliefs immer der Fall zu sein scheint, sondern immer zu dessen Linken. Die einzige Ausnahme dazu, innerhalb der hier angeführten Vergleiche, stellt Wanla dar, aber hier ist ja auch die Geburt „spiegelverkehrt“

dargestellt. Auch die Anwesenheit der Königin bei diesem Ereignis, wie es in den Gandhāra-Reliefs dargestellt ist, fehlt in der Tradition des Westlichen Himalaya offensichtlich beinahe völlig. Eine Ausnahme innerhalb der hier angeführten Vergleichsbeispiele stellt die Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi dar, wo die Königin, hinter dem König sitzend, an dem Ereignis teilnimmt. Sie findet im *Lalitavistara* innerhalb der Beschreibung dieser Szene aber keine Erwähnung. Dort wird vielmehr beschrieben dass der König selber das Kind vor Asita bringt und diesem in die Arme gibt. Innerhalb der hier gegebenen Vergleiche scheint Asita aber nur in den Malereien des Tsa tsa Puri I in Alchi das Kind auch selber im Arm zu halten.

Der nächste, von rechts aus gesehene sechste Abschnitt des Frieses ist insgesamt so schlecht erhalten, dass nur die ganz links gegebene Darstellung der auf einem flachen Wagen sitzenden männlichen Figur zur Vermutung geführt hat, dass es sich hier um die vier Ausfahrten des zukünftigen Buddha handeln könnte. In den einzigen hier angeführten Beispielen, bei denen die Begegnungen innerhalb der Ausfahrten auch zum Teil bildlich umgesetzt wurden, sind das Portal des *'du khang* in Alchi, die Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi und die wesentlich spätere Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing. Die Gemeinsamkeit dieser Darstellungen ist der kranke Mann, der, von der indischen Tradition übernommen, offensichtlich immer als am Boden sitzend wiedergegeben ist und so auch hier in Nako Darstellung gefunden zu haben scheint.

Im siebten und damit auch letzten Abschnitt des Frieses hat wieder eine beinahe Wort für Wort übernommene Erzählung aus dem *Lalitavistara* Darstellung gefunden. Dieser Text ist die einzige mir bekannte Quelle in der relativ ausführlich von diesem Wettkampf zwischen dem Bodhisattva und seinem Cousin Devadatta berichtet wird. In der Indischen Tradition wird der Ringkampf normalerweise so dargestellt, dass sich die beiden Kontrahenden, mit zueinander geneigten Oberkörpern, gegenüber stehen und sich gegenseitig an der Taille fassen, oder dass der Bodhisattva seinen Gegner aus dem Gleichgewicht wirft.

Fasst man nun die gesamten Erläuterungen zusammen, so kann mit ziemlicher Sicherheit festgestellt werden, dass sich die Auftraggeber und Künstler des Türsturzrieses am Portal des dKar chung lha khang zum überwiegenden Teil an die Erzählung des *Lalitavistara* als Quelle gehalten zu haben scheinen. Das Fries ist offensichtlich so konzipiert um vom Betrachter von links nach rechts chronologisch gelesen zu werden. Diese hier gegebene, zwar zeitlich logische Anordnung der Abschnitte, entspricht aber zum überwiegenden Teil nicht der eigentlich durch die Erzählung des *Lalitavistara* vorgegebenen Chronologie.

Geht man von der Geburt des Buddha in diesem Text aus, so müssten dieser Darstellung eigentlich zuerst die des ersten Bades und der ersten Schritte folgen, weil diese Ereignisse im *Lalitavistara* noch vor der Beschreibung der gleichzeitigen Geburten Erwähnung finden. Weiters müsste der Besuch des Weisen Asita direkt nach den gleichzeitigen Geburten gereiht werden und noch vor dem Ankleiden vor dem Tempelbesuch. Auf dieses letztgenannte Ereignis müsste dann der Ringkampf folgen, der im *Lalitavistara* im Rahmen der Wettkämpfe zur Erlangung der Braut Gopā erzählt wird und erst dann die Darstellung der vier Ausfahrten.

Die Anordnung des Frieses sowie die Art der Darstellung kann also als überaus außergewöhnlich bezeichnet werden, so wie auch die Abschnitte mit den gleichzeitigen Geburten, dem vermutlichen Ankleiden vor dem ersten Tempelbesuch und dem Zweikampf mit Devadatta, die in dieser Form, wenn überhaupt, nur äußerst selten vor und während der Entstehungszeit des Portals Darstellung gefunden haben. Die Frage, warum Szenen wie diese an diesem Portal Darstellung gefunden haben und warum sie in der hier zu sehenden Weise gereiht sind, lässt sich durch die gänzlich fehlende Überlieferung und die durch die Verwitterung fehlenden weiteren Szenen aus der Buddhavita, die sich vermutlich vertikal verlaufend, entlang der Pilaster befunden haben dürften, heute leider nicht mehr beantworten.

Bekannt ist dass Nako, im Gegensatz zum benachbarten Tabo, das unter der direkten Patronanz des Königs von Westtibet stand, einem Prinzen unterstellt war und dass, was anhand der erhaltenen Ikonographie im Lotsaba lha khang festgestellt werden kann, während des 12. Jh. in Nako eine andere Art des Buddhismus gebräuchlich gewesen zu sein scheint als im nicht weit entfernten Tabo.<sup>145</sup>

Bezieht man in diese Überlegungen auch individuelle Vorlieben von Künstlern und vor allem von den Stiftern mit ein, so scheint es sich bei der Beschnitzung dieses Portals um eine eigenwillige lokale, aber künstlerisch sehr wertvolle, Version der Darstellung des Leben des Buddha zu handeln.

Wirklich sicher ist aber nur dass es sich hier um ein herausragendes Beispiel der Holzschnitzkunst der Region handelt, dem bisher leider noch viel zu wenig Aufmerksamkeit zu Teil geworden ist.

---

<sup>145</sup> Klimburg-Salter 2003, S. 39.

## 7 Die Holzschnitztradition in Westtibet

Die meisten buddhistischen Tempel im Westlichen Himalaya, aus der Zeit des 10.-14. Jh., weisen Holzschnitzarbeiten als Teil ihrer Dekoration auf. Diese Dekorationen erstrecken sich dabei zum einen über das Tempelinnere und zum anderen über die äußere Fassade, im Besonderen über den Eingangsbereich der Monumente. Die künstlerische Qualität variiert dabei von Ort zu Ort und reicht vom einfachen vegetabilen Dekor bis hin zu komplizierten, ikonographischen und narrativen Darstellungen. Die frühesten bisher publizierten Buddhistischen Holzschnitzarbeiten der Region wurden der Regierungszeit der Könige von Purang-Guge zugeschrieben, die vom 10.-12. Jh. das Gebiet der Ngari Region (TAR) das Spiti Tal und das Ober Kinnaur regierten (Fig. 17).<sup>146</sup>

Die Art des beschnitzten Portals stammt von den dekorierten Portalen der Gupta- und der Post-Gupta Zeit, wie etwa dem Pārvatī Tempel von Nañca, von ca. 475 (Abb. 98), oder dem Tempelportal von Deogarh (Abb. 99). Diese Art der Fassade im Post-Gupta Stil wurde im Lauf der Zeit in ganz Himachal Pradesh übernommen und nicht nur für Buddhistische Heiligtümer verwendet.<sup>147</sup> Anhand von früheren hinduistischen Holztempeln, wie etwa dem Lakṣaṇā Devī-Tempel in Bharmaur und dem Śakti Devī-Tempel in Chatrāhī (Abb. 100-101), beide im Distrikt Chamba, aus dem 8.-9. Jh., ist ersichtlich, dass es in Himachal Pradesh offensichtlich eine sehr starke Holzschnitztradition gegeben haben muss, vor allem aber bei den frühesten Buddhistischen Schnitzarbeiten.<sup>148</sup> Die Gestaltungsform des beschnitzten Portals hat sich etwa in Kinnaur bis zum heutigen Tag erhalten.<sup>149</sup>

Während die frühen hinduistischen Monumente aber im Post-Gupta Stil gehalten sind, zeigen die buddhistischen Holzschnitzarbeiten direkte Einflüsse aus Kashmir.<sup>150</sup> Besonders während der Regierung König Lalitādityas florierten die wirtschaftlichen Beziehungen und der Handel Kashmirs mit seinen Nachbarregionen und Kashmir war während dieser Zeit, durch seine militärische Kapazität, im Raum des NW-Himalayas die dominierende Macht, was vor allem in der Kunst seine Spuren hinterließ.<sup>151</sup> Viele kashmirische Künstler und Handwerker reisten im Laufe der Zeit, vor allem während der Zeit der Westtibetischen Könige, meist gemeinsam mit religiösen Gelehrten, ostwärts, um in den florierenden Klöstern

<sup>146</sup> Luczanits 1996a, S. 67.

<sup>147</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 9-10.

<sup>148</sup> Luczanits 1996a, S. 74; Eine genauere Erleuterung der beiden Tempel würde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Für eingehende Analysen zu den beiden genannten Tempeln siehe u.a.: Pieruccini 1994; Singh 1999; Widorn 2001.

<sup>149</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 9-10.

<sup>150</sup> Luczanits 1996a, S. 74-75.

<sup>151</sup> Widorn 2001, S. 23.

Westtibets Arbeit zu finden.<sup>152</sup> In diesen benachbarten Regionen, wie Lahul, Spiti, Ladakh und Guge beeinflussten sie mit ihrer Kunst und Kultur die Dekoration der buddhistischen Heiligtümer nachhaltig.<sup>153</sup>

In der Biographie des Rin chen bzang po wird etwa auch beschrieben, dass von ihm, bei der Rückkehr von seinen Reisen nach Kashmir, unter anderem Künstler und Kunstwerke in das Königreich Purang-Guge mitgebracht wurden.<sup>154</sup> Vor allem in der Zeit von 700 bis 1.000 dominierte in der Kunst der kashmirische Einfluß, der aber auch noch während des 11. und des 12. Jh. deutlich sichtbar blieb.<sup>155</sup>

Das vorwiegend für die Holzarbeiten der Region verwendete Holz ist das der Deodar Zeder (*Cedrus deodara*, *Pinus devadaru*-aus dem Sanskrit *devadaru*, „Baum der Götter“), ein sehr hartes, langlebiges und Witterungs- und Insekten beständiges Holz, das im Westlichen Himalaya, und auch in der Region Kinnaur selber, sehr verbreitet ist.<sup>156</sup>

## 7.1 Der Lotsaba lha khang von Ribba, oberes Kinnaur

Ich habe den Lotsaba lha khang von Ribba bewusst als Vergleichsbeispiel zu Nako gewählt, obwohl sein Portal keine synoptischen Szenen aus der Buddhavita zum Inhalt hatte, dazu etwas später, da er bis zu seinem gänzlichen Verlust das einzige vollständig erhaltene Beispiel eines beschnitzten Holzportals eines buddhistischen Monuments in der Region Kinnaur, vermutlich noch aus einer Zeit vor dem Königreich Purang-Guge, war.<sup>157</sup>

### 7.1.1 Chronologie und Aufbau des Lotsaba lha khang von Ribba

Das Dorf Ribba liegt auf 2.550m Höhe, hoch über dem Sutlej, im oberen Kinnaur.<sup>158</sup>

Der Lotsaba lha khang von Ribba bestand, bis zu seinem völligen Verlust durch einen tragischen Brandunfall im Jahr 2006, wie bereits oben erwähnt, aus dem kleinen, originalen Tempel der zu einer späteren Zeit in ein größeres Gebäude, das um ihn herum gebaut worden war, integriert wurde. Der kleine Tempel diente seit dem Umbau als Cella (Sanktum) des Tempels. Beide Tempel, der alte und der neuere, waren nach Osten hin ausgerichtet mit einem wunderbaren Blick über den weit darunter liegenden Sutlej Fluß. Man betrat den Tempel von

<sup>152</sup> Klimburg-Salter 1982, S. 155; Klimburg-Salter 2007b, S. 145.

<sup>153</sup> Widorn 2001, S. 25.

<sup>154</sup> Klimburg-Salter 2007b, S. 139.

<sup>155</sup> Klimburg-Salter 1982, S. 167.

<sup>156</sup> Noci 1994, S. 101; Pieruccini 1994, S. 187; Singh 1999, S. 59. Auch Aryan beschreibt dieses Holz als „*insect-proof*“, und meint dass es, bei richtiger Lagerung „...*last for over one thousand years*“ (Aryan 1984-85, S. 70).

<sup>157</sup> Der Lotsaba lha khang von Ribba fiel im Frühjahr 2006 leider gänzlich einem, vermutlich durch einen Kabelbrand verursachten, Feuer zum Opfer.

<sup>158</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 5.

der Ostseite her über ein hölzernes Portal und eine Veranda. Vom *'du khang* wurde erzählt dass er vor etwa 200 Jahren gebaut worden sein soll.<sup>159</sup>

Der originale kleine Tempel, mit den äußeren Maßen von etwa 4,25m x 4,00m, hatte ein außergewöhnlich schönes und aufwendig beschnitztes Holzportal/Fassade. (Fig. 18) Durch diese, stark kashmirisch beeinflusste Holzschnitzarbeit, konnte der alte Tempel chronologisch anderen Holzportalen, wie in Tholing und in Khojarnath, beide in der benachbarten Region Purang-Guge, zugeordnet werden. Tucci datierte diese beiden letztgenannten Portale in das Ende des 10. Jh. und wies sie auch der Hand kashmirischer Handwerker zu.<sup>160</sup> Die Holzschnitzarbeiten in Ribba stellten laut Luczanits eine sehr frühe, vorher in Himachal Pradesh noch unbekannt Phase in der Architektur und Kunst dar, und schienen, bis zu ihrem Verlust, ein Beispiel für die Existenz des Buddhismus innerhalb dieser Region noch vor der Etablierung des Königreiches Purang-Guge gewesen zu sein.<sup>161</sup>

Der Lotsaba lha khang von Ribba scheint auf jeden Fall, bis zu seiner Zerstörung, das früheste Buddhistische Monument gewesen zu sein, das bis zu diesem tragischen Unfall 2006, in Himachal Pradesh erhalten gewesen war.<sup>162</sup>

### 7.1.2 Das Portal/die Fassade des Lotsaba lha khang von Ribba

Im Folgenden soll versucht werden, anhand des zum Ribba-Portal bestehenden Bildmaterials, eine grobe Analyse des Aufbaus und des Portalkonzeptes zu machen, um diese Art des hölzernen Portals mit dem in Nako vergleichen zu können.<sup>163</sup>

Allgemein kann festgestellt werden, dass diese Art des so reich dekorierten Portals ursprünglich, wie oben bereits angeführt, aus der Gupta-Zeit stammt und in ganz Himachal Pradesh übernommen wurde. Beispiele dafür sind der oben bereits erwähnte Lakṣaṇā Devī-Tempel in Bharmaur und der Śakti Devī-Tempel in Chatrāhṛī. Der Aufbau der Portale mit mehreren horizontalen und vertikalen beschnitzten Paneelen ist ähnlich, aber diese beiden Tempel unterscheiden sich grundlegend von Ribba, da an ihren Portalen/Fassaden die kashmirischen architektonischen Rahmungen, wie wir sie sehr ausführlich in Ribba gefunden haben, fehlen. Wie auch bei den bereits erwähnten Portalen in Tholing und Khojarnath wies

<sup>159</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 5-7.

<sup>160</sup> Luczanits datiert den kleinen alten Tempel von Ribba in das frühe 10. Jh. wogegen Klimburg-Salter ihn in das 9. Jh. datiert (Luczanits 1996a, S. 72-73; Klimburg-Salter 2002, S. 21).

<sup>161</sup> Luczanits führt in seinem Artikel weiter an, dass die Existenz dieser Schnitzarbeiten die Theorie unterstützt, dass es in Kinnaur noch vor dem Königreich von Purang-Guge eine nur von Kashmir beeinflusste Tradition gegeben haben muss, als Ergebnis einer frühen, völlig unbekannt, kulturellen Verbindung zwischen Kinnaur und Kashmir, und dass auch die späteren Holzschnitzarbeiten der Region von der kashmirischen Tradition alleine beeinflusst worden sind (Luczanits 1996a, S. 72-75).

<sup>162</sup> Luczanits 1996a, S. 74.

<sup>163</sup> Für eine eingehendere Analyse des Portals siehe: Klimburg-Salter 2002; Luczanits 1996a.

das Portal von Ribba typisch kashmirische architektonische Rahmungen für die einzelnen Abschnitte auf. Im Gegensatz zu diesen beiden Portalen, die mit synoptischen narrativen Szenen beschnitzt sind bzw. waren, befand sich in Ribba aber nur eine einzelne Figur pro architektonischer Rahmung.<sup>164</sup> Die Maße der Fassade des kleinen Tempels betragen 4,20m in der Breite und 4,10m in der Höhe.<sup>165</sup>

Das Portal gliedert sich grob in sechs horizontale und zehn vertikale Paneele, alle überaus reich und dicht beschnitzt (Abb. 102-105).<sup>166</sup> Die Oberfläche der Beschnitzung ist aber durch zahllose Übermalungen und dem häufigen Auftragen von Kalktünche an manchen Stellen des Portals beinahe unkenntlich geworden. Die Eingangstüre ist von einem schmalen, floral beschnitzten, Türrahmen umgeben. Vertikal flankieren zwei Pilaster die Türe die in reich beschnitzte Halbkapitelle münden. Die Oberfläche der Pilaster scheint mit Blütenranken und Muschelhörnern beschnitzt zu sein. Zwischen diesen beiden Kapitellen erstreckt sich ein schmales horizontales Fries in dessen Zentrum sich das stark zerstörte Bild der Hauptgottheit befindet, das unten weit über den darunter liegenden Türrahmen reicht und oben über die gesamte Höhe des darüber liegenden Türsturzrieses ragt. Auf den Kapitellen liegt das untere Türsturzries auf. Es ist in acht, deutlich von einander abgetrennte Abschnitte unterteilt. Jeder Abschnitt ist mit einer einzelnen Figur beschnitzt die von Säulen flankiert und von Giebeln überdacht wird. Erstaunlich ist hier, im Vergleich mit anderen Holzportalen, dass sechs der acht Abschnitte auf derselben Höhe liegen, wogegen die beiden Randabschnitte, die auf den Kapitellen aufliegen, stark nach vorne verlagert sind.

Um das innerste Pilasterpaar und das untere Türsturzries verläuft ein weiterer, ebenfalls vermutlich floral beschnitzter Türrahmen. Daran nach außen hin angegliedert ist ein Halbsäulenpaar das am oberen Ende wieder in Halbkapitellen endet. Die ursprüngliche Beschnitzung der beiden Halbsäulen ist schwer auszumachen, aber es scheint sich auch um komplizierte florale Muster zu handeln.

Zwischen den Kapitellen verläuft ein weiteres schmales horizontales Fries das in sieben Abschnitte unterteilt zu sein scheint, die abwechselnd nach vorne und nach hinten versetzt sind. Auf dem Kapitellpaar ruhte das zweite Türsturzries, das sich in neun, wieder deutlich von einander abgetrennte Abschnitte unterteilt. Wie auch beim unteren Türsturzries findet sich hier wieder innerhalb jedes Abschnittes die Darstellung einer einzelnen Figur, und

<sup>164</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 10-12.

<sup>165</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 10-12.

<sup>166</sup> Klimburg-Salter spricht in ihrem 2002 Artikel zu Ribba von insgesamt drei horizontalen Friesen, mit denen sie die Hauptfrieze bezeichnet. Ich nehme bei meiner Beschreibung die drei schmälere horizontalen Frieze, die jeweils zwischen die Kapitellpaare gespannt sind, mit dazu, und komme daher bei meiner Aufzählung auf sechs horizontale Paneele (Klimburg-Salter 2002, S. 12).

das Vorgezogenensein der zwei Randabschnitte auf die Höhe der darunter lagernden Kapitelle. Fünf der Abschnitte haben die fünf *jinas* zum Inhalt mit Vairocana im Zentrum.

Um das Halbsäulenpaar und das zweite Türsturzries herum verläuft ein dritter schmaler Türrahmen der mit regelmäßigen Lotusblüten beschnitzt ist. Daran angrenzend befindet sich das äußerste Pilasterpaar, das mit jeweils sieben aufrecht stehenden Buddhafiguren beschnitzt ist und oben wieder in zwei Kapitelle mündet. Zwischen den Kapitellen verläuft ein weiteres schmales horizontales Fries, das in sieben, wie oben, versetzt dargestellte Abschnitte unterteilt ist. Auf den beiden Kapitellen ruht das oberste horizontale Fries, auf dem sich die Darstellungen von großen Lotusblüten befindet, die durch ein in geometrischen Formen um sie laufendes Band, gerahmt sind. Der untere Teil dieses Frieses scheint in zwei schmale, unterschiedlich floral beschnitzte, Bänder unterteilt zu sein. Dieses oberste Fries lief ursprünglich um den ganzen kleinen Tempel von Ribba herum.<sup>167</sup> Anschließend an die äußersten Pilaster befindet sich ein breiter, aus mehreren vertikalen Abschnitten bestehender, Teil dessen ursprüngliche Beschnitzung auf beiden Seiten nicht mehr auszumachen ist. Daran nach außen anschließend verläuft auf beiden Seiten ein breites vertikales Fries das jeweils mit komplizierten vegetabilen Mustern beschnitzt zu sein scheint.

## 7.2 Der gSer khang von Tholing, Tibet

### 7.2.1 Chronologie und Aufbau des gSer khang von Tholing, Tibet

Ende des 10. Jhdts. gründete der Westtibetische König Ye shes 'od nördlich des Sutlej-Flusses das große Kloster Tholing (mTo gling), das zum kulturellen und religiösen Zentrum von West-Tibet wurde.<sup>168</sup>

Von den ursprünglich neun Tempeln des heiligen Bezirkes sind nach der Kulturellen Revolution (1966-1976) leider nur noch zwei vollständig erhalten geblieben, der Haupttempel der gTzug lha khang (oder Roter Tempel, lHa khang dmar po) und der Weiße Tempel (lHa khang dKar po). Neben diesen Monumenten, die vermutlich aus der Zeit des 15. und 16. Jh. stammen, sind die meisten anderen Tempel dieses ehemals überaus großen Klosters heute nur noch in Ruinen erhalten geblieben. Die bedeutendste der Ruinen, die des ehemaligen Tempels des Ye shes 'od (=Maṇḍala Tempel), wird heute Gyatsa genannt. Die Fragmente des untersten Raumes des ehemals dreistöckigen Goldenen Tempels von Tholing (gSer khang) wurden inzwischen restauriert.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Klimburg-Salter 2002, S. 15.

<sup>168</sup> Klimburg-Salter 1994b, S. 55; Klimburg-Salter 1988, S. 189.

<sup>169</sup> Luczanits 1996b, S. 76.

Im Jahr 1933 halten sich Giuseppe Tucci und Eugenio Ghersi vom 18. bis zum 22. September dieses Jahres in Tholing auf.<sup>170</sup> Tucci ist der erste Besucher aus dem Westen der den gesamten Tempelkomplex ohne Einschränkungen besichtigen und auch umfangreich fotografisch dokumentieren darf. Tucci ist ebenfalls der erste der den gSer khang, den Goldenen Tempel, den heiligsten Tempel von Tholing („*das sanctum sanctorum des gesamten Klosters*“) wie er ihn nennt, erwähnt und dokumentiert (Abb. 106). Er beschreibt dass man den Tempel durch eine Holztüre betritt, die über und über beschnitzt ist. Er nennt das Portal eine indische Arbeit die zweifellos aus der Gründungszeit von Tholing stammt. Er beschreibt den gSer khang weiters als dreistöckiges, sich nach oben hin verjüngendes, Gebäude.<sup>171</sup> Bis heute ist noch nicht mit Sicherheit zu sagen wann das Kloster Tholing gegründet worden ist. Eine sehr glaubhafte Hypothese setzt die Gründung in die Jahre 985-989/990. Aus dieser Gründungszeit müsste auch das Holzportal des gSer khang stammen.<sup>172</sup>

### 7.2.2 Das Portal des gSer khang von Tholing, Tibet

Das hölzerne Portal des gSer khang wurde 1973 von Tucci, im Rahmen einer Diskussion über kashmirische Handwerker die im 10.-11.Jh. in West-Tibet arbeiteten, nur fragmentarisch publiziert (Abb. 107).<sup>173</sup> Dieses Portal wurde nach Tuccis Aufenthalt in Tholing in den Jahren 1933 und 1935 nicht mehr dokumentiert und so muss man sich heute, da das Portal selber nicht erhalten geblieben ist, für eine Analyse der beschnitzten Oberfläche auf die alten Aufnahmen im Tucci-Archiv in Rom verlassen. Das Alter der Fotografien und die zur Zeit der Aufnahmen bereits teilweise verwitterte Oberfläche des Portals machen eine genaue Analyse der Schnitzarbeiten zu einem eher vagen Unterfangen. (Abb. 108-109)

Der hölzerne Portalrahmen setzt sich aus insgesamt acht beschnitzten Holzpaneelen zusammen, von denen vier vertikal, jeweils zwei zur linken und zur rechten des Portals, und vier Paneele horizontal verlaufen. Die äußersten vertikalen Paneele, die die Form flacher Pilaster aufweisen, münden oben an ihrer Spitze in jeweils ein reich beschnitztes Kapitell. Auf den Kapitellen der äußeren Pilaster liegt ein breites Paneel mit, auf den Fotos leider nur schlecht erkennbaren, vermutlich aufgemalten dekorativen floralen Mustern. Darüber befindet sich, als Abschluss, ein schmales mit Lotusblättern beschnitztes Fries, das sich über die gesamte Breite des Türrahmens erstreckt. Zwischen diesen beiden Kapitellen, mit der gleichen Höhe derselben, verläuft horizontal ein schmäleres ebenfalls reich beschnitztes

<sup>170</sup> Klimburg-Salter 1990, S. 159; Hein und Boelmann 1994, S. 85-89.

<sup>171</sup> Hein und Boelmann 1994, S. 90-93.

<sup>172</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 189-193; Klimburg-Salter 1985, S. 33.

<sup>173</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 193. Im Tucci-Archiv in Rom befinden sich zwei komplette bildliche Zyklen mit Bildern des hölzernen Portals des gSer khang auf der einen Seite und Photographien der großflächigen Wandmalereien der Kapelle des Tempels des Ye shes 'od andererseits. (Klimburg-Salter 1988, S. 189).

Holzfries das sich in elf Teile gliedert, wobei sich ein zurückgesetzter und ein vorgesetzter Teil jeweils abwechseln. Die beiden inneren flachen Pilaster, wieder jeweils zur linken und zur rechten des Portals, tragen an ihrer Spitze ebenfalls ein verziertes Kapitell. Auf diesen inneren Pilastern ruht ein sehr reich beschnitztes Türsturzries das in keine erkennbaren Abschnitte unterteilt ist und einen sehr figurenreichen Erzählstrang beinhaltet. Im zentralen Teil in der Mitte des Frieses scheint die Erleuchtung des Buddha dargestellt zu sein. Zwischen den beiden kleineren Kapitellen verläuft wieder ein schmäleres horizontales Fries, das sich ebenfalls in elf nach hinten und nach vorne versetzte Teile gliedert. Der Zentralteil ist wieder länger als die restlichen nach vorne versetzten Abschnitte und in seiner Mitte scheint eine Figur im *dhyānāsana* zu sitzen.

Die äußeren Pilaster gliedern sich in deutlich horizontal voneinander abgetrennte Teile, die in jeweils elf Abschnitten synoptische Szenen aus dem Leben des geschichtlichen Buddha beinhalten. Der oberste an das Kapitell anschließende Teil beinhaltet jeweils einen *kirtimukha*, und die beiden untersten, zum Boden hin mündenden Abschnitte scheinen jeweils eine stehende Buddha oder Bodhisattva-Figur zu zeigen. Die inneren Pilaster, die etwas breiter als die äußeren Pilaster zu sein scheinen, sind in jeweils zehn synoptische Szenen aus dem Buddhaleben gegliedert und weisen ganz unten wiederum jeweils eine dieser bereits genannten stehenden Figuren auf (Abb. 110-113). Die einzelnen beschnitzten Abschnitte sind horizontal durch eine schmale Einkerbung voneinander getrennt, wie wir es bereits in Nako, dort jedoch auch noch in vertikaler Weise, gesehen haben. Auch hier scheint eine rautenförmige Beschnitzung, jeweils in der Mitte jeder Kerbe, die Abschnitte wieder miteinander zu verbinden. Die einzelnen Szenen sind alle von stilisierten architektonischen Formen, wie Arkaden, Pedimenten oder Giebeln, jeweils von Säulen getragen, gerahmt.<sup>174</sup>

Die Geschichte beginnt am vom Betrachter aus rechten inneren Pilaster und ist von unten nach oben aufsteigend wiedergegeben. Die untersten fünf Episoden scheinen sich dem Bodhisattva im Tuṣita Himmel zu widmen und enden im fünften Abschnitt mit der Kronenübergabe an Maitreya.<sup>175</sup> Die sich über diesem fünften Abschnitt befindliche Szene ist anhand des Bildmaterials nur sehr schwer zu erkennen, es könnte sich aber, mit viel Phantasie und der Sicherheit dass der Abschnitt darüber die Geburt zum Inhalt hat, um die Empfängnis des Bodhisattva handeln. Darüber ist, wie erwähnt, ganz deutlich die Geburt des Bodhisattva zu erkennen. Oberhalb der Darstellung mit der Geburt ist, wie oben bereits erläutert, das erste Bad des Neugeborenen zu erkennen. Darüber der ebenfalls bereits beschriebene Abschnitt, in

<sup>174</sup> Klimburg-Salter 1988, S. 193.

<sup>175</sup> Ibid., S. 193-195.

dem zwei Schirme über den im Zentrum befindlichen Buddha gehalten zu werden scheinen und im weiteren Verlauf die Darstellung mit den eventuell um ein Zentrum gruppierten Lotusblüten-Bahnen. Die Geschichte scheint sich am vom Betrachter aus linken inneren Pilaster oben fortzusetzen, mit der eventuellen Darstellung einer Palastszene beginnend, unter der sich das Ereignis des Bogenschießens im Rahmen der Jugendlichen Wettkämpfe zu befinden scheint. Im dritten Abschnitt darunter ist ein Reiter zu erkennen, es könnte sich also entweder um den Auszug des Bodhisattva handeln, oder aber für seine vier Ausfahrten stehen. Unterhalb dieser Darstellung befinden sich fünf weitere Abschnitte, von denen drei eine sitzende Figur im Zentrum aufzuweisen scheinen, es sich also um Predigtszenen handeln könnte. Die zwei letzten Abschnitte nach unten hin könnten, wie Luczanits meint, das *parinirvāṇa* des Buddha enthalten, sind für mich aber leider zu schlecht erkennbar, um eine genauere Aussage machen zu können.<sup>176</sup> Die Abschnitte an den zwei äußeren Pilastern sind auf dem Bildmaterial besonders schlecht auszumachen und sind deshalb bisher auch noch nicht identifiziert worden, und müssen hier auch offen bleiben. Auf dem Türsturzries befinden sich, innerhalb des bereits erwähnten „durchgehenden“ Erzählstranges, ebenfalls verschiedene Ereignisse aus dem Leben Buddha Śākyamunis, die von rechts nach links zu lesen sind. Im Zentrum befindet sich die Erleuchtung des Bodhisattva.

### 7.3 Der *'du khang* von Khojarnath, Tibet

#### 7.3.1 Chronologie und Aufbau des *'du khang* von Khojarnath, Tibet

Das Kloster Ka char (Khojarnath) liegt nicht weit von Kantze in Purang-Tal, an der Grenze zu West-Nepal, südlich des Manasarowar See, am Ufer des Karnali Flusses, im heutigen Distrikt Ngari, im südwestlichen Teil der Autonomen Region Tibet (TAR).<sup>177</sup>

Tucci besuchte Khojarnath am 1. Juli 1935 und erzählt in seinem Tagebucheintrag von schwachen, vermutlich von den Gläubigen errichteten, Dämmen die aus Steinen und Holzstämmen bestehen, und von seiner Vermutung, dass wenn nicht stabilere Dämme gebaut werden, der Tempel von Khojarnath erneut beschädigt werden würde.<sup>178</sup> Laut Tucci gehört das Kloster dem Orden der Sa skya pa an und wird zur Zeit seines Besuches von einem jungen verheirateten Abt geleitet.<sup>179</sup> Es gibt in Khojarnath zwei wichtige Tempel die, fast versteckt

<sup>176</sup> Luczanits 1993, S. 35.

<sup>177</sup> Tucci 1937, S. 35; Petech 1982, S. 254, FN. 66; Neumann and Neumann 2008, S. 62

<sup>178</sup> Tucci merkt an, dass er vermutet, dass das Material für die instabilen Dämme aus der Nähe des Himalaya in Richtung Indien stammen könnte (Tucci 1937, S. 38); Petech berichtet im Rahmen der Geschichte des Westlichen Himalaya von dem chos rgyal Khri bkas shis lde btsan, der im 13. Jahrhundert Gu-ge regierte, von dem bekannt ist, dass er selber nach Khojarnath kam, um den Tempel vor den Wassern des Flusses zu schützen, da der Tempel offensichtlich seit jeher in Gefahr steht vom nahegelegenen Fluß Karnali weggeschwemmt zu werden (Petech 1982, 240, 254 FN. 66).

<sup>179</sup> Tucci spricht in dem Bericht zwar von Mönchen, Anhängern des Abtes, die offensichtlich vor Ort leben, er

wie Tucci anmerkt, inmitten einer Reihe von Häusern stehen die den Mönchen als Wohnstätten und den Pilgern als Unterkünfte dienen. Beide Tempel sind Tucci zu Folge sehr alt und nach der Überlieferung Rin chen bzang po zugeschrieben. Der Plan beider Tempel, wie Tucci weiter anführt, verweist auch seiner Meinung nach auf eine Gründung durch Rin chen bzang po, auch wenn kleine Abänderungen zu erkennen sind, die Tucci aber als später angefügt bezeichnet. Der heiligste Tempel von Khojarnath, wie Tucci weiter meint, ist der Lotsaba Lha khang. Der zweite Tempel ist der *'du khang* der laut Tucci wieder nach dem Bauschema von Rin chen bzang po konstruiert ist, auch wenn das einzige Alte was heute vom ursprünglichen *'du khang* erhalten geblieben ist, das hölzerne Portal des Tempels ist (Abb. 114-116).<sup>180</sup> Am Ende seiner Beschreibung verweist Tucci die Entstehung des Portals in das 11. oder spätestens das 12. Jahrhundert.<sup>181</sup>

### 7.3.2 Das Portal des *'du khang* von Khojarnath, Tibet

Tucci bezeichnet das Portal als sicher bemerkenswertestes Kunstobjekt seiner Art im östlichen Tibet und vergleicht es mit den Portalen in Tholing und Tsaparang.<sup>182</sup> Er beschreibt das Portal als hauptsächlich mit floralen Mustern beschnitzt und mit Reihen von *mahājinās*. „Rundherum“ befinden sich nach seiner Beschreibung Paneele die in einzelne aufeinander folgende Abschnitte unterteilt sind und auf denen verschiedene, viel zu überladene, Szenen aus dem Buddhaleben dargestellt sind, die aber, wie er weiter anführt, zwar meisterhaft gefertigt, aber Kopien aus einer späteren Zeit sind. Die Hauptepisoden erzählen nach ihm Ereignisse aus dem irdischen Leben des zukünftigen Buddha.

Bedingt durch das beinahe vollständige Fehlen wissenschaftlicher Analysen zum Holzportal des *'du khang* von Khojarnath kann hier nur versucht werden, anhand des ausgezeichneten aber beschränkt umfangreichen Bildmaterials des WHAV, eine Beschreibung vorzunehmen, um zumindest die Konzeption und den Aufbau dieser bedeutenden Holzschnitzarbeit mit dem Portal in Nako zu vergleichen.

Die innere Rahmung des Portals gliedert sich vertikal in jeweils drei flankierende, überaus reich beschnitzte, Pilaster/Halbsäulen-Paare, die an ihrem oberen Ende, wie wir es auch schon bei den anderen hier beschriebenen Portalen vorgefunden haben, in jeweils ein rechteckiges Halbkapitell münden. Die Schäfte der äußeren Pilaster sind, in ähnlicher Weise

---

gibt aber nicht an um wie viele Mönche es sich handelt (Tucci 1937, S.38).

<sup>180</sup> Rin chen bzang po leitete unter König Lha lde (1000-1025), einem Neffen von Ye shes'od den Bau des gtsug lag khang von Khojarnath (Petech 1982, S.234).

<sup>181</sup> Tucci 1937, S. 42-43; Luczanits setzt die Entstehung des Portals an das Ende des 10. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Gründung des Klosters, und vermutet, durch verschiedene gemeinsame Elemente mit dem Portal in Ribba, dass das Portal von Khojarnath das früheste innerhalb der späteren Gruppe darstellen könnte (Luczanits 1996a, S. 72).

<sup>182</sup> Tucci 1937, S. 41-42.

wie in Ribba, über und über mit Muschelhörnern, Vasen und vermutlichen Blütenranken beschnitzt, münden nach unten hin aber in einzelne Abschnitte mit figurativer Beschnitzung. Das oberste, nach oben hin abschließende Fries, das sich zwischen den Kapitellen der äußeren Pilaster befindet, weist eine lange Reihe von *kirthimukhas* auf, umrahmt von Perlenschnüren, deren Reihe in der Mitte durch einen, wieder etwas nach vorne versetzten, rechteckigen Teil unterbrochen wird.

Unterhalb dieses Frieses befindet sich das obere Türsturzries. Dieses Paneel ist in elf, bis auf den Zentralteil, annähernd gleich große Abschnitte unterteilt. Alle Abschnitte sind deutlich durch eine rundherum befindliche Einkerbung voneinander abgetrennt. Diese Einkerbung rahmt oben jeden Abschnitt wie mit einem Spitzgiebel. Diese elf Abschnitte enthalten alle Episoden aus dem Leben des geschichtlichen Buddha, darunter seinen Auszug, ganz zur Linken des Betrachters, gefolgt vom Abschneiden der Haare und den Auszehrungen, beide innerhalb eines Abschnittes auf zwei übereinander liegenden Ebenen gegeben. Auf dem Zentralteil ist das *māravijaya* dargestellt und darauf folgend vier Anbetungsepisoden. Ganz zur Rechten des Betrachters ist die erste Predigt im Gazellenhain von Sarnath dargestellt.<sup>183</sup> Unterhalb dieses Frieses verläuft ein weiteres horizontales Paneel, das eine annähernd durchgehende figurative Erzählstruktur aufzuweisen scheint, zumindest ist keine architektonische Rahmung ersichtlich. Der Inhalt dieses Reliefs zeigt nach Neumann verschiedene Episoden aus dem *Ramayana*.<sup>184</sup> Das mittlere Pilasterpaar erscheint leicht abgerundet und weist deshalb mehr die Form von Halbsäulen auf. Die Schäfte sind sehr stark und dicht floral beschnitzt. Auf dieser Beschnitzung scheinen, in einem bestimmten Abstand voneinander, große Lotusblüten zu liegen die in ihrem Durchmesser beinahe die gesamte Breite der Halbsäulen einnehmen. Die Kapitelle am oberen Ende weisen wieder florale Beschnitzung auf. Am unteren Ende schließen die Halbsäulen mit jeweils einer stehenden Bodhisattva-Figur ab. Zwischen den Kapitellen der mittleren Pilaster/Halbsäulen verläuft ein schmäleres horizontales Paneel das sich in fünfzehn, abwechselnd nach vorne und hinten versetzte, Abschnitte gliedert.

Zwischen den beiden mittleren Pilastern/Halbsäulen und dem inneren Pilasterpaar befindet sich ein schmaler Türrahmen, der an der Stelle, an der er an seinen horizontalen Teil stößt, in einem schrägen Profil nach innen geschnitten ist. Die Oberfläche des Türrahmens weist florale Beschnitzung auf. Die inneren Pilaster sind in jeweils vierzehn, mit einer kreisförmigen Rahmung versehene, Abschnitte unterteilt. In jeder dieser Kreisformen ist eine

<sup>183</sup> Neumann and Neumann 2008, S. 65.

<sup>184</sup> Neumann and Neumann 2008, S. 68-71.

sitzende Figur dargestellt und jede dieser Darstellungen scheint ein eigenes *mudrā* aufzuweisen. Die oben anschließenden Kapitelle sind floral beschnitzt und scheinen in ihrer Mitte eine girlandentragende Figur aufzuweisen. Am unteren Ende finden sich wieder stehende Bodhisattva-Figuren.

Auf den Kapitellen ruht das untere Türsturzries. Es ist rechteckig aus einem Stück geschnitten und ist in fünfzehn Abschnitte unterteilt. Jeder Abschnitt scheint von Säulen flankiert und einem Giebeldach überdacht zu sein und hat eine einzelne Figur zum Inhalt.<sup>185</sup> Zwischen den Kapitellen der inneren Pilaster verläuft ein ebenfalls horizontales schmales Fries das in elf versetzte Abschnitte unterteilt ist. Alle nach vorne versetzten Abschnitte der schmälere horizontalen Paneele, die bisher besprochen wurden, weisen an ihrer Unterseite, wie wir es schon in Nako gesehen haben, eine reiche florale Beschnitzung auf. Unterhalb dieses Frieses und zwischen den inneren Pilastern und der Eingangstüre verläuft ein weiterer, wie oben beschriebener, schmaler Türrahmen der mit einem durchgehenden Vajraband verziert ist.

Die ganz äußeren Seitenteile des Portales weisen, angrenzend an das äußere Pilasterpaar, auf jeder Seite eine zusätzliche beschnitzte „Konstruktion“ auf, wie ich sie bei Holzportalen dieser Art und Zeit in dieser Form noch nie angetroffen habe. Von den bereits beschriebenen Pilastern führen auf beiden Seiten reich figurativ beschnitzte horizontale Holzstege nach außen die nach einem gewissen Abstand in das äußerste und letzte Pilasterpaar münden. Diese etwas breiteren äußersten Pilaster sind in einem regelrechten *horror vacui* figurativ beschnitzt, es scheint aber trotzdem, wenn auch nur schwer erkennbar, eine Unterteilung in einzelne Abschnitte zu geben, die nach Neumann 54 Szenen aus der Legende des Jimutavahana zeigen.<sup>186</sup> Abschließend an diese Pilaster befindet sich auf jeder Seite ein schmales floral beschnitztes Fries.

In die, durch den Abstand zwischen den zwei letztgenannten Pilasterpaaren und die horizontal verlaufenden Stege entstandenen, insgesamt sechzehn, hochformatig rechteckigen Zwischenräume, ist jeweils ein profilierter Rahmen, der floral beschnitzt ist, eingelassen. In diesen Rahmen müssen sich ursprünglich sechzehn beschnitzte Paneele befunden haben von denen heute aber nur noch zwei, am vom Betrachter aus unteren linken und rechten Rand, erhalten geblieben sind (Abb. 117-118). Beide Friese sind figurativ beschnitzt und jeweils in zwei übereinanderliegende Erzählebenen unterteilt. Beim rechten Fries scheint auf der oberen Ebene ein länglicher Kubus dargestellt zu sein, aus dem Flammen schlagen. Es könnte sich

<sup>185</sup> Zur Deutung der dargestellten Gottheiten siehe: Neumann and Neumann 2008, S. 66-68.

<sup>186</sup> Neumann and Neumann 2008, S. 72-73.

hierbei also um eine Darstellung des *parinirvāṇa* des Buddha handeln. Das Fries zur Linken des Betrachters ist leider schlechter erhalten geblieben und weist auf beiden Erzählebenen zahlreiche stehende und sitzende Figuren auf.<sup>187</sup> Tucci hat 1935 drei dieser heute nicht mehr erhaltenen Paneele fotografiert. Ein Fries davon könnte den Traum der Königin Māyā zum Inhalt haben, die auf ihrer linken Seite liegend zu erkennen ist. Der Inhalt des direkt darüber befindlichen Panels entzieht sich aber meiner Kenntnis. Das dritte von Tucci fotografierte Fries, ebenfalls wieder in zwei übereinander liegende Erzählebenen unterteilt, scheint im oberen Bereich das Erste Bad des Bodhisattva zu zeigen und auf der unteren Ebene seine Geburt. Gemeinsam mit den elf Abschnitten am oberen Türsturzries wurden hier, am Portal in Khojarnath, insgesamt 27 Reliefs mit Ereignissen aus dem Leben des Buddha Śākyamuni beschnitzt.<sup>188</sup>

## 7.4 Der *'du khang* in Alchi, Ladakh

### 7.4.1 Chronologie und Aufbau des *'du khang* von Alchi

Das Dorf Alchi liegt am Fluß Indus, 64km westlich von Leh, der Hauptstadt von Ladakh im Distrikt Jammu-Kashmir.<sup>189</sup>

Der nach Osten ausgerichtete Tempelkomplex von Alchi liegt auf einem kleinen Plateau, etwas über dem Fluss Indus und ist von einer niedrigen Mauer eingefasst.<sup>190</sup> Der Heilige Bezirk setzt sich aus fünf Tempeln zusammen und wird durch drei *mchod rten* und sechs kleine Sanktuarien erweitert.<sup>191</sup> Der *'du khang*, einer der zwei vermutlich ältesten Tempel des heiligen Bezirkes (*chos khòr*) ist vermutlich zwischen dem 11. und dem 12. Jahrhundert entstanden.<sup>192</sup> Inschriften, die von Snellgrove und Skorupski in den Tempelgebäuden gefunden wurden, weisen die Gründung des *'du khang* dem Mönch Kalden Sherab (sKal ldan Shes rab) zu, einem Mitglied des berühmten *Brö*-Clans, der vermutlich zur Zeit der Verfolgung des Buddhismus unter König Langdarma (Lang dar ma) von Zentraltibet nach West-Tibet immigriert ist.<sup>193</sup> Der *'du khang* wird, nach einem Vorhof, durch ein reich beschnitztes Holzportal betreten. (Abb. 119)

<sup>187</sup> Die Neumanns führen in ihrem Artikel an, dass es sich bei diesem Abschnitt um eine Darstellung des zukünftigen Buddha im Tusita-Himmel handeln könnte, also den Beginn der Lebensvita, die mit der Darstellung des *parinirvāṇa* auf der vom Betrachter aus rechten unteren Seite endet (Neumann and Neumann 2008, S. 66).

<sup>188</sup> Neumann and Neumann 2008, S. 66.

<sup>189</sup> Papa-Kalantari 2000, S. 14.

<sup>190</sup> Goepper 1993, S. 118.

<sup>191</sup> Papa-Kalantari 2000, S. 14.

<sup>192</sup> Snellgrove and Skorupski 1977, S. 79-80 (11<sup>th</sup> century but possibly also 12<sup>th</sup> century); Pal and Fournier 1982, S. 33 (mid 11<sup>th</sup> century); Goepper 1990, S. 159; Klimburg-Salter 1982, S. 165 (mid 11<sup>th</sup> century); Luczanits 1993, S. 36 (vom Tod Rin chen bzang po's bis ins 12. Jahrhundert); Pöll 2005, S. 192 (mid/late 12th century).

<sup>193</sup> Klimburg-Salter 1982, S. 165.

#### 7.4.2 Das Portal des 'du khang von Alchi

Der beschnittene Türrahmen setzt sich aus insgesamt etwa fünfzehn reich beschnitzten Paneelen zusammen, von denen zehn vertikal und vermutlich fünf horizontal verlaufen (Abb. 120).<sup>194</sup> Im Gegensatz zu allen bereits oben besprochenen Portalen ist dieses Beispiel äußerst vielfältig und mit einer großen Liebe zum Detail farblich gefasst. Das Portal wird außen von einem vertikalen Friespaar gerahmt das mit Lotusblättern beschnitzt ist. Auf ihm ruht das vermutlich oberste horizontale Fries mit einer Verzierung von Lotusblüten oder Rosetten. An die äußersten Friese mit Lotusblättern grenzen nach innen hin zwei weitere vertikale Friese, die die Darstellung von insgesamt zwanzig Buddhas zum Inhalt haben. Diese Buddhadarstellungen sind von einem Endlosknoten gerahmt und voneinander abgetrennt. Nach innen hin, an das zu letzt genannte Pilasterpaar angrenzend, befinden sich zwei weitere Pilaster. Jeder der Pilaster ist in zehn einzelne Abschnitte unterteilt, die durch horizontal verlaufende Kerben voneinander getrennt sind die durch eine kleine vierteilige Rosettenform oder ein *āmalaka* auf der Mitte jeder Kerbe wieder miteinander verbunden werden. Innerhalb dieser insgesamt zwanzig Abschnitte befinden sich ebenso viele synoptische Szenen aus dem Leben des Buddha. Zum Inhalt der Darstellungen etwas später in diesem Abschnitt.

Die beiden Pilaster münden jeweils in ein beschnittenes Halbkapitell und zwischen diesen beschnitzten Kapitellen erstreckt sich ein weiteres schmales horizontales Fries, unterteilt in elf nach vorne und hinten versetzte Abschnitte. Unterhalb dieses Panels liegt das obere Türsturzries, das an der Ober- und Unterseite Meander-Band ähnliche, geometrische Beschnitzung aufweist, zwischen der sich, ohne ersichtliche Abtrennungen, insgesamt sieben Episoden aus dem Leben des Buddha Śākyamuni zu befinden scheinen, die hier, im Gegensatz zu Tholing, nicht chronologisch angeordnet sind.<sup>195</sup> Im Zentrum des Frieses ist auch hier wieder die Erleuchtung dargestellt und am, vom Betrachter aus rechten Ende das *parinirvāṇa*.

Das Fries ruht auf den Kapitellen von zwei weiteren, etwas breiteren Pilastern, nach innen zur Eingangstüre hin, von denen sich jeder in vier Abschnitte unterteilt. Diese Abschnitte sind wieder durch horizontal verlaufende Einkerbungen voneinander getrennt in deren Mitte wieder eine Rosetten/Kubus oder *āmalaka*-Form die Verbindung zwischen den Abschnitten herstellt. Jeder dieser Abschnitte beinhaltet die Figur einer Gottheit. Zwischen den Kapitellen dieser Pilaster, in deren Mitte sich jeweils die von einem Vogelpaar flankierte

<sup>194</sup> Bezüglich der Anzahl der horizontalen Friese möchte ich mich nicht festlegen, da es wegen dem über dem Portal hängenden Textilschmuck leider nicht möglich ist den obersten Abschluß des Portals zu sehen, um festzustellen, ob sich dort vielleicht noch ein weiteres, schmales horizontales Fries befindet.

<sup>195</sup> Luczanits 2007, S. 514.

Darstellung einer sitzenden und nach innen gewandten Gazelle zu befinden scheint, verläuft wieder ein schmales horizontales Fries das sich in sieben versetzte Abschnitte unterteilt.

Unterhalb dieses Frieses befindet sich das untere Türsturzries das in fünf, durch, wie oben bereits besprochene vertikale Einkerbungen von einander getrennten Abschnitten, die die fünf *Jinas* zum Inhalt hat, mit Vairocana im Zentrum. Die fünf *Jinas* sind jeweils von verzierten Giebeln überdacht und von verschiedenen anderen Figuren umgeben. Das Fries ruht auf den Kapitellen der innersten Pilaster die stark abgerundet sind und daher mehr an Halbsäulen erinnern. Diese Pilaster/Halbsäulen sind mit einem komplizierten floralen Muster beschnitzt. Etwa auf der Mitte dieser Beschnitzung befindet sich auf beiden Seiten ein Rondell mit einer sitzenden Buddhafigur im *dhyānamudrā* im Zentrum. Zwischen den beiden Kapitellen verläuft das unterste horizontale Paneel das in sieben versetzte Abschnitte unterteilt ist. Auf dem bedeutend größeren Teil in der Mitte, der über den darunter befindlichen Türrahmen reicht, befindet sich die Darstellung einer vierarmigen gekrönten *Prajñāpāramitā*. Direkt um die Eingangstüre herum verläuft, als Abschluß, ein schmaler, mit einem Vajraband verzierter, Türrahmen.

Die Episoden aus dem Leben des Buddha an dem bereits erwähnten dritten Pilasterpaar von innen gezählt, beginnen am vom Betrachter aus unteren rechten Rand mit einer anikonischen Darstellung von drei *stūpas*, die die drei Buddhas der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft symbolisieren.<sup>196</sup> Auf diese Szene folgen, von unten nach oben zu lesen, die Kronenübergabe an Maitreya, der Abstieg, der Traum der *Māyā*, die Deutung des Traumes ?, die Geburt, das erste Bad, der Besuch des Asita und der Bodhisattva in der Schule, sowie vermutlich ein jugendlicher Wettkampf. Die Erzählung wird dann, am vom Betrachter aus unteren Rand des linken Pilasters mit zwei Szenen der jugendlichen Wettkämpfe (Elefantenwerfen und Bogenschießen), zwei Szenen der Hochzeit (Prozession mit dem Bodhisattva auf einem Elefanten und die Hochzeit selber), einer Szene des Palastlebens, den vier Ausfahrten, dem Auszug, der Rückkehr *Kaṇṭakas*, dem Abschneiden der Haare und dem Bodhisattva in Askese, von unten nach oben fortgesetzt.

Die unteren, zum Boden verlaufenden, Teile aller Pilaster und Halbsäulen scheinen hier, im Gegensatz zu Tholing oder Khojarnath glatt und unbeschnitzt zu sein. So glatt dass vermutet werden kann, dass es an dieser Stelle nie eine Beschnitzung gegeben hat.

---

<sup>196</sup> Pöll 2005, S. 192.

## 7.5 Der bCu gcig zhal von Wanla, Ladakh

Der bCu gcig zhal von Wanla ist, außer dem bereits genannten Portal des *'du khang* in Alchi, das einzige heute in Ladakh noch gänzlich erhaltene Beispiel eines beschnitzten Holzportals das innerhalb seiner synoptischen Szenen das gesamte Leben des geschichtlichen Buddha, vom Aufenthalt im Tuṣita-Himmel bis hin zu seinem *parinirvāṇa*, zum Inhalt hat. Es ist ein spätes Beispiel einer Tradition die vermutlich während der Regierungszeit der Westtibetischen Könige ihren Anfang nahm und über die Jahrhunderte unter dem Einfluss regional unterschiedlicher Traditionen, eine von Region zu Region unterschiedliche Entwicklung erfuhr.

### 7.5.1 Chronologie und Aufbau des bCu gcig zhal von Wanla

Der Ort Wanla in Ladakh liegt in einem Seitental zwischen Khaltse und Lamayuru. Das Dorf erstreckt sich um den Fuß eines Felshügels herum auf dem ehemals eine Festung aus dem 12. Jh. errichtet war, von der heute nur noch Ruinen zu sehen sind. Vor Ort gefundenen Inschriften zu Folge bildete der Wanla-Tempel (Abb. 121), wie wir ihn heute sehen, das Herzstück dieser Anlage.<sup>197</sup> Wanla wird in den Chroniken von Ladakh erstmals erwähnt als Festungsgründung des Ladakhischen Königs Lha chen Nag lug, der diese Anlage in einem Tiger-Jahr erbaut haben soll.<sup>198</sup> Dieses Ereignis soll laut Francke im 12. Jahrhundert stattgefunden haben. Der Wanla Tempel soll laut dieser genannten Inschrift von Bhag dar skyab, einem Distriktvorstand, erbaut worden sein.<sup>199</sup>

Der Chuchigzhal (bCu gcig zhal, Elfköpfig), wie er heute genannt wird, ist ein dreigeschossiges Gebäude und weist wie der gSum brtsegs in Alchi drei Nischen auf in denen sich drei kolossale Tonskulpturen von Avalokiteśvara, Maitreya und Śākyamuni befinden. Laut einer Inschrift war sein ursprünglicher Name Tashisumtseg (bKra shis gsum brtsegs, glücksverheißender Dreistöckiger). Sein heutiger Name ist auf die Hauptfigur des Tempels, den 5m hohen elfköpfigen Avalokiteśvara zurückzuführen.<sup>200</sup>

Der Tempel wird über eine hölzerne Veranda betreten, die Luczanits zu folge noch aus der Gründungszeit stammt. In fast allen Teilen der Dekoration des Wanla Chuchigzhal ist das zu

<sup>197</sup> Luczanits 2002, S. 115.

<sup>198</sup> Francke 1914-1926 (repr. 1992), S. 36.

<sup>199</sup> Luczanits weist in seinem Artikel darauf hin dass er anhand der Ausstattung des Tempels seine früheste Entstehungszeit an das Ende des 13.Jh. n. Chr. setzen würde, einen Zeitraum innerhalb der ersten Hälfte des 14.Jh. aber als wahrscheinlicher ansieht (Luczanits 2002, S. 124).

<sup>200</sup> Luczanits 2002, S. 120-121.

dieser Zeit vorherrschende Bka' brgyud pa Umfeld zu erkennen.<sup>201</sup> Die dem Eingang vorgelagerte Veranda und das Eingangsportal selber öffnen sich nach Nordosten hin.<sup>202</sup>

### 7.5.2 Das Portal des bCu gcig zhal von Wanla

Das Holzportal (Abb. 122) von Wanla ähnelt von seiner Konzeption her zwar den bereits besprochenen Portalen von Nako und Alchi, ist aber wesentlich einfacher und schlichter von der Ausführung her gegeben. Um das gesamte Portal herum, horizontal am oberen Rand und vertikal ganz links und rechts außen, verläuft ein floral gestaltetes Fries, auf dem doppelte Lotusblätter dargestellt zu sein scheinen. Am oberen Ende verläuft darunter ein Türsturzries auf dem acht sitzende Buddhfiguren zu erkennen sind. Sie sind gerahmt und von einander abgetrennt durch einen Endlosknoten. Vertikal verlaufen innerhalb der bereits erwähnten Umrandung vier beschnitzte Friese. Am äußersten Friespaar sind insgesamt sechzehn sitzende Buddhfiguren dargestellt, ähnlich gestaltet wie am bereits erwähnten obersten horizontale Fries, ebenfalls wieder gerahmt und von einander abgetrennt durch den Endlosknoten. Diese beiden Friese münden oben jeweils in eine große Lotusblüte.<sup>203</sup>

Am nächst inneren vertikalen Friespaar sind insgesamt sechzehn Abschnitte wiedergegeben, durch horizontale Kerben von einander abgetrennt und teilweise von architektonischen Giebeln gerahmt, die das Leben des geschichtlichen Buddha Śākyamuni zum Inhalt zu haben scheinen, aber dazu etwas später. Auf ihnen ruht ein schmales Schmuckfries auf dem, ganz links und ganz rechts sowie in der Mitte, drei sitzende Gottheiten zu sehen sind. Das ganz leicht nach hinten versetzte Fries zwischen diesen Darstellungen weist ein durchgehendes, Kerbschnitt-artiges, Muster auf. Etwas unterhalb verläuft ein weiteres Türsturzries mit Tibetischen Schriftzeichen die von jeweils einem *stūpa* flankiert werden. Darunter verläuft wieder ein schmäleres, einheitlich gestaltetes Schmuckband mit floralen Motiven. Bei den zwei innersten vertikalen Friespaaren handelt es sich um schmale Schmuckfriese, von denen das Äußere florale Muster aufweist und das Innere mit einem Vajra-Band verziert ist. Auf diesen Paneelen ruht ein schmales horizontales Fries mit doppelreihig verlaufenden geometrischen Mustern. Darunter befindet sich das unterste horizontale Fries, das im Zentrum wieder eine sitzende Buddhfigur aufweist die in ihrer Höhe das darüber gelegene Fries überschneidet und einem links und rechts davon verlaufenden Vajra-Band. Die vertikalen Friese scheinen auch hier an ihrem unteren Ende nie eine Beschnitzung gehabt zu haben.

<sup>201</sup> Luczanits 2002, S. 123.

<sup>202</sup> Kozicz 2002, S. 128.

<sup>203</sup> Ich spreche hier mit Absicht nicht von Pilastern oder Halbsäulen, sondern von Friesen/Paneelen, da die Beschnitzung hier so abgeflacht ist, dass sie nur noch entfernt an architektonische Elemente erinnert.

Auf dem bereits beschriebenen mittleren vertikalen Friespaar befinden sich insgesamt sechzehn Abschnitte, acht zu jeder Seite, die Ereignisse aus dem Leben des geschichtlichen Buddha zum Inhalt zu haben scheinen. Trotz der geringeren Anzahl an Abschnitten als bei den bereits im Vorab besprochenen Portalen ist auch hier in Wanla der gesamte Lebenszyklus dargestellt, von der der Geburt vorrausgehenden Krönung Maitreyas im Tuṣita Himmel bis hin zum *mahāparinirvāṇa*, beziehungsweise der Verbrennung des Körpers des Buddha nach seinem Tod.<sup>204</sup>

Die Erzählung beginnt am vom Betrachter aus linken Fries mit der obersten Szene, bei der es sich offensichtlich um Maitreyas Krönung handelt, und wird nach unten hin fortgesetzt mit dem Traum der Māyā, der Geburt, dem ersten Bad, vermutlich dem Besuch des Weisen Asita, den jugendlichen Wettkämpfen in Form von Bogenschießwettbewerb und dem Elefantenwerfen und endet in einer vermutlichen Palastszene. Die Erzählung wird am vom Betrachter aus rechten Fries unten mit dem Auszug des Buddhas fortgesetzt, gefolgt von der vermutlichen Rückkehr Kaṇṭhakas, der Entsagung, der Askese, der Reisgabe durch Sujātā, der Erleuchtung, der ersten Predigt und endet in der Verbrennung.

---

<sup>204</sup> Pöll 2005, S. 195.

## 8 Die formale Konzeption des Portals des dKar chung lha khang im Vergleich mit anderen Portalen

Große Ähnlichkeit besteht beim konzeptionellen Aufbau des hölzernen Portalrahmens des dKar chung lha khang in Nako und den oben bereits ausführlicher besprochenen Portalen von Ribba, Tholing, Khojarnath, Alchi und Wanla, nicht nur bei der Gesamtansicht des Aufbaus des Portals, sondern auch bei verschiedenen einzelnen Dekorationsmodi.

Der beschnitzte Portalrahmen des dKar chung ist in seinen Maßen zwar vermutlich der kleinste unter diesen Portalen, kann mit der Anzahl seiner beschnitzten Paneele, im Verhältnis zu seiner Größe, mit den anderen aber durchaus Schritt halten.<sup>205</sup>

Wie an einer früheren Stelle in dieser Arbeit bereits besprochen setzt sich das Portal, wenn man die kleine, sicher wesentlich später eingefügte, Eingangstüre mit einbezieht, aus insgesamt zwölf Teilen zusammen. (Abb. 123) Das Portal in Ribba gliedert sich in achtzehn Teile, die Eingangstüre wieder mit einbezogen (Fig. 18), das Portal in Tholing zählt mit der Eingangstüre nur neun beschnitzte Paneele (Abb. 124), das Khojarnath Portal setzt sich, mit der Türe, aus insgesamt siebzehn beschnitzten Teilen zusammen (Abb. 125), das Portal in Alchi besteht aus ebenfalls siebzehn Paneelen (Abb. 126) und das Portal von Wanla, wieder mit Türe, aus insgesamt vierzehn Teilen. (Abb. 127)

Die Eingangstüre in Nako wird zu jeder Seite von jeweils drei beschnitzten Pilastern flankiert die oben alle mit einem Halbkapitell abschließen (Abb. 128). Diese drei Pilaster finden sich auch in Ribba, wo aber pro Seite noch zwei vertikale Schmuckfriese, allerdings ohne Kapitellabschluss, hinzukommen (Fig. 18). In Tholing sind es nur jeweils zwei Pilaster, die auch wieder in Kapitelle münden (Abb. 129). In Khojarnath sind es vier Pilaster auf jeder Seite und ein zusätzliches vertikales Fries das den Abschluß des äußeren Randes bildet (Abb. 130). In Alchi finden sich wieder jeweils vier Pilaster auf jeder Seite die auch wieder durch das äußerste vertikale Fries erweitert werden (Abb. 131). In Wanla, wo man wie bereits erwähnt, nicht wirklich von Pilastern sprechen kann, sind es wieder jeweils drei vertikale Friese die annähernd an Pilaster erinnern und an ihrer Spitze ebenfalls einen Kapitell-ähnlichen Abschluß bilden. Auch hier befindet sich ein schmales äußerstes Fries das aber wie ein Türrahmen gestaltet ist (Abb. 132).

Das Nako-Portal hat insgesamt fünf horizontale Friese von denen zwei Türsturzfriese sind (Abb. 133). Ribba hat sieben horizontale Paneele, von denen wiederum zwei

---

<sup>205</sup> Da mir die Maße der anderen Portale leider fehlen kann ich diesbezüglich leider keinen genauen Vergleich anstellen.

Türsturzpaneele sind (Fig. 18). Tholing weist insgesamt fünf horizontale Friese auf, von denen eines ein Türsturzries ist (Abb. 134). In Khojarnath befinden sich sechs horizontale Paneele, von denen drei Türsturzfriese sind (Abb. 135). Auch beim *'du khang* in Alchi finden sich sechs horizontale Paneele, von denen wieder zwei jeweils ein Türsturzries darstellen (Abb. 136, Detail). In Wanla sind es fünf, mit dem äußersten Türrahmen sechs horizontale Friese, zwei davon wieder als Türsturzries (Abb. 137).

Geht man innerhalb der einzelnen beschnitzten Friese nun ins Detail dann fallen bei einzelnen Dekorationselementen große Ähnlichkeiten in der Gestaltung auf. Vor allem die schmalen horizontalen Friese aller Portale, außer in Alchi und in Wanla, aber dazu etwas später, weisen zum Teil, vor allem in der vegetabilen Dekoration, idente Gestaltungen auf.

Vergleicht man das obere horizontale Fries in Nako (Abb. 138) mit dem schmalen unteren horizontalen Paneel in Tholing, (Abb. 139) und dem oberen schmalen Fries in Khojarnath (Abb. 140), so findet sich bei allen dreien bei den zurückgesetzten Abschnitten übereinstimmende dekorative Elemente. Die bereits beschriebenen sitzenden Buddhafiguren auf den vorgelagerten Teilen dieses Frieses in Nako (Abb. 141) finden sich ebenfalls in Khojarnath auf dem unteren horizontalen Fries wieder (Abb. 142). Die fliegenden Figuren in Tholing finden ihr Pendant hingegen wieder in Khojarnath.

Die bereits erläuterte Beschnitzung der Unterseite der vorgezogenen Abschnitte des obersten horizontalen Frieses in Nako (Abb. 19-20) ist in dieser Form auch in Khojarnath vorhanden und wird sich vermutlich auch am Portal des *gSer khang* in Tholing befunden haben (Abb. 143). Ob sich diese Art der Beschnitzung ursprünglich auch an den Friesen des *'du khang* in Alchi befunden hat, lässt sich heute leider nicht mehr ausmachen, in Wanla fehlt dieser Dekorationstyp, da die Friese des Portals bedeutend flacher sind als die der anderen hier beschriebenen Portale.

Die Kapitelle des Nako Portals (Abb. 17, Abb. 144) lassen sich von ihrer Gesamtkonzeption auch mit denen in Tholing (Abb. 145-146) und Khojarnath (Abb. 147) vergleichen, wobei bei jedem der Beispiele eine individuelle Beschnitzung im Zentrum zu bestehen scheint. Die Kapitelle in Khojarnath sind allerdings eher mit denen in Ribba (Abb. 148) zu vergleichen, wie auch viele andere Gestaltungselemente die in diesen beiden Portalen gleichermaßen auftauchen.<sup>206</sup>

Enden die vertikalen Pilaster in Tholing und Khojarnath nach unten hin mit stehenden Figuren (Abb. 148-150), die an die Dekoration der Gupta-Portale erinnern, so scheint sich in

---

<sup>206</sup> Ein eingehenderer Vergleich dieser beiden Portale würde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Für genauere Informationen dazu siehe: Luczanits 1996a, S. 72-75.

Alchi und Wanla dort nie eine Beschnitzung befunden zu haben. (Abb. 151-152) Die Pilaster in Nako sind so stark verwittert, dass sich auch am noch am besten erhaltenen linken äußersten Pilaster (Abb. 153) nicht mehr schlüssig ausmachen lässt, ob es dort eine Beschnitzung wie in Tholing und Khojarnath gegeben haben könnte. Es sieht aber so aus als könnte sich dort ursprünglich eine figurative Beschnitzung befunden haben.

Betrachtet man sich nun die oben bereits mehrmals erwähnten Verbindungselemente in der Mitte der Kerben, die die einzelnen Abschnitten sowohl vertikal als auch horizontal von einander abtrennen, dann scheinen sie zwar bei allen Portalen nach einem ähnlichen Konzept gestaltet zu sein, haben je nach Portal aber unterschiedliche Formen. In Nako sehen sie bei den vertikal verlaufenden Pilastern wie Blüten aus (Abb. 154) und zwischen den einzelnen Abschnitten des Türsturzrieses haben sie eher eine Art Rautenform (Abb. 155). Die Form dieser Verbindungselemente in Tholing ist auf dem Bildmaterial leider nicht genau auszumachen, es dürfte sich aber vermutlich auch um eine Blüten- oder Rauten-Form gehandelt haben (Abb. 156). Auch in Alchi unterscheiden sich diese Verbindungselemente bei den vertikalen und den horizontalen Paneelen des Portals. Entlang der vertikalen Pilaster scheinen die Abschnitte durch eine *āmalaka*-Form verbunden zu sein die jeweils auf die Spitze des Giebels, der den Abschnitt darunter rahmt, gesetzt ist. (Abb. 157) Zwischen den einzelnen Abschnitten des horizontalen Türsturzrieses weisen diese Elemente die Form einer vierteiligen Blüte auf. (Abb. 158) In Wanla werden die einzelnen Szenen an den vertikalen Pilastern nur noch damit verbunden dass der Rand der architektonischen Rahmung jeweils direkt an den unteren Rand des nächsten Abschnittes anstößt, die filigranen Verbindungselemente aber fehlen völlig.

## **9 Schlussbetrachtung, Zusammenfassung und chronologische Einordnung des Holzportals und seines Türsturzrieses**

Im Verlauf dieser Arbeit hat sich durch die detaillierte Beschreibung und Analyse der noch erhaltenen Schnitzarbeiten am Portal des dKar chung lha khang und ihrem Vergleich mit bestehenden Textquellen und anderen Beispielen in der Kunst gezeigt, dass es sich bei den einzelnen Abschnitten auf dem Türsturzries offensichtlich um Darstellungen aus dem Leben des geschichtlichen Buddha zu handeln scheint. Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits beleuchtet wurde, sind manche der sieben Abschnitte in sehr traditioneller Weise gestaltet, was die Anordnung der Figuren und die erkennbare Ikonographie betrifft, andere wiederum fallen, vor allem durch die Wahl der dargestellten Ereignisse, aus diesem Rahmen heraus.

Wie in der vorhergehenden Zusammenfassung bereits erläutert, zeigen sich auch am Fries in Nako „typische“ Entwicklungen der Westtibetischen künstlerischen Umsetzung der Ereignisse aus der Buddhavita. Die gleichzeitigen Tiergeburten werden hier in ihrer Bedeutung angehoben, wie wir es schon in den Vergleichsbeispielen im Tsa tsa Puri I in Alchi, oder in den Malereien des lHa khang dmar po in Tholing gesehen haben und es wird ihnen in Nako ein eigener Abschnitt zugeteilt. Die Darstellungsweise der säugenden Jungtiere, wie wir sie hier vorfinden, greift aber wieder auf die alte Gandhāra-Tradition zurück. Auch die Darstellung der sich um den Bodhisattva erstreckenden Blütenbahnen, im Rahmen der Darstellung seiner ersten Schritte, korrespondiert wieder mit den anderen hier angeführten westtibetischen Beispielen. Der Abschnitt mit dem Besuch des Weisen Asita ist auch in Nako in westtibetischer Manier wiedergegeben, mit dem am Schoß des Königs sitzenden kindlichen Bodhisattva zur Linken und dem Weisen zur Rechten des Betrachters.

Alle hier beschriebenen Portale, außer dem Portal/Fassade des Lotsaba lha khang von Ribba, haben synoptische Szenen aus dem Leben des Buddha Śākyamuni zum Inhalt. Bis auf das Portal des dKar chung lha khang in Nako, das, wie bereits erwähnt, zu schlecht erhalten ist um Schlüsse auf die gesamte ursprüngliche Beschnitzung zu machen, beinhalten die beschnitzten Friese dieser Portale jeweils den gesamten Lebenszyklus des geschichtlichen Buddha, ganz der oben bereits besprochenen West-Tibetischen Tradition entsprechend, von seinem Aufenthalt im Tuṣita-Himmel bis hin zu seinem *parinirvāṇa*.

Am Türsturz sind bei allen Portalen besondere, aus der Chronologie der Buddhavita herausgenommene, Haupt-Ereignisse dargestellt die nicht einem besonderen Programm zu entsprechen scheinen und auch nicht direkt chronologisch angeordnet sein müssen.

Ist in Tholing und Alchi im Zentrum des Türsturzfrieses jeweils das Erwachen des Buddha dargestellt, so fällt in Khojarnath dem Angriff Mārās diese Position zu und in Nako scheint an dieser Stelle das eventuellen Ankleiden vor dem Tempelbesuch seinen Platz zu haben.

Die Darstellung des Lebens des geschichtlichen Buddha dürfte an den Holzportalen der Region des westlichen Himalaya also ein überaus wichtiges Dekorationselement dargestellt haben, scheint aber nur an die Vorgabe oder Intention gebunden gewesen zu sein, den gesamten Zyklus des Lebens, innerhalb dieser Dekoration, darzustellen. Wie der genaue Inhalt der einzelnen Ereignisse zu gestalten war und welche einzelnen Ereignisse abgebildet wurden, oblag offensichtlich vor allem den Stiftern und ihrem religiösen Umfeld, aber vermutlich auch den ausführenden Künstlern und ihrer Tradition, wodurch es von Region zu Region zu verschiedenen Variationen der selben Inhalte kam.

Jedes erhaltene Beispiel dieser Region und Zeit zeigt somit eine individuelle Lösung in der Umsetzung des Lebens des Buddha in eine bildliche Form.<sup>207</sup> Erst später kommt es dann zur Entwicklung standardisierter Modelle und Formen.<sup>208</sup>

Alle, in dieser Arbeit beleuchteten Holzportale halten sich in ihrer Gesamtkonzeption offensichtlich außerdem an ein mehr oder minder festgelegtes Konstruktions-Schema. Die Anzahl der beschnitzten Friese variiert dabei aber von Tempel zu Tempel. Gemeinsam ist ihnen offensichtlich nur, dass ihre Dekoration sowohl aus vertikalen, als auch horizontalen Paneelen besteht, sie also alle dem „Multiframe-door“ Typus entsprechen wie Pöll ihn nennt.<sup>209</sup>

Abgesehen von der Dekoration mit synoptischen Szenen aus dem Leben des geschichtlichen Buddha finden sich in allen Dekorationen verschiedene übereinstimmende Elemente der Beschnitzung die, außer in den Portalen des *'du khang* in Alchi und des *bCu gcig zhal* in Wanla, bei den anderen Türrahmungen zu finden sind und einer bestimmten künstlerischen Tradition zu entsprechen scheinen, die von Region zu Region tradiert und rezipiert worden zu sein scheint. Das Portal des *gSer khang* in Tholing ist innerhalb dieser beschriebenen Gruppe noch am schlichtesten dekoriert und weist auch die geringste Anzahl an beschnitzten Paneelen auf. Das Portal in Alchi scheint alle Dekorationselemente „auf die Spitze“ zu treiben. Die Schnitzarbeiten haben eine Detail-Verliebtheit die bei den anderen hier besprochenen Portalen nur teilweise im Ansatz vorhanden ist. In Wanla wiederum kommt es zu einer starken Vereinfachung und Abflachung der Paneele, die das Portal im Verhältnis mit den anderen hier angeführten geradezu plump erscheinen lassen.

Auch der Portalrahmen des *dKar chung lha khang* in Nako scheint ein Beispiel dieser oben besprochenen individuellen Art der Gestaltung zu sein. Durch das offensichtlich völlige Fehlen der, in den anderen besprochenen Portalen vorhandenen kashmirischen Einflüsse, das Fehlen jeglicher architektonischer Rahmung, der oben bereits besprochenen Art der Darstellung der agierenden Figuren und der so andersartigen Auswahl der Szenen auf dem Türsturz, würde ich es für vorstellbar halten, die Entstehung des Portals später als die der Tempel von Nako anzusetzen und somit ein nachträgliches Einfügen in seinen heutigen Platz nicht ausschließen.

---

<sup>207</sup> Luczanits 2007, S. 526.

<sup>208</sup> Ibid., S. 523.

<sup>209</sup> Pöll 2005, S. 191.

Der von Luczanits angeführten Theorie, dass es sich bei dem Portal ursprünglich um das des Lotsaba lha khang gehandelt haben könnte <sup>210</sup> würde ich aber widersprechen, da es meiner Ansicht nach in seinen Proportionen für diesen viel zu klein gewesen wäre.

---

<sup>210</sup> Luczanits 2004, S. 311, FN. 258.

## 10 Bibliographie

- Ackermann, H.C. (1975), *Narrative Stone reliefs from Gandhāra in the Victoria and Albert Museum in London*, IsMEO, Rome.
- Allinger, E. (1993), *Studie zu einer Episode aus dem Leben des Buddha, Der Abstieg aus dem Trayastrimśa Himmel nach Sāṃkāśya*, Magisterarbeit an der Universität Wien, Wien.
- Aryan, S. (1984-85), Wooden Sculpture from the Himalayan Temples, in: *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, 70-78.
- Auboyer, J. (1982), *Buddha. Der Weg der Erleuchtung*, aus dem Französischen übersetzt von Thomas Münster, Freiburg.
- Bhattacharyya, B. (1968), *The Indian Buddhist Ikonography*, (repr. Calcutta 1987).
- Burgess, J. (1899), *The Gandhāra Sculptures*, London.
- Bu-ston (1931/32), *History of Buddhism*, Vol. II., I. "The Jewelry of Scripture", Heidelberg 1931, II. "The History of Buddhism in India and Tibet". Heidelberg 1932, transl. from Tibetan by E. Obermiller, Materialien zur Kunde des Buddhismus, Heidelberg.
- Chandra, L. (1986), *Buddhist Ikonography of Tibet*, Vol. I-III, Kyoto.
- Coomaraswamy, A.K., (1928), The Buddha's cūḍā, Hair, uṣṇīṣa, and Crown, *JRAS*, 815-841
- Dehejia, V. (1996), Sanchi, The Animated World of the Toranas, in: *MARG Magazine*, Vol. XLVII No. 3, Vidya Dehejia (ed.), Mumbai, 36-57.
- (1997), *Discourse in Early Buddhist Art: Visual Narratives of India*, New Delhi.
- De Silva-Vigier, A. (1956), *Das Leben des Buddha: Nach den alten Legenden und im Spiegel der Kunst*, London.
- Di Mattia, M. (1997), Il complesso templare di Nako nell' alto Kinnaur: un esempio dello stile indo-tibetano dei secoli X-XII, (parte 1), in: *Rivista Degli Studi Orientali*, Vol. LXXI (1997), Roma 1998, 185-238.
- Dutoit, J. (1921), *Das Leben des Buddha*. Nach den kanonischen Schriften der südlichen Buddhisten aus dem Pali übersetzt und erläutert von Prof. Dr. Julius Dutoit, Berlin.
- Eichenbaum Karetzky, P. (1987), The Act of Pilgrimage and Guptan Steles with Scenes from the Life of the Buddha, in: *Oriental Art*, New Series Vol. XXXIII, No.3, 268-274.
- (1989), Western Influences on the Formation of an Illustration of the Life of the

Buddha, in: *Oriental Art*, New Series, Vol. XXXV, No. 3, S. 163-168.

------(1992), *The Life of the Buddha. Ancient Scriptural and Pictorial Traditions*, Lanham.

Foucaux, E. (1884), *Le Lalita Vistara. Développement des Jeux, L'histoire du Buddha @kya-Mouni depuis sa naissance jusqu' a sa prédication*, traduit du Sanskrit en Français par Ph. Ed. Foucaux, Annales du Musée Guimet, tome sixième, Paris.

Foucher, A. (1905), *L'Art Gréco – Bouddhique du Gandhāra*, tome I (1905), tome II, fasc. 1-2 (1918), tome III, fasc. 3 (1951), Paris

------(1917), *The Beginnings of Buddhist Art: And other Essays in Indian- and Central-Asian Archaeology*, Paris, Transl. by L.A. Thomas, (repr. 1994, New Delhi).

------(1921), Lettre d'Ajaṅṭā, Rapport préliminaire sur l'interprétation des peintures et sculptures d'Ajaṅṭā, in : *Journal Asiatique*, Bombay, 201-45 ; Preliminary Report on the Interpretation of the Paintings and Sculptures of Ajanta, Transl. by M.S.A. Hydari, in: *Journal of the Hyderabad Archaeological Society*, 1919-20, 50-111.

Francke, A. H. (1914-1926), *Antiquities of Indian Tibet. Part I: Personal Narrative*. (Archaeological Survey of India, New Imperial Series, Vol. 38), Calcutta, (repr. New Delhi 1972).

------(1926), *Antiquities of Indian Tibet. Part II: The Chronicles of Ladakh and Minor Chronicles* (Archaeological Survey of India, New Imperial Series, Vol. 50), Calcutta, (repr. New Delhi 1972).

Frauwallner, E. (1956), The Earliest Vinaya and the Beginnings of Buddhist Literature, *Serie Orientale Roma*, VIII, Roma

Goepper, R. (1990), Clues for a Dating of the Tree-Storeyed Temple (Sumtsek) in Alchi, Ladakh, In: *Asiatische Studien/ Études Asiatiques XLIV-2-1990*, *Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde*, Bern, 159-169.

------(1993), The Great Stūpa at Alchi, in: *Artibus Asiae*, Vol. LIII, 1 / 2, 111-130.

Goepper, R. und Poncar J., (1996), *Alchi, Ladakh's hidden Buddhist sanctuary, The Sumtsek*, London.

Goetz, H. (1955), *The Early Wooden Temples of Chamba*, Leiden.

------(1969), *Studies in the History and Art of Kashmir and the Indian Himalaya*, Wiesbaden.

Goswami, B. (2001), *Lalitavistara*, Translation from the Sanskrit into English, The Asiatic Society, Bibliotheca Indica Series, No.320, Kolkata.

Hallade, M. (1968), *The Gandhara Style and the Evolution of Buddhist Art*, London.

Handa, O.C. (1987), *Buddhist Monasteries in Himachal Pradesh*, New Delhi.

Harle, J.C. (1986), *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Middlesex.

Ham, P. van, & Stirn, A. (1997), *Vergessene Götter Tibets: Wiederentdeckung vergessener buddhistischer Klosterkunst im Westhimalaya*, Stuttgart.

Hein, E. und Boelmann G., (1994), *Tibet-der Weiße Tempel von Tholing*, Ratingen

Hiruma, T. (1986), *Gandhara Art*, Tokyo.

Huntington, S.L. und Huntington J.C., (1990), *Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pāla India 8<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> centuries and Its International Legacy*. Seattle – London.

Johnston E.H. (1936), *Aśvaghōṣa's Buddhacarīta or acts of the Buddha*, Complete Sanskrit Text with English Translation, Cantos I to XIV translated from the Original Sanskrit supplemented by the Tibetan Version together with an introduction and notes by E.H. Johnston, First Edition: Lahore 1936 Repr. Delhi 1972/1978.

Jones, J.J. (transl.), (1952), *The Mahāvastu, Vol. I-III: Sacred Books of the Buddhists*, 3 Vol. XVI, XVIII, XIX, Transl. from the Buddhist Sanskrit, London 1949/1952/1956.

**Karetzky, P.E. → Eichenbaum-Karetzky**

Klimburg-Salter, D. (ed.), (1982a), *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*, (Exhibition: Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, November 7, 1982-January 2, 1983), UCLA Art Council, Los Angeles.

----- (1982b), (c) Monastic Art of the Western Trans-Himalayas: Seventh to Seventeenth Centuries, in: *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*, ed. Deborah Klimburg-Salter, (Exhibition: Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, November 7, 1982- January 2, 1983), UCLA Art Council, Los Angeles, 152-168.

----- (1985), The Tucci Archives Preliminary Study, 1: Notes on the Chronology of Ta pho 'Du khañ, in: *East and West*, IsMEO, New Series, Vol. 35, Nos. 1-3, September 1985, Rome, 11-41.

----- (1987), Reformation and Renaissance: A Study of Indo-Tibetan Monasteries in the Eleventh Century, in: *Orientalia Josephi Tucci Memoriae Dicata, Serie Orientale Roma*, G. Gnoli & L. Lanciotti (eds.), LVI, 2, Roma, 683-702.

----- (1988), The Tucci Archives Preliminary Study 2: The Life of the Buddha in Western Himalayan Monastic Art and Its Indian Origins: Act One, in: *East and*

*West*, IsMEO, Vol. 38 (1-4), Rom, 189-214.

- (1989), *The Kingdom of Bamiyan. Buddhist Art and Culture of the Hindu Kush*, Naples-Rome.
- (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), 145-171.
- (1994a), Tucci Himalayan Archives Report, 2: The 1991 Expedition to Himachal Pradesh, in: *East and West*, IsMEO, Vol. 44 (1), Rom, 13-82.
- (1994b), A decorated Prajnaparamita Manuscript from Poo, in: *Orientalia* 25 (6) 1994, Hong Kong, 54-60.
- (1995a), *Buddha in Indien: Die Frühindische Skulptur von König Asoka bis zur Guptazeit* (Ausstellung: Kunsthistorisches Museum-Wien, 2. April bis 16. Juli 1995 im Künstlerhaus), Wien.
- (1995b), Is there an Inner Asian International Style 12th to 14th Centuries? Definition of the Problem and Present State of Research, in: *The Inner Asian International Style 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Centuries*, Deborah Klimburg-Salter & Eva Allinger (eds.), *PIATS 1995*, Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995, edited by Ernst Steinkellner, Vol. VII, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften, 267. Bd., Wien, 1-13.
- (1995c), The Life of the Buddha in Ta pho Monastery, Himachal Pradesh: Text and Image, in: *South Asian Archaeology*, July 1995, Cambridge, 673-690.
- (1996), Style in Western Tibetan Painting: The Archaeological Evidence, in: *East and West*, IsMEO, Vol. 46 (3-4), Rom, 319-336.
- (1997), *Tabo - a Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, New York.
- (2002), Ribba, the Story of an Early Buddhist Temple in Kinnaur, in: *Buddhist Art and Tibetan Patronage. Ninth to Fourteens Century*, Deborah Klimburg-Salter & Eva Allinger (eds.), *PIATS 2000*, Proceedings of the Ninth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000, edited by Henk Blezer, Vol. 2 of 7. Leiden, Brill: 1-28.
- (2003), The Nako Preservation Project, in: *Orientalia* 34 (5) 2003, Hong Kong, 39-45.
- (2007a), Tradition and Innovation in Indo-Tibetan Painting. Four Preaching Scenes from the Life of the Buddha, Tabo mid 11<sup>th</sup> Century, in: *Pramāṇakīrtiḥ, Papers dedicated to Ernst Steinkellner on the occasion of his 70th Birthday. Part I.* (Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismuskunde 70.1), edited by B. Kellner, H. Krasser, H. Lasic, M. T. Much, H. Tauscher, Wien, 423-467.

- (2007b), Kha-che lugs and the wood sculptures from Charang, in: *The Pandita and the Siddha: Tibetan Studies in Honour of E. Gene Smith*, Ramon N. Prats (ed.), Dharamshala, 138-152.
- (2007c), Reflections on the Contribution of Art History to Transdisciplinary Research in Vienna: The Example of the Nako Sacred Compound, in: *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*, PIATS 2003, Edt. by Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper and Christian Jahoda, BRILL, 5-25.
- Khosla, R. (1979), *Buddhist Monasteries in the Western Himalaya*, Kathmandu.
- Kozicz, G. (2002), The Wanla Temple, in: *Buddhist Art and Tibetan Patronage. Ninth to Fourteens Century*, Deborah Klimburg-Salter & Eva Allinger (eds.), *PIATS 2000*, Proceedings of the Ninth Seminar of the International Assotiation For Tibetan Studies, Leiden 2000, edited by Henk Blezer, Vol. 2 of 7. Leiden, Brill: 127-136.
- (2003), *Architektur im Tantrischen Buddhismus, Der Architektonische Raum im Diamantkreis: Eine Analyse von Prinzipien der frühen buddhistischen Tempelarchitektur in der Region des Westlichen Himalayas*, Graz.
- Kramrisch, S. (1954), *The Art of India, Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, London.
- Krom, N.J. (1925) Barabudur, Archeological Description, repr. Delhi 1986, Vol. I-V.
- Kumar, J. (1989), *Masterpieces of the Mathura Museum*, Mathura.
- Kurita, I. (1988), *Ancient Buddhist Art Series: Gandharan Art I. The Buddha's life story*, Tokyo.
- Kvaerne, P. (1972), Aspects of the Origin of the Buddhist Tradition in Tibet, in: *NVMEN, International Review for the History of Religions*, Vol. XIX, Leiden (Brill).
- Lamotte, E. (1988), *History of Indian Buddhism: From the Origins to the Śāka Era*, Louvain-la-Neuve, (transl. of *Histoire du Bouddhisme Indien, des origines à l'ère Śāka*, Bibliothèque du Muséon, Louvain 1958.)
- Luczanits, C. (1993), *Studie zu einer Episode aus dem Leben des Buddha: Der Tuṣita-Himmel und die Kronenübergabe*, Magisterarbeit an der Universität Wien, Wien.
- (1996a), Early Buddhist Woodcarvings from Himachal Pradesh, in: *Orientalism 27* (6) 1996, Hong Kong, 46-53.
- (1996b), A Note on Tholing Monastery, in: *Orientalism 27* (6) 1996, Hong Kong, 76-77.
- (1999), The Life of the Buddha in the Sumtsek, in: *Orientalism 30* (1) 1999, Hong Kong, 30-39.

- (2002), The Wanla Bkra shis gsum brtsegs, In: *Buddhist Art and Tibetan Patronage. Ninth to Fourteens Century*, Deborah Klimburg-Salter & Eva Allinger (eds.), *PIATS 2000*, Proceedings of the Ninth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000, edited by Henk Blezer, Vol. 2 of 7. Leiden, Brill: 115-125.
- (2003), The 12th Century Buddhist Monuments of Nako, In: *Orientalism* 34 (5) 2003, Hong Kong, 46-53.
- (2004), *Buddhist Sculpture in Clay. Early Western Himalayan Art, late 10<sup>th</sup> to early 13<sup>th</sup> Centuries*, Chicago: Serindia.
- (2005), The Early Buddhist Heritage of Ladakh Reconsidered, in: John Bray (ed.) *Ladakhi Histories, Local and Regional Perspectives*, Leiden 2005, Brill: 65-96.
- (2007), Prior to birth II, The Tuṣita episodes in Early Tibetan Buddhist literature and art, in: *Pramāṇakīrtiḥ, Papers dedicated to Ernst Steinkellner on the occasion of his 70th Birthday. Part 1.* (Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismus-kunde 70.1), edited by B. Kellner, H. Krasser, H. Lasic, M. T. Much, H. Tauscher, Wien, S. 497-543.
- Marshall, J. Sir (1960), *The Buddhist Art of Gandhāra*, Memoirs of the Department of Archaeology in Pakistan, I, Cambridge.
- Meister, M. & Dhaky, K.D. (1988), *Encyclopedia of Indian Temple Architecture, North India*, 2 Vol., Princeton.
- Mitra, D. (1971), *Buddhist Monuments*, Calcutta (repr. 1980).
- Mitra, R. L., (1998), *The Lalita-Vistara. Memoirs of the Life and Doctrines of Sakya Sinha, (Chs. 1-15)*, Calcutta, Delhi.
- Mukherjee, B. (1966), *Die Überlieferung von Devadatta, dem Widersacher des Buddha, in den kanonischen Schriften*, Münchner Studien zur Sprachwissenschaft, München.
- Nehru, L. (1989), *Origins of the Gandhāran Style, a study of contributory influences*, Delhi.
- Neumann, H. and Neumann H., (2008), The Portal of Khojar Monastery in West Tibet, in: *Orientalism*, Vol. 39/6, September 2008, Hong Kong, 62-73.
- Noci, F. (1994), Observations on the Architecture and on a Carved Wooden Door of the Temple of Mirkulā Devi at Udaipur, Himachal Pradesh, in: *East and West*, Vol. 44, Nos. 1, March 1994, IsMEO, Rome, 99-114.

**Obermiller E. → Bu-ston**

Pal P. und Fournier, L., (1982), *A Buddhist Paradise. The Murals of Alchi Western*

- Himalayas*, Photographs by Lionel Fournier, Basel, Hong Kong.
- (1989), Kashmir and the Tibetan Connection, in: *Art and Architecture of Ancient Kashmir*, ed. By P. Pal, Bombay, 117-135.
- Paglung, J.L. (1981), Die Erzählstoffe des Mūlasarvāstivāda-Vinaya. Analysiert auf Grund der Tibetischen Übersetzung, *Studia Philologica Buddhica*, Monograph Series III, Tokyo.
- Papa-Kalantari, C. (2000), Die Deckenmalereien des gSum-brtsegs in Alchi (Ladakh). Studie zu den Textildarstellungen eines frühen buddhistischen Tempels aus dem westtibetischen Kulturkreis, Magisterarbeit an der Universität Wien, Wien.
- Parimoo, R. (1982), *Life of the Buddha in Indian Sculpture*, New Delhi.
- Petech, L. (1962), Indien bis zur Mitte des 6. Jhdts, in: *Propyläen Weltgeschichte*, Golo Mann, Alfred Heuss (Hrsg.), Hochkulturen des mittleren und östlichen Asiens, Bd.2, 353-476.
- (1997), VII Western Tibet: Historical Introduction, in: (1997), *Tabo - a Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, New York, 229-255.
- Pieruccini, C. (1994), The Temple of Lakṣaṇā Devī in Bharmaur (Chambā), A new Approach, in: *East and West*, Vol. 47, Nos. 1-4, December 1994, IsIAO, Rome, 171-228.
- Pöll, H. (2005), Wooden Temple Doors in Ladakh. 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries CE., in: *Journal of the Asiatic Society of Mumbai* 79, Mumbai, S. 191-204.
- Rhie, M. und Thurman, R.A.F., (1991), *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, New York.
- Rhys Davids, T.W. (1880), *Buddhist Birth stories, or Jātaka Tales. The oldest collection of Folklore extant: Being the Jātakatthavaṇṇanā*, For the first time Edited in the Original Pāli by V. Fausböhl, translated by T.W. Rhys Davids, Vol. I, London. (Repr. 2000, London, Trübner's Oriental Series)
- Rockhill, W.W. (1907), *The Life of the Buddha and the Early History of his Order*, Derived from Tibetan works in the Bkah-hgyur and Bstan-hgyur, Translated by W. Woodville Rockhill, London. (Repr. 2000, London, Trübner's Oriental Series)
- Rosenfield, J.M. (1967), *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley/Los Angeles.
- Schlingloff, D. (1981), Erzählung und Bild: Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der Europäischen und Indischen Kunst, in: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, Bd. 3, München, 87-213.
- (2000), *Ajanta, Erzählende Wandmalereien/Narrative Wallpaintings*, 2Vol., Wiesbaden.

- Schotsman I. (1995), *Aśvaghōṣa's Buddhacarita. The Life of the Buddha*, Sanskrit Text with word-by-word translation, Melodies for chanting and verses in English, grammatical explanation by Irma Schotsman, Sarnath, Varanasi.
- Singh, M.G. (1999), *Wooden Temples of Himachal Pradesh*, New Delhi.
- Sivararamurti, C. (1975), *Indien, Kunst und Kultur*, Freiburg.
- Snellgrove, D. (1982), Buddhism in North India and the Western Himalayas. Seventh to Fourteenth Centuries, in: *The Silk Route and the Diamond Path. Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*, ed. by D. Klimburg-Salter, Los Angeles, 64-81.
- Snellgrove, D. & Richardson, H. (1968), *A Cultural History of Tibet*, London.
- Snellgrove, D. & Skorupski, T. (1977), *The Cultural Heritage of Ladakh, Vol. I, Central Ladakh*, Warminster.
- (1980), *The Cultural Heritage of Ladakh, Vol. II, Zaskar and the Cave Temples of Ladakh*, Warminster.
- Thakur, L. S. (1996), Nako Monastery: Archaeological Notes from an Account of the Western Himalayan Expeditions, in: *East and West*, New Series 46 (3-4), 337-352.
- (2002), Exploring the Hidden Buddhist Treasures of Kinnaur (Khu nu): A Study of the Lha khang chen mo, Ribba, in: *Buddhist Art and Tibetan Patronage. Ninth to Fourteens Century*, Deborah Klimburg-Salter & Eva Allinger (eds.), *PIATS 2000*, Proceedings of the Ninth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000, edited by Henk Blezer, Vol. 2 of 7. Leiden, Brill: 29-44.
- Tissot, F. (1986), *The Art of Gandhāra: buddhist monk's art on the north-west frontier of Pakistan*, Paris.
- Tucci, G. (1935), *Indo-Tibetica III.1: I templi del Tibet occidentale e il loro simbolismo artistico*, Parte I, *Spiti e Kunavar*, Parte II, *Tsaparang*, Rom.  
English Version: (1988) *Indo-Tibetica III.1, The Temples of Western Tibet and their Artistic Symbolism: The Monasteries of Spiti and Kunavar*, Indo-Tibetica III.2, *Tsaparang*, ed. Lokesh Chandra, repr. New Delhi.
- (1937), Khojarnath, 1° Luglio, in: *Santi e Briganti nel Tibet Ignoto, Diario della Spedizione nel Tibet Occidentale 1935, 1937-X V*, Milano, 38-43.
- (1949), *Tibetan Painted Scrolls*, 3 vols. Roma.
- (1980), *The Religions of Tibet*, Transl. from the German and Italian by Geoffrey Samuel, Berkeley, (repr. 1988).
- Waldschmidt, E. (1929), *Die Legende vom Leben des Buddha. In Auszügen aus den heiligen Texten*, Berlin.

- Weller F. (1926), *Das Leben des Buddha von Āśvaghoṣa, Tibetisch und Deutsch*, Herausgegeben von Friedrich Weller, Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig, herausgegeben von Prof. Dr. Hans Haas, Leipzig.
- Widorn, V. (2001), *Die Holzskulpturen des Lha khañ in Johling*. Studie zur Einordnung zweier Buddhastelen aus Lahul in einen chronologischen und kulturellen Kontext, Magisterarbeit an der Universität Wien, Wien.
- Williams, J.G. (1975), Sarnath Gupta Steles of the Buddhas Life, in: *Ars Orientalis*, 10, Michigan, 171-192.
- (1982), *The Art of Gupta India. Empire and Province*, Princeton University Press, New York.
- Yamamoto, K. (1974), *The Life of the Buddha, through Gandhāra Sculpture*, Tokyo.

## 11 Bildteil

### 11.1 Abbildungsverzeichnis

- Fig. 1:** Karte, Indischer Himalaya, (Nach C. Luczanits 1998; edt.by Klimburg-Salter), WHAV
- Fig. 2:** Nako, Tempel Komplex, (R. Khosla, 2002, NRPP)
- Fig. 3:** Das Holzportal des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 4:** Nako, Heiliger Bezirk, (Nach C. Luczanits 2004, S. 77)
- Fig. 5:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, (G. Kozicz 2007)
- Fig. 6:** Das Türsturzries am Holzportal des dKar chung lha khang von Nako (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 7:** Die Geburt, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 8:** Die Geburt, Wandmalerei in Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, 1. No. 64, Bhagavān, XVI, 19, Detail)
- Fig. 9:** Gleichzeitige Tiergeburten, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 10:** Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei in Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, 1. No. 64, Bhagavān, XVI, 19, Detail)
- Fig. 11:** Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 11a:** Das Erste Bad, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 11b:** Die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 12:** Ankleiden vor dem ersten Besuch im Tempel, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 13:** Der Besuch des Weisen Asita, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 14:** Besuch des Weisen Asita, Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, 1. No. 64, Bhagavān, XVI, 19,Detail)
- Fig. 15:** Die vier Ausfahrten, Türsturzries des dKar chung lha khang, Detail, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 16:** Jugendliche Wettkämpfe, Türsturzries des dKar chung lha khang, (G. Kozicz 2007, Detail)
- Fig. 17:** Karte von West – Tibet, (Nach Klimburg-Salter 1997, ???)
- Fig. 18 :** Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, (Nach Klimburg-Salter 2002, Fig. 5; M. Falser 1998, WHAV)
- Abb. 1:** Der dKar chung lha khang von Nako, (WHAV, S. Kogler 2004, 132)

- Abb. 2:** Das Holzportal des dKar chung lha khang, Nako (WHAV, V. Widorn 2002 2,37)
- Abb. 3:** Das Holzportal des dKar chung lha khang, Nako (WHAV, V. Widorn 2002 2,39)
- Abb. 4:** Das Holzportal des dKar chung lha khang, (V. Ziegler 2002)
- Abb. 5:** Das Holzportal des dKar chung lha khang, Das Türsturzries, (V. Ziegler 2002, Detail)
- Abb. 6:** Nako, Heiliger Bezirk, Nordansicht, (R. Khosla, NRPP II, 2003)
- Abb. 7:** Der dKar chung lha khang, S-Wand, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002, 8M6H0635)
- Abb. 8:** Der dKar chung lha khang, N-Wand, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002, 8M6H0633)
- Abb. 9:** Der dKar chung lha khang, Eingangswand im Osten, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002, 8M6H0614)
- Abb. 10:** Der dKar chung lha khang, Eingangswand im Osten, (© M. Kerin, 2004 CRW 1835 2)
- Abb. 11:** Der dKar chung lha khang, (WHAV, V. Widorn 2007 3,06)
- Abb. 12:** Der dKar chung lha khang und sein Holzportal, (WHAV, V. Widorn 2007 3,07)
- Abb. 13:** Das Portal des Lotsaba lha khang von Nako, (WHAV, D. Klimburg-Salter 1998 7,41)
- Abb. 14:** Das Das Portal des Lotsaba lha khang von Nako, (WHAV, D. Klimburg-Salter 1998 74,2)
- Abb. 15:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Pilaster, links außen, Detail, (V. Ziegler 2002)
- Abb. 16:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Linker äußerster Pilaster, Detail, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002, 8M6H0527)
- Abb. 17:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Kapitell, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,15)
- Abb. 18:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (V. Ziegler 2002)
- Abb. 19:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHAV, V. Widorn 2003 7,34)
- Abb. 20:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHAV, V. Widorn 2003 7, 35)
- Abb. 21:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Zentralteil des obersten Frieses, Detail, (V. Ziegler 2002)
- Abb. 22:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Fries zwischen inneren Pilastern, Detail, (V. Ziegler 2002)
- Abb. 23:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Fries unterhalb des Türsturzrieses,

Detail, (V. Ziegler 2002)

**Abb. 24:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Fries unterhalb des Türsturzrieses, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002, 8M6H0569)

**Abb. 25:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Unterstes horizontale Fries, Detail, (V. Ziegler 2002)

**Abb. 26:** Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Eingangstüre, (WHAV, V. Widorn 2002 2,37, Detail)

**Abb. 27:** Das Türsturzries am Holzportal des dKar chung lha khang in Nako, (V. Ziegler 2002, Detail)

**Abb. 28:** Die Geburt, Türsturzries des dKar chung lha khang, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,16, Detail)

**Abb. 29:** Yakshini Chuda, NW Teil der Balustrade, Stupa Barhut, 2. Jhdt v.Chr., Indisches Museum Kalkutta, (Nach Auboyer 1982, Abb.91)

**Abb. 30:** Weibliche Figur, Gandhara, grauer Schiefer, 1.-2. Jh. n. Chr., Museum für Indische Kunst Berlin, (Nach Hallade 1968, S. 63, Abb. 46)

**Abb. 31:** Yakshi, Mathura, roter Sandstein, 1.-2.Jh. n. Chr., Victoria and Albert Museum London, (Nach Hallade 1968, S. 63, Abb. 45)

**Abb. 32:** Die Geburt Sakyamunis, Schiefer, Pakistan, Loriyan Tangai, 2.-3.Jh.n.Chr. Indian Museum Kalkutta, (Nach Klimburg-Salter 1995, S. 180, Kat. Nr. 157)

**Abb. 33:** Die Geburt des Buddha, Indian Museum Calcutta, Sarnath, Uttar Pradesh, 5. Jh. n. Chr., (Nach Klimburg-Salter 1995, S. 226, Kat. Nr. 214)

**Abb. 34:** Die Geburt des Buddha, Kalkstein, Amaravati Stupa, 2.Jh. British Museum London, Detail, (Nach Vigier 1956, Abb. 13)

**Abb. 35:** Die Geburt, Mathura, Mathura Museum, (H. Pöll 2007)

**Abb. 36:** Die Geburt des Buddha, Portal des gSer khang in Tholing, (Ghersì 1933, Tucci – Archive, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 37:** Die Geburt des Buddha; Portal des 'du khang in Alchi, (H. Pöll 2005)

**Abb. 38:** Die Geburt des Buddha, Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,46, Detail)

**Abb. 39:** Die Geburt, Wandmalerei im 'du khang von Tabo, (WHAV, C. Luczanits 1994 91,23)

**Abb. 40:** Die Geburt, Malerei am dhotī des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHAV, J. Poncar 1984 12.4.24, Detail)

**Abb. 41:** Die Geburt, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHAV, JP93 12,8)

**Abb. 42:** Die Geburt, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHAV, JP93 13,1)

**Abb. 43:** Gleichzeitige Tiergeburten, Türsturzries des dKar chung lha khang, (WHAV, C.

Papa-Kalantari 2002 2,14, Detail)

- Abb. 44:** Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p. 35, fig. 45)
- Abb. 45:** Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p.35, fig. 46)
- Abb. 46:** Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p.35, fig. 47)
- Abb. 47:** Gleichzeitige Tiergeburten, Malerei auf dem dhotī des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHAHV, J. Poncar 1984 12.4.24)
- Abb. 48:** Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei im Tsa tsa Puri I in Alchi, (WHAHV, C. Luczanits 1998 121,20)
- Abb. 49:** Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHAHV J. Poncar 1993 14,1)
- Abb. 50:** Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang, (WHAHV, C. Papa-Kalantari 2002 2,13, Detail)
- Abb. 50a:** Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang, (WHAHV, C. Papa-Kalantari 2002 2,13, Detail)
- Abb. 51:** Das Erste Bad, National Museum Delhi, (Nach Williams 1975, Fig. 1, Detail)
- Abb. 52:** Das Erste Bad, Indian Museum, Kalkutta, (Nach Williams 1975, Fig. 2, Detail)
- Abb. 53:** Das Erste Bad, Detail, Mathura, Mathura Museum, (H. Pöll 2007)
- Abb. 54:** Die Geburt und das Erste Bad, Mathura, Mathura Museum, (H. Pöll 2007)
- Abb. 55:** Das Erste Bad, grüner Schiefer, Mardan Group, Peshawar Museum No. 2071, (Nach Kurita 1988, p. 13, fig. P1-VII)
- Abb. 56:** Erstes Bad des Bodhisattva, Gandhara, grauer Schiefer, 1.-2. Jh. n. Chr., Musée et institut Ethnographie Genf, (Nach Hallade 1968, S. 128, fig. 87)
- Abb. 57:** Das Erste Bad, Portal des gSer khang in Tholing, (Gherssi 1933, Tucci – Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 58:** Das Erste Bad ?, Portal des 'du khang in Khojarnath, (Nach Tucci 1937, zwischen Seite 48 und 49)
- Abb. 59:** Das Erste Bad, Portal des 'du khang in Alchi, (H. Pöll, 2005)
- Abb. 60:** Das Erste Bad, Holzportal des bCu gcig zhal von Wanla, (WHAHV, C. Luczanits 1998 69,46)
- Abb. 61:** Das Erste Bad, Wandmalerei im 'du khang von Tabo, (WHAHV, C. Luczanits 1991 61,22, Detail)
- Abb. 62:** Das Erste Bad, Malerei am dhotī des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi,

(WHAV, J. Poncar 1990 12.5.18)

**Abb. 63:** Das Erste Bad, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAV, J. Poncar 1993 14,3)

**Abb. 50b:** Die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,13)

**Abb. 64:** Die Geburt Sakyamunis und die Ersten Schritte, Schiefer, Pakistan, Loriyan Tangai,  
2.-3.Jh.n.Chr. Indian Museum Kalkutta, (Nach Klimburg-Salter 1995, Kat. Nr. 157)

**Abb. 65:** Die Ersten Schritte?, Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci –  
Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 66:** Die Ersten Schritte?, Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci –  
Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 67:** Die Ersten Schritte, Wandmalerei im 'du khang von Tabo,  
(WHAV, C. Luczanits 1991 61,20)

**Abb. 68:** Die Ersten Schritte, Wandmalerei im 'du khang von Alchi, (WHAV, J. Poncar 1981 7.6.8)

**Abb. 69:** Die Ersten Schritte, Malerei am dhotī des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi  
(WHAV, J. Poncar 1984 12.5.10)

**Abb. 70:** Die Ersten Schritte, Wandmalerei im Tsa tsa Puri I in Alchi,  
(WHAV, C. Luczanits 1998 121,21)

**Abb. 71:** Die Ersten Schritte, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAV, J. Poncar 1993 13,12)

**Abb. 72:** Die Ersten Schritte, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAV, J. Poncar 1993 15,6)

**Abb. 73:** Ankleiden vor dem Ersten Besuch im Tempel, Türsturzries des dKar chung  
lha khang, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,12, Detail)

**Abb. 74:** Der Besuch des Weisen Asita, Türsturzries des dKar chung lha khang, (WHAV,  
C. Papa-Kalantari 2002 2,12, Detail)

**Abb. 75:** Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, Private Collection Japan, (Nach Kurita 1988,  
p. 44, fig. 66)

**Abb. 76:** Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, probably from Swabi, Private  
Collection Japan, (Nach Kurita 1988, p. 45, fig. 69)

**Abb. 77:** Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, Copyright Spink & Son. Ltd., London, (Nach  
Kurita 1988, p. 43, fig. 65)

**Abb. 78:** Der Besuch des Weisen Asita, grauer Schiefer, vermutlich aus Swabi, Privatsammlung Japan,  
(Nach Kurita 1988, p. 45, fig. 70)

**Abb. 79:** Der Besuch des Weisen Asita, Mathura, Mathura Museum, (H. Pöll 2007)

**Abb. 80:** Der Besuch des Weisen Asita, grauer Schiefer, aus Zurumkot, Privatsammlung Japan, (Nach  
Kurita, 1988, p. 44, fig. 67)

- Abb. 81:** Besuch des Weisen Asita, Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, C. Luczanits 1994 15,23, Detail)
- Abb. 82:** Besuch des Weisen Asita?, Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla (WHAV, C. Luczanits 1998 69,46, Detail)
- Abb. 83:** Besuch des Weisen Asita, Malerei am *dhotī* des Maitreya im *gSum brtsegs* in Alchi, (WHAV, J. Poncar 1984 12.6.11)
- Abb. 84:** Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im *Tsa tsa Puri I* in Alchi, (WHAV, C. Luczanits 1998 121,23)
- Abb. 85:** Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im *lHa khang dmar po* in Tholing, (WHAV, J. Poncar 1993 15,12, Detail)
- Abb. 86:** Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im *lHa khang dmar po* in Tholing, (WHAV, J. Poncar 1993 16,6)
- Abb. 87:** Die vier Ausfahrten, Türsturzries des *dKar chung lha khang*, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,10, Detail)
- Abb. 88:** Die vier Ausfahrten, grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach I. Kurita, 1988, Fig. 135, p. 69)
- Abb. 89:** Die vier Ausfahrten, grüner Schiefer, from Bajaur, Private Collection Japan, (Nach I. Kurita, 1988, Fig. 137, p. 70)
- Abb. 90:** Die vier Begegnungen bei den Vier Ausfahrten, Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, C. Luczanits 1998 98,1, Detail)
- Abb. 91:** Die vier Begegnungen bei den Vier Ausfahrten, Malerei am *dhotī* des Maitreya im *gSum brtsegs* in Alchi, (WHAV, J. Poncar 1984 13.4.6)
- Abb. 92:** Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im *lHa khang dmar po* in Tholing, (WHAV, J. Poncar 1993 24,3)
- Abb. 93:** Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im *lHa khang dmar po* in Tholing, (WHAV, J. Poncar 1993 15,12, Detail)
- Abb. 94:** Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im *Lha khang marp o* in Tholing, (WHAV, J. Poncar 1993 17,2, Detail)
- Abb. 95:** Jugendliche Wettkämpfe, Türsturzries des *dKar chung lha khang*, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 2,09, Detail)
- Abb. 96:** Siddharta beim Ringen, grauer Schiefer, aus dem Swat valley (Kanjar-Kote?), Victoria and Albert Museum London, Inv. No. I.M.78-1939, (Nach Ackermann 1975, pl.XIIa)
- Abb. 97:** Der Bodhisattva beim Ringen mit mehreren Kontrahenden, Portal von *Lha Chuse* in Kanji, (WHAV, J. Harrison 1999 8.99.8)
- Abb. 98:** Portal des *Pārvatī* Tempels von *Nañca*, Madhya Pradesh, (Nach Meister und Dhaky 1988, Vol. 2, Pl. 57)

**Abb. 99:** Gupta Portal von Deogarh, (H. Pöll 2007)

**Abb. 100:** Portal des Lakṣaṇā Devī-Tempels in Bharmaur, Chamba, (WHAV, K. Weissenborn 2004 4,02)

**Abb. 101:** Portal / Fassade des Śakti Devī-Tempel in Chatrāhṛī, Chamba, (WHAV, V. Widorn 2004 7,13)

**Abb. 102:** Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, obere linke Seite, (WHAV, C. Luczanits 1993 3,34)

**Abb. 103:** Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, obere rechte Seite, (WHAV, C. Luczanits 1994 108,13)

**Abb. 104:** Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, linke Seite, (WHAV, D. Klimburg-Salter 1998 70,26)

**Abb. 105:** Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, rechte Seite, (WHAV, D. Klimburg-Salter 1998 71,1)

**Abb. 106:** Tholing, gSer khang, Außenansicht, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom Neg. Dep. 6053/14)

**Abb. 107:** Tholing, gSer khang, Holzportal, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom)

**Abb. 108:** Tholing, gSer khang, Holzportal, rechte Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom)

**Abb. 109:** Tholing, gSer khang, Holzportal, rechte Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom, Neg. Dep. 6058/28/29), After Klimburg-Salter 1988, fig.3

**Abb. 110:** Tholing, gSer khang, Holzportal, linker äußerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom, Neg. Dep. 6071/4, Detail)

**Abb. 111:** Tholing, gSer khang, Holzportal, linker innerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 112:** Tholing, gSer khang, Holzportal, rechter innerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 113:** Tholing, gSer khang, Holzportal, rechter äußerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 114:** Khojarnath, 'du khang, Holzportal, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 9)

**Abb. 115:** Khojarnath, 'du khang, Holzportal, linke Seite, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 10)

**Abb. 116:** Khojarnath, 'du khang, Holzportal, rechte Seite, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 11)

**Abb. 117:** Khojarnath, 'du khang, Holzportal, unterer Teil des Frieses links außen (WHAV, J. Pocar 1993 500,23)

**Abb. 118:** Khojarnath, 'du khang, Holzportal, unterer Teil des Frieses rechts außen, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 12)

**Abb. 119:** Alchi, 'du khang, Eingangsbereich mit dem Holzportal,

(WHAV, C. Luczanits 1998 97,46)

**Abb. 120:** Alchi, *'du khang*, Holzportal, (WHAV, V. Widorn 2004 31,32)

**Abb. 121:** Der bCu gcig zhal von Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 86,12)

**Abb. 122:** Das Holzportal des bCu gcig zhal von Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,25)

**Abb. 123:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, V. Widorn 2002 2,37)

**Abb. 124:** Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom)

**Abb. 125:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 9)

**Abb. 126:** Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, V. Widorn 2004 31,32)

**Abb. 127:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,25)

**Abb. 128:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, V. Widorn 2002 2,37, Detail)

**Abb. 129:** Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 130:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 9, Detail)

**Abb. 131:** Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, V. Widorn 2004 31,32, Detail)

**Abb. 132:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,2, Detail)

**Abb. 133:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, (V. Ziegler 2002, Detail)

**Abb. 134:** Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 135:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 9, Detail)

**Abb. 136:** Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, V. Widorn 2004 31,32, Detail)

**Abb. 137:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,2, Detail)

**Abb. 138:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, oberstes Fries, (V. Ziegler 2002, Detail)

**Abb. 139:** Portal des gSer khang in Tholing, unterstes Fries, (Gherzi 1933, Tucci – Archive, IsIAO Rom, Detail)

**Abb. 140:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, oberes schmales Fries, (WHAV, J. Poncar 1993 KO, 4, Detail)

**Abb. 141:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 8M6H0525)

**Abb. 142:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, unteres schmales Fries, (WHAV, J. Poncar 1993 500,12, Detail)

- Abb. 143:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, (WHAV, J. Poncar 1993 KO 2, Detail)
- Abb. 144:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, Kapitell vom linken mittleren Pilaster, (V. Ziegler 2002, Detail)
- Abb. 145:** Portal des gSer khang in Tholing, Kapitell vom linken äußeren Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 146:** Portal des gSer khang in Tholing, Kapitell vom rechten inneren Pilaster, (Gherzi 1933, TucciArchive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 147:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, Kapitell vom innersten rechten Pilaster, (WHAV, J. Poncar 1993 500,12, Detail)
- Abb. 148:** Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, (WHAV, D. Klimburg-Salter 1998 71,3)
- Abb. 149:** Portal des gSer khang in Tholing, Unterer Teil der Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 150:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, Linker innerer Pilaster, (WHAV, J. Poncar 1993 500 23, Detail)
- Abb. 151:** Portal des *'du khang* in Khojarnath, Linker mittlerer Pilaster, (WHAV, J. Poncar 1993 500 23, Detail)
- Abb. 151:** Portal des *'du khang* in Alchi, (WHAV, V. Widorn 2004 31,32, Detail)
- Abb. 152:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,2, Detail)
- Abb. 153:** Portal des dKar chung in Nako, Linker äußerster Pilaster, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 8M6H0511, Detail)
- Abb. 154:** Portal des gSer khang in Tholing, Trennungselement zwischen den einzelnen Abschnitten. (Gherzi 1933, TucciArchive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 155:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, Trennungselement der vertikalen Abschnitte, linker Pilaster, (WHAV, C. Papa-kalantari 2002 8M6H0527, Detail)
- Abb. 156:** Portal des dKar chung lha khang in Nako, Trennungselement der horizontalen Abschnitte, (WHAV, C. Papa-Kalantari 2002 8M6H0567, Detail)
- Abb. 157:** Portal des *'du khang* in Alchi, Verbindungselement bei den vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, C. Luczanits 1994 15,13, Detail)
- Abb. 158:** Portal des *'du khang* in Alchi, Verbindungselement bei den horizontal verlaufenden Abschnitten,, (WHAV, C. Luczanits 1994 15,15, Detail)
- Abb. 159:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, Verbindungselemente bei den Vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,41, Detail)
- Abb. 160:** Portal des bCu gcig zhal in Wanla, Verbindungselemente bei den Vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, C. Luczanits 1998 69,41, Detail)

## 11.2 ABBILDUNGEN

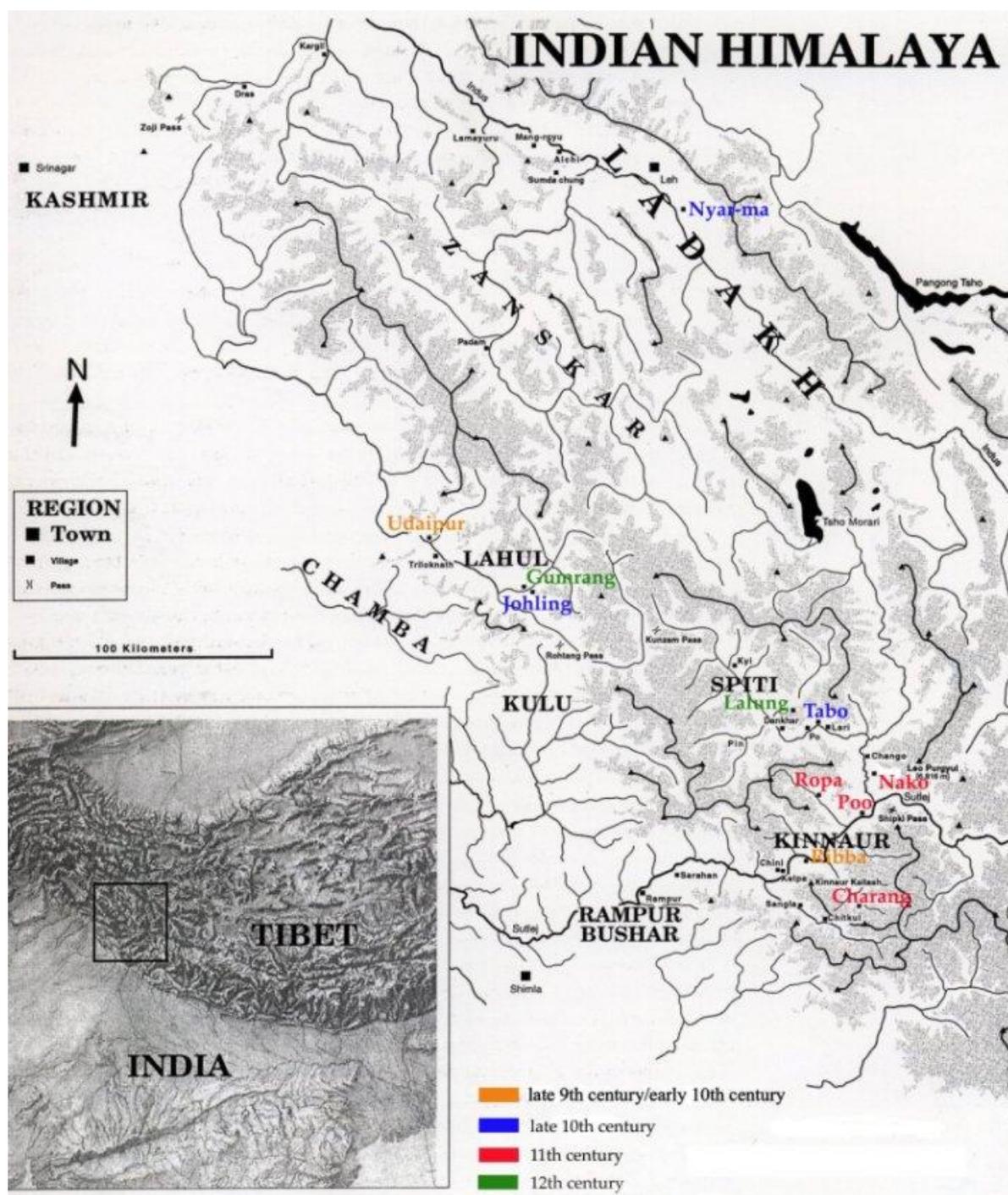


Fig. 1: Karte, Indischer Himalaya, nach C. Luczanits 1998, (edt.by Klimburg-Salter) © WHAV

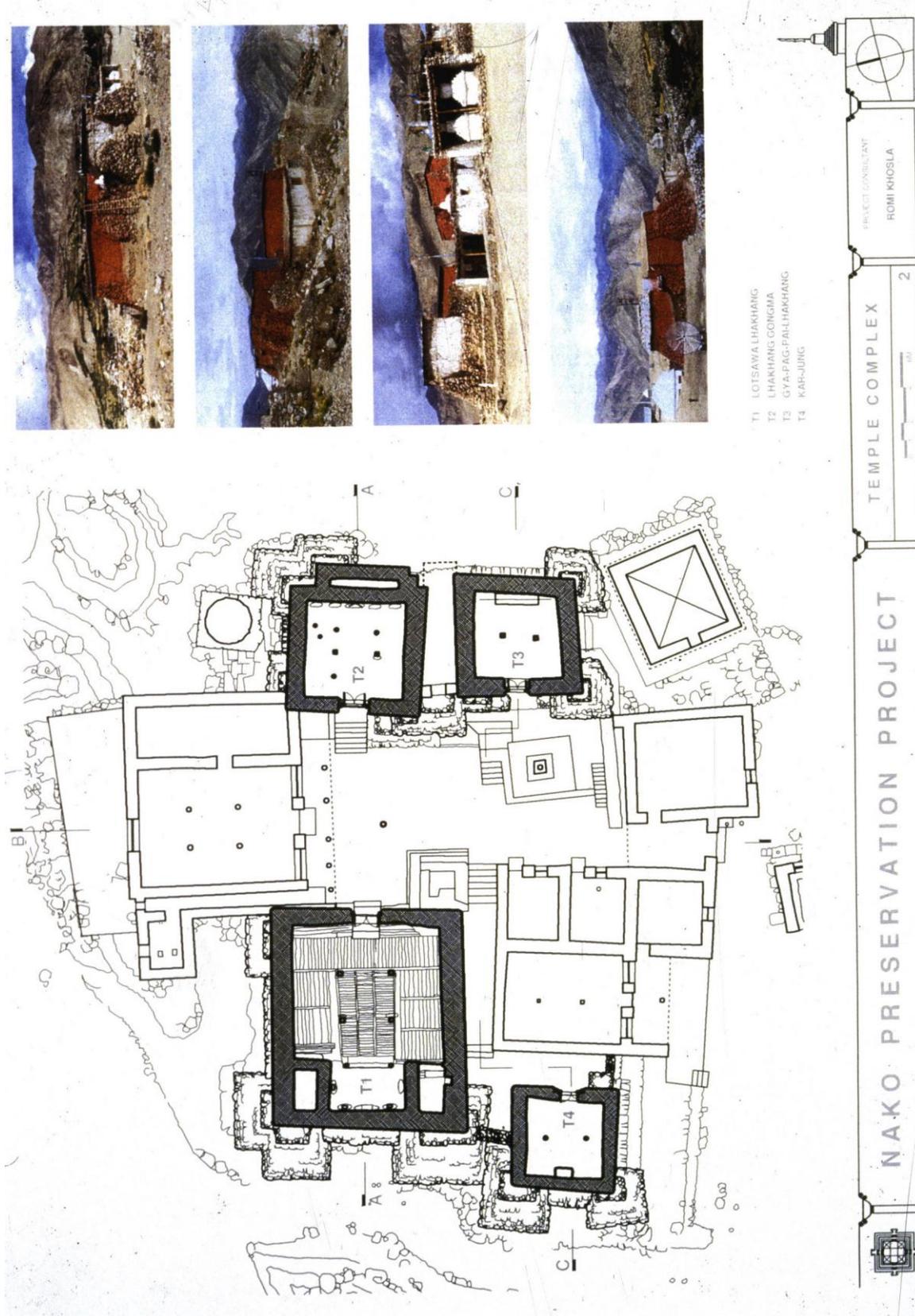


Fig. 2: Nako, Tempel Komplex, R. Khosla, 2002, © NRPP



Abb. 1: Der dKar chung lha khang von Nako, (WHAV, SK04 132)

Abb. 2: Das Holzportal des dKar chung lha khang, (WHAV, VW02 2,37)

Abb. 3: Das Holzportal des dKar chung lha khang, (WHAV, VW02 2,39)



Abb. 4: Das Holzportal des dKar chung lha khang, (V. Ziegler 2002)

Abb. 5: Das Holzportal des dKar chung lha khang, das Fries am Türsturz  
(V. Ziegler 2002, Detail)

Fig. 3: Das Holzportal des dKar chung lha khang, das Fries am Türsturz  
(© G. Kozicz 2007, Detail)

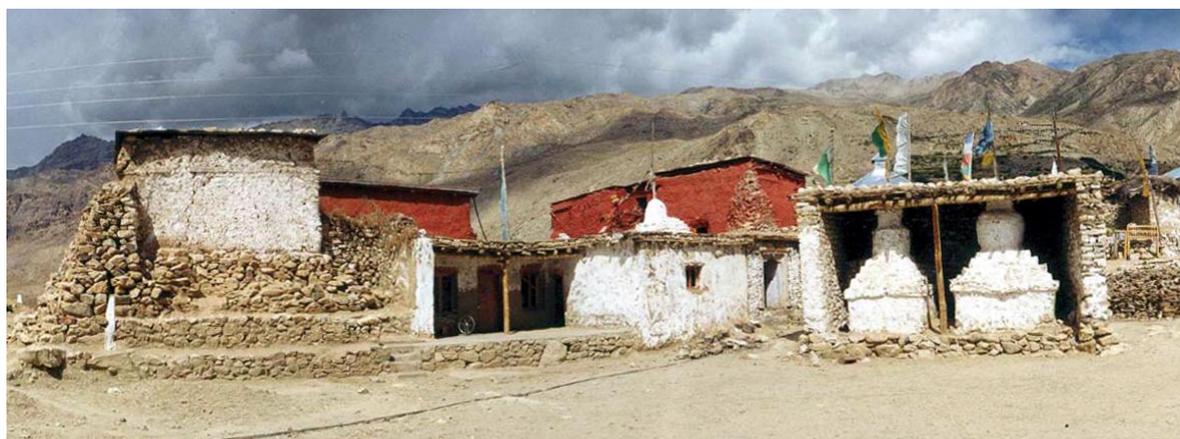
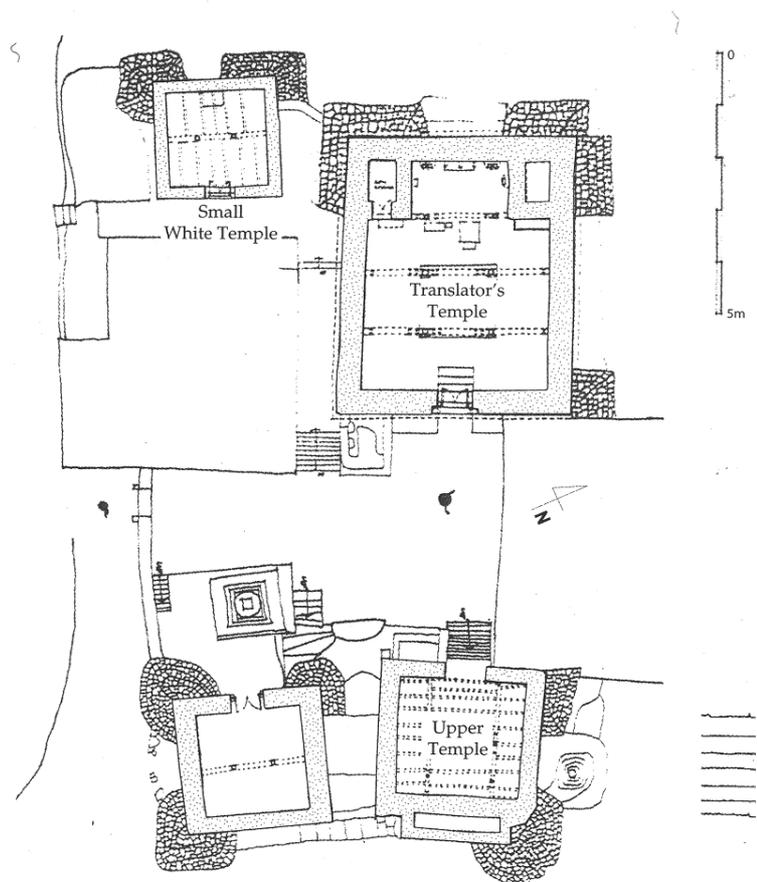


Fig. 4: Nako, Heiliger Bezirk, (Nach C. Luczanits 2004, S. 77)  
 Abb. 6: Nako, Heiliger Bezirk, Nordansicht, R. Khosla, NRPP II, 2003,  
 © NRPP

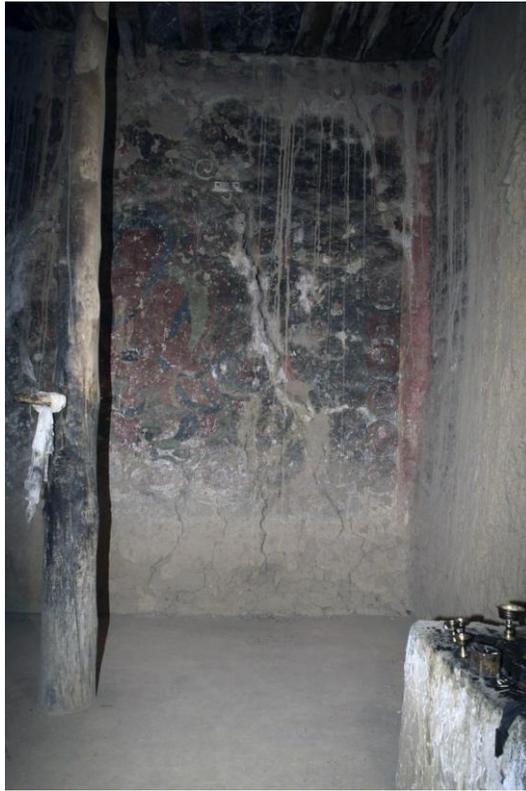


Abb. 7: dKar chung lha khang, Wandmalerei, Amitabha, S-Wand,  
(WHAV, CPK02 8M6H0635)

Abb. 8: dKar chung lha khang, Wandmalerei, 11-köpfiger Avalokitesvara,  
N-Wand, (WHAV, CPK02 8M6H0633)



Abb. 9: dKar chung lha kang, Eingangswand im Osten, Kapitelle und Deckenpaneele, (WHA V, CPK02 8M6H0614)

Abb. 10: dKar chung lha kang, Eingangswand im Osten, (© M. Kerin, 2004 CRW 1835 2)

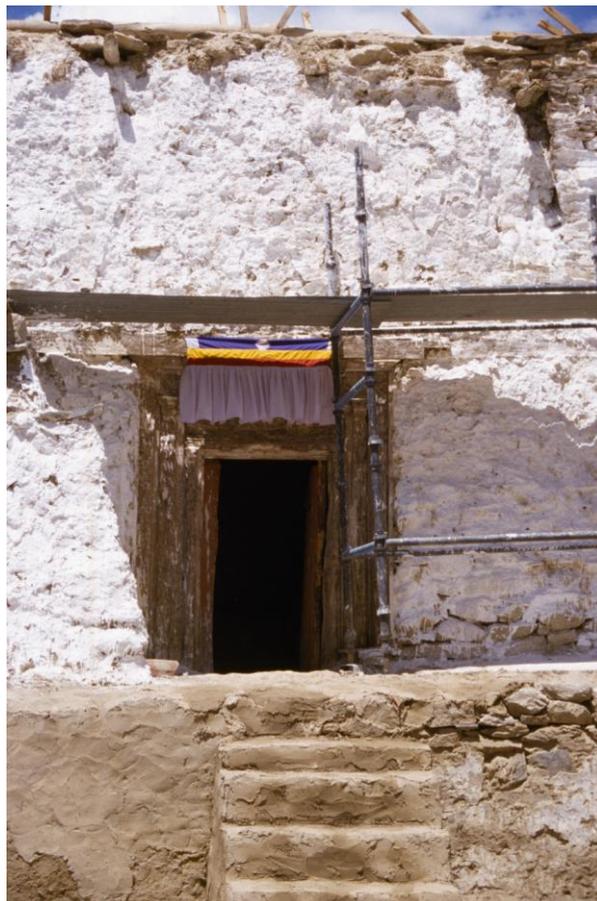


Abb. 11: Der dKar chung lha khang, (WHAU, VW07 3,06)

Abb. 12: Der dKar chung lha khang und sein Holzportal,  
(WHAU, VW07 3,07)



Abb. 13: Das Portal des Lotsaba lha khang von Nako, (WHAV, DKS98 74,1)  
Abb. 14: Das Portal des Lotsaba lha khang von Nako, (WHAV, DKS98 74,2)

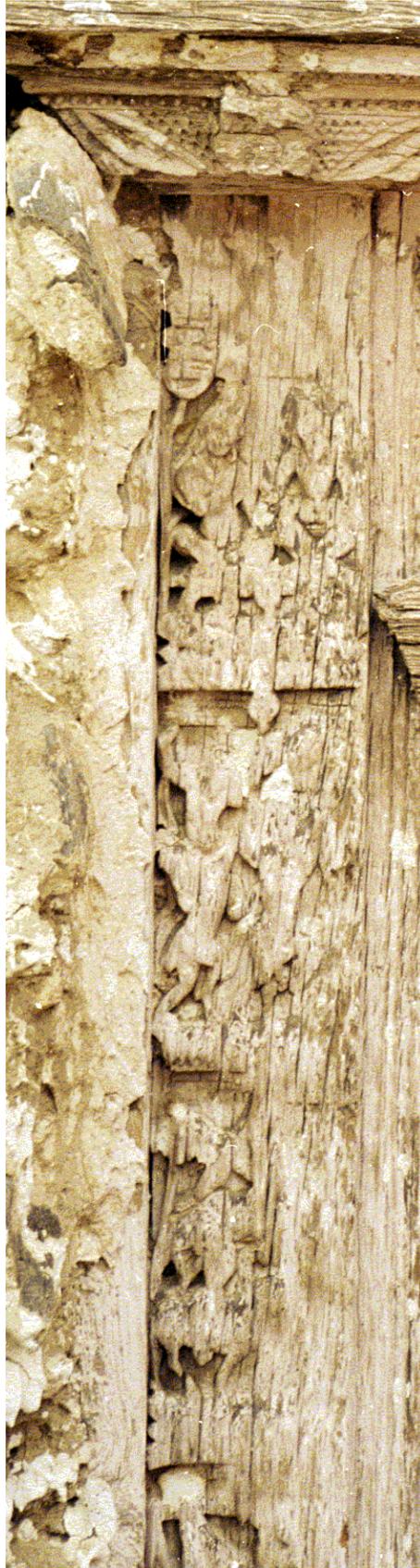


Abb. 15: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Linker äußerster Pilaster, Detail, (V. Ziegler 2002)



Abb. 16: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Linker äußerster Pilaster, Detail, (WHAV, CPK02 8M6H0527)

Abb. 17: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Kapitell des linken äußersten Pilasters, (WHAV, CPK02 2,15)



Abb 18: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (V. Ziegler 2002)

Abb. 19: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHA V, VW03 7,34)

Abb. 20: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHA V, VW03 7, 35)



Abb. 21: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Zentralteil des obersten Frieses, Detail, (V. Ziegler 2002)

Abb. 22: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Das Fries zwischen den inneren Pilastern, Detail, (V. Ziegler 2002)

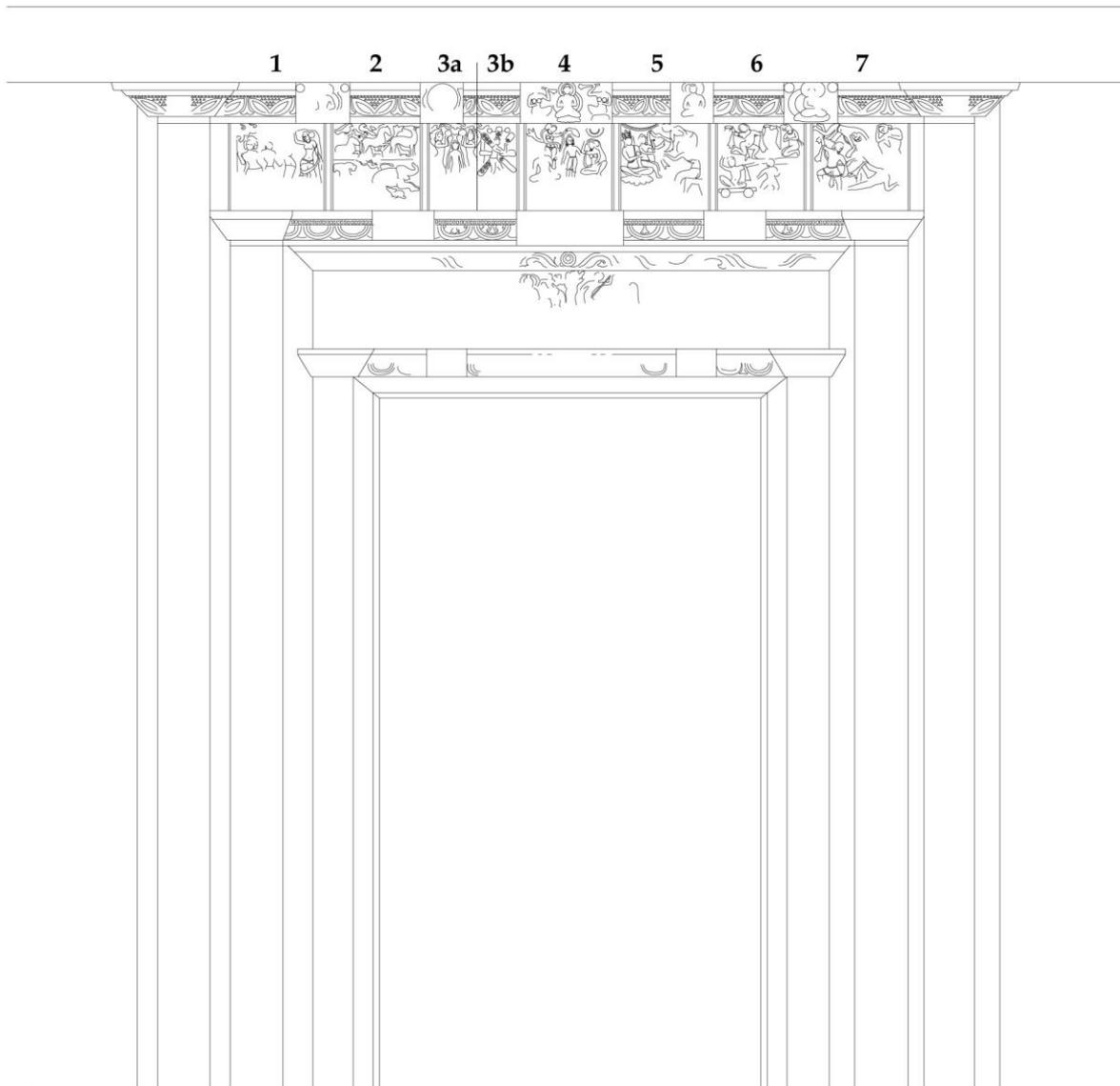
Abb. 23: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Das Fries unterhalb des Türsturzrieses, Detail, (V. Ziegler 2002)

Abb. 24: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Das Fries unterhalb des Türsturzrieses, (WHA V, CPK02 8M6H0569)



Abb. 25: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Das unterste horizontale Fries, Detail, (V. Ziegler 2002)

Abb. 26: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Die Eingangstüre zum Tempel, (WHAV, VW02 2,37, Detail)



- |    |   |   |
|----|---|---|
| 1  | = | Die Geburt                                |
| 2  | = | Die Gleichzeitigen Geburten               |
| 3a | = | Das Erste Bad                             |
| 3b | = | Die Ersten Schritte                       |
| 4  | = | Ankleiden vor dem Ersten Besuch im Tempel |
| 5  | = | Der Besuch des Weisen Asita               |
| 6  | = | Die Vier Ausfahrten                       |
| 7  | = | Jugendliche Wettkämpfe                    |

Fig. 5: Das Holzportal des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007)

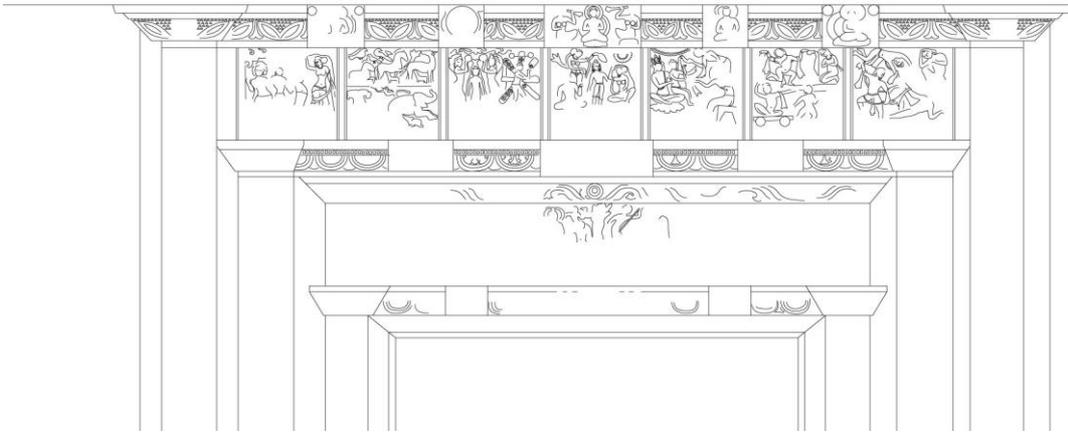


Abb. 27: Das Türsturzries am Holzportal des dKar chung lha khang in Nako,  
(V. Ziegler 2002, Detail)

Fig. 6: Das Türsturzries am Holzportal des dKar chung lha khang in Nako,  
(© G. Kozicz 2007, Detail)

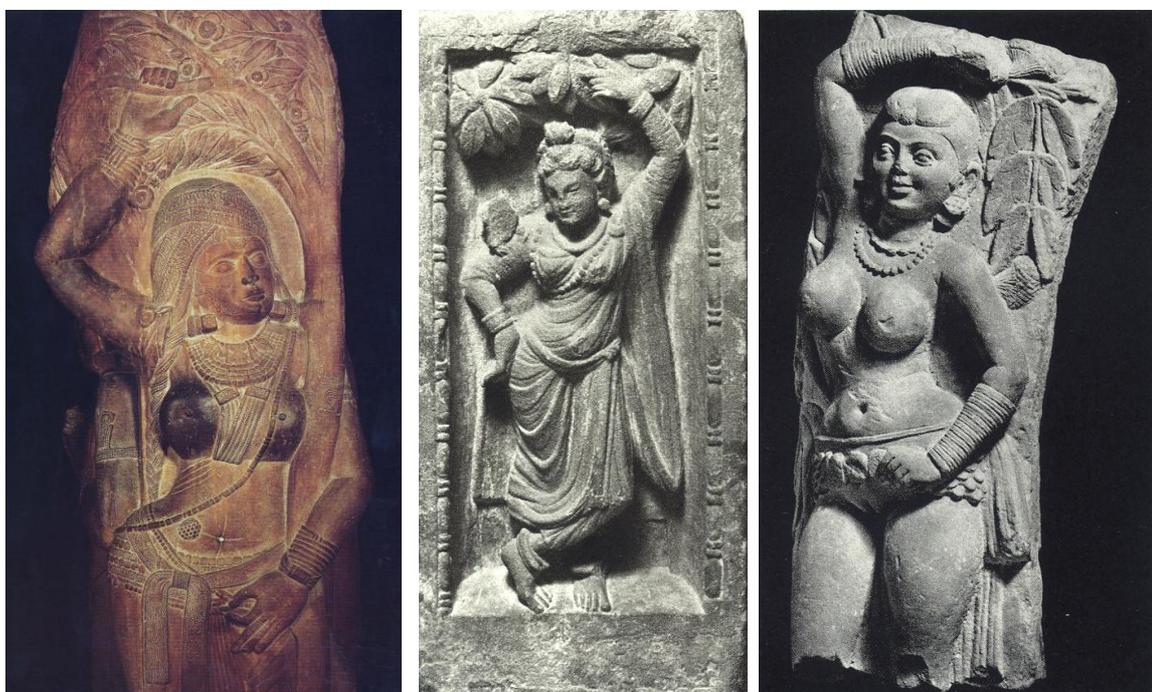
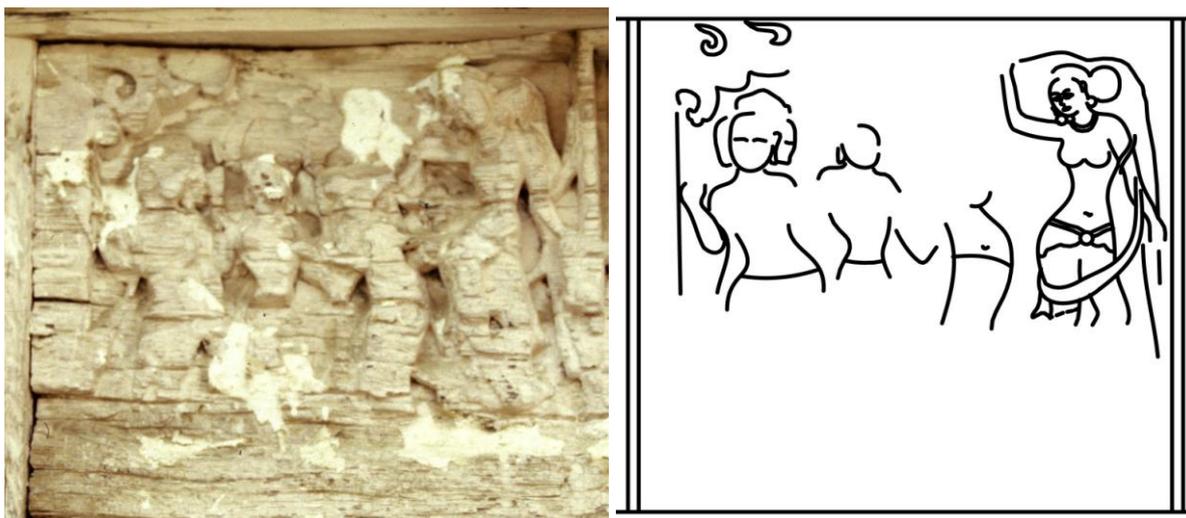


Abb. 28: Die Geburt, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako,  
(WHA V, CPK02 2,16, Detail)

Fig. 7: Die Geburt, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako,  
(© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 29: Yakshini Chuda, NW Teil der Balustrade, Stupa Barhut, 2. Jhdt  
v.Chr., Indisches Museum Kalkutta, (Nach Auboyer 1982, Abb.91)

Abb. 30: Weibliche Figur, Gandhara, grauer Schiefer, 1.-2. Jhdt. n. Chr., Museum  
für Indische Kunst Berlin, (Nach Hallade 1968, S. 63, Abb. 46)

Abb. 31: Yakshi, Mathura, roter Sandstein, 1.-2. Jhdt. n. Chr., Victoria and  
Albert Museum London, (Nach Hallade 1968, S. 63, Abb. 45)

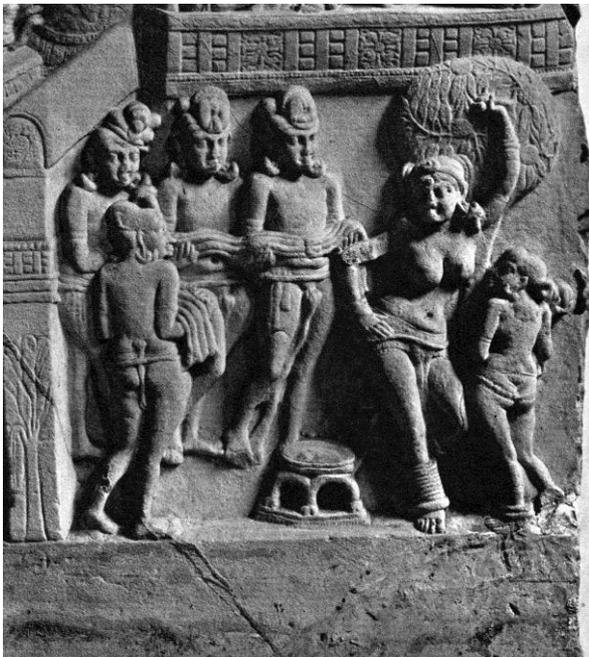


Abb. 32: Die Geburt Sakyamunis, Schiefer, Pakistan, Loriyan Tangai, 2.-3.Jh.n.Chr. Indian Museum Kalkutta, (Nach Klimburg-Salter 1995, S. 180, Kat. Nr. 157)

Abb. 33: Die Geburt des Buddha, Indian Museum Calcutta, Sarnath, Uttar Pradesh, 5. Jhdt. n. Chr., (Nach Klimburg-Salter 1995, S. 226, Kat. Nr. 214)

Abb. 34: Die Geburt des Buddha, Kalkstein, Amaravati Stupa, 2.Jhdt. British Museum London, Detail, (Nach Vigier 1956, Abb. 13)

Abb. 35: Die Geburt, Mathura, Mathura Museum, (© H. Pöll 2007)



Abb. 36: Die Geburt des Buddha, Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 37: Die Geburt des Buddha; Portal des *du khang* in Alchi, (© H. Pöll 2005)

Abb. 38: Die Geburt des Buddha, Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, CL98 69,46, Detail)



Fig. 8: Die Geburt, Wandmalerei in Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, 1. No. 64, Bhagavān, XVI, 19, Detail)

Abb. 39: Die Geburt, Wandmalerei im *du khang* von Tabo, (WHAU, CL94 91,23)

Abb. 40: Die Geburt, Malerei am *dhoti* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHAU, JP84 12.4.24, Detail)

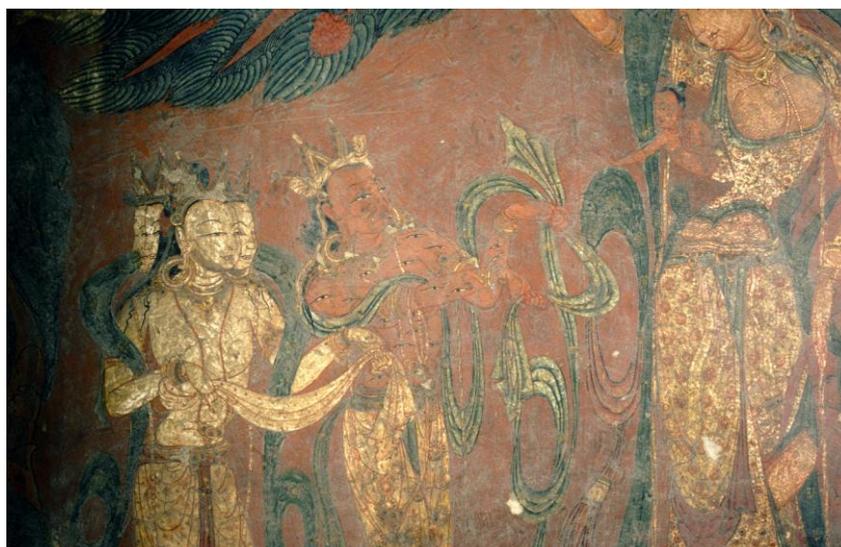
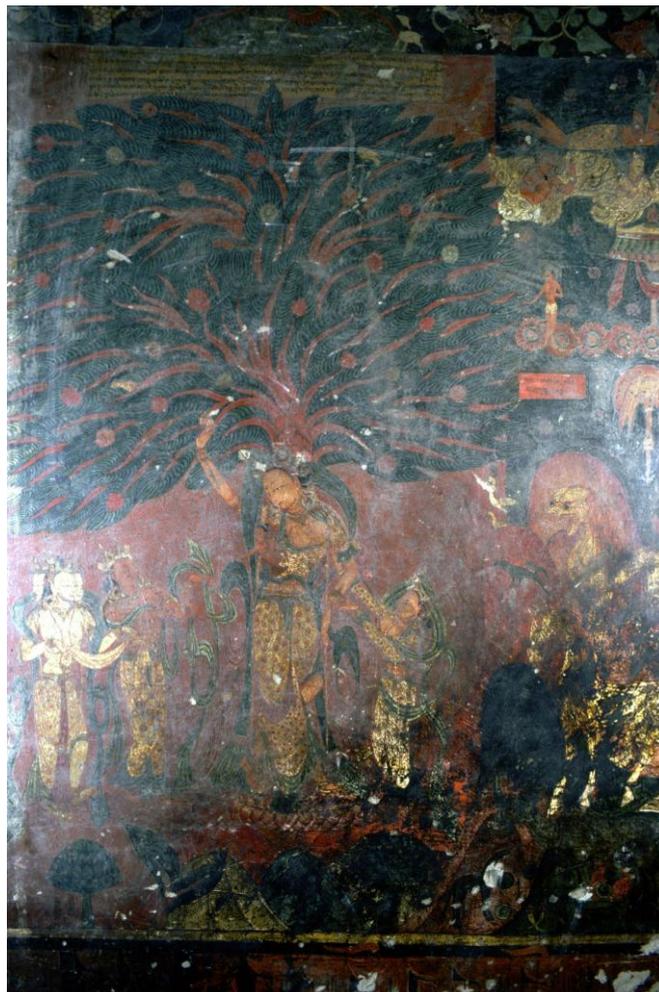


Abb. 41: Die Geburt, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHA V, JP93 12,8)

Abb. 42: Die Geburt, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHA V, JP93 13,1)

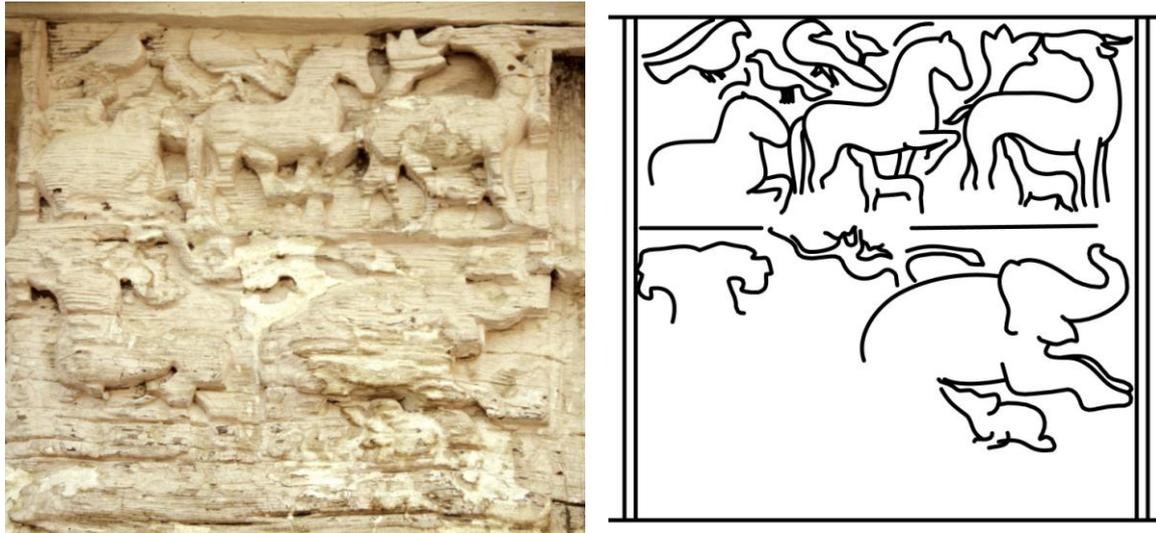


Abb. 43: Gleichzeitige Tiergeburten, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHA V, CPK02 2,14, Detail)

Fig. 9: Gleichzeitige Tiergeburten, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 44: Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p. 35, fig. 45)



Abb. 45: Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p.35, fig. 46)

Abb. 46: Die Geburt des Dieners und die Geburt des Pferdes, Grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach Kurita 1988, p.35, fig. 47)



Fig. 10: Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei in Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, I. No. 64, Bhagavān, XVI, 19, Detail)

Abb. 47: Gleichzeitige Tiergeburten, Malerei auf dem *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHA, JP84 12.4.24)



Abb. 48: Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei im Tsa tsa Puri I in Alchi, (WHA V, CL98 121,20)

Abb. 49: Gleichzeitige Tiergeburten, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHA V JP93 14,1)

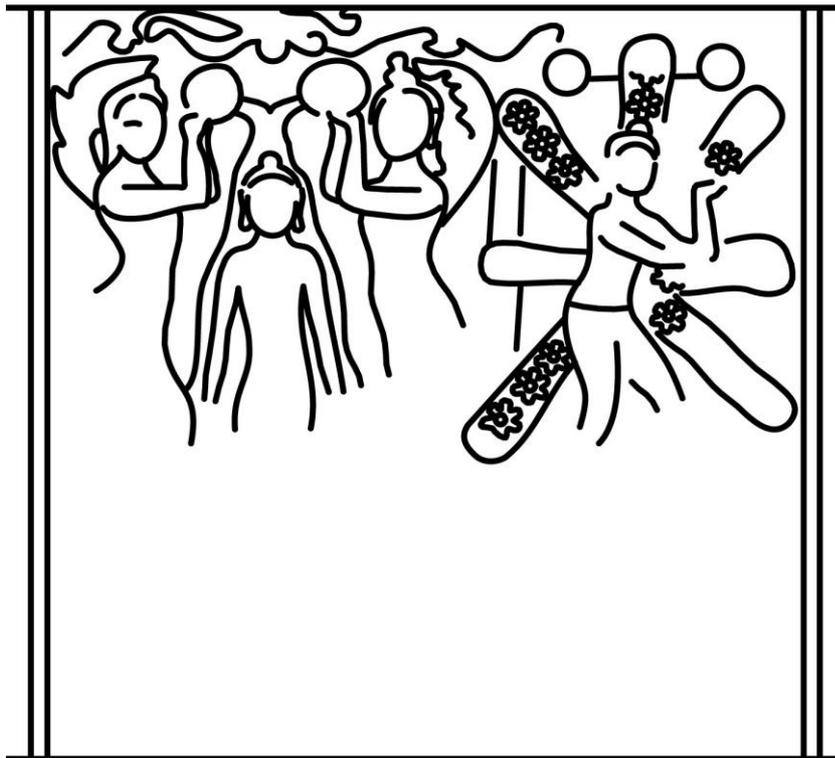


Abb. 50: Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, CPK02 2,13, Detail)

Fig. 11: Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang in Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

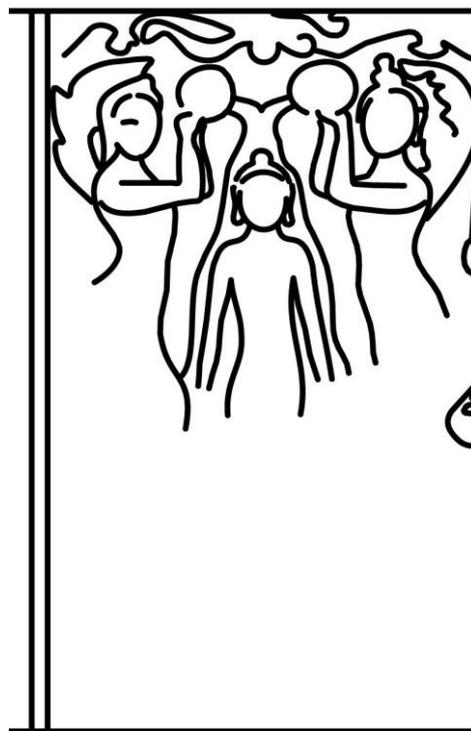


Abb. 50a: Das Erste Bad, Das Erste Bad und die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHAV, CPK02 2,13, Detail)

Fig. 11a: Das Erste Bad, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 51: Das Erste Bad, National Museum Delhi, C(a)2, (Nach Williams 1975, Fig. 1, Plate 1, Detail)

Abb. 52: Das Erste Bad, Indian Museum, Kalkutta, SI, (Nach Williams 1975, Fig. 2, Plate 2, Detail)



Abb. 53: Das Erste Bad, Detail, Mathura, Mathura Museum, (© H. Pöll 2007)

Abb. 54: Die Geburt und das Erste Bad, Mathura, Mathura Museum,  
(© H. Pöll 2007)

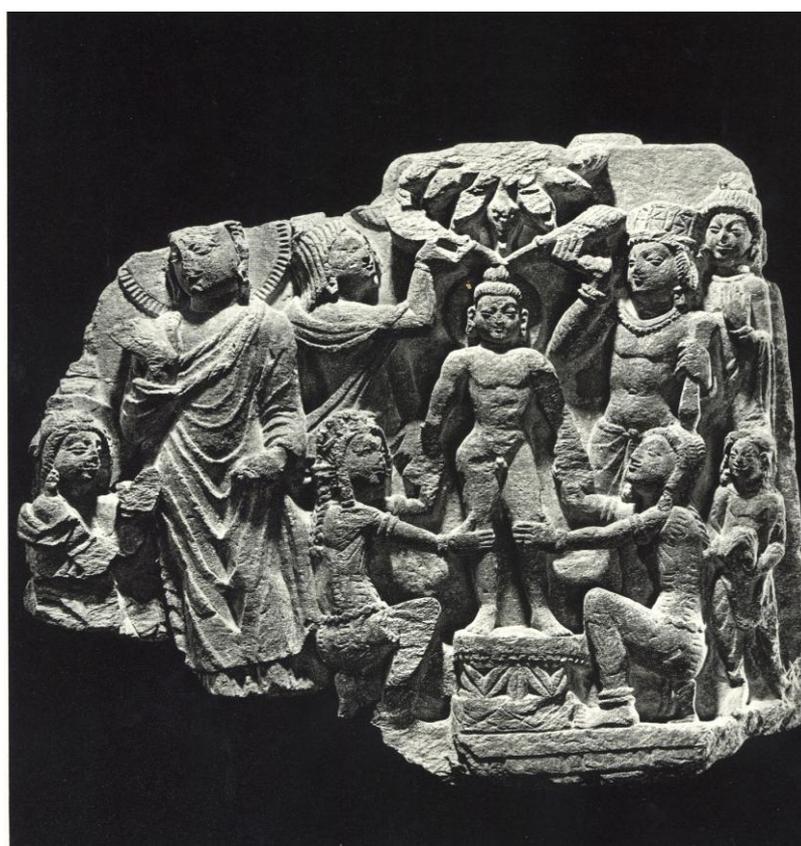


Abb. 55: Das Erste Bad, grüner Schiefer, Mardan Group, Peshawar Museum  
No. 2071, (Nach Kurita 1988, p. 13, fig. P1-VII)

Abb. 56: Erstes Bad des Bodhisattva, Gandhara, grauer Schiefer, 1.-2. Jh. n. Chr.,  
Musée et institut Ethnographie Genf, (Nach Hallade 1968, S. 128, fig. 87)



Abb. 57: Das Erste Bad, Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 58: Das Erste Bad?, Portal des *du khang* in Khojarnath, (Nach Tucci 1937, zwischen Seite 48 und 49)

Abb. 59: Das Erste Bad, Portal des *du khang* in Alchi, (© H. Pöll, 2005)

Abb. 60: Das Holzportal des bCu gcig zhal von Wanla, Das Erste Bad, (WHA V, CL98 69,46)



Abb. 61: Das Erste Bad, Wandmalerei im *du khang* von Tabo, (WHA, CL91 61,22, Detail)

Abb. 62: Das Erste Bad, Malerei am *dhotī* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHA, JP90 12.5.18)



Abb. 63: Das Erste Bad, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAIV, JP93 13,12, Detail)



Abb. 50b: Die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHAU, CPK02 2,13)

Fig. 11b: Die Ersten Schritte, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 64: Die Geburt Sakyamunis und die Ersten Schritte, Schiefer, Pakistan, Lorian Tangai, 2.-3.Jh.n.Chr. Indian Museum Kalkutta, (Nach Klimburg-Salter 1995, Kat. Nr. 157)



- Abb. 65: Die Ersten Schritte?, Portal des gSer khang in Tholing,  
(Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 66: Die Ersten Schritte?, Portal des gSer khang in Tholing,  
(Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)
- Abb. 67: Die Ersten Schritte, Wandmalerei im *du khang* von Tabo,  
(WHAV, CL91 61,20)
- Abb. 68: Die Ersten Schritte, Wandmalerei im *du khang* von Alchi,  
(WHAV, JP81 7.6.8)

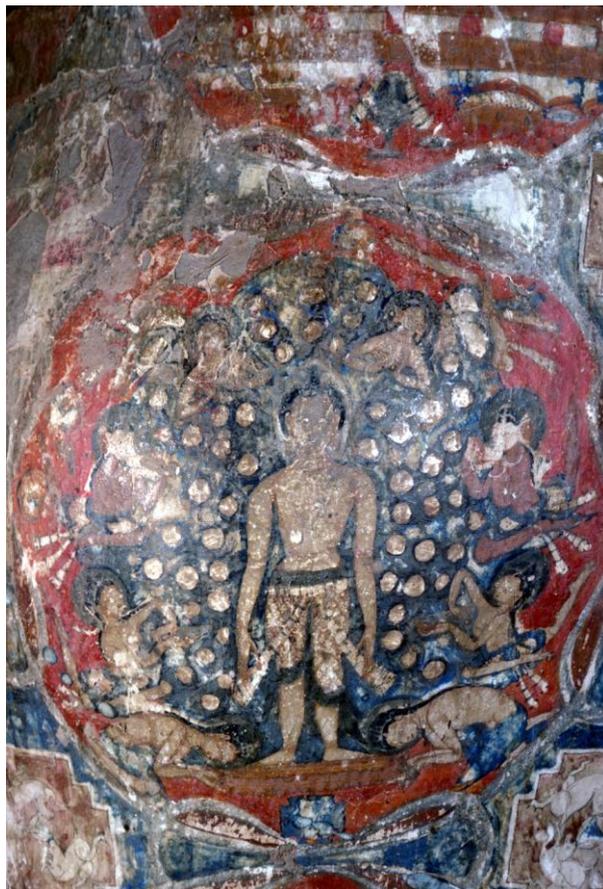


Abb. 69: Die Ersten Schritte, Malerei am *dhoti* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi (WHAV, JP84 12.5.10)

Abb. 70: Die Ersten Schritte, Wandmalerei im Tsa tsa Puri I in Alchi, (WHAV, CL98 121,21)

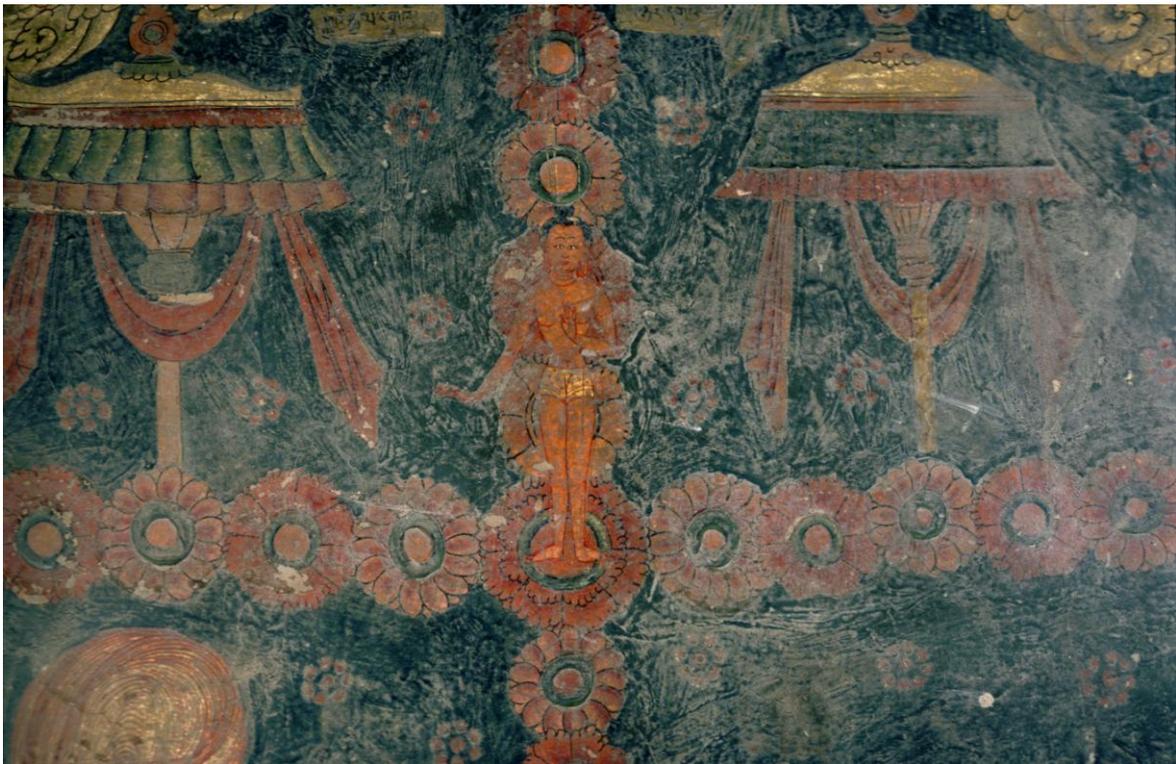


Abb. 71: Die Ersten Schritte, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAV, JP93 13,12)

Abb. 72: Die Ersten Schritte, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing,  
(WHAV, JP93 15,6)



Abb. 73: Ankleiden vor dem Ersten Besuch im Tempel, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHAU, CPK02 2,12, Detail)

Fig. 12: Ankleiden vor dem ersten Besuch im Tempel, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)



Abb. 74: Der Besuch des Weisen Asita, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHA V, CPK02 2,12, Detail)

Fig. 13: Der Besuch des Weisen Asita, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 75: Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, Private Collection Japan, (Nach Kurita 1988, p. 44, fig. 66)

Abb. 76: Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, probably from Swabi, Private Collection Japan, (Nach Kurita 1988, p. 45, fig. 69)

Abb. 77: Der Besuch des Weisen Asita, Grauer Schiefer, Copyright Spink & Son. Ltd., London, (Nach Kurita 1988, p. 43, fig. 65)



Abb. 78: Der Besuch des Weisen Asita, grauer Schifer, vermutlich aus Swabi, Privatsammlung Japan, (Nach Kurita 1988, p. 45, fig. 70)

Abb. 79: Der Besuch des Weisen Asita, Mathurā, Mathurā Museum, (© H. Pöll 2007)

Abb. 80: Der Besuch des Weisen Asita, grauer Schiefer, aus Zurumkot, Privatsammlung Japan, (Nach Kurita, 1988, p. 44, fig. 67)



Abb. 81: Besuch des Weisen Asita, Portal des *du khang* in Alchi,  
(WHAV, CL94 15,23, Detail)

Abb. 82: Besuch des Weisen Asita?, Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla  
(WHAV, CL98 69,46, Detail)



Fig. 14: Besuch des Weisen Asita, Ajanta Höhle XVI, (Nach Schlingloff 2000, I. No. 64, Bhagavān, XVI, 19, Detail)

Abb. 83: Besuch des Weisen Asita, Malerei am *dhoti* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHAU, JP84 12.6.11)



Abb. 84: Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im Tsa tsa Puri I in Alchi, (WHA V, CL98 121,23)

Abb. 85: Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHA V, JP93 15,12, Detail)



Abb. 86: Besuch des Weisen Asita, Wandmalerei im lHa khang dmar po in Tholing, (WHA V, JP93 16,6)

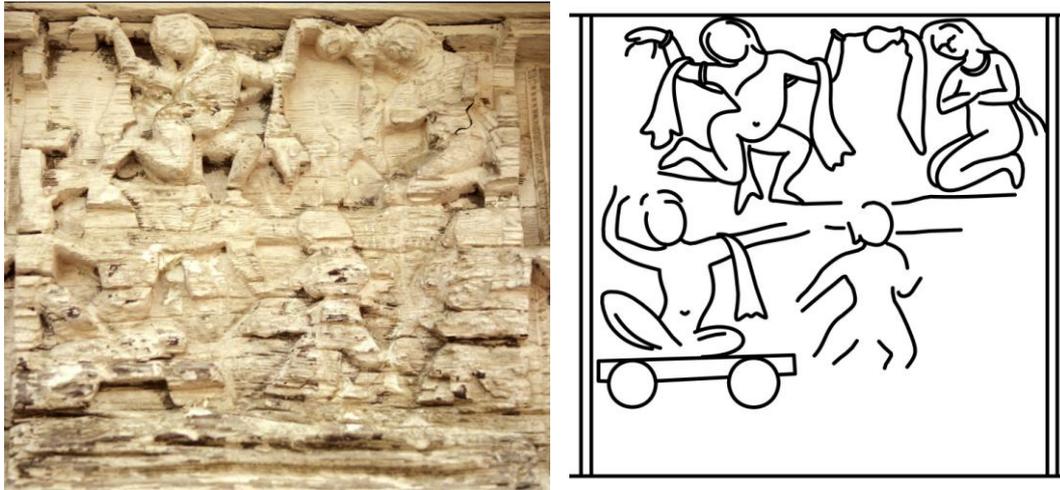


Abb. 87: Die vier Ausfahrten, Türsturzries des dKar chung lha khang  
in Nako, (WHAV, CPK02 2,10, Detail)

Fig. 15: Die vier Ausfahrten, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako,  
Detail, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 88: Die vier Ausfahrten, grauer Schiefer, Peshawar Museum, (Nach I. Kurita,  
1988, Fig. 135, p. 69)

Abb. 89: Die vier Ausfahrten,, grüner Schiefer, from Bajaur, Private Collection  
Japan, (Nach I. Kurita, 1988, Fig. 137, p. 70)



Abb. 90: Die vier Begegnungen bei den Vier Ausfahrten, Portal des *du khang* in Alchi, (WHA V, CL98 98,1, Detail)

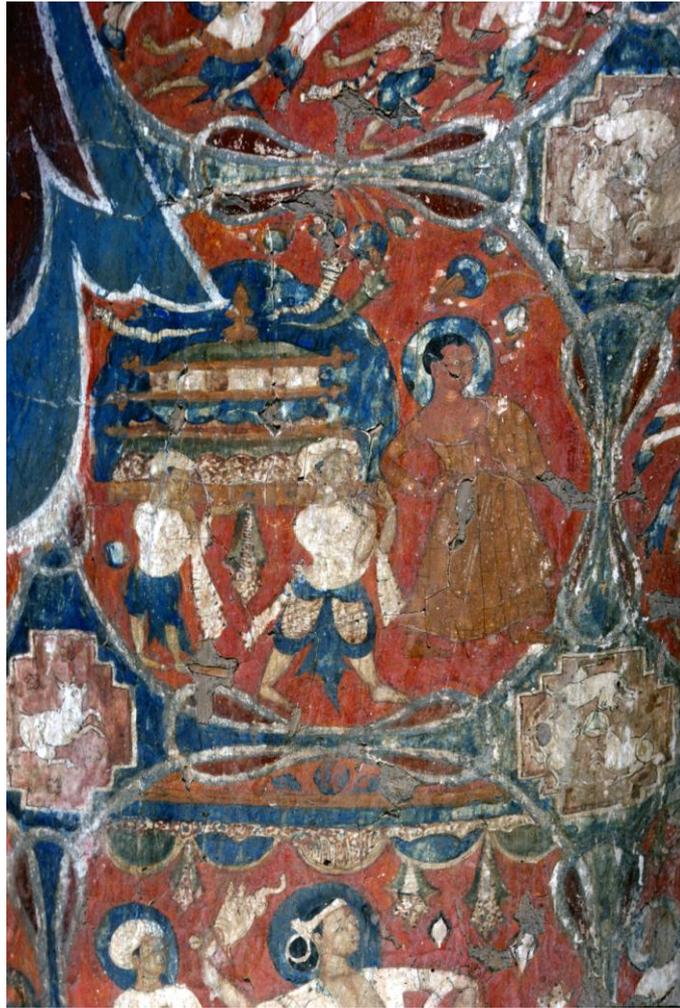


Abb. 91: Die vier Begegnungen bei den Vier Ausfahrten, Malerei am *dhoti* des Maitreya im gSum brtsegs in Alchi, (WHAV, JP84 13.4.6)

Abb. 92: Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im IHa khang dmar po in Tholing, (WHAV, JP93 24,3)



Abb. 93: Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im Lha khang marp o in Tholing, (WHA V, JP93 15,12, Detail)

Abb. 94: Die Vier Ausfahrten, Wandmalerei im Lha khang marp o in Tholing, (WHA V, JP93 17,2)

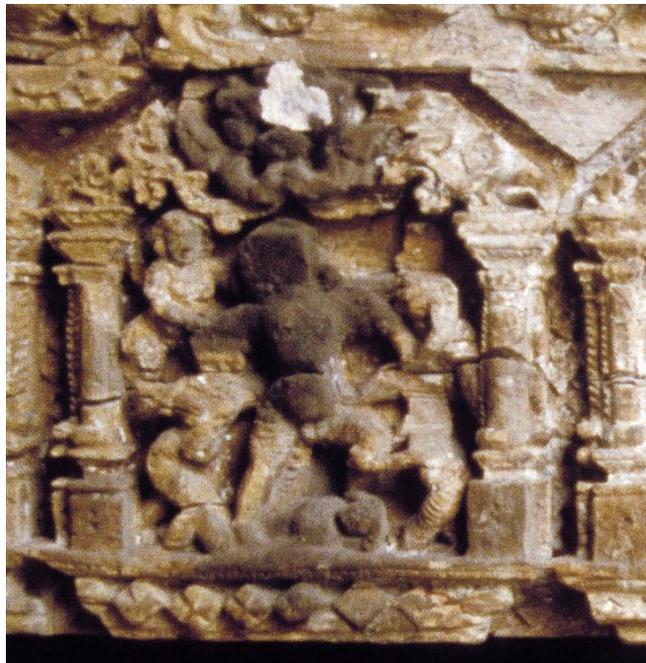
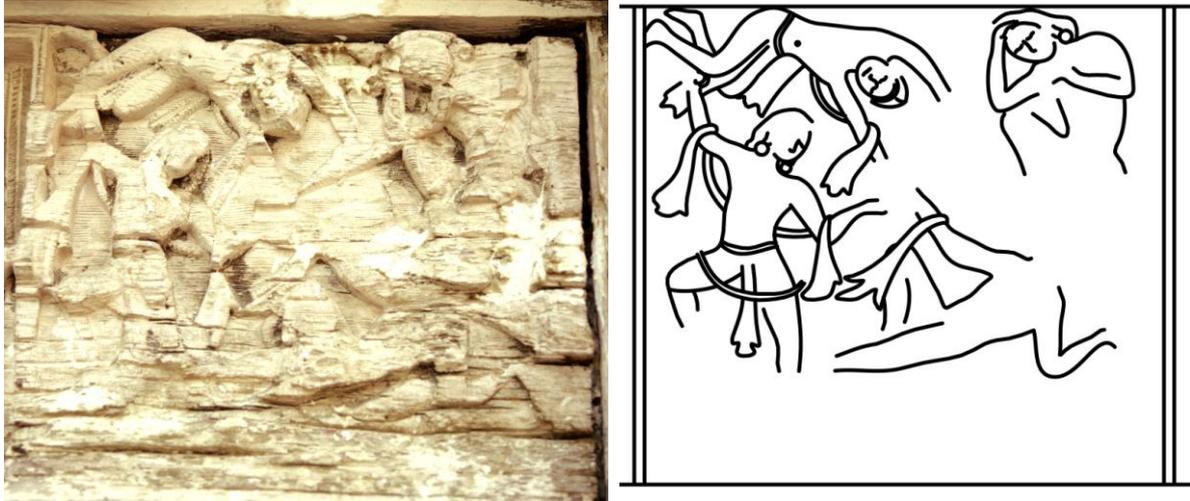


Abb. 95: Jugendliche Wettkämpfe, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (WHAV, CPK02 2,09, Detail)

Fig. 16: Jugendliche Wettkämpfe, Türsturzries des dKar chung lha khang von Nako, (© G. Kozicz 2007, Detail)

Abb. 96: Siddharta beim Ringen, grauer Schiefer, aus dem Swat valley (Kanjar-Kote?), Victoria and Albert Museum London, Inv. No. I.M.78-1939, (Nach Ackermann 1975, pl.XIIa)

Abb. 97: Der Bodhisattva beim Ringen mit mehreren Kontrahenden, Portal von Lha Chuse in Kanji, (WHAV, JH8.99.8)

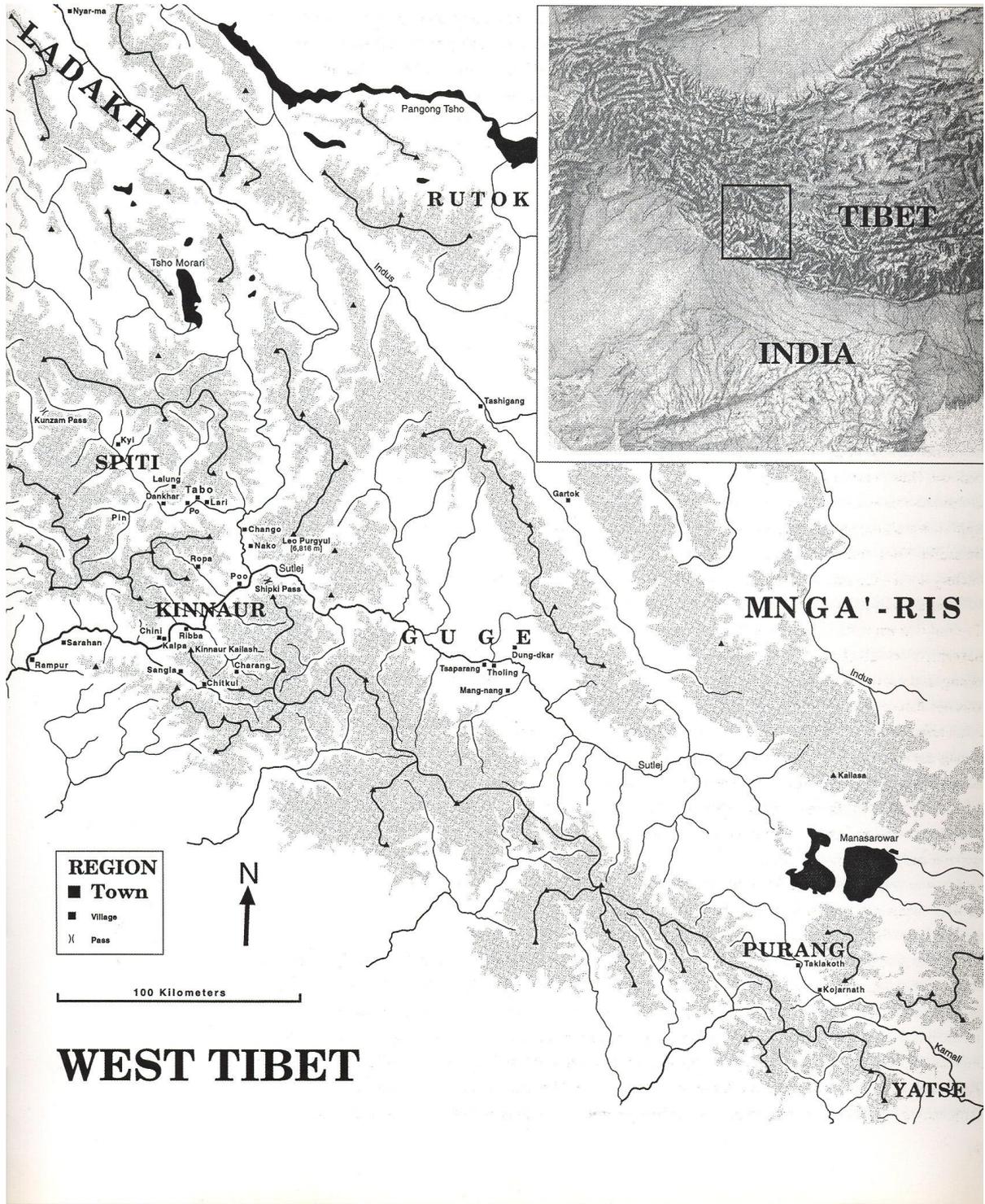


Fig. 17: Karte von West – Tibet, (C. Luczanits, Nach Klimburg-Salter 1997, p. 33)

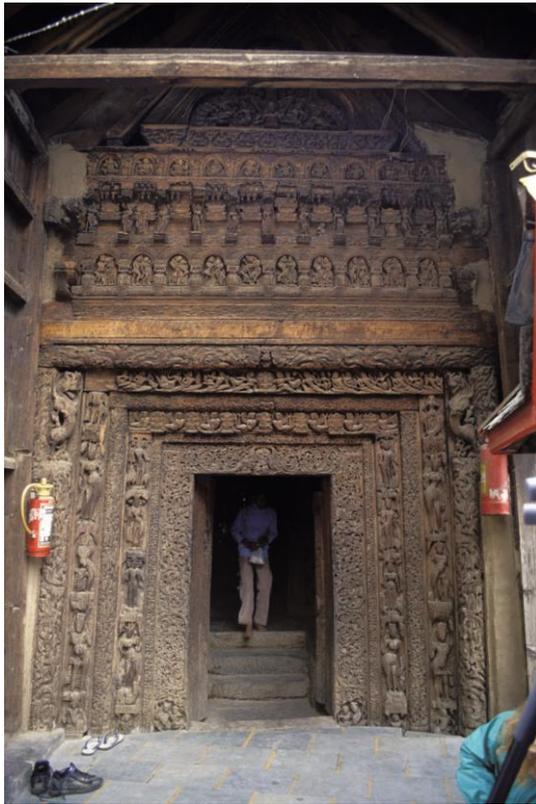


Abb. 98: Portal des Pārvaṭī Tempels von Nañca, Madhya Pradesh, (Nach Meister und Dhaky 1988, Vol. 2, Pl. 57)

Abb. 99: Gupta Portal von Deogarh, (© H. Pöll 2007)

Abb. 100: Portal des Lakṣaṇā Devī Tempels in Bharmaur, Chamba, (WHAU, KW04 4,02)

Abb. 101: Portal / Fassade des Śakti Devī Tempel in Chatrāhṛī, Chamba, (WHAU, VW04 7,13)

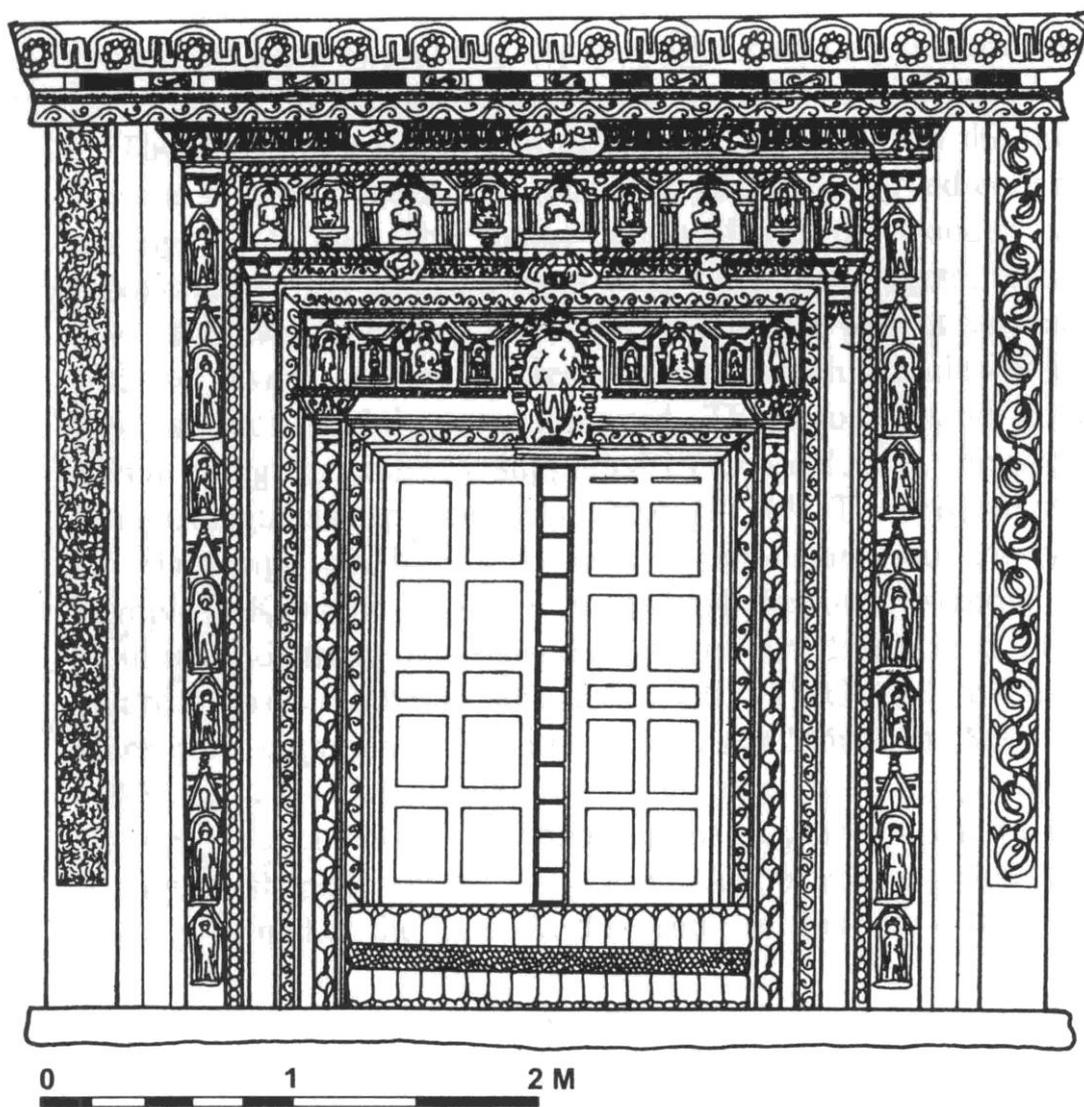


Fig. 18: Ribba, Lotsaba lha kang, Holzportal, (Nach Klimburg-Salter 2002, Fig. 5; M. Falser 1998, WHAV)



Abb. 102: Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, obere linke Seite, (WHA V, CL93 3,34)

Abb. 103: Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, obere rechte Seite, (WHA V, CL94 108,13)

Abb. 104: Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, linke Seite, (WHA V, KS98 70,26)

Abb. 105: Ribba, Lotsaba lha khang, Holzportal, rechte Seite, (WHA V, KS98 71,1)

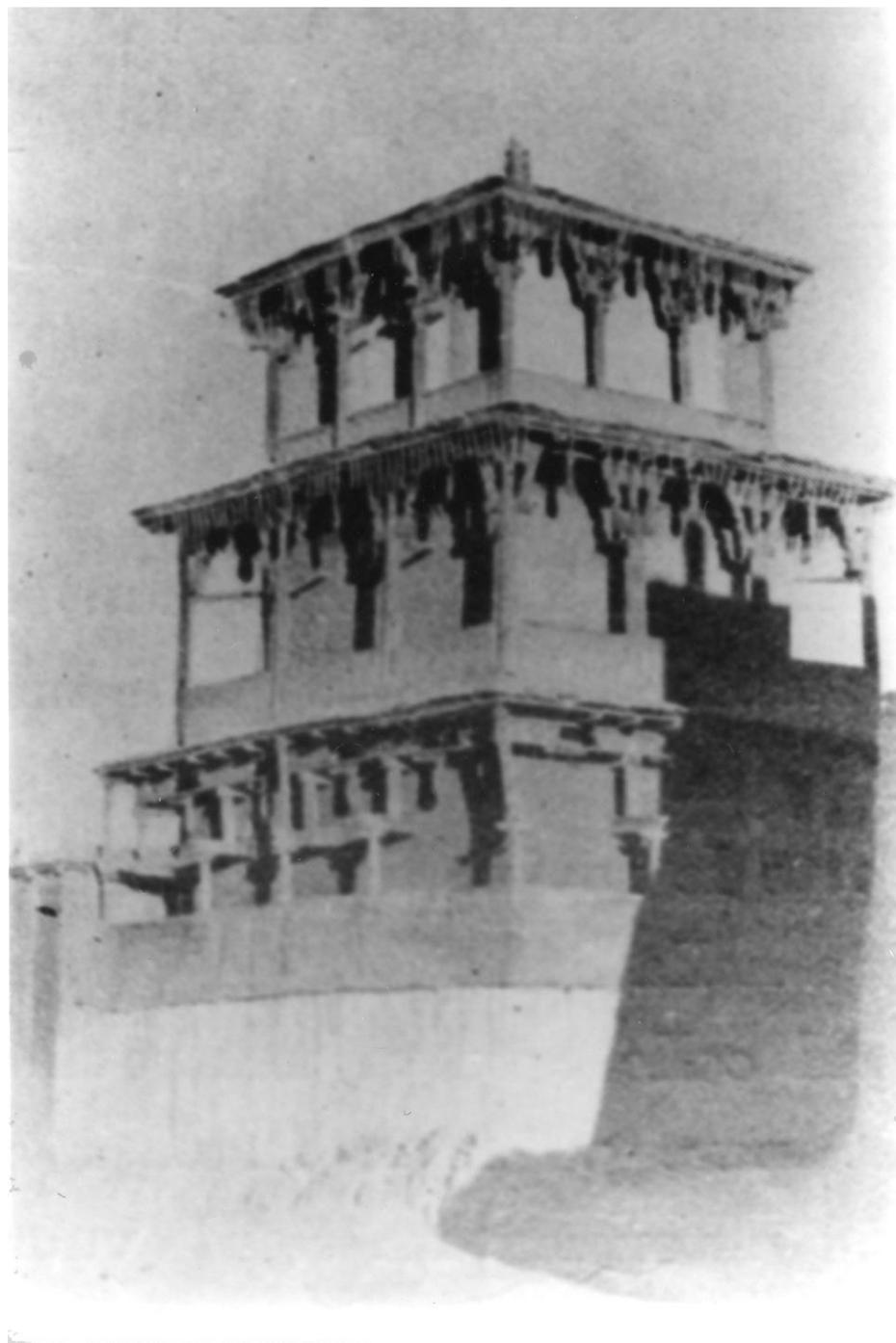


Abb. 106: Tholing, gSer khang, Außenansicht, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom, Neg. Dep. 6053/14)



Abb. 107: Tholing, gSer khang, Holzportal, (Ghersì 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom)



Abb. 108: Tholing, gSer khang, Holzportal, rechte Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/28, IsIAO Rom)

Abb. 109: Tholing, gSer khang, Holzportal, rechte Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, IsIAO Rom, Neg. Dep. 6058/28/29), After Klimburg-Salter 1988, fig.3

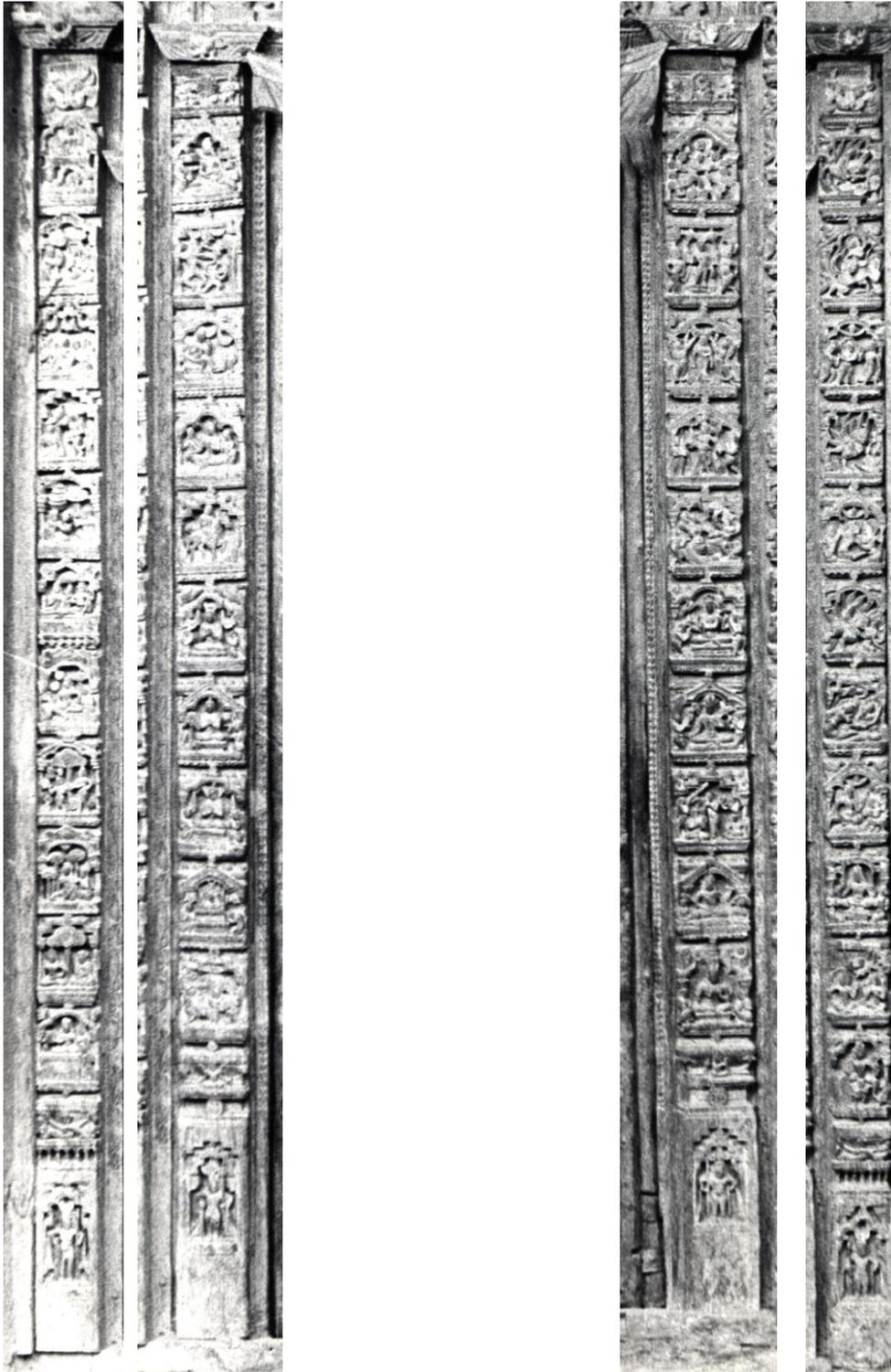


Abb. 110: Tholing, gSer khang, Holzportal, linker äußerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 111: Tholing, gSer khang, Holzportal, linker innerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 112: Tholing, gSer khang, Holzportal, rechter innerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 113: Tholing, gSer khang, Holzportal, rechter äußerer Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

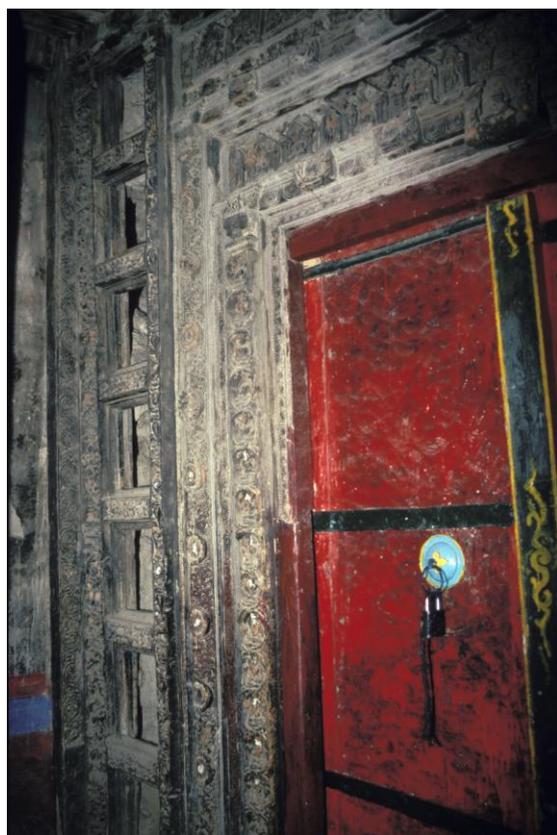


Abb. 114: Khojarnath, *du khang*, Holzportal, (WHAV, JP93 KO, 9)

Abb. 115: Khojarnath, *du khang*, Holzportal, linke Seite, (WHAV, JP93 KO, 10)

Abb. 116: Khojarnath, *du khang*, Holzportal, rechte Seite, (WHAV, JP93 KO, 11)



Abb. 117: Khojarnath, *du khang*, Holzportal, unterer Teil des Frieses links außen  
(WHA V, JP93 500,23)

Abb. 118: Khojarnath, *du khang*, Holzportal, unterer Teil des Frieses rechts außen  
(WHA V, JP93 KO, 12)

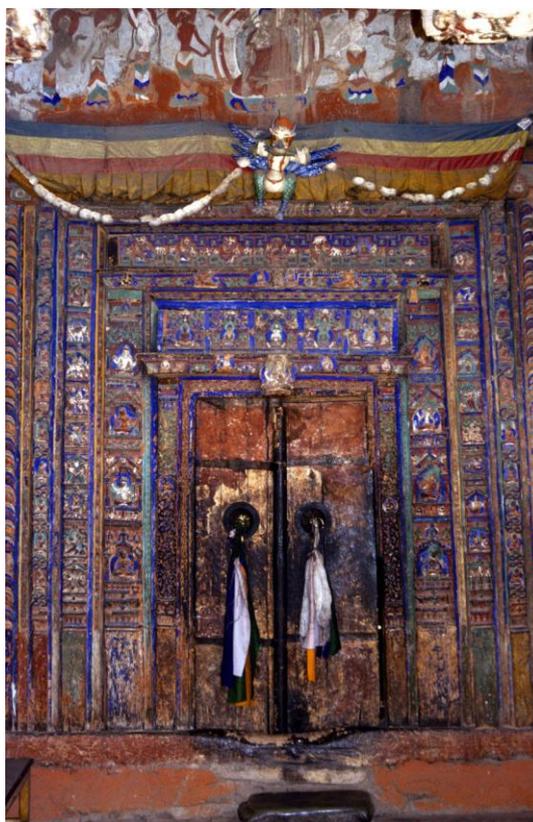


Abb. 119: Alchi, *du khang*, Eingangsbereich mit dem Holzportal, (WHAV, CL98 97,46)

Abb. 120: Alchi, *du khang*, Holzportal, (WHAV, VW04 31,32)

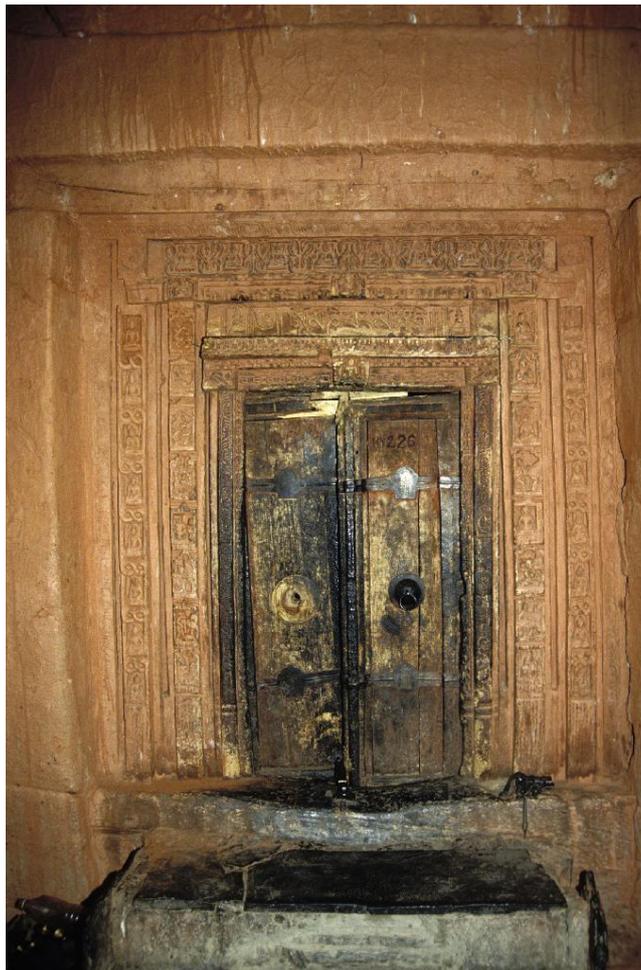


Abb. 121: Der bCu gcig zhal von Wanla, (WHAV, CL98 86,12)

Abb. 122: Das Holzportal des bCu gcig zhal von Wanla, (WHAV, CL98 69,25)

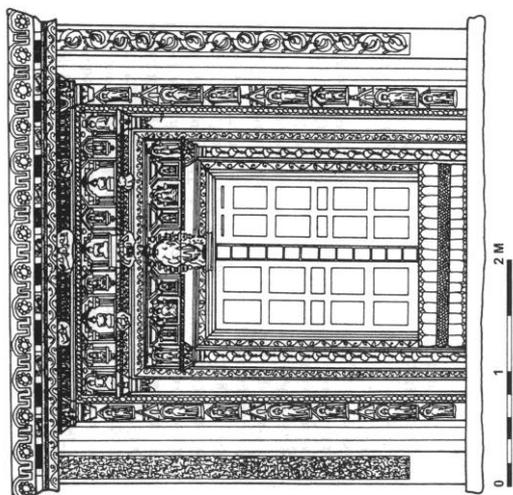


Abb. 123: Portal des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, VW02 2,37)

Fig. 18: Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, (Nach Klimburg-Salter 2002, Fig. 5; M. Falser 1998, WHAV)

Abb. 124: Portal des gSer khang in Tholing, (Ghersli 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 125: Portal des *du khang* in Khojarnath, (WHAV, JP93 KO, 9)

Abb. 126: Portal des *du khang* in Alchi, (WHAV, VW04 31,32)

Abb. 127: Portal des bCu gcig zhal in Wanla, (WHAV, CL98 69,25)

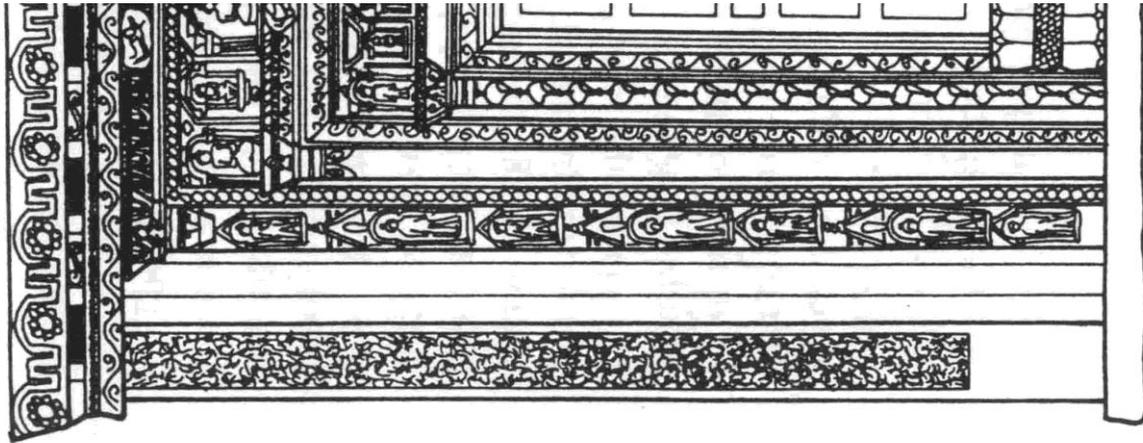


Abb. 128: Portal des dKar chung lha khang in Nako, (WHAV, VW02 2,37, Detail)

Fig. 18: Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, (Nach Klimburg-Salter 2002, Fig. 5; M. Falser 1998, WHAV, Detail)

Abb. 129: Portal des gSer khang in Tholing, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)



Abb. 130: Portal des *du khang* in Khojarnath, (WHAV, JP93 KO, 9, Detail)

Abb. 131: Portal des *du khang* in Alchi, (WHAV, VW04 31,32, Detail)

Abb. 132: Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla, (WHAV, CL98 69,2, Detail)

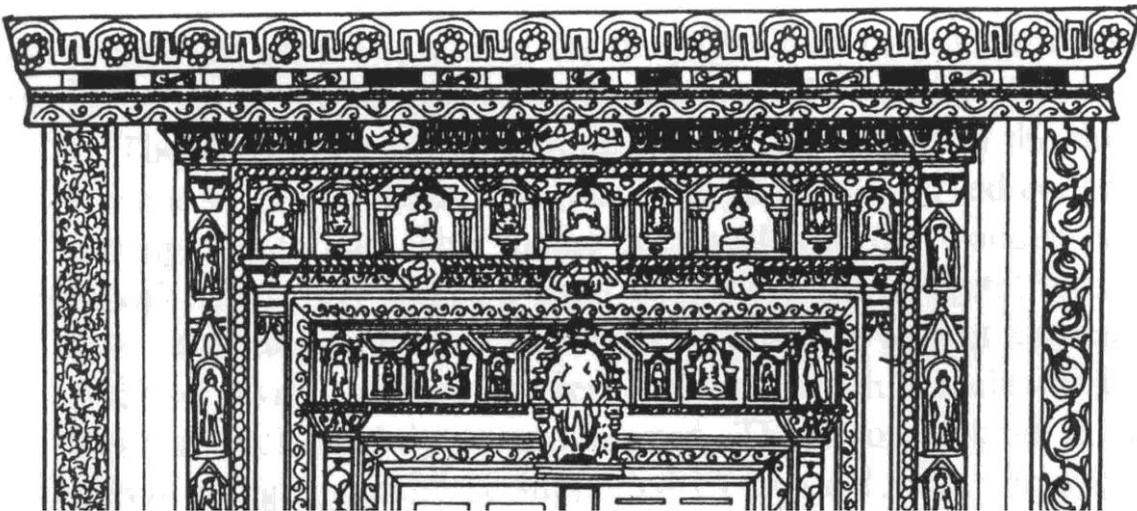


Abb. 133: Portal des dKar chung lha khang in Nako, (V. Ziegler 2002, Detail)

Fig. 18: Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, (Nach Klimburg-Salter 2002, Fig. 5;  
M. Falser 1998, WHAV, Detail)

Abb. 134: Portal des gSer khang in Tholing, (Gherssi 1933, Tucci-Archive,  
Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

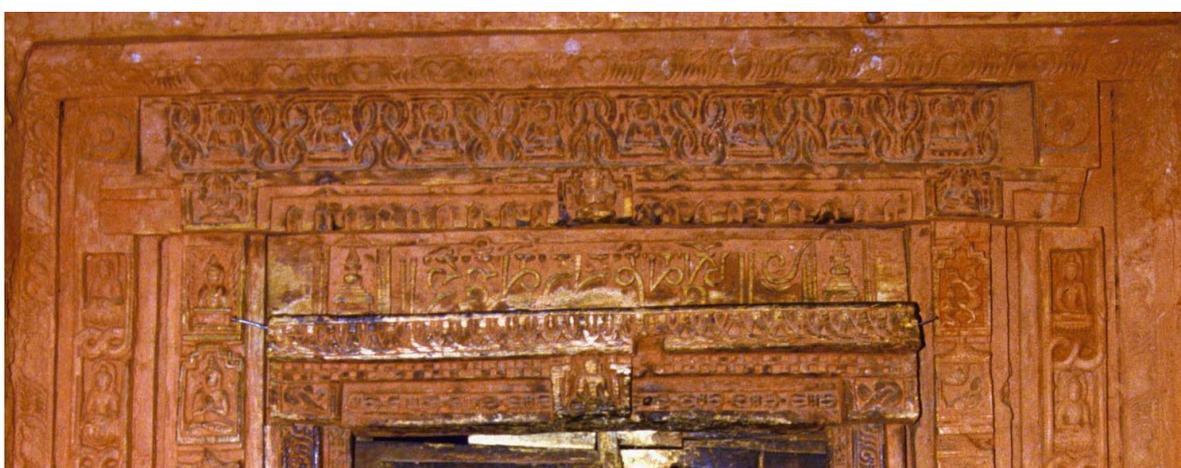


Abb. 135: Portal des *du khang* in Khojarnath, (WHAV, JP93 KO, 9, Detail)

Abb. 136: Portal des *du khang* in Alchi, (WHAV, VW04 31,32, Detail)

Abb. 137: Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla, (WHAV, CL98 69,2, Detail)



Abb. 138: Portal des dKar chung Iha khang in Nako, oberstes Fries,  
(V. Ziegler 2002, Detail)

Abb. 139: Portal des gSer khang in Tholing, unterstes Fries, (Ghersa 1933,  
Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 140: Portal des *du khang* in Khojarnath, oberes schmales Fries, (WHAV, JP93  
KO, 4, Detail)

Abb. 141: Portal des dKar chung Iha khang in Nako, (WHAV, CPK02 8M6H0525)

Abb. 142: Portal des *du khang* in Khojarnath, unteres schmales Fries, (WHAV, JP93  
500,12, Detail)



Abb. 19: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHAV, VW03 7,34)

Abb. 20: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Oberstes Fries, Detail, (WHAV, VW03 7, 35)

Abb. 143: Portal des *du khang* in Khojarnath, (WHAV, JP93 KO 2, Detail)

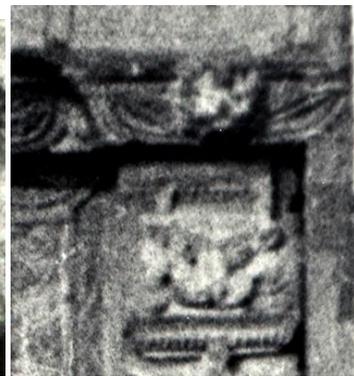
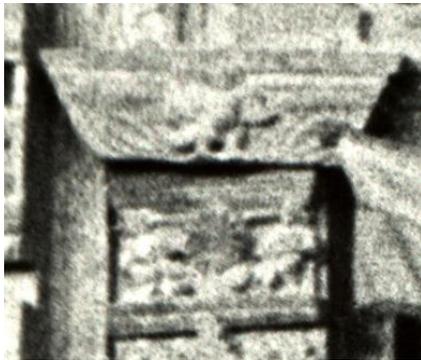


Abb. 17: Das Portal des dKar chung lha khang von Nako, Kapitell des linken äußersten Pilasters, (WHAV, CPK02 2,15)

Abb. 144: Portal des dKar chung lha khang in Nako, Kapitell vom linken mittleren Pilaster, (V. Ziegler 2002, Detail)

Abb. 145: Portal des gSer khang in Tholing, Kapitell vom linken äußeren Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 146: Portal des gSer khang in Tholing, Kapitell vom rechten inneren Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 147: Portal des *du khang* in Khojarnath, Kapitell vom innersten rechten Pilaster, (WHAV, JP93 500,12, Detail)

Abb. 148: Portal des Lotsaba lha khang in Ribba, (WHAV, DKS98 71,3)

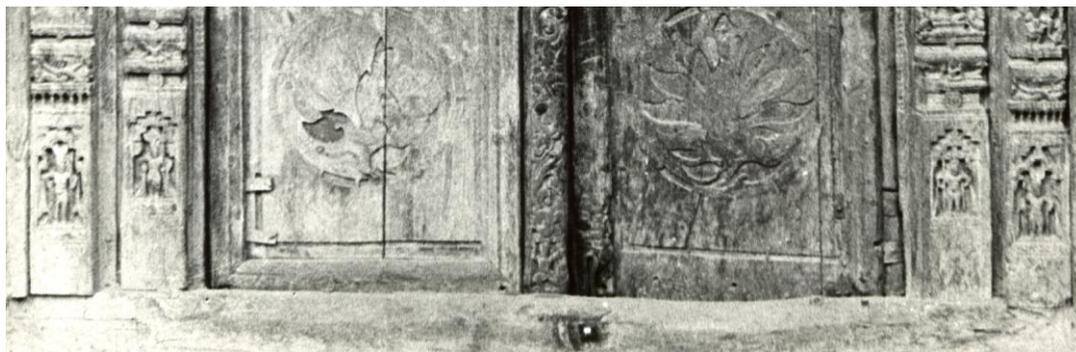


Abb. 149: Portal des gSer khang in Tholing, Unterer Teil der Pilaster, (Gherzi 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)

Abb. 150: Portal des *du khang* in Khojarnath, Linker innerer Pilaster, (WHAV, JP93 500 23, Detail)

Abb. 151: Portal des *du khang* in Khojarnath, Linker mittlerer Pilaster, (WHAV, JP93 500 23, Detail)



Abb. 151: Portal des *du khang* in Alchi, (WHAV, VW04 31,32, Detail)  
Abb. 152: Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla, (WHAV, CL98 69,2, Detail)



Abb. 153: Portal des dKar chung in Nako, Linker äußerster Pilaster,  
(WHAV, CPK02 8M6H0511, Detail)



- Abb. 154: Portal des dKar chung lha khang in Nako, Trennungselement der vertikalen Abschnitte, linker Pilaster, (WHA V, CPK02 8M6H0527, Detail)
- Abb. 155: Portal des dKar chung lha khang in Nako, Trennungselement der horizontalen Abschnitte, (WHA V, CPK02 8M6H0567, Detail)
- Abb. 156: Portal des gSer khang in Tholing, Trennungselement zwischen den einzelnen Abschnitten. (Gher si 1933, Tucci-Archive, Neg. Dep. 6071/4, IsIAO Rom, Detail)



Abb. 157: Portal des *du khang* in Alchi, Verbindungselement bei den vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, CL94 15,13, Detail)

Abb. 158: Portal des *du khang* in Alchi, Verbindungselement bei den horizontal verlaufenden Abschnitten., (WHAV, CL94 15,15, Detail)

Abb. 159: Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla, Verbindungselemente bei den vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, CL98 69,41, Detail)

Abb. 160: Portal des *bCu gcig zhal* in Wanla, Verbindungselemente bei den vertikal verlaufenden Abschnitten, (WHAV, CL98 69,41, Detail)



## **Das Leben des Buddha am Holzportal des dKar chung lha khang in Nako, Oberes Kinnaur, Himachal Pradesh, Indien.**

**Diplomarbeit - These von Verena Ziegler  
Wien 2008**

In dem kleinen Dorf Nako im Distrikt Oberes Kinnaur des indischen Bundestaates Himachal Pradesh befindet sich der künstlerisch hochwertige, beschnitzte, Portalrahmen des dKar chung lha khang, des “Kleinen weißen Tempels” von Nako. Der Tempel ist der lokalen Bevölkerung zu Folge, Purgyal, der Schutzgottheit des Dorfes geweiht ist. Dieses geschmückte Holzportal ist heute das einzige seiner Art das im heiligen Bezirk (*chos khor*) von Nako erhalten geblieben ist. Durch die extremen Witterungsverhältnisse der Region befindet es sich heute aber bereits in einem sehr bedenklichen Erhaltungszustand, der sich von Jahr zu Jahr verschlechtert.

Der einzige Teil des Portalrahmens, der noch etwas besser erhalten ist und auf dem noch figurative Beschnitzung zu erkennen ist, ist das Fries am Türsturz des Portals. Dieses Paneel ist aus einem Stück geschnitten und in sieben einzelne, deutlich von einander getrennte, Abschnitte unterteilt. Diese sieben Abschnitte zeigen acht Episoden aus dem Leben Buddha Śākyamunis die von links nach rechts zu lesen sind. Es dürfte sich dabei um folgenden Szenen handeln: Die Geburt des Buddha; die gleichzeitig zur Geburt stattgefundenen Tiergeburten; das Erste Bad und die Ersten Schritte, zusammen in einem Abschnitt; das Ankleiden vor dem Ersten Besuch im Tempel; der Weise Asita; die Vier Ausfahrten und ein Ringkampf mit seinem Cousin Devadatta.

Das Ziel meiner Diplomarbeit war es, die einzelnen auf dem Fries dargestellten Szenen erstmals detailliert zu analysieren und mit Hilfe von Textquellen zum Leben des Buddha Śākyamuni und Vergleichen mit anderen Portalen der Region zu klären, ob es sich dabei überhaupt um Ereignisse aus seinem Leben handeln könnte.

### Wissenschaftliche Methoden:

Da eine Stilanalyse aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr möglich war versuchte ich vorerst mit Hilfe verschiedener Textquellen zum Leben des geschichtlichen Buddha aus dem indischen- und tibetischen Kulturraum (z.B. das *Mūlasarvāstivāda-Vinaya*, das *Mahāvastu* oder der *Lalitavistara*) Übereinstimmungen in den Darstellungen auf dem Fries zu finden.

Im Jahr 2002 hatte ich dann die Möglichkeit Mitarbeiterinnen des FSP Projektes “S87 *Cultural History of the Western Himalayas*” auf ihrer Reise von Delhi über Kinnaur, Spiti und Lahaul bis nach Ladakh zu begleiten und vor Ort eigene Nachforschungen anzustellen und Abmessungen und Vergleiche zu tätigen.

Zurück in Wien konnte ich durch das ausgezeichnete Bildmaterial des Western Himalaya Archive Vienna (WHAV) und des Tucci – Archivs in Rom mit noch erhaltenen oder nicht erhalten gebliebenen aber gut dokumentierten Portalen der Region Westlicher Himalaya (wie dem Portal des gSer khang in Tholing, Tibet; dem Portal des du khang in Khojarnath, Tibet; dem Portal des du khang in Alchi, Ladakh oder dem Portal des bCu gcig zhal von Wanla, Ladakh) weitere Vergleiche machen, um zu versuchen das Portal des dkar chung lha khang in einen chronologischen Kontext einzuordnen.

Im Laufe dieser Arbeit hat sich herausgestellt dass der *Lalitavistara*, die jüngste Sanskrit-Quelle zum Leben Buddha Śākyamunis aus vermutlich dem 8. Jhdt. n. Chr., deren Verwendung als literarische Vorlage für die bildliche Umsetzung des Lebens des geschichtlichen Buddha in West-Tibet im allgemeinen sehr gebräuchlich war, auch als hauptsächlich verwendete Quelle für diese acht Episoden gedient haben dürfte.

Die Darstellung des gesamten Lebenszyklus des geschichtlichen Buddha scheint, vor allem während der Zeit der West-Tibetischen Könige, zwischen dem 10. und 12. Jhdt. n. Chr., ein fester Bestandteil der Dekoration der hölzernen Portale in der Region gewesen zu sein. Das Portal des dKar chung lha khang in Nako ist ein leider nur partiell erhaltenes, meiner Ansicht nach auch etwas jüngeres Beispiel dieser künstlerisch hochwertigen Holzschnitz-Tradition Westtibets.

**The Life of the Buddha on the wooden portal of the dKar chung lha khang in Nako**  
MA thesis by Verena Ziegler  
Vienna 2008

In the small village of Nako, Upper Kinnaur, Himachal Pradesh, the carved wooden door frame of the dKar chung lha khang, the “Small White Temple” of Nako, is located.

Through the extreme weather conditions of the region the portal is already in a bad condition and the frieze on the lintel is the only part on which figurative carving can still be identified. This panel is divided into seven sections, clearly separated from each other. It shows eight figurative episodes in more or less chronological order, to be read from left to right.

The intention of my thesis was a detailed analysis of the episodes on the lintel frieze and comparisons with other wooden portals of the region to verify that different events out of the life of the historical Buddha are illustrated there and to clear up the question which episodes might be shown.

The sections seem to show the following events (in the order from left to right): The Birth; the Simultaneous Births; the First Bath and the First Steps (together in one section); the ornamentation before the First Visit to the Temple; the Sage Asita; the Four Encounters and a wrestling match with Devadatta, a cousin of the *Bodhisattva*.

In the course of the research it emerged that the *Lalitavistara*, the last of the Sanskrit sources on the life of Buddha Śākyamuni, presumably dating to the 8th century C.E., might have been the main source for the interpretations of these eight events.

Mainly during the reign of the kings of West Tibet, from the 10th to the 12th centuries C.E. the depiction of the whole life story of the historical Buddha seems to have been common for the decoration of the wooden portals of the region. The portal of the dKar chung lha khang in Nako is sadly just a partially preserved example of this high quality wood carving tradition, and in my opinion should be dated to a slightly later time

# CURRICULUM VITAE

Verena Ziegler

## Persönliche Daten

---

**Vorname:** Verena  
**Nachname:** Ziegler  
**Geburtsdatum:** 30. März 1974  
**Geburtsort:** Innsbruck  
**Nationalität:** Österreich.

## Ausbildung

---

**2001–2002** Einführung in das Klassische Tibetisch und Tibetische Texte Lesen am Institut für Südasien, Tibet- und Buddhismuskunde

Seit **2000** Studienfach Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien als Erweiterungsstudium mit Schwerpunkt auf der Geschichte und Kultur Indiens und der Himalayaregionen

**1999–2006** Tutorin bei Univ.- Prof. Dr. D. Klimburg-Salter für Vorlesungen, Übungen und Exkursionen zur Indischen, Tibetischen und Afghanischen Kunstgeschichte

Seit **1997** Spezialisierung auf den Bereich Indische- und Tibetisch-Buddhistische Kunstgeschichte

**1996** Exmatrikulation in Innsbruck und Immatrikulation an der Universität Wien im Studienfach Kunstgeschichte

**1995-1996** Leopold-Franzens Universität Innsbruck, Studienfach Kunstgeschichte

**1995** Matura, Glasfachschule Kramsach / Mariatal, Tirol

## Fachspezifische Berufserfahrung

---

Seit **2006** Mitarbeiterin des Forschungsprojektes NFN/Cirdis “The Cultural History of the Western Himalaya from the 8<sup>th</sup> Century” unter der Leitung von Univ.- Prof. Dr. D. Klimburg-Salter

**2005/2006** Mitglied des Ausstellungenkomitees der FSP87 Ausstellung “Forschungspfade durch den Himalaya”, 03.–20. März 2006, finanziert von FWF-Der Wissenschaftsfonds, in der Aula der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, 1010 Wien

Juli **2006**-Dezember **2006** Mitarbeiterin von Univ.-Prof. Dr. Holger Neuwirth, Institut für technische Baukunst, Universität Graz

**2005-2006** Mitarbeiterin des Forschungsprojektes FSP87 “Cultural History of the Western Himalayas” unter der Leitung von Univ.- Prof. Dr. D. Klimburg-Salter, mit

Mai-Juni **1999** Mitarbeiterin der Galerie “Galeria d’Arte Contemporanea”, Linke Wienzeile 88, 1060 Wien