



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Dharmapāla im gTsug lag khang  
Tempel, Kloster Tabo“

verfasst von

Dipl.-Ing. Uwe Niebuhr BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

**Wien, 2015**

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienbuchblatt: Masterstudium Kunstgeschichte

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



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung, Problemstellung und Methode	1
2. Forschungsstand	4
3. Bildbeschreibung und Ikonographie	11
3.1. Die Südwand im Durchgang zwischen der Eingangshalle ( <i>sgo khang</i> ) und der Versammlungshalle ( <i>'du khang</i> )	11
3.2. Die Nordwand im Durchgang zwischen der Eingangshalle ( <i>sgo khang</i> ) und der Versammlungshalle ( <i>'du khang</i> )	21
4. Die Malereien des Durchgangs im Kontext der Gründungsphase	30
4.1. Der historische Kontext	31
4.2. Die architektonische Evidenz des <i>gtsug lag khang</i>	33
4.3. Die Reste der ursprünglichen Ausstattung	35
4.4. Der <i>sgo khang</i> aus der Sicht des Pilgers	47
5. Funktion	50
5.1. Der Feuerring bzw. Grenze des <i>maṅḍala</i>	51
5.2. Die weltlichen und nicht-weltlichen Beschützer im Allgemeinen und die zwei Ebenen von <i>laukika</i> und <i>lokottara</i>	53
5.3. Die Funktion der <i>laukika</i> und <i>lokottara</i> Schutzgottheiten im Kontext von Tabo und im Ritual	58
6. Schlussbetrachtung und Zusammenfassung	69
Bibliographie	
Abkürzungsverzeichnis	
Abbildungsnachweis	
Abbildungen	



# 1. Einleitung, Problemstellung und Methode

Im Rahmen dieser Arbeit sollen die Ikonographie und Funktion zweier Schutzgottheiten beschrieben werden, die auf der Nord- bzw. Südwand im Durchgang zwischen der Eingangshalle und der Versammlungshalle des Haupttempels (Tib.: *gtsug lag khang*) von Tabo<sup>1</sup> gemalt und der Gründungsphase des Tempels zugeschrieben sind.

Das Dorf Tabo liegt in der Region Sham im Distrikt Spiti auf einer Seehöhe von 3280 m und gehört zu dem indischen Bundesstaat Himachal Pradesh (Abb.1). Der Klosterkomplex (Tib.: *chos 'khor*) bildet den Mittelpunkt des Ortes und wurde ca. 996 n. Chr. durch die Dynastie der Könige von Westtibet gegründet (Abb.2).<sup>2</sup> Der historische Komplex grenzt sich durch eine Mauer vom Ort und den modernen Klostergebäuden ab. Die neun Tempel und eine Vielzahl an Reliquienschreinen (Tib.: *mchod rten*) wurden zwischen dem späten 10. und ca. 17. Jahrhundert n. Chr. errichtet (Abb.3). Tabo gilt als das älteste, kontinuierlich funktionierende buddhistische Kloster in Indien und im Himalayagebiet, in dem ursprüngliche Dekoration und das ikonographische Programm bis heute intakt geblieben sind.<sup>3</sup>

Der *gtsug lag khang* ist das älteste Gebäude der Anlage, wobei das Sanktum (Tib.: *dri gtsang khang*) mit Umwandelgang (Tib.: *skor lam*), die Versammlungshalle (Tib.: *'du khang*) und die ursprüngliche Eingangshalle (Tib.: *sgo khang*) zur Zeit der Tempelgründung kurz vor der ersten Jahrtausendwende unserer Zeitrechnung entstanden sind. Als spätere Erweiterung wurden dem Tempel eine neue Eingangshalle, eine Kapelle für die Schutzgottheiten des Klosters (Tib.: *mgon khang*) sowie ein Wohn- und Küchenkomplex vorgelagert.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Steinkellner 2000, S. 315, Anmerkung 1: „The proper old spelling of modern Tabo and the etymology of the name are unclear. The name can hardly be Tibetan. Several different etymologized spellings such as *lta*, *rta*, *sta* can be found, and the variations *po/pho/bo* are also attested in inscriptions and manuscripts. For the sake of convenience, we earlier followed the proposal of Klimburg-Salter to use the spelling Ta pho [...]. At the last meeting of the Tabo research group in Vienna (January 19-20, 1996) it was decided to abstain in future from this or similar differentiations, and to return to the modern spelling „Tabo“.“

<sup>2</sup> Klimburg-Salter 1994, S. 36; Klimburg-Salter 1997, S. 46; Klimburg-Salter 2008, S. 275.

<sup>3</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 21.

<sup>4</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 71.

Anfangs konzentrierte sich das wissenschaftliche Interesse lediglich auf die Klostersausstattung aus der Zeit der Renovierung des Tempels, die Byang chub 'od im Jahr 1042 n. Chr. durchführen ließ, bis schließlich 1990 der Archaeological Survey of India (ASI) die Wände der Eingangshalle säuberte, und man anhand des Stils der Malereien und der Inschriften feststellte, dass die dortige Dekoration der Wände weitaus älter ist und aus der Zeit der Tempelgründung durch Ye shes 'od stammt.<sup>5</sup> Speziell diese Malereien - kombiniert mit den noch sichtbaren Resten von ursprünglicher Malerei unter den später entstandenen Malschichten im Umwandlungsgang - erlauben erst seit wenigen Jahren einen Einblick in die Kultur und religiöse Denkweise, die in dieser Region zur Zeit Ye shes 'od bestanden haben müssen und die Mitte des 11. Jahrhunderts im Zuge der Transformation durch die zweite Verbreitung des indischen Buddhismus in Tibet (Tib.: *phyi dar*) verschwanden.<sup>6</sup>

Die bis heute erhaltenen Darstellungen der verschiedenen Ausstattungsphasen des *gtsug lag khang* dokumentieren eine erhebliche Anhäufung von Schutzgottheiten (Abb.4), speziell im Eingangsbereich, wo die ursprüngliche Ausstattung noch sichtbar ist. Der Grund für die Anhäufung soll in dieser Arbeit erklärt sowie die Frage beantwortet werden, ob es einen Unterschied in der Bedeutung und Funktion dieser Schutzgottheiten gibt, je nachdem wo sie angeordnet sind. Speziell anhand der Diskussion von zwei Malereien des Durchgangs, die im Allgemeinen als Schutzgottheiten identifiziert werden, wird der Versuch unternommen, Rückschlüsse auf die ursprüngliche Ausstattung des Tempels zu geben.

Zu Beginn der Arbeit wird der bisherige Forschungsstand dargestellt sowie, anhand einer ausführlichen Bildbeschreibung, der archäologische Istzustand zweier Malereien (Abb.4, B<sub>1</sub> und B<sub>2</sub>) im Durchgang zwischen der Eingangshalle und der Versammlungshalle bis ins kleinste Detail festgehalten, da die stark beschädigten Malereien bereits im Begriff sind zu verschwinden. Es werden die Merkmale herausgearbeitet, die im Anschluss eine Identifizierung der abgebildeten Figuren ermöglichen sollen, und darüber hinaus wird der

---

<sup>5</sup> Klimburg-Salter 1994, S. 23.

<sup>6</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 17-19.

Versuch einer ikonographischen Deutung mit Hilfe schriftlicher Quellen und vergleichender kunsthistorischer Analyse unternommen.<sup>7</sup>

Im nächsten Schritt werden die Malereien des Durchgangs in verschiedene Kontexte gesetzt und diskutiert. Der historische Kontext soll dabei Rückschlüsse auf den religiösen Hintergrund und das mögliche ikonographische Programm der Auftraggeber geben. Die architektonische Evidenz kann mögliche Rückschlüsse auf die Wichtigkeit der einzelnen Gebäudeteile aus der Gründungsphase geben. Im nächsten Schritt wird der *gtsug lag khang* mit den Malereien aus der Gründungsphase im Detail vorgestellt. Diese Betrachtung des Ausstattungskontextes soll eine stilistische Einordnung ermöglichen und möglichst Hinweise auf das ursprüngliche Ausstattungsprogramm geben. Die räumliche Komponente der Eingangshalle werde ich untersuchen, indem ich die Perspektive eines Pilgers einnehme.

Das abschließende Kapitel wird sich mit der Funktion der Schutzgottheiten im Durchgang auseinandersetzen. Hierbei werden allgemeine Konzepte und *maṇḍalas* den Gegebenheiten in Tabos *gtsug lag khang* gegenübergestellt. Ich gehe dabei auf den Feuerring als Begrenzung eines *maṇḍalas* sowie die Polarität ein, die eine solche Grenze erzeugt. Diesen Kontext der Polarität werde ich gezielt am Beispiel von Tabo untersuchen und im Detail beschreiben. Eine Aufstellung, um welche Schutzgottheit es sich im Durchgang handeln könnte, soll Rückschlüsse darüber geben, ob Gruppen an Gottheiten und deren Funktion nur bestimmten Positionen in einem Tempel zugeordnet werden können. Systematisch soll so die Funktion der zwei Gottheiten im Durchgang eingegrenzt und bestimmt werden. Die Betrachtung diverser Tantras aus der Zeit vor und während des 10. Jahrhunderts kann dabei eventuell eine Vorlage für den räumlichen Aufbau des Tempel-*maṇḍalas* liefern. Darüberhinaus werde ich den jeweiligen Ritualkontext einzelner Tantras betrachten und mit den Darstellungen in Tabo vergleichen. Dies ermöglicht mir Rückschlüsse darauf, welche Funktionen den Schutzgottheiten im Durchgang möglicherweise angedacht waren. Abschließend werden die Ergebnisse der vergleichenden kunsthistorischen Analyse in den zeitgenössischen religiösen Kontext gesetzt, sofern dieser rekonstruiert werden kann, und

---

<sup>7</sup> Aufgrund des Mangels an primären schriftlichen Quellen ist aber davon auszugehen, dass sich die Untersuchung hauptsächlich auf die vergleichende kunsthistorische Analyse konzentrieren wird.

versucht, eine Hypothese für das ursprüngliche ikonographische Programm des *gtsug lag khang* des 10. Jahrhunderts aufzustellen.

## 2. Forschungsstand

Der Grundstein für die Erforschung des Klosters Tabo wurde bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts gelegt. Während sich die Dokumentationen zu Beginn hauptsächlich auf die Ausstattung der Versammlungshalle des *gtsug lag khang* konzentrierte, tauchen die Eingangshalle *sgo khang* und die dortigen Malereien erst nach und nach im Blickfeld der Wissenschaft auf.<sup>8</sup>

1914 wird das Kloster Tabo erstmals von August Hermann Francke beschrieben, im Rahmen einer ausführlichen Dokumentation seiner Reise im Sommer 1909, bei der er sich im Kloster Tabo aufhielt.<sup>9</sup> In diesem Bericht wird der *sgo khang* noch nicht erwähnt und auch in Franckes Grundriss vom *gtsug lag khang* nicht eingezeichnet.<sup>10</sup>

1933 lässt Giuseppe Tucci während einer Forschungsreise durch seinen Begleiter Eugenio Ghersi Franckes Grundplan vom Tempelkomplex in Tabo neu überarbeiten.<sup>11</sup> Ghersi kennzeichnet allerdings die vorgelagerte neue Eingangshalle als „*Sgo-khan*“ und nicht die Eingangshalle aus der Gründerzeit.<sup>12</sup> In einem zweiten detaillierten Plan zum *gtsug lag khang*<sup>13</sup> werden erstmals dessen vier Bestandteile aus der Gründungszeit unterteilt in „portico“, „hall“, „cella“ und „circumambulation“. Zum „portico“ bemerkt Tucci, dass dort -

---

<sup>8</sup> Ich gehe im Forschungsstand bewusst nicht auf Publikationen zu Tabo ein, in denen keine neuen Erkenntnisse zu meinem Thema zu finden bzw. nur Informationen aus früheren Publikationen enthalten sind: Snellgrove 1957; Thakur 2001; Rathje 2007; Strinu 2013.

<sup>9</sup> Francke 1914-1926 [repr. 1972].

<sup>10</sup> Ebenda, S. 39, Fig. 2. In Francke's Grundplan sind nur die Umrisse der Tempelanlage gezeichnet und nicht das Innere der Tempel im Detail dargestellt. Der Eingangsbereich zum Haupttempel ist allgemein mit dem Schriftzug *sgo khang* in tibetischer Schrift gekennzeichnet, wobei jedoch nicht ersichtlich ist, ob hier die Eingangshalle aus der Gründungszeit oder die spätere Erweiterung gemeint ist.

<sup>11</sup> Tucci 1935 [1988], S. 23-24.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 26, Fig. 2.

in dieser „entrance hall“ – an einer Wand eine Stifterversammlung mit Mönchen und Laienanhängern in verschiedenen Kostümen dargestellt ist und dass diese mit Inschriften versehen sind.<sup>14</sup> Tucci vermutet, dass es sich hierbei um die Personen handelt, die an der Gründung des Klosters beteiligt waren, diskutiert dieses jedoch nicht im Detail.<sup>15</sup> Tucci spricht weiter vom fortschreitenden Verfall der Wände und vom langsamen Verschwinden der ursprünglichen Malereien.<sup>16</sup>

1979 erstellt Romi Khosla einen eigenen Grundplan des *gtsug lag khang*, wo jedoch im Gegensatz zu Tucci nur die Versammlungshalle und das Sanktum mit dem Umwandelgang berücksichtigt werden, der *sgo khang* ist hier nicht eingezeichnet.<sup>17</sup> Khosla beschreibt den Eingangsbereich als schlicht und undekoriert.<sup>18</sup> Meiner Meinung nach spricht Khosla hier definitiv von der Eingangshalle aus der Gründungszeit, deren Malereien durch Schmutz und fehlende Beleuchtung 1979 wohl schon nicht mehr zu erkennen waren.

1989 beschreibt Thomas J. Pritzker den *sgo khang* indirekt, indem er bemerkt, dass man den *'du khang* mit seinen prachtvollen Farben durch ein dunkles Vestibül mit Resten von Malereien und zwei Wächterskulpturen aus Stuck betritt.<sup>19</sup> Pritzker datiert diese Reste jedoch in eine spätere Periode und nicht in die Gründungszeit des Tempels. In seinem Artikel verwendet Pritzker erstmals den Begriff „threshold“, mit dem er die Schwelle bzw. Grenze zwischen *sgo khang* und *'du khang* betitelt.<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Khosla 1979, S. 44, Abb. 2. Khoslas Grundplan „TABO Arrangement of Stucco deities in *Sug lha-khang*“ bildet bis zum Jahr 1991 die Diskussionsgrundlage für alle danach anschließenden Publikationen zum Thema Tabo.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>19</sup> Pritzker 1989, S. 74.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 74.

1990 führt der Archaeological Survey of India (ASI) Säuberungsarbeiten in der Eingangshalle durch, wodurch die ursprünglichen Malereien erstmals in ihrer Gänze sichtbar wurden.<sup>21</sup>

1991 wird unter anderem aufgrund dieser Säuberungen eine Forschungsreise von WissenschaftlerInnen der Universität Wien und von IsMEO, Rom, aus unternommen, um die freigelegten Malereien aus der Gründungsphase des *gtsug lag khang* zu untersuchen und zu dokumentieren.<sup>22</sup> Erstmals sind diese Untersuchungen mit ausreichend Licht möglich - durch das vom Archaeological Survey of India eingesetzte Deckenfenster und einen Stromgenerator.<sup>23</sup> Francesco Noci erstellt während dieser Reise einen neuen Grundplan vom *gtsug lag khang*.<sup>24</sup> Es wird die Forschungshypothese aufgestellt, dass die Malereien im *sgo khang* zur ältesten Phase des Tempels gehören und nie übermalt wurden.<sup>25</sup> Der Stil und die Farbpalette der Malereien werden in diesem Zusammenhang als recht limitiert und primitiv beschrieben und älter als die durch den kaschmirischen Stil beeinflussten Malereien eingeordnet.<sup>26</sup> Zusätzlich stuft Deborah Klimburg-Salter den Stil als extrem ungewöhnlich im Vergleich zu anderen Malereien des westlichen Himalayas ein und stellt die Hypothese auf, dass es sich hierbei um die ältesten Malereien handelt, die bis zu diesem Zeitpunkt im Bundesstaat Himachal Pradesh gefunden worden sind. Des Weiteren vermutet sie einen Bezug zu Malereien aus Dunhuang.<sup>27</sup> Auf der Forschungsreise 1991 wurden die Wände im Durchgang zwischen *sgo khang* und *'du khang* lediglich photographisch dokumentiert, nicht

---

<sup>21</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 16; Luczanits 1999, S. 97.

<sup>22</sup> Klimburg-Salter 1994, S. 21. Auf früheren Reisen nach Tabo in den Jahren 1978 und 1989 wurde nur die Ausstattung aus der Renovierungsphase 1042 n. Chr. untersucht.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 22, Fig. 5.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 25-26.

aber im Detail beschrieben. Eine Schwarz-Weiß-Fotographie aus dieser Dokumentation, in der die Nordwand des Durchgangs zu sehen ist, wird 1994 erstmals publiziert (Abb.5).<sup>28</sup>

1994 beschreibt O. C. Handa die Malereien des *sgo khang* als verblasste und fleckige Überreste, die Mönche und Laien in verschiedenen Gruppen darstellen.<sup>29</sup> Er erwähnt die zwei beschädigten Statuen links und rechts des Eingangs, nicht aber die Malereien im Durchgang.<sup>30</sup> Dabei müssen seine Beobachtungen aus der Zeit vor 1990 stammen, da Handa die von Tucci erwähnten Inschriften als nicht mehr vorhanden bezeichnet, die später, seit 1990, durch die Säuberungen der Wände jedoch gut sichtbar sind.<sup>31</sup>

1997 erfolgt eine erste detaillierte Beschreibung der Malereien im Durchgang durch Deborah Klimburg-Salter in ihrem Buch zu Tabo. Die schematische Darstellung der Westwand des *sgo khang* enthält den Hinweis, dass zwei Beschützer an der nördlichen und südlichen Seitenwand des Durchganges vom *sgo khang* zum *'du khang* abgebildet sind (Abb.6).<sup>32</sup> Diese zwei Abbildungen beschreibt Klimburg-Salter wie folgt: „On the north side is a red figure of Hayagrīva [...] The figure has a third eye and fangs, a terrifying aspect, and around his neck and waist are wrapped three snakes. The style and colouring of these snakes coincide quite closely with the snakes painted in the Entry Hall and therefore allow us to date these paintings to the same time as the Entry Hall paintings (A.D. 996). On the opposite side of the entry way, that is on the south side, the figure is much more destroyed but enough remains to allow us to identify this figure tentatively as Mahākāla or Mahābala (?). Hayagrīva holds a vajra in the raised right hand which is in the menacing hand gesture (*tarjanīmudrā*); the left arm is lost. He wears a crown and necklace of skullbones and also has a third eye. He is surrounded by flames in the same style as those that have been noted

---

<sup>28</sup> Ebenda, S. 26, Fig. 8: Dep. CS 17656/8, F. Noci; Weitere Bilder von der Forschungsreise 1991 befinden sich im Western Himalaya Archive Vienna (WHAV): Francesco Noci mit den Signaturen: Dep. CS 17656/3, -/4, -/7, -/9, -/27, -/28 und Dep. CS 17657/4. Christian Luczanits mit den Signaturen: CL91 19,1a, CL91 19,2a, CL91 19,3a und CL91 19,5a.

<sup>29</sup> Handa 1994, S. 100.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 79, Diagram 2.

in the Entry Hall“.<sup>33</sup> Weiterhin bemerkt Klimburg-Salter, dass in allen frühen noch erhaltenen Tempeln von Spiti und Kinnaur genau diese zwei Figuren vorhanden sind und stilistisch eine starke Ähnlichkeit zu Skulpturen eines buddhistischen Tempels in Ropa, Kinnaur, besteht.<sup>34</sup> Klimburg-Salter vertritt die These, dass beide Malereien im Durchgang zwischen Eingangshalle und Versammlungshalle zusammen mit zwei weiteren gemalten Figuren (Abb.4, D<sub>1</sub> und D<sub>2</sub>) in der Passage zum Umwandelgang eine Vierergruppe bilden, die die zwei Portale eines ursprünglichen *maṇḍalas* geschützt haben.<sup>35</sup> Erstmals wird eine frontale schwarz-weiße Abbildung von der nördlichen Seitenwand mit der roten Figur publiziert.<sup>36</sup>

1998 bezeichnet Christian Luczanits die Figuren im Durchgang als Türwächter [Skt.: *dvārapāla*, Tib.: *sgo bsrungs*].<sup>37</sup> Er identifiziert die Figur auf der Nordwand als Hayagrīva und beschreibt die Figur auf der Südwand folgendermaßen: „The second gate-keeper is white and makes a gesture with a raised index with the right hand, the left is raised but the hand is hidden behind a pillar [...] Considering the pairs evidenced at other monuments this could well be a Vajrapāṇi, of which also a white form is known. It may have been the same pair which was represented in sculpture in the Entry Hall“.<sup>38</sup> Beide Figuren könnten laut Luczanits aus dem Drei-Familien-Konzept der frühesten Tantras stammen.<sup>39</sup>

2004 schreibt Christian Luczanits, dass es unwahrscheinlich sei, dass die ursprünglichen Skulpturen im *sgo khang* (Abb.4, A<sub>1</sub> und A<sub>2</sub>) den gemalten Figuren im Durchgang gleichen.<sup>40</sup> Laut Luczanits finden sich überall in der Kunst des frühen westlichen

---

<sup>33</sup> Ebenda, S. 86-87.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 87-88.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 88, Fig. 51. Das Bild ist ein Ausschnitt aus dem Dia von Christian Luczanits aus dem Jahr 1991 mit der WHAV-Signatur CL91 19,3a.

<sup>37</sup> Luczanits 1998, S. 228.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 80-81.

<sup>40</sup> Luczanits 2004, S. 35.

Himalayas zwei Schützer im Bereich der Tür, wobei deren Funktion nahezu unabhängig von den wichtigsten Gottheiten des Tempels ist.<sup>41</sup> Seiner Meinung nach ersetzen die zwei Malereien im Durchgang die Funktion der zerstörten Skulpturen in der Eingangshalle.<sup>42</sup> Bei der Beschreibung der Figur auf der südlichen Seitenwand ändert er seine Meinung von 1998 wie folgt: „The opposite gate-keeper is white and makes a menacing gesture with the raised index finger (a type of *tarjanīmudrā*) of his right hand, while the left arm brandishes a sword“.<sup>43</sup> Luczanits identifiziert die Figur daraufhin als weißen Acala.<sup>44</sup> Luczanits veröffentlicht erstmals von jeder Wand im Durchgang ein Farbbild.<sup>45</sup>

2006 erwähnt Stephen F. Teiser keine Details zu den Seitenwänden des Durchganges. Auf die Westwand des *sgo khang* bezogen erwähnt er jedoch grob, dass die dortigen Gottheiten den sakralen Bereich schützen und den Gläubigen beim Durchgehen segnen.<sup>46</sup>

2006 wird im Rahmen einer Forschungsreise nach Tabo eine ausführliche Vermessung und Fotodokumentation beider Wände im Durchgang erstellt. Die Ergebnisse dieser Reise bilden die Grundlage für diese Arbeit.<sup>47</sup>

2008 schreibt Deborah Klimburg-Salter gezielt zu den Wandmalereien des *sgo khang* und diskutiert diese im Einzelnen. Sie erläutert, dass die Schutzgottheiten im *sgo khang* -

---

<sup>41</sup> Ebenda, S. 218.

<sup>42</sup> Ebenda. Laut Luczanits finden sich weitere Paare solcher Gottheiten in Himachal Pradesh in Kinnaur und Spiti (Charang, Lalung, Nako, Ribba, Ropa, Sangla, Tangi und Tokto) und in West-Tibet (Dunkar, Tholing). Aus meiner Sicht kann hier nicht von einem Ersatz gesprochen werden, da die Malereien und die Skulpturen zur gleichen Zeit entstanden sein sollen.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 218-219.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 221, Fig. 239 bzw. S. 230, Fig. 244.

<sup>46</sup> Teiser 2006, S. 217.

<sup>47</sup> Im September/Oktober 2006 war ich Teil einer Forschungsgruppe und begleitete Prof. Deborah Klimburg-Salter und Prof. Cristina Scherrer-Schaub nach Tabo. Diese Forschungsreise wurde im Rahmen des Projektes „FWF- NFN S98 Cultural History of the Western Himalaya from the 8th Century, Subproject Art History (S9802-G21)“ durchgeführt und vom Wissenschaftsfond (FWF) finanziert; für nähere Details zur Reisebeschreibung siehe Niebuhr (Niebuhr 2007). Ich danke in diesem Zusammenhang speziell meinem Vater, der mir den Flug finanziert hat.

ergänzt durch die bildliche Darstellung der kosmischen Welt in Form von einzelnen Gottheiten - das umfassendste Bild der Welt von Ye shes 'od zeigt, das vom Ende des 10. Jahrhunderts überlebt hat.<sup>48</sup> Die Malereien der Eingangshalle sind laut Klimburg-Salter als ein eigenes ikonographisches Programm anzusehen.<sup>49</sup> Die Westwand mit dem Durchgang zur Versammlungshalle habe dabei eine schützende Funktion, ähnlich den Schutzgottheiten im äußeren Rand eines *maṅḍalas*.<sup>50</sup> Die Übereinstimmung der Flammen an der Westwand und denen im Durchgang ist für Klimburg-Salter der Beweis dafür, dass am Eingang zur Versammlungshalle ursprünglich die Kombination aus Malerei und Skulptur eine Vierergruppe von stehenden Beschützern gebildet hat, die gemeinsam mit der weiblichen Schutzgottheit des Tempels und ihrem Gefolge den Eingang beschützt haben.<sup>51</sup>

2015 diskutiert Klimburg-Salter im zweiten Teil zu ihrem Artikel aus 2008 den Stil des "Tibetan Himalayan Style" und bezeichnet in diesem Kontext die Malereien aus dem *sgo khang* von Tabo als datierbares Beispiel.<sup>52</sup> Unter der tibetischen Bevölkerung waren eine Vielfalt an religiösen Praktiken zur Zeit des Ye shes 'od verbreitet, unter anderem Bön und rNying ma.<sup>53</sup> Traditionen, die sich zu einem gewissen Grad in der ersten Ausstattungsphase von Tabo widerspiegeln, analysiert Klimburg-Salter.<sup>54</sup> So muss das grundlegende ikonographische Programm innerhalb der rNying ma Praxis entstanden sein, andere Aspekte, wie die der Schutzgottheiten, stammen laut Klimburg-Salter aus lokalen nicht-

---

<sup>48</sup> Klimburg-Salter 2008, S. 233.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 246.

<sup>50</sup> Ebenda.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 254.

<sup>52</sup> Klimburg-Salter 2015, S. 454. Ich danke Deborah Klimburg-Salter dafür, dass sie mir den Artikel vorab zur Verfügung gestellt hat.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 458.

<sup>54</sup> Ebenda.

buddhistischen Traditionen.<sup>55</sup> Bei der Suche nach den unidentifizierten ikonographischen Elementen sei es aber schwer, den exakten Ursprung zu finden.<sup>56</sup>

### **3. Bildbeschreibung und Ikonographie**

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Malereien wird in der Bildbeschreibung ausführlich auf jedes Detail eingegangen und der Istzustand so vollständig wie möglich dargestellt. Eine Vielzahl an Details war vor Ort nicht mit bloßem Auge erkennbar und wurde später mit nachträglicher Bildbearbeitung sichtbar gemacht und anhand des Fotobestandes des Western Himalaya Archive Vienna gedeutet. Diese herausgearbeiteten Merkmale werden ebenfalls herangezogen, um eine mögliche Identifizierung der Figuren zu erreichen, darüber hinaus wird der Versuch einer ikonographischen Deutung mit Hilfe schriftlicher Quellen und vergleichender kunsthistorischer Analyse unternommen. Hierbei soll gezeigt werden, dass es sich bei den zwei Schutzgottheiten um ein Paar handelt, wobei der grundlegende Aufbau beider Malereien, sprich das Grundausssehen und die Körperhaltung, identisch sind. Gleichzeitig haben sie aber auch individuelle Erkennungsmerkmale, die eine Identifizierung ermöglichen sollen.

#### **3.1. Die Südwand im Durchgang zwischen der Eingangshalle (*sgo khang*) und der Versammlungshalle (*'du khang*).**

Die Südwand im Durchgang ist 2,24 m hoch und 1,18 m breit. Vom Boden bis in circa 1 m Höhe ist die Malerei komplett zerstört. Oberhalb dessen, auf der linken Seite, fehlt zusätzlich ein länglicher Bereich von circa 30 cm Höhe und 50 cm Breite. Im rechten Drittel der Wand verläuft eine circa 10 cm breiter Kerbe fast senkrecht durch die Malerei. Darüber hinaus ist die Malerei teilweise durch Wassereinbrüche abgewaschen und an manchen Stellen der Putz der Wand komplett abgebrochen. Die oberen 20 cm der Wand verdeckt zudem ein rechteckiger Holzbalken über die ganze Breite. Auch im Randbereich links und

---

<sup>55</sup> Ebenda, S. 467.

<sup>56</sup> Ebenda.

rechts sind Teile der Wand von zwei Stützpfeilern im Durchmesser von 15 bis 20 cm überdeckt. Zwischen diesen Pfeilern ist im unteren Drittel ein Absperrgelenk angebracht, was die Sicht teilweise versperrt. Die grundlegende Hintergrundfarbe der gesamten Wand ist grünbraun. Die eigentliche Wandmalerei beginnt circa 20 cm unterhalb des oberen Holzbalkens, was durch eine rote horizontale Linie angedeutet ist. Die gesamte Malerei ist mit bloßem Auge kaum im Detail zu erkennen und wurde aus meiner Sicht bis 2006 nicht durch den ASI gesäubert bzw. restauriert (Abb.7).<sup>57</sup>

Die Südwand zeigt eine weiße, circa 1 m hohe Figur mit zwei Beinen und zwei Armen. In der linken erhobenen Hand hält sie ein Schwert über dem Kopf, der rechte Arm ist ausgestreckt und die Hand formt die *mudrā* der Bannungsgeste (Skt.: *tarjanīmudrā*) (Abb.9). Der Körper ist von der Bildmitte nach links im Seitenschritt (Skt.: *ālīḍha*)<sup>58</sup> abgelenkt, wobei das rechte Bein ausgestreckt und das linke Bein angewinkelt sind und der Kopf, die Schultern und der rechte Arm sich dieser Neigung anpassen. Die Füße und die Standfläche sind zerstört. Umgeben wird die Figur von Flammen (Abb.10), wobei sich der Mittelpunkt der grünbraunen Flammenwand über dem Kopf befindet, die rot umrandeten äußeren Flammenspitzen links und rechts der Figur laufen auf diesen Mittelpunkt zu. Der Rand der Flammenwand passt sich dem Absenken der Figur gleichförmig an. Die Fläche der Flammenwand ist von lodernden Flammenspitzen mit breiten schwarzen und roten Rändern überzogen. Der Hintergrund der Gesamtkomposition ist weiß (Abb.11).

Der Kopf der Figur hat eine ovale Form und ist nach rechts geneigt (Abb.12). Das Gesicht ist nicht frontal dargestellt, sondern leicht nach rechts gedreht, was deutlich daran zu erkennen ist, da sich die Gesichtsmitte in der rechten Hälfte der Darstellung befindet. Weitere Zeichen für die Drehung sind der Schnurrbart und die Augenbrauen, die links länger als rechts ausgeführt sind. Dabei lassen die rosafarbenen Schattierungen nicht nur das Gesicht plastisch erscheinen, sondern unterstützen optisch Drehung und Neigung des

---

<sup>57</sup> Eine Säuberung der Malereien wurde jedoch nach meinem Besuch in 2006 durchgeführt und ich habe durch Peter van Ham im Dezember 2014 erfahren, dass beide Wände mittlerweile vollständig gereinigt sind. Siehe hierzu auch die Abbildungen von van Ham (van Ham 2014, S. 36).

<sup>58</sup> Schumann bezeichnet diese Standpose als Ausfall- oder Seitenschritt nach links (Schumann 1986, S. 34); Bunce beschreibt diese Pose rechts mit gestrecktem Bein, wobei das Gewicht des Körpers durch das linke Bein gestützt wird (Bunce 1997, S. 7).

Kopfes. Die Trennung zwischen Stirn und Haar bildet eine rote Linie. Eine dunkle rosafarbene Schattierung hebt das Kinn plastisch hervor.

Die Haare der Figur sind schwarz, wobei die Haarpartie oberhalb der Stirn recht breit ausgeführt ist und fast rechtwinklig zum Kopf verläuft. Links und rechts davon steht eine haifischflossenförmige Haarspitze nach oben, dazwischen befindet sich auf der Mitte des Kopfes ein ovaler Haarknoten. Seitlich des Kopfes stehen kurze, spitze Haarfransen ab, die sich leicht nach unten neigen. Die Haare fallen links und rechts über die Schultern und auf die Partie des Schlüsselbeins, wobei sich die Strähnen einzeln erkennen lassen. In ihrer Gesamtheit ist die Haarpartie wohlproportioniert und die Feinheit der Maltechnik ist speziell in den abstehenden Haarspitzen, den seitlichen Haarfransen und den Strähnen über der Schulter gut erkennbar. Im Haar über der Stirn sind direkt nebeneinander drei Totenköpfe angeordnet, wobei deren Augen durch zwei waagerechte Striche, die Nasenlöcher durch zwei leicht abgerundete Striche und der Mund durch eine u-förmige einfache Zahnreihe dargestellt sind. Die Platzierung der Totenköpfe im Haar folgt nicht der Drehung des Gesichtes, sondern sie sind frontal zum Betrachter angeordnet. Vom rechten Ohr ist nur ein kleines Stück des Ohrläppchens zu sehen, der Rest ist durch die Drehung des Kopfes verdeckt. Das linke Ohr wäre komplett sichtbar, wobei nur der obere Rand der Ohrmuschel erhalten geblieben ist, der Rest ist zerstört. Der rechte Ohrring ist zur Gänze erhalten. Beide Ohrringe sind symmetrisch und im gleichen Abstand zum Kopf angeordnet. Die Ohrringe durchlaufen nicht die Ohrlöcher, sondern befinden sich vor den Ohrläppchen. Die Ohrringe sind kreisrund ausgeführt und beide frontal zu sehen - sie passen sich also perspektivisch nicht der Drehung des Kopfes an. Ein roter Kreis im Zentrum der Ohrringe wird von acht weißen Blättern umrandet, die wiederum von einem weiteren Ring umrandet werden, der abwechselnd aus vier roten und vier blauen Blättern besteht. Der äußere Rand der Ohrringe ist ähnlich der Schuppung einer Schlange gezeichnet. Der linke Ohrring ist fast völlig zerstört und nur in Bruchstücken sichtbar.

Die Augen sind mandelförmig, weiß und haben grünliche Pupillen, die mittig unterhalb des oberen Augenlids platziert sind. Die Augenränder und die Pupillen sind durch breite schwarze Linien hervorgehoben, Wimpern sind nicht vorhanden. Die oberen Augenlider verlaufen dick und halbkreisförmig, mit einer dünnen Linie umrandet. Die unteren

Augenlider sind schmaler und verlaufen vom Nasenrücken bis zu den Augenfalten gleichförmig breit. Eine rosafarbene Schattierung unterhalb der Augen lässt die Wangenknochen plastisch erscheinen. Die Augenbrauen sind wie die Pupillen grünlich, anfangs breit und buschig, und zum Ende hin spitz auslaufend. Die Struktur der Augenbrauen wird durch schwarze Linien verstärkt, der äußere Rand ist zusätzlich teils mit rötlichen Linien begrenzt. Auf der Stirn zwischen den Augenbrauen befindet sich ein senkrecht stehendes drittes Auge, umrandet und farblich ähnlich wie das Hauptaugenpaar. Über dem dritten Auge ist eine kleine Haar-Scheitel-Spitze zu sehen, die normalerweise die Mitte der Haare bzw. des Gesichtes anzeigt und hier jedoch mehr zur Seite gedreht ist. Die Totenköpfe passen sich dieser Drehung wie schon vorangehend erwähnt nicht an. Nasenwurzel und Nasenrücken sind gleichbreit dargestellt und durch eine Linie voneinander getrennt. Die Nasenspitze ist wulstig und recht dick, Nasenflügel und Nasenlöcher sind hochgezogen und letztere nach vorne hin offen sichtbar, so als würde zornig ein- oder ausgeatmet. Die Oberlippe ist in einem kräftigen Hellrot gemalt, das ansonsten nirgendwo in der Malerei zu finden ist. Die Oberlippe ist gleich dick gehalten und hochgezogen, Grübchenfalten sind links und rechts vom Mund zu sehen, wobei der Begriff Maul besser passt. Die obere Zahnreihe mit sechs Schneidezähnen und zwei spitzen Fangzähnen beißt auf die Unterlippe, die dadurch nicht zu sehen ist. Der schmale Schnurrbart ist schwarz und die Bartspitzen stehen links und rechts sichelförmig nach oben.

Der Kopf der Figur ist meiner Meinung nach in seiner Ursprungsform unverändert erhalten und nie übermalt worden. Alle Elemente des Gesichtes sind in ihrer Perspektive gedreht und geneigt dargestellt. Die Linienführung und Schattierungen sind fein ausgeführt und folgen fast ohne Versatz den Kanten der Farbflächen, wobei verschiedene Linien- und Farbstärken benutzt wurden und alle Elemente im Größenverhältnis stimmig zueinander stehen.

Der Hals passt sich der Rechtsneigung und Gesichtsdrehung des Kopfes an. Die zwei sichtbaren Halsquerfalten unterhalb des Halses sind daher rechts näher zueinander als links, was optisch die Neigung des Kopfes verstärkt. Der Rand des Halses ist links und rechts deutlich zu erkennen und steht in guter Proportion zum Gesamtkopf. Der weiße Torso mit rosafarbenen Schattierungen ist nahezu komplett zerstört und nur noch in Bruchstücken erkennbar (Abb.13). Zu sehen ist, dass Schultern und Oberkörper nach rechts geneigt sind.

Links unterhalb der Brust ist der Ansatz einer Linie zu erkennen. Die Hüfte ist ebenfalls nach rechts geneigt und mit einem Lendenschurz aus Tigerfell<sup>59</sup> bedeckt. Die Fellstruktur ist fein und plastisch ausgeführt und es sieht so aus, als würden schwarze Fellsträhnen fransig abstehen. Der Lendenschurz bedeckt die obere Hälfte des rechten Oberschenkels und verläuft in einem schmalen Streifen zwischen den Beinen. Über dem linken Oberschenkel hängt der Tigerkopf des Fells (Abb.14), auch hier plastisch in der Darstellungsweise, mit Akzenten in Weiß und Rot im Maulbereich. Eine Schlange dient dem Lendenschurz als Gürtel, der mit einer Reihe von weißen Totenköpfen gesäumt ist, die frontal dargestellt sind und im Aufbau den drei Schädeln über der Stirn gleichen.

Das rechte Bein ist ausgestreckt, wobei das Teilstück unterhalb des Oberschenkels komplett zerstört ist. Der obere Teil des linken Oberschenkels ist mit dem Lendenschurz dagegen gut sichtbar. Der Hauptteil des Beines ist durch den rechten Stützpfeiler verdeckt, sieht man jedoch von rechts hinter den Pfeiler, so sind der Rand des Lendenschurzes sowie das Knie zu sehen. Der untere Teil des Beines und der Fuß sind nur schwer zu erkennen, es ist jedoch möglich, die Position des Fußes anhand einer waagrecht verlaufenden Schlange um die Fessel zu bestimmen (Abb.15). So lässt sich deuten, dass der Fuß auf dem Boden aufsteht.

Der rechte Arm ist ausgestreckt und der Unterarm verläuft parallel zum Oberschenkel (Abb.16). Perspektivisch sind Arm und Bein jedoch nicht zum linken Bildrand, sondern zur Schwelle des Durchgangs gerichtet. Die Hand ist in der Bannungsgeste (Skt.: *tarjanī mudrā*; Tib.: *sdig 'dzub phyag rgya*), wobei der Zeigefinger nach oben ausgestreckt ist, der Daumen und die restlichen drei Finger zur Handfläche gekrümmt und angelegt sind. Dabei sind die Fingerglieder einzeln durch Linien getrennt und plastisch schattiert erkennbar. Die Fingerspitzen haben Krallen, die sehr spitz zulaufen, das Nagelbett ist durch eine runde Linie angedeutet. Die Handfläche und die Fingerunterseiten sind rot gefärbt. Der linke Arm ist erhoben, wobei die Hand ein Schwert waagrecht über dem Kopf hält (siehe Abb.11). Verdeckt von der Säule ist von links der Unterarm und lediglich ein Teil der Hand sichtbar. Die Handfläche ist zum Betrachter gerichtet, die Fingerlinien sind nur mit Mühe erkennbar. Das Schwert hat eine zweischneidige Klinge und eine rote, aufgebogene Parierstange, die

---

<sup>59</sup> Der Vergleich mit Bildern von Tigern lässt keine andere Schlussfolgerung zu.

spitz nach außen zuläuft. Die Klinge ist grünbraun, die zwei Schneiden und die Hohlkehle sind mit sehr breiten schwarzen Linien<sup>60</sup> dargestellt. Der Griff in der Hand ist nicht mehr zu erkennen, auch der vordere Teil der Klinge ist komplett zerstört.

Die Figur ist, neben den Totenschädeln im Haar und den zwei Ohrringen, zusätzlich mit acht Schlangen geschmückt (siehe Abb.16). Die Schlangen sind im Aussehen gleich, in ihrer Grundfarbe grün, mit weißer Schuppung und roter Unterseite. Die Augen sind kreisrund, weiß und haben je eine schwarze Pupille. Die Mäuler der Schlangen sind teils geöffnet und zeigen dabei gleichförmige Zahnreihen - oben wie unten. Ist das Maul geschlossen, ist nur eine Reihe sichtbar. Auf dem Kopf tragen die Schlangen je eine rote Kugel oder Perle.<sup>61</sup> Eine Schlange umläuft, wie schon oben erwähnt, als Gürtel den Bauch, je eine Schlange umschließt die Handgelenke und die Oberarme. Zwei weitere Schlangen umschlingen die Fesseln, wobei am linken Fuß nur noch ein Teil des Schlangenschwanzes zu sehen ist (siehe Abb.15), die Fußpartie rechts ist mitsamt der Schlange komplett zerstört. Der Verlauf der achten Schlange entlang des Körpers ist nur schwer nachzuvollziehen. Der Kopf ist links neben dem Ohr platziert, wobei sich die Schlange von hinten einmal um den Hals herum windet und danach vermutlich über den Rücken bis zur Hüfte verläuft, wo sie sich erneut um die Figur schlingt, diesmal oberhalb des Bauchnabels um den Bauch herum, um dann von hinten zwischen den Beinen hindurch wieder nach vorne zu kommen (siehe Abb.14). Von dieser Stelle an ist die Schlange aufgeschnitten und verläuft als breite Schlangenhaut in Form eines Kreises an der Figur entlang, von links unten nach oben über die linke Schulter hinweg, hinter den Hals und über die rechte Schulter nach vorne wieder nach unten. In Höhe des linken Oberschenkels fällt das Ende der Schlange über den Anfangspunkt der Schlangenhaut und von dort als normales Schwanzende bis zum Schienbein. Das weiße Innere der Schlangenhaut ist zum Betrachter gerichtet, wobei die Fleischstruktur mit rötlichen Wellenlinien angedeutet ist (siehe Abb.16). In relativ kurzen Abständen sind in

---

<sup>60</sup> Meiner Meinung nach sind das die einzigen Linien, die bei der Malerei auf der Südwand zu einem späteren Zeitpunkt vermutlich nachgezeichnet wurden. Vergleicht man jedoch die floralen Motive am Rand zur Decke von der Eingangshalle (siehe Abb.46), so finden sich auch dort diese breiten Linien, was dem widersprechen würde.

<sup>61</sup> Klimburg-Salter erklärt hierzu, dass alle dargestellten Schlangen im Haupttempel diese rote kugel-artige Krone über dem Kopf tragen (Klimburg-Salter 1997, S. 82-84).

diesem Bereich männliche Menschenköpfe angeordnet, wobei jeder Kopf individuell ausgeführt ist und nahezu keiner dem anderen gleicht. Die Köpfe sind oval bis rund, haben schwarzes Haar, mandelförmige offene Augen und hochgezogene Augenbrauen. Die Nasen sind L-förmig gezeichnet und die Lippen durch zwei Linien angedeutet. Die Halspartien haben jeweils eine abgerundete Halsfalte sowie einen runden Abschluss. Dabei sind die Köpfe mit schwarzen Linien gezeichnet, die teils durch rote Schattierungen verstärkt wurden.

Aus der umfangreichen Bildbeschreibung lassen sich Elemente hervorheben, die wichtige Hinweise auf die Ikonographie der weißen Figur geben können. Der Haarschmuck der weißen Figur mit ovalem Haarknoten und drei Totenköpfen ist hierfür ein erstes Merkmal. Laut Nebesky-Wojkowitz sind drei Totenköpfe ein Zeichen für Schutzgottheiten, die einen niederen Rang innehaben.<sup>62</sup>

Das Gesicht hat die typischen Elemente eines zornigen Ausdrucks, die Nebesky-Wojkowitz wie folgt mit den drei Sätzen definiert: der verzerrte Mund mit langen Fangzähnen ist zu einem zornigen Lächeln geformt, wobei die obere Zahnreihe auf die Unterlippe beißt.<sup>63</sup> Aus Mund und Nase wird sichtbar stark ausgeatmet.<sup>64</sup> Die herausstehenden und blutunterlaufenen Augen haben einen starren und wütenden Ausdruck und ein drittes Auge ist auf der Stirn zu finden.<sup>65</sup>

Die sechs oberen Schneidezähne und die spitzen Fangzähne in den Mundwinkeln deuten auf eine tierische Natur hin, da ein Mensch nur vier Schneidezähne besitzt.<sup>66</sup> Die spitzen Krallen an Händen und Füßen unterstreichen diese Annahme.

---

<sup>62</sup> Laut Nebesky-Wojkowitz tragen Dharmapālas eine Krone aus fünf Schädeln und Schutzgottheiten niederen Ranges eine mit drei oder einem Schädel (Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 12).

<sup>63</sup> Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 6.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>65</sup> Ebenda.

<sup>66</sup> Sechs Schneidezähne sind nur bei den Gebissen von Tieren wie zum Beispiel bei Tigern und Wölfen zu finden. Das Gebiss des Menschen hat nur vier Schneidezähne.

Der Lendenschurz aus Tigerfell (Skt.: *vyāghracarma*) ist ein Hinweis für das Geschlecht der Figur. Tigerfell wird ausschließlich von männlichen Beschützern getragen, weibliche Gottheiten tragen hingegen Leopardfell.<sup>67</sup> Der Tiger (Skt.: *vyāghra*; Tib.: *stag*) steht laut Beer symbolisch für Stärke, Furchtlosigkeit, Tapferkeit, zornige oder gewaltsame Aktivität und für eine kriegerische Natur.<sup>68</sup> Wenn eine Gottheit ein Tigerfell trägt, dann symbolisiert das seine Kontrolle über das Gift von Zorn und Hass.<sup>69</sup>

Die Haltung der rechten Hand formt die Geste der Bannung (Skt.: *tarjanīmudrā*; Tib.: *sdig 'dzub phyag rgya*) mit nach oben ausgestreckten Zeigefinger.<sup>70</sup> Beer beschreibt diese Handhaltung als die Geste des Zorns oder der Drohung, die von vielen zornigen Gottheiten in die Richtung von Feinden geformt wird, wobei der Zeigefinger wie ein Haken (Skt.: *aṅkuśa*; Tib.: *lcags kyu*) von der geballten Faust gekrümmt oder gerade ausgestreckt ist.<sup>71</sup>

Das Schwert (Skt.: *khaḍga*; Tib.: *ral gri*) ist laut Beer ein Symbol der Weisheit, das den Schleier von Unwissenheit und Verdunklung durchtrennt.<sup>72</sup> Gleichzeitig ist es die siegreiche Waffe von zahlreichen Yidams (Tib.: *yi dam*) und zornigen Gottheiten, die ausnahmslos in der rechten Hand gehalten wird und hinderliche Dämonen bzw. Feinde zerstören soll.<sup>73</sup> Auf der Südwand wird das Schwert jedoch hiervon abweichend in der linken erhobenen Hand gehalten.

Schlangen (Skt.: *nāga*; Tib.: *klu*) werden laut Beer von zornigen Gottheiten als „eight great attires of the charnel ground“ oder als „revolting snake ornaments“ getragen, welcher aus „pairs of clusters of ferocious, writhing, coiling, and hissing poisonous serpents“ besteht.<sup>74</sup>

---

<sup>67</sup> Beer 2003, S. 65.

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> Ebenda.

<sup>70</sup> Die Geste ist laut Beer als „not actually classified“ Handgeste (Skt.: *mudrā*) definiert, da sie nur alleine mit dem ausgestrecktem Zeigefinger und nicht mit der kompletten Hand durchgeführt wird (Beer 2003, S. 229).

<sup>71</sup> Beer 2003, S. 222.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 123-124.

<sup>73</sup> Ebenda.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 73-74.

Nach Nebesky-Wojkowitz tragen einige alte Schutzgottheiten einen Gürtel aus Eingeweide oder Schlange, gemacht aus dem „king of the *nāgas*“.<sup>75</sup>

Die achte Schlange in der Malerei ist in einem Teilstück als Schlangenhaut dargestellt und mit abgetrennten Köpfen besetzt. Laut Beer tragen viele Yidams (Tib.: *yi dam*) und zornige Gottheiten abgetrennte Köpfe als eine lange Girlande (Skt.: *muṇḍamālā*; Tib.: *dbu bcad ma 'phreng ba*), befestigt an menschlichen Eingeweiden.<sup>76</sup> Die Köpfe sind immer männlichen Ursprungs und stehen laut Beer symbolisch für „phenomena or form“, die Eingeweide für die „illusory nature of all phenomena“.<sup>77</sup> Das weiße Innere der Schlangenhaut scheint hier der Bedeutung der Eingeweide zu entsprechen.<sup>78</sup> Die ungewöhnlich komplexe Darstellung dieser Schlange ist ein wichtiges Merkmal bei der Suche nach Vergleichsbeispielen.<sup>79</sup>

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass es sich bei der weißen Figur um eine Schutzgottheit niederen Ranges, einen Dharmapāla oder einen Yidam handelt. Die Figur ist männlich und hat eine zornige, gewaltsame, tierische und kriegerische Natur. Geschmückt mit Schlangenschmuck, Totenschädeln und Lendenschurz, besitzt sie die Eigenschaften Stärke, Furchtlosigkeit, Tapferkeit und die Fähigkeit der Kontrolle von Zorn und Hass. Die Körperdrehung, der Blick, die Fußstellung und der ausgestreckte Arm mit der Handgeste zeigen zornig, bannend und drohend in die Richtung von Feinden oder hinderlichen Dämonen.<sup>80</sup> Zusätzlich wird eine bedrohende Waffe in der erhobenen Hand über dem Kopf gehalten, die jederzeit auf den Feind niedergehen kann bzw. symbolisch den Schleier von Unwissenheit und Verdunklung durchtrennt.

---

<sup>75</sup> Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 7.

<sup>76</sup> Beer 2003, S. 162.

<sup>77</sup> Ebenda.

<sup>78</sup> Diese Kombination aus aufgeschnittener Schlange mit Köpfen im Inneren konnte ich bis jetzt nur in Tabo finden.

<sup>79</sup> Wir haben in Tabo eine einzigartige Variante dieser Darstellung eines Schlangenschmucks. Ein exaktes Vergleichsbeispiel dazu konnte ich bis jetzt nicht finden.

<sup>80</sup> Man hat hier also Wert auf die optische Symmetrie gelegt, die den Eintretenden umgibt bzw. auf ihn ausgerichtet ist. Die Symmetrie definiert exakt einen Schnittpunkt, auf den sich die Figuren fokussieren.

Damit zeigt die weiße Figur in Tabo eine Reihe von Elementen, die sich zwar ikonographisch einordnen lassen – eine exakte Identifizierung der Figur ist dennoch schwierig. Grund hierfür ist die für die Region eigenwillige und scheinbar isolierte ikonographische Tradition der Darstellung. Laut Luczanits hat sich in der frühen buddhistischen Kunst des westlichen Himalayas eine Vielzahl ungewöhnlicher ikonographischer Formen bewahrt, die weder in der Sādhanamālā, dem Niṣpannayogāvalī oder der späteren tibetischen Ikonographie zu finden sind.<sup>81</sup> Anhand der Texte lassen sich zwar Darstellungen zuordnen und Themen identifizieren, jedoch bieten sie wenige Informationen zu ikonographischen Details.<sup>82</sup>

Zwangsläufig rückt damit die ikonographische Deutung der in Tabo dargestellten Figuren in den Mittelpunkt dieser Arbeit. Doch auch diese Art der Analyse ist schwierig, wie bereits Klimburg-Salter erläuterte: Zwar sei das grundlegende ikonographische Programm der frühen Darstellungen in Tabo vermutlich innerhalb der rNying ma Praxis entstanden, andere Aspekte aber, wie die der Schutzgottheiten, sieht Klimburg-Salter in lokalen, nicht-buddhistischen Traditionen begründet. Die Quelle der nicht identifizierten ikonographischen Element, die sich in den Malereien der Gründungsphase widerspiegelt und überlebt hat, ist jedoch schwierig zu bestimmen.<sup>83</sup>

Die weiße Figur identifiziert Klimburg-Salter 1997 in einer ersten Hypothese als Mahākāla oder Mahābala, ohne aber auf das Schwert einzugehen bzw. die Behauptung zu begründen.<sup>84</sup> Luczanits deutet 1998 die Figur als eine weiße Form des Vajrapāṇi, aber auch hier mit fehlendem Bezug auf das Schwert.<sup>85</sup> Da beide Hypothesen ohne Rücksicht auf das Attribut in der rechten erhobenen Hand entstanden sind, können die Identifizierungen als

---

<sup>81</sup> Luczanits 2004, S. 201.

<sup>82</sup> Ebenda.

<sup>83</sup> Klimburg-Salter 2015, S. 467.

<sup>84</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 86-87. Ihre Wahl dürfte auf dem Mahābala Sūtra beruhen, wo diese Paarung vorkommt, jedoch wird Mahābala dort als 4-armige Form beschrieben (Linrothe 1999, S. 54). Im Mahābala Sūtra ist Mahābala die erste zornige Manifestation von Vajrapāṇi mit einem Kopf und vier Armen. Der Text T.21.1243.207c beschreibt laut Linrothe eine Versammlung um Buddha: Vajrapāṇi und Mahābala, Avalokiteśvara und Hayagrīva. Diese Anordnung ist sehr verbreitet und reflektiert ein 3-Familien-System.

<sup>85</sup> Luczanits 1998, S. 80-81. Seine Deutung begründet Luczanits mit einem Verweis auf de Mallmann (de Mallmann 1975, S. 414).

Mahākāla bzw. Vajrapāṇi wohl eher ausgeschlossen werden.<sup>86</sup> Auch eine Form von Mahābala mit Schwert in der Hand lässt sich bei Lokesh Chandra nicht finden.<sup>87</sup>

In 2004 wird von Luczantis erstmals das Schwert bei der Identifizierung berücksichtigt und die Figur als weißer Acala gedeutet.<sup>88</sup> Da Vajrapāṇi aufgrund der Ikonographie her ausscheidet, verhärtet sich meiner Meinung nach die Hypothese, dass es sich bei der weißen Figur tatsächlich um einen Acala handeln könnte.<sup>89</sup> Hierfür muss jedoch erst die Funktion der Figur geklärt werden, um weitere Rückschlüsse ziehen zu können.

### **3.2. Die Nordwand im Durchgang zwischen der Eingangshalle (*sgo khang*) und der Versammlungshalle (*'du khang*).**

Die Nordwand im Durchgang ist 2,24 m hoch und 1,16 m breit. Vom Boden bis in circa 60 cm Höhe ist auch hier die Malerei komplett zerstört, der untere Bereich der Malerei ist aber deutlich besser erhalten als auf der Südwand. Die Malerei der Nordwand ist wie ihr Gegenüber durch Wassereinbruch und fehlenden Wandputz beschädigt. Rechts der Mitte ist ein Teil von circa 50 cm hoch und 40 cm breit vom Putz abgebrochen. Dieser Schaden setzt sich zur rechten oberen Wandecke als Streifen fort. Im linken Drittel der Wand ist die Malerei zudem über einen circa 10 cm breiten, senkrecht verlaufenden Streifen abgewaschen. Ein Holzbalken, zwei Stützpfeiler und ein Absperrgelenk verdecken auch

---

<sup>86</sup> Lokesh Chandra dokumentiert zwar einen zweiarmigen Khaḍga-vīra Mahākāla (Nr. 32) mit Schwert und Schlinge in der Hand, jedoch ist dieser von schwarzer Körperfarbe, was hier nicht zutrifft (Lokesh Chandra 2003, S. 1917). Ein Vajrapāṇi kann ebenfalls ausgeschlossen werden, da kein typischer *vajra* in der erhobenen Hand gehalten wird.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 1854.

<sup>88</sup> Luczants begründet seine Hypothese damit, dass Acala oft auf frühen Thangkas zu finden ist und auch im Lha khang gong ma Tempel von Nako vorhanden gewesen war. Für Luczants kommen nur zwei Möglichkeiten der Deutung für Tabo in Frage: Vajrapāṇi oder Acala (Luczants 2004, S. 219). Auch Amy Heller beschreibt die Bedeutung von Acala im 11. Jahrhundert: „it may be recalled that the two protective deities of *maṅḍalas* of 11th century sanctuaries in Tibet such as Yemar and Samada, are frequently Acala and Hayagrīva [...] The emphasis on Acala may also stem from his role within the context of the Vairocana liturgical cycles which were often represented in Tibet and western Himalayas during the 11<sup>th</sup> to the 14<sup>th</sup> centuries“ (Heller 2001, S. 221).

<sup>89</sup> In Lokesh Chandras 15-bändigem Werk (Lokesh Chandra 1999-2005) findet sich keine weitere Identifizierungsmöglichkeit, die auf die weiße Figur in Tabo zutreffen könnte.

hier Teile der Wandfläche. Der Grundaufbau der Wand entspricht dem der Südwand, die grundlegende Hintergrundfarbe ist wieder grünbraun und die Malerei beginnt auch hier unterhalb einer roten Linie (Abb.8).

Die Nordwand zeigt eine rote Figur mit zwei Beinen, zwei Armen und einem Pferdekopf in den Haaren. In der rechten erhobenen Hand hält sie einen Donnerkeil (Skt.: *vajra*) neben ihrem Kopf, ihr linker Arm ist ausgestreckt (Abb.17). Der Körper ist von der Bildmitte her nach rechts im Seitenschritt (Skt.: *pratyālīḍha*)<sup>90</sup> abgesenkt, wobei das linke Bein ausgestreckt und das rechte Bein angewinkelt sind. Auch hier passen sich Kopf, Schultern und linker Arm dieser Neigung an. Der linke Fuß ist nicht zu erkennen, da er sich hinter dem Stützpfeiler befindet. Die Standfläche der Figur ist in Bruchstücken erhalten. Umgeben wird sie von Flammen, der Mittelpunkt der grünbraunen Flammenwand befindet sich wie an der gegenüberliegenden Wand über dem Kopf. Rot umrandete Flammenspitzen laufen links und rechts der Figur auf diesen Mittelpunkt zu, wobei die Spitzen rechts des Kopfes (Abb.18) im Vergleich zu der Malerei auf der Südwand (Abb.19) deutlich breiter ausgeführt sind, links des Kopfes (Abb.20) denen auf der Südwand wiederum gleichen. Die Flammenwand verläuft dabei im gleichen Verhältnis zur Absenkung der Figur, wobei die Flammenspitzen rechts des Kopfes immer bis an den oberen Rand der Malerei und seitlich bis an die Wandkante zur Versammlungshalle reichen. Die lodernden Flammenspitzen innerhalb der Flammenwandfläche sind, anders als auf der Südwand, nicht flächendeckend, sondern nur links des Kopfes und hinter dem linken Stützpfeiler zu finden (Abb.21). Aus meiner Sicht wurde die Flammenwand rechts des Kopfes bzw. über dem Oberarm bis hin zur erhobenen Hand neu gemalt, da keine lodernden Flammenspitzen vorhanden sind. Der Hintergrund der Gesamtkomposition oberhalb der Figur ist dunkelblau (siehe Abb.18), am Wandrand zur Versammlungshalle jedoch eher schwarz (siehe Abb.21). Die dunkelblaue Farbe scheint auch hier eine spätere Ergänzung zu sein, weil ab der Renovierungsphase fast ausschließlich blaufarbige Hintergründe zu finden sind.

Der Kopf der abgebildeten Figur hat eine kreisrunde Form und ist nach links geneigt (Abb.22). Das Gesicht ist im Vergleich zur Südwand frontal dargestellt, es fehlen aber

---

<sup>90</sup> Schumann 1986, Seite 34: Skizze zu Ausfall- oder Seitenschritt nach rechts.

jegliche Schattierungen. Die Haare sind schwarz und die Struktur ist durch dunkle Linien angedeutet. Die Haarpartie oberhalb der Stirn ist schmaler als bei der weißen Figur ausgeführt. Links und rechts des Kopfes stehen breite Haardreiecke seitlich nach oben, wobei hier die Flammenwand durch die Haare erkennbar ist, für mich ein Zeichen, dass dieser Haarbereich nachträglich hinzugefügt wurde (Abb.23). Seitlich des Kopfes verlaufen schmale schwarze Haarstreifen entlang der Ohren, einzelne Franzen sind hier nicht erkennbar. Über die Schultern fallen einzelne Haarsträhnen. Auch bei dieser Figur sind drei Totenköpfe im Haar über der Stirn angeordnet, deren Augen durch zwei waagerechte Striche, die Nasenlöcher durch Punkte und der Mund durch eine u-förmige Linie mit kurzen Strichen als Zähne angedeutet sind. Der zentrale Totenkopf ist mittig direkt über dem dritten Auge angeordnet, alle drei Schädel sind frontal zum Betrachter gerichtet. Im Vergleich mit der Südwand (Abb.24) sind sie jedoch mit weniger Haar umgeben. Oberhalb der Haarpracht entspringt in der Mitte ein grüner Pferdekopf mit rotem Mähnenkamm, dessen Haarstruktur mit schwarzen Linien angedeutet ist (Abb.25). Die Ganaschen<sup>91</sup> sind deutlich zu erkennen. Beide Ohren stehen versetzt spitz nach oben, dazwischen fällt die Mähne nach vorne auf die Stirn. Der Pferdekopf ist nach links im Profil dargestellt, wobei durch die versetzten Ohren und die Mähne dazwischen anzunehmen ist, dass der Pferdekopf zur Schwelle des Durchgangs gerichtet ist. Zwei Zahnreihen sind im geöffneten Maul, aus dem eine gezackte rote Flamme sprüht, dargestellt.

Die Ohren der roten Figur sind in ihrer Proportion zum Gesicht recht groß ausgeführt und beide Ohrmuscheln frontal zu sehen, wobei die Ohrläppchen durch Ohrhinge verdeckt sind. Beide Ohrhinge sind kreisrund geformt und gleichen in Form und Aussehen denen der weißen Figur. Zwar ist der linke Ohrhinge nur in Bruchstücken sichtbar, sein Aufbau dennoch deutlich erkennbar. Auch bei dieser Figur durchlaufen die Ohrhinge nicht die Ohrlöcher, sondern befinden sich vor den Ohrläppchen. Die Neigung beider Ohrhinge zueinander entspricht nicht der Neigung des Kopfes. Das Gesicht müsste hier deutlich stärker geneigt sein und die Kopfform schmaler und ovaler sein.

---

<sup>91</sup> Als Ganaschen bezeichnet man beim Pferd den halbrunden hinteren Bereich des Unterkiefers.

Die Augen sind mandelförmig, weiß und haben grünliche Pupillen, die in der Mitte des Auges platziert sind. Augenränder und Pupillen sind durch breite schwarze Linien hervorgehoben, wobei die Linienstärke beim linken Auge dünner ist. Bei beiden Augen verlaufen die oberen und unteren Augenlider in gleicher Breite um das jeweilige Auge herum, seitlich von ihnen sieht man zwei bis drei Augenfalten, Wimpern sind auch hier nicht vorhanden. Die Augenbrauen sind schwarz und laufen zum Ende spitz zu. Die Struktur der Augenbrauen ist durch schwarze Linien verstärkt, die bei beiden Brauen schräg nach rechts geneigt verlaufen. Auf der Stirn zwischen den Augenbrauen befindet sich ein senkrecht stehendes drittes Auge, farblich ähnlich und umrandet wie das Hauptaugenpaar. Die Nasenwurzel läuft am oberen Rand mittig spitz zu, der Nasenrücken ist lang und breit ausgeführt. Als Nasenspitze ist nur ein schmaler Streifen zu sehen, Nasenflügel und Nasenlöcher sind durch spiralförmige Linien angedeutet. Die Oberlippe ist gleich dick gehalten und hochgezogen, dabei streckt sie sich in der linken Gesichtshälfte länger als in der rechten. Die obere Zahnreihe hat sechs Schneidezähnen, links und rechts steht je ein spitzer Fangzahn aus den runden Mundwinkeln. Der Schnurrbart ist grau und mit schwarzen Linien gezeichnet, die spitz nach außen zulaufen. Obwohl das Gesicht frontal dargestellt ist, weicht die Position des Mundes und des dritte Auges von der Gesichtsmitte ab und ist mehr in der linken Kopfhälfte zu finden. Die Elemente des Gesichtes und die Ohren sind mit gleicher Linienstärke gezeichnet, teils unsauber und zittrig in der Ausführung. Im Vergleich mit der weißen Figur liegt die Vermutung nahe, dass Gesicht, Ohren und Haarpartie neu gezeichnet bzw. später geändert wurden. Die Elemente des Gesichtes stehen nicht symmetrisch zueinander, Schattierungen sind nicht vorhanden.

Die Begrenzung des Halses ist aufgrund der Schäden nicht gänzlich bestimmbar. Sichtbar sind drei Halsquerfalten, die abgerundet und parallel unterhalb des Halses verlaufen und lediglich durch breite unsaubere Linien gezeichnet sind. Der rote Torso ist dagegen nahezu komplett erhalten, nur auf der linken Seite sind Teile abgewaschen (Abb.26). Der Körper ist zwar senkrecht dargestellt, durch das Absenken und Anheben der Arme entsteht aber der Eindruck, dass sich der Oberkörper neigt. Die Schultern sind tatsächlich nach links geneigt, wobei die rechte Achsel durch eine Linie angedeutet ist, zwei waagerechte Linien verlaufen unterhalb der rechten Brust. Der Bauchnabel ist als rechtsdrehende Spirale gezeichnet, die

nach unten hin ausläuft. Eine Schwellung des Bauches ist im Gürtelbereich durch drei kurze Falten angedeutet. Die Hüfte neigt sich nach links und ist mit einem Lendenschurz aus Tigerfell bedeckt, der unterhalb der Bauchkugel beginnt und die obere Hälfte des rechten Oberschenkels bedeckt, wobei Kopf und eine Pranke des Tigers über diesem Schenkel herunterhängen. Vom Tigerkopf sind Ohren, Nase und die geschlossenen Augen deutlich im Detail zu erkennen (Abb.27). Ein schmaler Streifen des Lendenschurzes verläuft zwischen den Beinen, der Schwanz des Tigers scheint unterhalb des linken Beines bis zum Boden zu fallen (Abb.28). Der Bereich des linken Oberschenkels ist dagegen größtenteils zerstört. Eine Schlange mit aufgerissenem Maul dient dem Lendenschurz als Gürtel, der am unteren Rand mit einer Reihe weißer Totenköpfe gesäumt ist, die frontal zum Betrachter gerichtet sind und den im Kopfhaar platzierten Schädeln gleichen.

Das linke Bein ist gerade nach links ausgestreckt und nur noch in Fragmenten sichtbar. Hinter dem rechten Stützpfiler ist eine Rundung vorhanden, die der Beginn des Fußrückens sein könnte, unterhalb davon ist etwas Vergleichbares wie eine Kralle zu sehen. Das rechte Bein ist angewinkelt, der Oberschenkel, wie bereits beschrieben, mit dem Lendenschurz bedeckt. Der rechte Fuß steht waagrecht auf dem Boden und ist nach rechts außen gedreht (Abb.29). An ihm sind deutlich drei Zehen mit spitzen Krallen zu erkennen, die Zehen sind nach oben vom Boden abgespreizt und zueinander versetzt dargestellt. Verglichen mit der rechten Hand auf der Südwand, ist der rechte Fuß ein weiteres Beispiel für die Feinheit von Details. Eine Schlange umläuft die Fessel des rechten Fußes, das Kopfende ist oberhalb der Ferse platziert. Der Bereich des rechten Beines ist noch im Originalzustand, da Unterschenkel und Fuß keine nachträglichen Linien aufweisen. Die Standfläche der Figur ist eine Kombination aus verschiedenen grünen, roten und weißen Farbflächen, die teilweise mit schwarzen Linien begrenzt sind (Abb.30). Es lässt sich nicht erkennen, was damit dargestellt sein könnte, da große Teile in diesem Bereich fehlen bzw. abgewaschen sind. Es scheint so, als wären ursprüngliche Farbflächen nachträglich mit schwarzen Linien versehen worden, die falsch platziert jetzt keinen Sinn mehr ergeben.

Auch der linke Arm ist größtenteils zerstört und nur noch der an die Schulter angrenzende Bereich sichtbar (Abb.31). Die linke Hand oder deren Finger lassen sich nicht mehr erkennen. Der rechte Arm dagegen ist erhalten und hält rechts vom Kopf einen zum Körper

geneigten *vajra* (Abb.32). Dabei zeigt die Handinnenseite zum Betrachter und alle Finger umgreifen den Mittelteil des *vajra* (Abb.33). Die Krallen von Ringfinger, Mittelfinger und vom kleinen Finger sind sichtbar. Der *vajra* ist weiß und befindet sich genau hinter dem linken Stützpfiler. Zur rechten und linken Seite zeigen je drei Zinken, wobei jeweils die äußeren zwei Zinken eher wie Messerschneiden aussehen, die mittlere Zinke dagegen wie eine Speerspitze ausgeführt ist. Der Mittelteil des *vajra* ist nicht zu erkennen. Auf der Seite zum Kopf hin, ist beim oberen Zinken ein Farbversatz erhalten, wo die Form des *vajras* durch die Konturlinie angepasst wurde.

Die rote Figur auf der Nordwand ist wie die weiße Figur auf der Südwand mit acht grünen Schlangen geschmückt. Eine Schlange umläuft als Gürtel den Bauch. Je eine Schlange umschließt das Handgelenk, den Oberarm, und die Fessel, wobei die Schlangen an der linken Hand und am linken Fuß zerstört sind. Der Kopf der achten Schlange beginnt hier rechts neben dem Ohr und windet sich von hinten einmal um den Hals (siehe Abb.22). Sie läuft dann jedoch nicht über den Rücken bis zur Hüfte, sondern über die linke Schulter auf der Vorderseite nach unten, wobei der Hüftbereich an dieser Stelle recht zerstört ist. Oberhalb des Bauchnabels umläuft sie dann einmal den Bauch, um von hinten zwischen den Beinen nach vorne zu kommen. Ab hier verläuft die Schlange in Form eines Kreises an der Figur entlang als breite Schlangenhaut noch einmal kreisrund von rechts unten nach oben über die rechte Schulter hinweg, hinter dem Hals und über die linke Schulter nach vorne und wieder nach unten. In Höhe des rechten Oberschenkels fällt das Ende der Schlange über den Anfangspunkt der Schlangenhaut und von dort als normales Schwanzende nach unten entlang des Schienbeines (Abb.34). Wie bei der weißen Figur (siehe Abb.16) ist das weiße Innere der Schlangenhaut zum Betrachter gerichtet, die Fleischstruktur mit rötlichen Wellenlinien angedeutet und das Innere mit Menschenköpfen verziert, die in Form und Aussehen denen hier auf der gegenüberliegenden Wand gleichen (Abb.35-36). Die Augen dieser Köpfe hingegen sind alle geschlossen dargestellt.

Auch auf der Nordwand lassen sich anhand der Bildbeschreibung Elemente finden, die Hinweise auf die Ikonographie der Figur geben. Der grüne Kopf eines Pferdes (Skt.: *aśvaḥ*; Tib.: *rta*) in der Mitte der Haarpracht ist laut Beer allgemein ein Symbol der zornigen Gottheit Hayagrīva (Tib.: *rta mgrin*), dessen Haupt mit genau diesem grünen Pferdekopf

gekrönt ist.<sup>92</sup> Laut Beer vertreibt das Pferd mit seinem Wiehern das Böse und stärkt den Glauben in den Buddhadharma.<sup>93</sup> Die rote Flamme aus dem Maul könnte hierbei die bildliche Darstellung des Wieherns sein.

Der *vajra* (Tib.: *rdō rje*) in der rechten erhobenen Hand der roten Figur ist nach Beer ein grundlegendes Symbol des unzerstörbaren Pfades im Vajrayāna Buddhismus.<sup>94</sup> Im Wesentlichen steht er laut Beer im Buddhismus für den undurchdringlichen, unvergänglichen, unbeweglichen, unveränderbaren, unteilbaren und unzerstörbaren Zustand der absoluten Realität, welcher der Erleuchtung zur Buddhaschaft gleichzusetzen ist.<sup>95</sup> Des Weiteren wird ein *vajra* nach Beer von zornigen Gottheiten in der rechten Hand gehalten und nach beiden Seiten mit offenen Zinken<sup>96</sup> wie ein Dreizack dargestellt. Eine Gottheit mit *vajra* in der Hand kann Negativität und Illusionen beseitigen und Feinde der Religion zerstören.<sup>97</sup>

Bei der Darstellung eines *vajra* gibt es Unterschiede bei der Anzahl der Zinken und die Unterteilung in ein-, drei-, fünf- und neunspitzig. Der *vajra* der roten Figur ist meiner Meinung nach dreispitzig<sup>98</sup> ausgeführt, den Beer allgemein wie folgt definiert: auf jeder Seite sind zwei seitliche Zinken nach innen gekrümmt und mittig eine gerade Zinke angeordnet.<sup>99</sup> Die seitlichen Zinken entspringen dabei aus dem Maul von *makaras*, die jedoch bei Malereien aufgrund des kleinen Maßstabes oft nur symbolisch als Blätter

---

<sup>92</sup> Beer 2003, S. 67.

<sup>93</sup> Ebenda.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>95</sup> Ebenda.

<sup>96</sup> Laut Beer sind die Zinken bei friedvollen Gottheiten geschlossen und bei zornvollen Gottheiten offen dargestellt (Ebenda, S. 88).

<sup>97</sup> Ebenda; Bunce 1997, S. 324.

<sup>98</sup> Zur ikonographischen Unterscheidung wird ein fünfspitziger *vajra* „with closed prongs“ und ein neunspitziger „with open prongs“ abgebildet (Beer 2003, S. 88). Beide Varianten werden in der Malerei jedoch oft nur durch drei Zinken dargestellt, da sich die zusätzlichen Zinken optisch überlappen.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 90.

dargestellt sind.<sup>100</sup> Der dreispitzige *vajra* steht im Bezug zu dem Dreizack und symbolisiert laut Beer die Überwindung der drei „primary poisons (desire, aversion, and ignorance)“, die Kontrolle über die drei „times (past, present, and future)“, und die Kontrolle über die drei „realms (below, upon, and above ground)“.<sup>101</sup>

Zusammenfassend kann für die rote Figur auf der Nordwand gesagt werden, dass sie viele Elemente der weißen Figur auf der Südwand wiederspiegelt. Der grundlegende Aufbau beider Malereien ist identisch.<sup>102</sup> Beide Figuren haben drei Schädel in den Haaren, ein drittes Auge, einen Schnurrbart, ein Maul mit zwei Fangzähnen und sechs Schneidezähnen. Sie sind beide mit einem Lendenschurz aus Tigerfell bekleidet, der durch einen Schlangengürtel mit Totenköpfen gehalten wird. Beide sind mit acht Schlangen geschmückt und haben kreisrunde Ohringe. Beide stehen im Seitenschritt vor einer Flammenwand, die mit Flächenflammen überzogen ist. Daher lassen sich von der Südwand die bereits diskutierten Elemente und daraus resultierenden Hinweise auf die Nordwand übertragen. Ergänzend ist für die rote Figur zu sagen, dass sie die folgenden zusätzlichen Eigenschaften besitzt: Sie kann Böses vertreiben, stärkt den Glauben in den Buddhadharma, befreit von Negativität und Illusionen und zerstört die Feinde der Religion.

Bei der ikonographischen Deutung der Figur zeichnet sich die Bestätigung einer Tendenz ab. Klimburg-Salter und Luczanits identifizierten die Figur bereits früher als Hayagrīva.<sup>103</sup> Zwar sind die großen Haarspitzen links und rechts des Kopfes an der roten Figur spätere Ergänzungen, der für einen Hayagrīva typische Pferdekopf im Haar, wie von Beer voran diskutiert, scheint aber ursprünglich zu sein.<sup>104</sup> Indiz hierfür ist die deutliche Übermalung am unteren Halsrand des Pferdekopfes (siehe Abb.25).

---

<sup>100</sup> Ebenda.

<sup>101</sup> Ebenda.

<sup>102</sup> Ausgehend von dieser Erkenntnis lässt sich vermuten, dass auch die rote Figur ihre linke Hand - die völlig zerstört ist - zur Bannungsgeste geformt hatte, obwohl es dafür keinen direkten Beweis gibt.

<sup>103</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 86; Luczanits 1998, S. 80.

<sup>104</sup> Die einzige Figur mit einem Pferdekopf im Haar ist der Pferdegott Ānila. Laut Lokesh Chandra gibt es eine Variante mit Dreizack, der wie einem *vajra* dargestellt ist (Lokesh Chandra 2000, S. 349, Abbildung 198.31).

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Größe und Maße beider Figuren gleich sind. Der in großen Teilen gleiche grundlegende Aufbau zeigt eindeutig, dass es sich hier definitiv um ein Figuren paar handelt.

#### **4. Die Malereien des Durchgangs im Kontext der Gründungsphase**

In diesem Kapitel versuche ich gezielt die Malereien des Durchgangs in verschiedene Kontexte zu setzen und zu diskutieren. Beginnen werde ich mit dem historischen Kontext, um zu zeigen, dass bis heute nicht vollständig geklärt ist, welcher religiöse Hintergrund und welches ikonographische Programm zur Tempelgründung Anwendung gefunden hat. Hierbei werde ich aber nur auf die relevanten Informationen eingehen und keinen umfassenden geschichtlichen Hintergrund darstellen.

Im zweiten Teil des Kapitels werde ich auf die architektonische Evidenz eingehen, da der Tempel in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist und nicht verändert wurde. Anhand der neuesten Grundpläne und Gebäudeschnitte von Holger Neuwirth (siehe Abb.38-39) werde ich darstellen, dass es im *gtsug lag khang* verschiedene hierarchische Ebenen gibt, die jeweils ein Tor Richtung Osten haben. Dabei wird jedes dieser Tore in der Gründungsphase von zwei Figuren gesäumt (siehe Abb.4).

Der dritte Abschnitt befasst sich mit dem Ausstattungskontext der Gründungsphase. Hierbei werden alle auffindbaren Reste an Malereien und Skulpturen im *gtsug lag khang* dargestellt. Es wird gezeigt, dass sich die Malereien des Durchgangs in den Kontext der Gründungsphase einordnen lassen und dass diese, basierend auf einer vergleichenden kunsthistorischen Analyse, dem tibetischen Himalaya Stil zugeordnet werden können. Gleichzeitig sollen die Reste aus der Gründungsphase Hinweise auf das ursprüngliche Ausstattungsprogramm geben, was in dieser Form bis jetzt noch nicht diskutiert wurde.

Der räumlichen Komponente von Eingangshalle und Durchgang wurde in der bisherigen Forschung nur wenig Beachtung geschenkt. Daher werde ich im abschließenden vierten Teil

---

Ānila ist jedoch eher in Rüstungen oder Gewändern gekleidet und nicht mit Tigerlendenschurz, Schlangenschmuck und dickem Bauch dargestellt.

des Kapitels die Sicht aus der Perspektive eines Pilgers diskutieren, wie er den Tempel zur Gründungszeit erlebt haben könnte. Ich möchte zeigen, wie die Interaktion zwischen Malerei und Pilger möglicherweise funktionierte.

#### 4.1. Der historische Kontext

Nach dem Untergang des Tibetischen Königreichs kamen in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts Nachfolger aus der Linie des zentraltibetischen Königshauses nach Westt Tibet und festigten dort ihre Stellung durch Heirat in lokale tibetische Adelsfamilien.<sup>105</sup> Es entstand das westtibetische Königreich mNga' ris skor gsum, bestehend aus Purang (Tib.: *spu hrang*), Guge (Tib.: *gu ge*) und Ladakh (Tib.: *mar yul*). Zwei Generationen später wurde das Reich von dem Älteren zweier Brüdern regiert. Dieser übergibt nach einer gewissen Zeit die Regentschaft an seinen jüngeren Bruder, tritt in den Mönchsorden ein und wird unter dem Namen Lha bla ma Ye shes 'od bekannt.<sup>106</sup> Der Zeitabschnitt gilt als die Anfangsphase der späteren Verbreitung des Buddhismus (Tib.: *bstan pa phyi dar*) in Tibet.<sup>107</sup> Der exakte Zeitpunkt wird mit der Veröffentlichung zweier Erlasse bzw. Edikt aus den Jahren 985 und 988 eingeleitet, in dem der König sein Gefolge aufruft, dem Buddhismus zu folgen.<sup>108</sup> Diese Dokumente geben Einblicke in das religiöse Verständnis von Ye shes 'od und sie enthalten seine Kritik an der religiösen Praxis zu jener Zeit.<sup>109</sup>

Bereits zum Ende des 8. Jahrhunderts gab es die Frage, ob nicht die Tantras zu wörtlich praktiziert werden und es durfte nichts ohne die königliche Erlaubnis ins Tibetische übersetzt werden.<sup>110</sup> Nach dem Zusammenbruch des Tibetischen Königreiches kam es zum

---

<sup>105</sup> Petech 1977, S. 15.

<sup>106</sup> Petech 1999, S. 3.

<sup>107</sup> Petech 1997, S. 237.

<sup>108</sup> Klimburg-Salter 2015, S. 458. Karmays Text des *bka' shog* stammt aus einem offenen Brief des Nying ma pa Sog zlog pa Blo gros rgyal mtshan (1553-1624). Es ist eine Art Widerlegung oder Kritikschrift, in der der *bka' shog* komplett wiedergegeben ist (Karmay 2015, S. 477).

<sup>109</sup> Karmay 1980, S. 137.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 136.

Verfall der monastischen wie auch der tantrischen Praktiken bzw. es wurde unter anderem ein degenerierter Mahāyāna Buddhismus praktiziert.<sup>111</sup>

Ye shes 'od bezeichnet in seiner Kritik die Gefolgsleute dieser Praktiken als *'ba' 'ji ba*.<sup>112</sup> Laut der Übersetzung von Karmay sind sie Tantriker aus Dörfern, die von sich selbst behaupten, dass sie dem Mahāyāna Buddhismus folgen, aber für Ye shes 'od die Religion der „non-Buddhists“ praktizieren.<sup>113</sup> Ye shes 'od beschreibt sie als Tantriker mit rasierten Köpfen, die ungehobelten Praktiken nachgehen und ihre Kleidung verkehrt herum tragen.<sup>114</sup> Er beschimpft sie als lüstern nach Fleisch, Lust und Alkohol, die keinen Unterschied zwischen Rein und Unrein kennen und die drei Juwelen mit Fleisch, Blut und Urin verehren.<sup>115</sup>

Ein genaueres Licht auf die Praktiken zum Ende des 10. Jahrhunderts gibt Karmay auf der Basis von Textfragmenten, die 2004 entdeckt wurden.<sup>116</sup> In diesem Text sind die falschen Praktiken aufgelistet und Karmay bezeichnet sie wie folgt: „The followers of the Ati, the Bon, divination, the "astrological science" from Zhang zhung such as the perverted astrology of sKar stad“.<sup>117</sup> Die religiöse Praxis zu jener Zeit dürfte somit laut Karmay auf einem Gedankengut aus der buddhistischen rNying ma Tradition, der Bön Religion, lokalen Kulturen und Überresten aus der Kultur von Zhang zhung bestanden haben.<sup>118</sup>

---

<sup>111</sup> Ebenda, S. 135-136.

<sup>112</sup> Ebenda, S. 138.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 136.

<sup>115</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>116</sup> Karmay 2015, S. 478. Karmays Quelle basiert auf Textfragmenten, die als Manuskriptkopie in der Bibliothek von Drepung erhalten geblieben sind und 2004 erstmals publiziert wurden.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 482. Atipa bezieht sich auf die Gefolgsleute des Atiyoga (Karmay 2015, S. 482). Atiyoga entspricht in der rNying ma Tradition der letzten und höchsten von neun Kategorien der Buddhistischen Lehre (Karmay 1988 [repr. 2007], S. 172-174).

<sup>118</sup> Karmay schreibt in Bezug auf die Bön Religion: „The king clearly considered Bon as a kind of religion that was somehow associated with the practice of divination and the „the religious culture of Zhang zhung“, traditions that were prevalent in mNga' ris when the king attempted to re-establish Buddhist monasticism. In this regard, we therefore have a 10<sup>th</sup> century account that bears witness to the presences of Bon, a religion

Ye shes 'od sendet daraufhin Lo tsā ba Rin chen bzang po nach Kaschmir, um den unverfälschten Mahāyāna Buddhismus nach indischem Vorbild in Tibet neu etablieren zu können.<sup>119</sup> Das gelingt jedoch letztendlich erst durch die Einladung von Atiśa nach Tibet.<sup>120</sup>

Die Tempelgründung und das Ausstattungsprogramm von Tabo in 996 n. Chr. (Phase I) fällt somit noch in die Zeit vor der endgültigen Neuorientierung nach indischem Vorbild. Es ist daher möglich, dass Ausstattungselemente aus dem Gedankengut aus Westtibet noch berücksichtigt wurden. Dies dürfte 46 Jahre später zu einer Korrektur des Ausstattungsprogrammes in der Renovierungsphase von 1042 n. Chr. (Phase II) geführt haben, in der die Gründungsphase als veraltet angesehen wird.<sup>121</sup>

Um diese fremden Ausstattungselemente jedoch erkennen zu können, fehlen leider die Vergleichsbeispiele. Es gibt dabei nur die Möglichkeit, dass man diese ikonographischen Besonderheiten herausarbeitet und dass man diese eventuell einem früheren religiösen Kontext zur Zeit der Gründungsphase zuschreiben kann.

#### **4.2. Die architektonische Evidenz des *gtsug lag khang***

Der *gtsug lag khang* (Abb.37) ist das älteste Gebäude im Klosterkomplex von Tabo und der zentrale Mittelpunkt der Klosteranlage. Der Tempel besteht aus einem Sanktum, einem Umwandlungsgang, einer Versammlungshalle und einer Eingangshalle.<sup>122</sup> Der Tempel liegt auf einer Ost-West-Achse, wobei der ursprüngliche Zugang Richtung Osten gegen den Sonnenaufgang orientiert war. Heute betritt man den Tempel über die vorgelagerte neue Eingangshalle mit einem Zugang von Süden her.

---

that needed to be officially refuted and banned by a person of high authority such as lHa Bla ma" (Karmay 2015, S. 483).

<sup>119</sup> Klimburg-Salter 2008, S. 235.

<sup>120</sup> Petech 1997, S. 236.

<sup>121</sup> Klimburg-Salter 2008, S. 278.

<sup>122</sup> Thakur 2001, S. 78, Table 2: Sanktum (2,60 m x 2,56 m), Umwandlungsgang (7,67 m x 6,48 m), Versammlungshalle (12,42 m x 10,68 m), Eingangshalle (7,40 m x 2,55 m) und Tür (1,08 m x 1,81 m).

Anhand der Architektur des Tempels lassen sich Rückschlüsse auf die Gründungsphase machen, da der Tempel in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist und nicht verändert wurde. Hierbei spielen die Deckenhöhen und Durchgänge eine entscheidende Rolle und dienen als Erkennungszeichen für die Wichtigkeit der einzelnen Gebäudeteile.

Betrachtet man die Gebäudepläne von Neuwirth (Abb.38-39), so läßt sich feststellen, dass die Eingangshalle und die Versammlungshalle die gleiche Deckenhöhe haben (siehe Abb.38, gelbe Markierung). Das läßt vermuten, dass beide Räume in ihrer Wichtigkeit gleichgestellt waren oder in einer Beziehung zueinander standen. Der Eingang zum *gtsug lag khang* Tempel (Abb.40) und der Durchgang von Eingangshalle und Versammlungshalle (=Durchgang I)<sup>123</sup> (Abb.41) haben beide die gleichen Öffnungsmaße, sprich gleiche Höhe und Breite.

Der erste Sprung in Sachen Raumhöhe erfolgt beim Übergang zwischen der Versammlungshalle zum Umwandelgang. Der Umwandelgang ist höher als die Versammlungshalle ausgeführt (siehe Abb.38, hellorange Markierung), wobei dieser höhere Gebäudeteil bereits ab der Kante des Durchgangs zwischen der Versammlungshalle und dem Umwandelgang beginnt, d.h. die Ostwand des Umwandelganges gehört hierarchisch bereits komplett zu diesem Gebäudeteil. Der Durchgang von der Versammlungshalle in den Umwandelgang (=Durchgang II) in dieser Ostwand (Abb.42) teilt sich in einen nördlichen und südlichen Teil. Der Durchgang II ist gegenüber dem Durchgang I höher ausgeführt.<sup>124</sup>

Das Sanktum ist der höchste Punkt des Tempels und der wichtigste Gebäudeteil (siehe Abb.38, orange Markierung). Der u-förmige Grundriss ist nach Osten geöffnet, wobei der Zugang durch einen mittleren Durchgang in der Ostwand des Umwandelganges erfolgt,

---

<sup>123</sup> Zur Vereinfachung werden die Durchgänge künftig wie folgt abgekürzt: „Durchgang von der Eingangshalle zur Versammlungshalle“=Durchgang I; „Durchgang (nord/süd) von der Versammlungshalle in den Umwandelgang“=Durchgang II; „Durchgang von der Versammlungshalle in das Sanktum“=Durchgang III.

<sup>124</sup> Addiert man den nördlichen und südlichen Part, so entspricht die Summe ungefähr der Breite von Durchgang I.

d.h. der Öffnung zum Sanktum ist ein weiterer Durchgang in der Ostwand vorgelagert.<sup>125</sup> Dieser Durchgang von der Versammlungshalle in das Sanktum (=Durchgang III) (Abb.42) ist wiederum höher als der Durchgang II ausgeführt, wobei die Breite der Öffnung der des Sanktums entspricht.

Wir haben somit aufgrund der Decken- und Gebäudehöhen mindestens drei Hierarchie-Ebenen im *gtsug lag khang*, die jeweils durch unterschiedlich hohe Übertrittsbereiche bzw. Durchgänge betreten werden. Anhand der Höhe der Durchgänge ist abzuleiten, dass jeder Durchgang bereits zur nächst höheren Ebene gehört. Jede Ebene hat somit nur einen östlichen Durchgang bzw. Zugang. Die niedrigste Ebene ist durch eine Wand bei Durchgang I in zwei Bereiche geteilt, in den der Eingangshalle und in den der Versammlungshalle, wobei die diskutierten Malereien genau in diesem Durchgang I zu finden sind. Hier könnte eventuell nur zusätzlich die Betrachtung der unterschiedlichen Raumbreiten ein Unterscheidungsmerkmal in der Hierarchie der beiden Räume bedeuten und einen entsprechenden Hinweis liefern.

Durch die gleichen Maße von Eingang und Durchgang I entsteht der Eindruck, das der *sgo khang* ein Bereich zwischen zwei gleichen Öffnungen ist und eine Art der Verlängerung des Türbereiches darstellt, der hier durch einen eigenen Raum besonders hervorgehoben wurde. Die Übersetzung Türtempel bzw. Türraum für das Wort *sgo khang* wäre hier eigentlich die bessere Bezeichnung anstatt die übliche Verwendung des Begriffes Eingangshalle.

### **4.3. Die Reste der ursprünglichen Ausstattung**

Ich werde nun den Ausstattungskontext darstellen, um Hinweise auf das ursprüngliche Programm zu erhalten. Die Malereien aus der Gründungsphase lassen sich deutlich anhand der Pigmente und der Farbpalette von der Renovierungsphase unterscheiden. Diese Reste

---

<sup>125</sup> Aus meiner Sicht kann man hierbei von einem Durchgang zum Sanktum sprechen, da dort zwei Bodhisattvas platziert sind, die dem Programm des Sanktum zugeschrieben werden (siehe hierzu Klimburg-Salter 1997, S. 137, Plan 9). Auch Teiser spricht diesbezüglich von einer Passage zum Sanktum: „As one moves into the cella from the assembly hall, one walks between statues of two other bodhisattvas who demarcate the passage into the pure land“ (Teiser 2006, S. 210).

der anfänglichen Ausstattung im *gtsug lag khang* wurden in der Forschung bisher nur in Teilen diskutiert und nicht in ihrer Gesamtheit betrachtet. Die nachfolgende Beschreibung geht daher speziell auf Elemente, die in früheren Publikationen nur wenig bis garnicht diskutiert wurden, ausführlicher ein.

Laut Klimburg-Salter ist der Stil der Gründungsphase die voll entwickelte Form des „Tibetan Himalayan style“<sup>126</sup> (=Phase I), der in der Renovierungsphase durch den Indo-tibetischen Stil (=Phase II) ersetzt wurde, wobei beide Stilformen deutlich unterschiedliche soziale und politische Kontexte vertreten.<sup>127</sup> Die Existenz dieses unverwechselbaren frühen Stils von Phase I ist kaum anerkannt und innerhalb der zeitgenössischen Wissenschaft von den Diskussionen zur kaschmirisch inspirierten Kunst des Indo-tibetischen Stils überschattet.<sup>128</sup> Klimburg-Salter sieht im „Tibetan Himalayan style“ stilistische Parallelen in Seidenbannern, die zu Khotan zugeschrieben sind und in Dunhuang gefunden wurden, sowie in Felsgravuren und Flachrelief-Skulpturen aus dem nördlichen Pakistan und Westtibet.<sup>129</sup>

Der Stil der Gründungsphase ist bestimmt durch eine gewisse Flachheit, eine schlichte Linienführung und durch die Verwendung von schlechten Pigmenten und Bindemitteln, wobei die Oberfläche der Malerei verblasst und schuppig erscheint.<sup>130</sup> Der als provinziell bezeichnete Figurenstil, genauer die Gesichtszüge und Körperglieder, sind laut Klimburg-

---

<sup>126</sup> Die Merkmale des Tibetischen Himalaya Stils lassen sich wie folgt stichpunktartig beschreiben: Lange Haare bis über die Schultern; marionetten- bzw. puppenhafte Körperglieder; abgerundete breite bzw. volle Schultern; löffelförmige Kopfform mit eingengter U-Form im Kinnbereich; hohe Form der *uṣṇīṣa*; kissenartige Form der verschränkten Beine bei sitzenden Figuren; muschelförmige Linien an der Taille als Zeichen von Bauchmuskeln; grundsätzlich frontale Darstellung; absolut gerade Beine; Füße üblicherweise parallel zueinander; kein Körpervolumen bzw. eher flach und zweidimensional; keine angedeutete Bewegung; begleitet von tibetischer Schrift; westtibetischer Stil der Kleidung und Darstellung von Hierarchie bei historischen Figuren mit knienden Laien (Klimburg-Salter 2015, S. 442-444). Weitere Merkmale sind: Steifheit des Körpers; Missverhältnis zwischen Teilen des Körpers; längliche, steife Gliedmaße; weniger streng ausgeführte Gesichtszüge und anderer Details; stilistisch scheinbar mehr lokale (zentralasiatische oder chinesische) Merkmale (Luczanits 2004, S. 224).

<sup>127</sup> Klimburg-Salter 2015, S. 455.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 435.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 436.

<sup>130</sup> Klimburg-Salter 1996, S. 320, Anmerkung 4.

Salter unbeholfen und unrealistisch, die Linienführung oft ungenau.<sup>131</sup> Eine Schattierung fehlt als solche, wo hingegen dicke rosa Linien im Bereich der schwarzen Konturen Verwendung finden.<sup>132</sup>

Die Farbpalette der Gründungsphase ist auf wenige Farben beschränkt: Grün, Rosa, Gelb, Rot, Weiß und Schwarz.<sup>133</sup> Zusätzlich lassen sich in den Malereienresten von Phase I die Farben Grünbraun, Orange, Blau, Blaugrau, Grau und Braun ausmachen.

Die Malereien aus der Gründungsphase finden sich großflächig an allen Wänden der Eingangshalle und im Durchgang I. Fragmente, hauptsächlich als Reste in Form von Untermalungen, finden sich im Durchgang II, im Umwandlungsgang, im Durchgang III sowie als bemalten Stoffbahnen an den Decken<sup>134</sup> von Durchgang II, Umwandlungsgang, Durchgang III und Sanktum.

Die Malereien in der Eingangshalle stammen allesamt aus der Gründungsphase und wurden nie übermalt.<sup>135</sup> Im Folgenden werde ich aber nur deren Ikonographie und die Farben des jeweiligen Hintergrundes beschreiben, um später den Hintergrund mit Durchgang I vergleichen zu können.

Auf der Ostwand der Eingangshalle befindet sich auf der nördlichen Hälfte ein Lebensrad vor einem schwarzen Hintergrund.<sup>136</sup> Über der Tür, vor einem weißen Hintergrund, ist eine stark zerstörte Anordnung von mindestens zwei Gottheiten und tanzenden Figuren vorhanden. Die südliche Hälfte der Wand zeigt eine kosmologische Darstellung.

---

<sup>131</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 50 und S. 210.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 210.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>134</sup> Klimburg-Salter datiert diese Stoffbahnen aufgrund dreier C14-Analyse in die Zeit von 996 oder 1042 (Klimburg-Salter 1997, S. 49). Luczantis datiert sie in die Gründungsphase (Luczantis 2004, S. 69).

<sup>135</sup> Klimburg-Salter 2008, S. 242.

<sup>136</sup> Ich bezeichne den eher schwarzenblauen Hintergrund künftig als schwarz, um ihn generell von einem dunkelblauen Hintergrund unterscheiden zu können.

Die Südwand ist zweigeteilt, wobei der obere Teil in drei Reihen zu je acht Figuren gegliedert ist, deren Ikonographie von oben nach unten als acht *mahādevas*, acht große *nāgas* und acht Planeten identifiziert wurde.<sup>137</sup> Dieser Bereich ist mit einem schwarzen Hintergrund hinterlegt. Der untere Teil der Wand zeigt eine Darstellung der Gründerversammlung des Tempels, die mit einem weißen Hintergrund hinterlegt wurde.

Die Westwand ist links und rechts von Durchgang I mit Flammen überzogen, wobei der Hintergrund schwarz ist. Beide Wandhälften haben eine Mittelachse, auf die sich die Flammen hin neigen.<sup>138</sup> Auf dem mittleren Wandstück von der Westwand über Durchgang I befindet sich eine Darstellung der lokalen Schutzgottheit des Tempels *Wi nyu myin* mit ihrem Gefolge, der Hintergrund dieser Gruppe ist grünbraun. Über ihnen befinden sich in zwei Reihen die elf Schützer der Himmelsrichtungen (Skt.: *dikpāla*), die wiederum schwarz hinterlegt sind.

Die Nordwand ist wie die Südwand zweigeteilt, wobei die obere Hälfte vier Reihen mit jeweils acht Figuren zeigt, die vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt sind. Die zwei letzten rechten Figuren der unteren Reihe unterscheiden sich von den übrigen und haben nur eine Mandorla um den Kopfbereich, drei Figuren links davon sind komplett zerstört. Meine Hypothese ist, dass am Ende dieser Reihe die vier Könige der Himmelsrichtungen (Skt.: *lokapāla*) dargestellt gewesen sein könnten, wovon zwei zerstört wurden (Abb.43).<sup>139</sup> Bei den restlichen Figuren dürfte es sich um die achtundzwanzig Mondhäuser (Skt.: *nakṣatra*) handeln, die mit den vier Figuren in der unteren Reihe auf der Nordwand eine Gruppe von zweiunddreißig Figuren ergeben. Von der unteren Hälfte der Wandmalerei sind drei Reihen mit historischen Personen in Teilen erhalten geblieben, die wiederum vor einem weißen Hintergrund abgebildet sind. Unterhalb dieser Reihen sind weitere Figuren ähnlich

---

<sup>137</sup> Siehe hierzu die Diplomarbeit von Monica Strinu (Strinu 2013).

<sup>138</sup> Ich gehe daher davon aus, dass sich nur eine Skulptur vor jeder Wandhälfte befunden hat.

<sup>139</sup> Die Gruppe der vier *lokapāla* wäre hier eine logische Erklärung, da sie generell im Eingangsbereich eines Tempels zu finden ist. Eine spätere Darstellung der *lokapāla* befindet sich auf der Außenseite links und rechts des Eingangs zum *gtsug lag khang* Tempel (Abb.44). Diese stammt jedoch aus einer späteren Phase, in der dem Tempel eine neuere Eingangshalle vorgelagert worden war.

wie die über dem Eingang auf der Ostwand dargestellt, die sich hier an einem Seil entlang hangeln (Abb.45).

Die Malereien der Eingangshalle werden an allen vier Wänden zur Decke hin mit einem floralen Band vor einem weißen Hintergrund begrenzt (Abb.46). Diese Band besteht aus zwei Grundmotiven, die abwechselnd nebeneinander angeordnet sind. Das erste Motiv zeigt einen rot umrandeten weißen Blütenboden, der von acht nach oben zeigenden weißen Blättern mit breiten schwarzen Konturen umgeben ist. Die Mittelachse jedes Blattes ist durch eine weiße Linie angedeutet. Kreisrund umrandet werden die Blütenblätter von einem weißen Stengel mit grünem Rand, der unterhalb der Blätter beginnt und endet. Das zweite Motiv ist von der Form her gleich, die Blätter sind jedoch weiß und mit roten Konturen. Das Motiv ist jedoch mit den Blüten nach unten horizontal gespiegelt abgebildet. Entlang der kurzen Wandseiten (süd und nord) sind jeweils acht Motive nebeneinander gereiht. Auf der langen Wandseite (ost und west) zwischen den Balken entsprechend zwölf Motive, die nur noch teilweise erhalten geblieben sind.

In der gesamten Versammlungshalle finden sich keine Reste an Malereien aus der Gründungsphase. Klimburg-Salter kam zwar diesbezüglich zu einem anderen Ergebnis, da sie die Malereien von Durchgang II (Abb.4, D<sub>1</sub> und D<sub>2</sub>) in den Bereich der Versammlungshalle einordnet.<sup>140</sup> Wie bereits aber oben erwähnt, lässt sich anhand der Höhe dieses Gebäudeteiles feststellen, dass der Durchgang II bereits zum Umwandlungsgang gehört.<sup>141</sup> Grundsätzlich lässt sich zur Versammlungshalle sagen, dass diese in der Gründungsphase entweder nicht dekoriert war oder, was eher zu vermuten ist, bei der Renovierung eventuell komplett mit neuem Putz versehen wurde.<sup>142</sup> Einen wirklichen Beweis dafür gibt es aber nicht. Die einzige Spur aus der Gründungsphase in der Versammlungshalle könnten die Fragmente einer langen Inschrift und die Farbstreifen auf dem hölzernen Türsturz des

---

<sup>140</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 51.

<sup>141</sup> Die zwei Skulpturen von Vajrapāśa und Vajrasphoṭa wurden hier erst später in der Renovierungsphase angebracht. Vermutlich wegen Platzmangel an der Westwand von der Versammlungshalle.

<sup>142</sup> Laut Klimburg-Salter kommt als Grund für einen kompletten Neuputz nur eine Zerstörung der Wände in Frage. Entweder hervorgerufen durch einen kriegerischen Angriff, durch ein Erdbeben oder durch das gezielte Ablösen des Putzes, um die Bolzen der Skulpturen aus der Renovierungsphase befestigen zu können (Klimburg-Salter 1994, S. 36).

Durchgang I an der Ostwand sein, wo sich der ca. 1-2 cm breite Putz abgelöst hat (Abb.47).<sup>143</sup>

Der Durchgang II gliedert sich in einen südlichen und einen nördlichen Teil. Im südlichen Teil ist auf der Südwand an einer Stelle ein Stück Untermalung erkennbar (Abb.48).<sup>144</sup> Zwischen der Skulptur Vajrapāśa und der sogenannten „Admonitory“ Inschrift aus der Renovierungsphase ist in der Mitte der Wand der obere Rand einer verdeckten Malerei von einer Figur (Abb.4, D<sub>1</sub>) zu erkennen, welche ursprünglich die ganze untere Hälfte der Wand bedeckt haben muss (Abb.49).<sup>145</sup> Diese übermalte Gottheit könnte ursprünglich der Figur (Abb.4, F<sub>1</sub>) entsprochen haben, die in der Renovierungsphase nochmals im Umwandlungsgang oberhalb von Durchgang II (süd) dargestellt wurde (Abb.50). Im nördlichen Teil von Durchgang II befindet sich auf der Nordwand an gleicher Position eine noch sichtbare grüne kniende Gottheit (Abb.4, D<sub>2</sub>) mit neun Köpfen und acht Armen aus der Gründungsphase (Abb.52). Unterhalb der Figur sind die Reste eines floralen Bandes zu erkennen.<sup>146</sup> Auch diese Figur wurde aus meiner Sicht nochmals im Umwandlungsgang oberhalb von Durchgang II (nord) dargestellt (Abb.51).

---

<sup>143</sup> Die Inschrift ist in einer alten Orthografie geschrieben, die jedoch weiterer Untersuchungen bedarf (Luczantis 1999, S. 124).

<sup>144</sup> Bereits Klimburg-Salter bemerkte die Reste unter der Inschrift (Klimburg-Salter 1997, S. 51). Luczanits beschreibt die Reste als Fragmente von Nimbus und Krone (Luczanits 2004, S. 24-25, Fig. 8).

<sup>145</sup> Von der Figur selbst sind nur noch zwei rote Zacken oder Spitzen von einer eventuellen Krone sichtbar, die sich vor einem blauen Hintergrund oder einer blauen Mandorla um den Kopf der Figur abhebt. Die Farbe der Mandorla um den Körper der Gottheit war höchstwahrscheinlich weiß und wurde von einem Rand aus roten, gelben, grünen (?) Streifen und einem goldgelben Flammenrand begrenzt. Die Flammenkonturen sind mit roten Linien gezeichnet. Im Vergleich mit der Darstellung oberhalb von Durchgang II (süd) lässt sich auch hier eine Krone mit blauer Mandorla und ein entsprechender Hintergrund mit Farbstreifen finden.

<sup>146</sup> Die kniende grüne Gottheit hat zwei Beine, acht Arme und neun männliche Köpfe zu je drei übereinanderliegenden Reihen, gekrönt von einem weißen Pferdekopf mit roter Mähne (siehe Abb.99). In den Händen werden Blumen bzw. Schalen mit Früchten oder Juwelen gehalten. Ein Händepaar formt die Verehrungsgeste (Skt.: *anjālimudrā*). Die Orientierung der Gesamtfigur ist auf das Sanktum gerichtet. Sie kniet auf einer Art Teppich oder Thron, der eine halbrunde grüne Lehne zu haben scheint, beides mit Blumen dekoriert. Die Mandorla um den Kopfbereich ist von weißer Farbe, die des Körpers ist grün. Die Mandorla um den Körper ist sehr komplex wiedergeben und im Umriss eher wolkig oder blumenartig gemalt. Der umgebende Hintergrund ist schwarz und mit floralen Motiven, sprich Blumen und Bäume dekoriert. Die Köpfe der Figur mit braunem Haar sind mit einspitzigen Kronen geschmückt, die Gesichter haben einen leicht geöffneten Mund, goldenen Kinn- und Schnurrbart sowie goldene Augenbrauen. Der Oberkörper ist mit

Der Umwandelgang um das Sanktum beginnt im südlichen Teil des Ostgangs, verläuft dann im Uhrzeigersinn durch den Südgang, über den Westgang, zum Nordgang und endet im nördlichen Teil des Ostgangs. Der jeweilige Gang hat eine Außenwand und eine Innenwand, die gleichzeitig die Außenwand des Sanktums ist.

Im südlichen Teil des Ostgangs findet man nur wenige Reste aus der Gründungsphase. Oberhalb des Türsturzes von Durchgangs II (süd) bzw. unterhalb von einer Darstellung Brahmas (vgl. Abb.61) befindet sich der Überrest eines ca. 10-15 cm breiten Lotuses mit rötlicher Umrandung (Abb.53).

Der Südgang des Umwandelganges hat weder auf Außenwand noch Innenwand Reste von ursprünglichen Malereien. Obwohl an der Außenwand im unteren Bereich viele Stellen abgewaschen sind, ist hier im Gegensatz zum Nordgang keinerlei Untermalung auszumachen. Ich gehe davon aus, dass diese Wand in der Renovierungsphase, aus welchem Grund auch immer, mit neuem Putz versehen wurde. Die südliche Innenwand ist dort, wo im Nordgang noch Untermalungen zu finden sind (siehe Beschreibung weiter unten), komplett zerstört.

Im Westgang des Umwandelganges findet sich auf der Außen- und Innenwand im unteren Bereich ein Zierband aus Blumenmotiven (Abb.54).<sup>147</sup> Das schlichte florale Band bestehend aus einem Grundmotiv, das dicht nebeneinander gereiht einen langen Zierstreifen bildet. Das Motiv besteht aus fünf Blütenblättern, wobei das mittlere Blatt weiß ist, dann folgen auf jeder Seite je ein gelbes und ein rotes Blütenblatt. Kreisrund umrandet werden diese von einem grünen Stengel, der unterhalb der Blätter beginnt und endet. Zwischen den Grundmotiven sind zwei weitere, kleinere Blüten oberhalb und unterhalb am Rand angeordnet. Um einen gelben Halbkreis ist hier waagrecht links und rechts je ein halbes, spitz zulaufendes rotes Blatt und senkrecht ein weißes ganzes Blütenblatt angeordnet. Auf der Innenwand des Westgangs ist zwischen den gleichen Grundmotiven

---

dichten Pfauenfedern bedeckt und ein *dhotī* wird als Beinkleid bis oberhalb der Knie getragen. Die Gottheit trägt Schmuck, hat einen roten Schal und eine weiße Girlande um den Körper. Der Vergleich mit der Darstellung oberhalb von Durchgang II (nord) zeigt, dass die Ikonographie in einigen Punkten übereinstimmt, jedoch ist die Körperfarbe hier definitiv Blau.

<sup>147</sup> Vgl. Klimburg-Salter 1997, S. 171.

eine andere Variante zu finden (Abb.55): Hier sind die Blütenblätter eher als Spitzen dargestellt, alle weiß in der Farbe und mit einem rot umrandeten Halbkreis im Zentrum.

Auf der Innenwand befindet sich oberhalb des Zierstreifens eine Reihe von Buddhas<sup>148</sup>, die bis zur Schulter noch erhalten sind und jeweils auf einem Lotus sitzen. Der Lotus ist weiß und hat rosa Konturen, wobei die Staubbeutel in gleicher Farbe mit senkrechten Linien gezeichnet sind. Die Fruchtkapsel ist blau, die Samen sind weiß umrandet mit einem blauen Punkt in der Mitte dargestellt. Die Buddhas sitzen im Lotussitz (Skt.: *padmāsana*, *vajrāsana*) auf der Fruchtkapsel, die Knie ragen nicht über den Rand hinaus. Die Fußflächen zeigen nach oben und die Zehen sind versetzt dargestellt, wobei der große Zeh nach unten abgespreizt ist. Die rechte Hand ist nur zur Hälfte sichtbar und befindet sich vor der Brust vermutlich in der Handhaltung der Ermutigungs- bzw. Schutzgeste (Skt.: *abhayamudrā*), die linke Hand ruht im Schoß (Abb.56). Die Buddhas sind abwechselnd in den Gewandfarben rot/grün mit roter Faltenstruktur und blau/rot mit blau-schwarzen Falten angeordnet. Die rechte Schulter ist vom Gewand bedeckt (Abb.57). Der Körper ist langzogen dargestellt, im Hüftbereich schmal und im Schulterbereich breit ausgeführt. Die Buddhas sitzen vor einer weißen Mandorla, deren Rand am Lotus seitlich der Knie beginnt. Der Farbbrand der Mandorla ist außen grün und innen rot. Der Hintergrund der Gesamtkomposition ist blau und durch einen senkrechten gelb-braunen Balken von der nächsten getrennt.

Im Nordgang ist das gleiche florale Band, wie im Westgang, auf der Außen- und Innenwand vorhanden (Abb.58). Die Buddhas der nördlichen Innenwand folgen der Darstellung des Westgangs, abweichend jedoch mit gelber Fruchtkapsel und grünem Punkt als Samen. Die Gewänder sind alle einheitlich in der Farbkombination rot/grün dargestellt. Klimburg-Salter beschreibt die Buddhas im Nordgang als schlichte Figuren mit dicken schwarzen Linien, starren u-förmigen Gewandfalten und fehlender Schattierung (Abb.59).<sup>149</sup> Den Lotus beschreibt sie entsprechend als flaches Kissen, mit dicken schwarzen Linien als Samen und prallen Blütenblättern mit rosa Rändern.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Vgl. Klimburg-Salter 1996, S. 331; Klimburg-Salter 2008, S. 247.

<sup>149</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 212.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 77.

Im Nordgang finden sich oberhalb des floralen Bandes auf der Außenwand weitere Reste aus der Gründungsphase. In regelmäßigen Abständen sind an den Stellen, wo die Malschicht aus der Renovierungsphase durch Wassereinbrüche abgewaschen wurde, Lotus-Fragmente und Resten von stehenden Bodhisattvas unter den Malereien erkennbar. Diese Reste sind ausschließlich in der unteren Wandhälfte im Bereich des bildlichen Erzählzyklus „Search for the Perfection of Wisdom“<sup>151</sup> und der Reihe der Mahābodhisattvas (kurz MBS) Nr. 9 bis 16 lokalisiert (Abb.60-61).<sup>152</sup>

Der Wandbereich bei MBS Nr. 9 ist fast komplett zerstört, wobei Reste von einem rosafarbenen Lotus und das rechte rote Bein eines stehenden Bodhisattvas erkennbar sind, der ein grünes Beinkleid (Skt.: *dhōṭī*) bis über das Knie trägt. Der Fuß ist nach rechts außen gedreht. Rechts vom Bein ist das rote Ende eines Schals zu sehen, das in zwei langen Spitzen bis fast auf den Fuß fällt (Abb.62).

Bei MBS Nr. 10 (Abb.63) ist nur die linke Hälfte des rosa Lotus mit roten Staubbeutel und gelber Fruchtkapsel zu sehen. Die Oberfläche der Fruchtkapsel hat die Form einer waagrecht gestreckten Ellipse, die Samen sind als Kreise gezeichnet und mit wellenförmigen Linien verbunden. Das linke, rote Bein ist fast bis zur Hüfte zu sehen, der Fuß ist nach links gedreht und in seiner Proportion vier Mal so lange wie der Knöcheldurchmesser. Um den Knöchel trägt der Bodhisattva einen gelben Fußreifen aus Perlen, über das Schienbein verläuft das Fragment einer schwarz gepunkteten Girlande. Oberhalb des Knies ist das grüne Beinkleid zu sehen, rote Bänder sind bei der Überlappung des Stoffes erkennbar. Links vom Bein ist das Ende eines roten Schals genau wie bei MBS Nr. 9 zu sehen. An der Fußspitze beginnt der Rand einer weißen Mandorla, außen grün und innen rot. Links und rechts der Schulter von MBS Nr. 10 ist der Anfang einer zweiten Mandorla, die wohl den Kopf umgibt, zu sehen (Abb.64), außen mit gelb-rottem Flammenrand, gefolgt von einem grünen und roten Streifen.

---

<sup>151</sup> Luczanits 2010, S. 568.

<sup>152</sup> Die Nummerierung folgt hier den Diagrammen von Klimburg-Salter (Klimburg-Salter 1997, S. 156, Diagramm 14 bzw. S. 158, Diagramm 16).

Bei MBS Nr. 11 ist bis auf eine Lotusspitze nichts sichtbar. Bei MBS Nr. 12 ist der komplette Lotus erhalten, im Aussehen wie bei MBS Nr. 10 (Abb.65). Links davon ist eine rote Knospe mit grünem Stengel zu finden. Die beiden roten Beine des Bodhisattvas sind vom Knie abwärts erhalten, eine lange Spitze vom grünen Beinkleid beginnt unterhalb des rechten Knies und verläuft schräg bis fast zur linken Ferse. Die Füße sind links und rechts nach außen gedreht, die Fußspitzen sind nicht sichtbar. Links und rechts ist das Ende des Schals, wie schon vorher erwähnt, zu erkennen.

Bei MBS Nr. 13 (Abb.66) und Nr. 14 sind nur die unteren Ränder vom Lotus sichtbar. Bei MBS Nr. 15 ist der mittlere Teil des Lotus mit roten Staubbeutel und gelber Fruchtkapsel erhalten. Vom rechten Fuß sind Ferse und Unterkante eines grünen (!) Bodhisattvas erhalten (Abb.67).

Bei MBS Nr. 16 auf dem nördlichen Teil des Ostgangs ist weder das florale Band, noch der untere Teil des Lotus mit Staubbeutel erkennbar, die gelbe Fruchtkapsel jedoch zum Großteil erhalten (Abb.68). Der Bodhisattva hat eine grüne Hautfarbe. Vom rechten Fuß sind Teile der Ferse sowie der Knöchel mit gelben Fußreifen erkennbar, vom rechten Unterschenkel ist nur noch die Wade sichtbar. Der linke Fuß mit Fußreifen ist bis auf die Ferse zur Gänze erhalten. Der Fußspann und die einzelnen Zehen lassen sich erkennen. An der Fußspitze beginnt eine Mandorla, außen rot und innen grün. Die untere Hälfte des linken Unterschenkels ist erhalten. Die Spitze eines roten Beinkleides hängt über das rechte Knie bis zwischen die Beine. Unterhalb von MBS Nr. 16 scheint der obere Rand vom Beinkleid in einem Halbkreis zu enden. Die grüne Hüfte (Abb.69) scheint bis zum Bauchnabel schmaler zu werden und der Oberkörper sich danach wieder zu verbreitern.

Es kann somit die Hypothese aufgestellt werden, das acht stehende Bodhisattvas (Abb.70) an der Außenwand im Nordgang in der Gründungsphase dargestellt waren, links vier mit roter und rechts vier mit grüner Körperfarbe (Abb.71-72). Die Farbaufteilung entspricht hier der heutigen Ausstattung<sup>153</sup> aus der Renovierungsphase, was vermuten lässt, dass auch im Südgang vier blaue und vier weiße stehende Bodhisattvas vorhanden waren. Ich gehe nicht

---

<sup>153</sup> Die Ausstattung aus der Renovierungsphase hat im Umwandelungsgang auf der Nordwand acht rote und acht grüne Bodhisattvas, auf der Südwand entsprechend acht blaue und acht weiße, die jeweils in zwei Reihen zu je vier Bodhisattvas übereinander angeordnet sind (Klimburg-Salter 1997, S. 156).

davon aus, dass zwei Reihen an stehenden Bodhisattvas übereinander angeordnet waren, sondern dass die Ausstattung der Gründungsphase hier, im Gegensatz zur Renovierungsphase, insgesamt nur sechszehn Bodhisattvas zählte.<sup>154</sup>

Im Durchgang III finden sich an der Balkenkonstruktion von Bodhisattva V florale Motive, ähnlich denen in der Eingangshalle am Rand zur Decke (Abb.73-74).<sup>155</sup>

Reste von bemalten Stoffbahnen, die hauptsächlich fliegende Gottheiten und Lotus-Motive zeigen, finden sich an den Decken von Durchgang II (Abb.75-76) und III (Abb.77), im Umwandlungsgang (Abb.78) und im Sanktum (Abb.79).

Skulpturen aus der Gründungsphase sind im Sanktum und im Durchgang III vorhanden. Im Sanktum stammt die Zentralskulptur (Abb.81) und eine der vier bemalten Opfergottheit<sup>156</sup> an der Westwand sowie die zwei stehenden Bodhisattvaskulpturen an der Nord- und Südwand aus Phase I (Abb.80 und Abb.82). Des Weiteren zählen die zwei stehenden Bodhisattvaskulpturen im Durchgang III Anhand durchgehender Stilanalyse zur ursprünglichen Ausstattung (Abb.83).<sup>157</sup> Die Bemalung der großen Skulpturen, ein Buddha und vier Bodhisattvas, stammt jedoch nicht aus der Gründungsphase, sondern aus der Renovierungsphase.<sup>158</sup>

Anhand der Pigmente und der direkten Gegenüberstellung lassen sich alle Malereien aus der Gründungsphase von Eingangshalle, Umwandlungsgang und Sanktum miteinander vergleichen und als zusammengehörige ursprüngliche Ausstattung deuten (siehe Abb.84-

---

<sup>154</sup> Ich konnte im oberen Wandteil keine Untermalung entdecken, obwohl die Malschicht aus der Renovierungsphase dort durch Wassereintrich abgewaschen wurde. Des Weiteren waren die Bodhisattvas an der Wand viel größer dargestellt als von Luczanits in seiner Skizze angenommen (vgl. Abb.70 und Luczanits 1997, S. 171, Fig. 191).

<sup>155</sup> Die Motive sind nicht direkt mit der Darstellung im Deckenbereich der Eingangshalle vergleichbar, jedoch sind die Farben und die Form der Blätter ähnlich dargestellt (Luczanits 1997, S. 199).

<sup>156</sup> Luczanits 2004, S. 36-37.

<sup>157</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 140-141; Luczanits 1997, S. 199; Luczanits 2004, S. 42-43.

<sup>158</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 58.

85).<sup>159</sup> Betrachtet man nun die Darstellungen im Durchgang I im Kontext dieser Malereien, so lassen sich entsprechende Vergleichselemente finden, die eine Zuordnung in diese Ausstattung ermöglichen.

Die benutzten Farben entsprechen der Farbpalette aus Phase I. Die weiße und rote Gottheit lässt sich von der Körperfarbe beispielsweise mit der siebten und achten Gottheit in der vierten Reihe (Abb.86) auf Nordwand von der Eingangshalle vergleichen. Die Schattierungen speziell bei der weißen Figur stimmen im Gesicht und in der Schulterpartie nahezu exakt überein (Abb.87).

Betrachtet man die lodernden Flammenspitzen von der Flammenwand, die die weiße Figur umgibt (Abb.88), so findet man diese im Vergleich in der Fläche der Feuer-Mandorla auf dem nördlichen bzw. südlichen Wandhälfte der Westwand von der Eingangshalle (Abb.89) wieder. Für Klimburg-Salter ist dieser Vergleich ein Hauptkriterium, um die Malereien im Durchgang I in Gründungsphase zu datieren.<sup>160</sup>

Ein weiterer wichtiger Vergleich sind die Schlangen, die die zwei Figuren im Durchgang I als Schmuck am Körper tragen (Abb.90).<sup>161</sup> Eine Gegenüberstellung mit den Schlangen in der Reihe der acht großen *nāgas* auf der Südwand der Eingangshalle, zeigt im direkten Vergleich mit Kopf, roter Perle, Schuppung und Schattierung der Schlangen (Abb.91), auf denen die Gottheiten sitzen, eine exakte Übereinstimmung.

---

<sup>159</sup> Es finden sich unter anderem Parallelen in der Darstellungsweise zwischen: den Blumenmotiven von Umwandlungsgang und Eingangshalle; den Buddhafiguren auf der Innenwand vom Umwandlungsgang und der Buddhafigur oberhalb des Lebensrades; den floralen Elementen des Hintergrundes der Gottheit im Durchgang II (Nord) mit denen im Deckenbereich und auf der Außenwand des Nordgangs; der Mandorla der stehenden Bodhisattvas und der Gottheiten im Durchgang II; den Fußreifen der stehenden Bodhisattvas, mit dem Gefolge der weiblichen Schutzgottheit und diverser Gottheiten in der Eingangshalle; den fliegenden Gottheiten im Deckenbereich des Umwandlungsgangs und den Gottheiten auf Nord- und Südwand der Eingangshalle; den Lotus-Darstellungen der stehenden Bodhisattvas, mit dem Lotus-Rest im Ostgang, den Buddhas der Innenwände und den diversen Gottheiten in der Eingangshalle; der Darstellung des Fußes des stehenden grünen Bodhisattvas im Bereich vom MBS Nr. 16 und den Gottheiten in der Eingangshalle; den Beinkleidern der stehenden Bodhisattvas im Umwandlungsgang mit denen im Durchgang III und Sanktum.

<sup>160</sup> Vgl. Klimburg-Salter 1997, S. 80; Klimburg-Salter 2008, S. 254.

<sup>161</sup> Vgl. Klimburg-Salter 1997, S. 87.

Der *vajra* in der rechten Hand (Abb.92) von der roten Figur lässt sich im Aufbau mit einer Darstellung im Deckenbereich von Durchgang III vergleichen. Dort hält eine fliegende Gottheit (Abb.93) eine Glocke in der linken Hand, bei der das obere Ende als *vajra* ausgeführt ist und im Vergleich ähnlich aufgebaut ist. Weitere Vergleiche finden sich bei einer Figur auf der Nordwand der Eingangshalle in der zweiten Reihe ganz rechts, wo eine rote Gottheit (Abb.94) einen *vajra* in der rechten Hand vor dem Körper hält.

Das Schwert in der linken Hand von der weißen Figur (Abb.95) ist vergleichbar mit einer Darstellung auf der Westwand im Eingangsbereich. In der oberen Reihe der *dikpāla* hält Rākṣasa (Abb.96) ein vergleichbares Schwert in der rechten Hand.

Die Darstellung des Pferdekopfes von der roten Figur (Abb.97) im Durchgang I lässt sich mit dem Kopf des Pferdes von Āditya (Abb.98) vergleichen, der auf der Westwand in der Eingangshalle in der oberen Reihe der *dikpāla* auf einem Pferd sitzt. Ein weiterer Pferdekopf ist über den Köpfen der Gottheit im Durchgang II (nord) zu finden, bei der die Mähne ähnlich dargestellt ist (Abb.99).

Betrachtet man die schwarze Hintergrundfarbe der nördlichen Wand und den weißen Hintergrund der südlichen Wand im Durchgang I, so lässt sich feststellen, dass in der Gründungsphase fast ausschließlich schwarze oder weiße Hintergründe Verwendung fanden, wie bereits weiter oben speziell für die Eingangshalle herausgearbeitet wurde.<sup>162</sup>

#### **4.4. Der *sgo khang* aus der Sicht des Pilgers**

Einen weiteren Hinweis auf die Funktion des *sgo khang* und seiner Gottheiten kann die Betrachtung aus der Sicht des Pilgers liefern, der den Tempel in der Gründungsphase betreten hat. Wie muss damals der Eingangsbereich auf Hereintretende gewirkt haben?<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Ein geringer Anteil der Malereien hat einen grünbraunen Hintergrund. In der Renovierungsphase ist hingegen fast überall ein blauer Hintergrund gewählt worden.

<sup>163</sup> Man muss in der Betrachtung immer im Hinterkopf haben, dass der gewöhnliche Pilger weder schreiben noch lesen konnte und nur visuell das Ausstattungsprogramm verstehen konnte.

Die Ostwand mit der Eingangstür wird durch ihre Malereien definiert, die aus meiner Sicht stellvertretend für die Außenwelt bzw. den profanen Raum stehen. So stellt das Lebensrad den Kreislauf der Wiedergeburten dar und die kosmologische Darstellung den Aufbau des Kosmos (vgl. Abb.40). Das Bild direkt über dem Eingang (Abb.100) könnte den gesellschaftlichen Zustand zur Zeit der Tempelgründung zeigen, den Ye shes 'od in seinem Edikt beklagt.<sup>164</sup> Betrachtet man nun die Westwand bzw. die gegenüberliegende Darstellung über Durchgang I (Abb.101-102), so sieht man hier an gleicher Position die weibliche Schutzgottheit des Tempels mit ihrem Gefolge und darüber die Gruppe der *dikpāla* als direkten geordneten Gegenpol zur eher chaotischen Abbildung auf der Ostwand.

Aufgrund der gleichen Abmessungen von Eingangstür und Durchgang I entsteht zwischen der Ostwand und Westwand eine gewisse Symmetrie bzw. ein räumliches Gleichgewicht in der Raummitte, was sich als Phänomen zwischen der Südwand und Nordwand wiederholt. Hierdurch wird ein exakter Schnittpunkt definiert, den der Pilger beim Eintritt in den Tempel überschreiten muss. Gleichzeitig dürfte genau dieser Punkt durch das einfallende Licht von der offenen Tür her beleuchtet gewesen sein, wobei die Eingangshalle ansonsten vollständig dunkel war.<sup>165</sup>

An dieser Position steht der Pilger an einem sehr wichtigen Punkt zwischen zwei Polen bzw. an einem Übertrittspunkt. Der Pilger hat hinter sich im Rücken die Außenwelt - der profane bzw. weltliche Raum aus dem er kommt. Vor sich hat er den vollen Einblick (Abb.103) in das Innere des Tempels, in den sakralen bzw. nicht-weltlichen Raum, in den er eintreten will. Der Pilger kann bereits von dieser Stelle bis in das Sanktum sehen, da sich alle Öffnungen über die Raamtiefen ins Innere hinein vergrößern, sich das Blickfeld also trichterförmig von

---

<sup>164</sup> Es sind hier die Reste von zwei sitzenden Gottheiten erkennbar, vor denen eine Vielzahl von kleineren Figuren dargestellt ist. Die Figuren tanzen, kämpfen, scheinen extatisch zu sein, knien teilweise am Rand, hängen mit dem Kopf an einem Seil nach unten, verehren in verschiedenster Haltung die sitzenden Gottheiten oder sind in sexueller Vereinigung dargestellt. Die Abbildung folgt keinem System und macht einen chaotischen Eindruck.

<sup>165</sup> Das heute vorhandene Oberlicht wurde wie bereits vorher erwähnt erst später eingesetzt.

Durchgang zu Durchgang bis zum Sanktum hin öffnet.<sup>166</sup> Falls die kleine östliche Lichtöffnung zwischen der Sanktum- und Umwandlungsgangdecke in der Gründungsphase schon vorhanden war, war die Zentralgottheit durch den Schein des dort einfallenden Lichtes erhellt. Der Pilger konnte von seiner Position bereits den heiligsten Bereich des Tempels sehen bzw. das, was ihn erwartet und hatte sein Ziel der Erlösung in Sichtweite.

Der Hereintretende kann jedoch an dieser Position nicht einfach so in den Tempel hineingehen. Er wird an dieser Stelle mit dem Beginn einer Ordnung konfrontiert, einer beschützten Welt, die von einer Flammenwand begrenzt wird und durch die nur eine kleine Öffnung führt. Der Pilger befindet sich an diesem Punkt in der Eingangshalle in einer Art Prüfzone (Abb.104), welche durch die Orientierung bzw. Blickrichtung der dargestellten Schutzgottheiten auf der Süd-, West- und Nordwand bzw. im Durchgang I definiert wird.

Die Gottheiten und Gestirne auf der Süd- und Nordwand sind von der Blickrichtung her frontal auf diesen Punkt gerichtet. Auch die Schutzgottheit des Tempels und die Gruppe der *dikpāla* blicken von der Westwand auf diesen Punkt.<sup>167</sup> Wohingegen diese Gottheiten sich frontal zum Raum orientieren, sind die beiden Figuren im Durchgang I direkt auf diesen Punkt gerichtet und definieren einen exakten Schnittpunkt an dem der Pilger aus meiner Sicht überprüft wird.<sup>168</sup> Beide Figuren überwachen diesen Punkt mit ihrer Waffe in der erhobenen Hand und drohen mit der Geste des ausgestreckten Armes dem Hereintretenden. Im nächsten Kapitel werde ich gezielt den Eingangsbereich mit dem Durchgang betrachten und die Funktionen der vorhandenen Schutzgottheiten erarbeiten.

---

<sup>166</sup> Die jetzige Versammlungshalle muss man sich bei diesem Blick als leer vorstellen, weil alle Elemente inklusive des Sarvavid Vairocana, der jetzt vor dem Sanktum steht, aus einer späteren Ausstattungsphase stammen. Der Blick war somit bis zum Sanktum frei.

<sup>167</sup> Hierbei gehe ich davon aus, dass die zerstörte weibliche Schutzgottheit frontal dargestellt war (siehe hierzu auch Fußnote 233).

<sup>168</sup> Zusätzlich ist anzunehmen, dass sich die ursprünglichen Skulpturen vor der Flammenwand auch zum Pilger hin orientierten.

## 5. Funktion

Das nächste Kapitel wird sich mit der Funktion der Schutzgottheiten aus der Eingangshalle und des Durchgangs befassen. Die Betrachtung von beiden Bereichen und eine Gegenüberstellung der Gruppen an friedlichen und zornigen Gottheiten liefern hierbei entscheidende Hinweise auf die Funktion der dortigen Schutzgottheiten. Im Detail betrachtet ist ein Tempel ein sakraler Raum mit dem Aufbau eines *maṇḍala*. Es handelt sich hierbei um einen geweihten Bereich, der reingehalten und geschützt werden muss, in den die Gottheiten eingeladen werden.<sup>169</sup> Außerhalb dieses reinen Raumes befindet sich im Gegenzug der profane bzw. weltliche Raum, die unreine Außenwelt. Hierbei erzeugt der Tempel bzw. das *maṇḍala* eine Polarität zwischen den beiden Welten. Diese Polarität kann laut Narayanan neben sakral und profan, auch mit göttlich und dämonisch, mit Ordnung und Chaos oder mit gezähmt und wild beschrieben werden.<sup>170</sup> Aus meiner Sicht sind die Begriffe 'nicht-weltlich' für den sakralen Raum und 'weltlich' für den profanen Raum passende Definitionen. Dieses Konzept ist auch unter dem Begriff „*laukika/lokottara contrast*“<sup>171</sup> bekannt, hierbei steht die weltliche *laukika* Ebene einer nicht-weltlichen *lokottara* Ebene gegenüber. Das Vorhandensein zweier Ebenen und einer Polarität hat letztendlich zur Folge, dass es einen Übergangsbereich bzw. eine Grenze zwischen beiden gibt. Die Unterteilung in zwei Ebenen und eine Grenze ist für die räumliche Anordnung der Schutzgottheiten in der Gründungsphase von Tabo von entscheidender Bedeutung!<sup>172</sup> Ich werde versuchen zu zeigen, dass die Eingangshalle einer *laukika* Ebene entspricht, die durch die Westwand als Grenze von der *lokottara* Ebene abgegrenzt ist. Entsprechend lassen sich weltliche Schutzgottheiten ausschließlich in der Eingangshalle finden, alle nicht-weltlichen Beschützer sind ab der Grenze zum Tempelinneren platziert.

---

<sup>169</sup> Luczanits 2008, S. 118.

<sup>170</sup> Narayanan 2002, S. 44.

<sup>171</sup> Ruegg 2008, S. vi-vii. Siehe auch Fußnote 217.

<sup>172</sup> Aufgrund der Gebäudegröße und der Wanddicke ist der Bereich der Schwelle bzw. des Überganges zwischen weltlich und nicht-weltlich recht stark ausgeprägt und es konnten zusätzliche Gottheiten dort angebracht werden.

Hierbei werde ich im ersten Teil des Kapitels auf die Grenze selbst eingehen, deren Aufbau und Funktion erklären. Der zweite Teil widmet sich allgemein den Schutzgottheiten in einem *laukika/lokottara* Kontext, wobei ich zeigen möchte, in welchen Tantras ein Vergleichsbeispiel für den Aufbau in Tabo gefunden werden kann. Im abschließenden Kapitelabschnitt werde ich die Tantras im Detail diskutiert und gezielt deren Ritualkontext herausarbeiten, um die Funktion aller Schutzgottheiten in Tabos Eingangsbereich und dem Durchgang darzustellen. Es wird schließlich gezeigt, dass Hayagrīva und Acala hochrangige Schutzgottheiten sind, die sich auf eine eintretende Person fokussieren und eine Palette von Funktionen erfüllen können.

### **5.1. Der Feuerring bzw. die Grenze des *maṇḍala***

Grundlegend kann man für ein *maṇḍala* sagen, dass sich in seinem Zentrum ein quadratischer 'Palast' befindet, in dem die Gottheiten des *maṇḍala* wohnen. Die Definition besagt zudem, dass um eine zentrale Gottheit auf verschiedenen hierarchischen Ebenen weitere Gottheiten gruppiert sind, wobei dem Zentrum und jeder Himmelsrichtung eine Farbe zugeordnet ist.<sup>173</sup> Übergänge führen entsprechend von der einen Ebene zur nächsten. Von dem Palast gehen Tore in alle vier Himmelsrichtungen. Die Wände des Palastes sind exakt in die Haupthimmelsrichtungen orientiert und werden in einer allgemeinen zweidimensionalen Darstellung mit fünf farbigen Bändern symbolisiert, die von Tor zu Tor verlaufen und diese umranden.<sup>174</sup> Umgeben wird der quadratische Palast von umlaufenden Ringen, die von innen nach außen angeordnet sind. Es ist zunächst ein Ring aus Lotusblättern, gefolgt von einem Ring von Diamantzeptern, der äußere Ring besteht aus Flammen. Laut Tucci ist der äußere Feuerring die flammende Barriere, die den Zugang zum *maṇḍala* verbietet.<sup>175</sup> Seiner Meinung nach entspricht ihre symbolische Bedeutung dem

---

<sup>173</sup> Bei bSod nams rgya mtsho (1983, Band II, [27]) findet sich der folgende Aufbau: Central Deity, Inner Circle, Inner House and Corners, Gates; Outer House/First Square, Second Square, Corners, Gates; External Circle (assembly of *lokadevatās*). Die äußeren Tore gehören immer zur nächst höheren Ebene, sind also von dieser ein Bestandteil.

<sup>174</sup> Tucci bezeichnet diese fünf Bänder bzw. Streifen als „base“, „border“, „bean“, „necklace“ und „half-necklace“ (Tucci 1961, S. 43).

<sup>175</sup> Ebenda, S. 39.

Wissen, das die Unwissenheit verbrennt, bzw. der Barriere, die die Dunkelheit des Irrtums beseitigt und zum (Licht des) Bewusstseins führt.<sup>176</sup> Gleichzeitig ist der äußere Feuerring aber auch die Barriere bzw. Grenze, die das *maṇḍala* vor dem Eindringen zersetzender Kräfte schützt.<sup>177</sup>

Anhand der architektonischen Evidenz finden sich im *gtsug lag khang* von Tabo, wie bereits vorangehend beschrieben (siehe Punkt 4.2.), drei unterschiedliche Raumhöhen und damit drei hierarchische Ebenen, die jeweils entsprechende Übergangsbereiche bzw. Durchgänge haben. Die Architektur ist hier das Mittel, um das *maṇḍala* entsprechend zu gliedern. Die Wände mit ihren Durchgängen sind hierbei die Grenzbereiche zwischen den einzelnen Ebenen, wobei jeweils ein Durchgang zur nächst höheren Ebene führt. Jeder Durchgang ist dabei mit zwei Figuren flankiert.

Auf den ersten Blick lassen die Flammen auf der Wand zwischen Eingangshalle und Versammlungshalle vermuten, dass sich hier die flammende Barriere des Tempel-*maṇḍala* befindet und damit auch die Grenze zwischen dem weltlichen und nicht-weltlichen Raum.

Man kann jedoch im *gtsug lag khang* von Tabo nicht von einem klassischen Feuerring eines *maṇḍala* sprechen, eher sind hier die Flammen-Mandorlas der vier zornigen Gottheiten für diesen Eindruck verantwortlich, zwei davon im Durchgang I und zwei vor den Westwandhälften der Eingangshalle. Wie schon zuvor erwähnt sind beide Wandhälften links und rechts von Durchgang I bis fast zur Decke mit Flammen überzogen. Die Flammen-Mandorlas sind in diesem Bereich jeweils symmetrisch gemalt, wobei sich die Flammenspitzen zur jeweiligen Wandhälftenmitte orientieren (Abb.105). Hervorzuheben ist, dass hierbei Wert darauf gelegt wurde, das jeweilige ganze Wandstück bis in die Ecken und Ränder mit Flammen auszufüllen. Diese gleiche Beobachtung hatte ich schon weiter oben für beide Darstellungen im Durchgang I festgestellt. Durch diese Art der Komposition hat es den Anschein, als ob sich eine gewaltige Feuerwand über die ganze Raumbreite auf der Westwand erstreckt. Das Flammensymbol ist hier das dominierende Element, das der

---

<sup>176</sup> Ebenda.

<sup>177</sup> Ebenda, S. 23.

eintretenden Person sofort ins Auge sticht.<sup>178</sup> Weitere derart dominante Wandmalereien sind unter den Resten aus der Gründungsphase nicht zu finden.

Die Westwand der Eingangshalle grenzt aus meiner Sicht den sakralen Raum deutlich ab. Folglich ist der restliche Bereich der Eingangshalle räumlich betrachtet außerhalb dieser Grenze angeordnet. Die Grenze zieht einerseits die physikalische Wand selbst, andererseits besteht sie repräsentativ aus den Darstellungen der vier zornigen Gottheiten. Entsprechend dürften diese dann auch mit den Aufgaben dieser Grenze betraut sein, die ich bereits weiter oben für die flammende Barriere eines *maṇḍalas* beschrieben habe. Wir haben somit in Tabo eine *laukika* Ebene, die räumlich der Eingangshalle entspricht und eine Grenzwand, die die *lokottara* Ebene - das Innere des Tempels - abgrenzt.

## **5.2. Die weltlichen und nicht-weltlichen Beschützer im Allgemeinen und die zwei Ebenen von *laukika* und *lokottara*.**

Eine grundlegende Aussage für ein *maṇḍala* ist, dass seine Tore von Gottheiten bewacht werden. Tucci beschreibt diese Gottheiten allgemein als bewaffnet, angsteinflößend, erschreckend und wachend und sie fehlen niemals am Eingang „of those architectonic *maṇḍalas* called temples“.<sup>179</sup> Narayanan fügt hinzu, dass die Polarität zwischen *maṇḍala*- und nicht-*maṇḍala*-Raum von zentraler Bedeutung ist, um die Natur der dort platzierten Gottheiten verstehen zu können, die mit einem Fuß im *maṇḍala*-Raum und mit dem anderen Fuß außerhalb dessen stehen.<sup>180</sup> Für ihn stehen sie zwischen den Welten: „the very worlds that the pilgrim crosses when stepping over the threshold“.<sup>181</sup> Diese Gottheiten befinden sich in räumlichen *maṇḍalas* - sprich einem Tempel - genau an einer Stelle, wo ein direkter Kontakt mit dem Pilger stattfindet, wobei die Gottheiten diesem im Bereich der Durchgänge räumlich gesehen sehr nahe kommen.

---

<sup>178</sup> Den gleichen Eindruck konnte ich selber feststellen, als ich 2006 die Eingangshalle das erste Mal betreten habe.

<sup>179</sup> Tucci 1961, S. 58-59.

<sup>180</sup> Narayanan 2002, S. 45.

<sup>181</sup> Ebenda.

Im Allgemeinen werden Gottheiten, die eine Schutzfunktion ausüben, als Beschützer [Skt.: *pāla*; Tib.: *srung ma*] bezeichnet. Sie sind je nach Aufgabe in Gruppen unterteilt und haben meist ein zorniges [Tib.: *khro bo*] oder ein friedvolles [Tib.: *zhi ba*] Aussehen.<sup>182</sup> Funktion und Bedeutung sind unterschiedlich, je nachdem wo die Beschützer platziert sind. Ein wichtiges Kriterium hierbei ist, ob sie sich im weltlichen oder im nicht-weltlichen Raum befinden.

Am Übertritt zum nicht-weltlichen Raum ist darüber hinaus nicht nur eine Art von Gottheiten zu finden, sondern es sind in der Regel verschiedene Gruppen an Schutzgottheiten mit unterschiedlichen Aufgaben. Deren genaue Betrachtung liefert zusätzliche Informationen, wo genau die Grenze zwischen den Welten verläuft. Im weltlichen Raum werden Gottheiten mit weltlichen Aufgaben, im sakralen Raum können nur nicht-weltliche Gottheiten vorhanden sein.<sup>183</sup>

Prinzipiell gliedert sich die Rangordnung der Beschützer bzw. Schutzgottheiten in zwei grundlegende Hauptkategorien.<sup>184</sup> In den niederen Rängen finden sich die Schutzgottheiten wieder, die sich in der weltlichen Umgebung aufhalten und mit weltlichen Aufgaben betraut sind.<sup>185</sup> Diese weltlichen Beschützer werden als *'jig rten pa'i srung ma* (Skt.: *laukika* Beschützer) bezeichnet.<sup>186</sup> Es sind überwiegend pan-indische Gottheiten oder ursprüngliche tibetische Lokalgottheiten, welche durch Eid gebunden zum Buddhismus bekehrt wurden.

Im Gegensatz dazu befinden sich in den oberen Rängen die machtvollen Schutzgottheiten, welche laut Nebesky-Wojkowitz „have passed beyond the six spheres of existence“, was bedeutet, dass diese aus dem Kreislauf der Wiedergeburt ausgetreten sind.<sup>187</sup> Als überweltliche Beschützer werden sie als *'jig rten las 'das pa'i srung ma* (Skt.: *lokottara*

---

<sup>182</sup> Es gibt aber auch Zwischenformen.

<sup>183</sup> Wayman schreibt in Bezug auf die Platzierung der weltlichen Gottheiten: „these deities are not admitted to the *maṇḍala*“ (Wayman 1992, S. 96-97).

<sup>184</sup> Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 3; Dayab 1977, S. 19.

<sup>185</sup> Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 3.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 3-4.

<sup>187</sup> Ebenda, S. 3.

Beschützer) bezeichnet und sind „protective deities of the eight, ninth and tenth rank“<sup>188</sup> mit dem Status eines „fully enlightened Buddha“<sup>189</sup>. Diese hochrangigen Schutzgottheiten befinden sich laut Nebesky-Wojkowitz außerhalb der „worldly sphere“, somit folglich im sakralen bzw. nicht-weltlichen Raum und bevölkern die *lokottara* Ebene.<sup>190</sup> Hierbei sind die Gottheiten der *laukika* Ebene laut Ruegg untergeordnete Wesen von der *lokottara* Ebene und deren Wesen, den „beings representing the supramundane level of the cosmos“: den Buddhas, den Bodhisattvas und den höheren Schutzgottheiten, sprich den höheren Dharmapālas.<sup>191</sup>

Ein weltliches Wesen oder eine Schutzgottheit aus der *laukika* Ebene kann dabei umgestaltet oder aufgewertet werden, um dann in die *lokottara* Ebene aufsteigen zu können und um zum Beispiel ein „higher protector of the Dharma“ zu werden.<sup>192</sup> Hierbei sind die Schutzgottheiten in der *laukika* Ebene laut Ruegg die Anwärter oder Lehrlinge (Skt.: *vineya*; Tib.: *gdul bya*), die in einem „process of training“ (Skt.: *vi-nī*; Tib.: *'dul ba*) stecken.<sup>193</sup> Folgt man dieser Definition, dann müssten die Wesen der *laukika* Ebene über die Zeit hin weniger werden, da sie nach und nach in die *lokottara* Ebene übertreten.<sup>194</sup> Diese *laukika* Ebene ist aus meiner Sicht als eine Art Wartezimmer zu verstehen bzw. als ein Bereich anzusehen, in dem sich die Anwärter aufhalten, die ein höheres Ziel erreichen wollen bzw. ein solches anstreben. Dies gilt dabei nicht nur alleine für die Schutzgottheiten aus der *laukika* Ebene, sondern auch für das weltliche Wesen, sprich die Person, die die *laukika* Ebene auf dem Weg zur *lokottara* Ebene betritt. Diese Person, die ich weiter oben mit dem

---

<sup>188</sup> Ebenda.

<sup>189</sup> Beyer 1973, S. 47.

<sup>190</sup> Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 4.

<sup>191</sup> Ruegg 2008, S. vi-vii.

<sup>192</sup> Ebenda, S. vii.

<sup>193</sup> Ebenda.

<sup>194</sup> Ein gutes Beispiel hierfür ist aber die weibliche Lokalgottheit Win nyu myin, die in der Renovierungsphase aufgewertet ihren Platz in der Versammlungshalle einnimmt und in der Darstellung als Dorje chen mo in den Kreis der *lokottara* Gottheiten aufsteigt.

Begriff Pilger bezeichnet habe, ist im Sarvadurgatipariśodhana Tantra laut Übersetzung von Skorupski ein „pupil“ und wird im Originaltext als ein *śiṣya* bezeichnet.<sup>195</sup>

Grundlegend werden in zweidimensionalen *maṇḍalas* die *laukika* Gottheiten in einem äußeren (Tib.: *phyi*) Kreis angeordnet.<sup>196</sup> In einem dreidimensionalen Tempelkontext werden sie außerhalb im Bereich der Eingangstür gruppiert oder, wie im Beispiel von Tabo, in einem vorgelagerten Raum platziert. Tabo ist meiner Meinung nach eines der frühesten Beispiele, wo ein solcher äußerer Kreis als vorgelagerte Kammer in einem architektonischen Kontext gezielt eingesetzt wird.

Prinzipiell kommen *maṇḍalas* mit *laukika* Schutzgottheiten durchweg in allen Tantraklassen vor. Während die Schutzgottheiten der *laukika* Ebene eher gleiche Gruppen an Gottheiten enthalten - die man mit dem Überbegriff *lokadevatās* bezeichnet - werden die *lokottara* Tore durch ganz unterschiedliche Schutzgottheiten bewacht.<sup>197</sup> Wichtig ist hierbei zu untersuchen, wo Acala und Hayagrīva in diesen *maṇḍalas* ihren Platz haben und ob sie als Paar eventuell eine gemeinsame Funktion an einer bestimmten Position ausüben. Diese Untersuchung ist hilfreich, um den Kontext von Tabos Darstellungen erklären zu können.

Die heutige Ausstattung der Versammlungshalle in Tabo stammt aus der Renovierungsphase (ca. 1042 n. Chr.) und zeigt ein Vajradhātu-maṇḍala bestehend aus 32 lebensgroßen Figuren, die an der Wand hängend um einen vierfachen Vairocana (Tib.: *rnam par snang mdzad*) angeordnet sind. Ob ein Vajradhātu-maṇḍala auch ursprünglich vorhanden und das Programm war, kann nur vermutet werden.<sup>198</sup> Fakt ist, dass laut Tucci eine Verbindung zwischen dem Sarvadurgatipariśodhana Tantra und Vajradhātu-maṇḍala bestehen

---

<sup>195</sup> Skorupski 1983, S. 101 bzw. S. 284.

<sup>196</sup> Im Lo tsā ba Tempel von Nako befindet sich an der Südwand eine der ersten gemalten Darstellung eines Dharmadhātuvāgīśvaramaṅjuśrīmaṇḍala mit *laukika* Gottheiten (vgl. Luczanits 2008).

<sup>197</sup> Siehe bSod nams rgya mtsho's Bemerkung zu den Gruppen der *lokadevatās* der Yogatantra Tradition: „the Guardians of the Ten Directions, the Eight Mahādevas, the Eight Nāgas, the Eight Planets, the Twenty-Eight Mansions, the Guardians of the Four Continents, [...] 9 *bhairavas*, [...] *yakṣas* & *rakṣasas*, *yogiṇīs* and minor deities of the mountains, trees, cities and cemeteries“ (bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [27], Anmerkung 3).

<sup>198</sup> Vgl. Klimburg-Salter 1997, S. 63, Anmerkung 10.

könnte.<sup>199</sup> Eine Vielzahl von frühen Tempeln in Tibet und Dunhuang waren Vairocana gewidmet.<sup>200</sup> Des Weiteren ist im Tempel von Lalung (Spiti) noch ein Sarvavid Vairocana erhalten geblieben.<sup>201</sup>

Äußere Ringe kommen bereits in der Kriyātantra Klasse vor. Die Schutzfunktion in den Toren an der Grenze übernehmen zum Beispiel im „14-Principal Deity Mahāvidyā Maṇḍala“<sup>202</sup> Buddha und seine drei Hauptbodhisattvas oder im „17-Principal Deity Sitātapatrā Maṇḍala“<sup>203</sup> eine Gruppe von vier weiblichen Schützern. Im „16-Principal Deity Amoghapāśa Maṇḍala“<sup>204</sup> ist zwar bereits Hayagrīva zornig im Kreis um Avalakiteśvara dargestellt, aber bewacht wird das einzige Tor dieses *maṇḍalas* im Osten von Khro bo'i rgyal po. Acala ist in der Kriyātantra Klasse noch kein ikonographischer Bestandteil!

Acala erscheint erstmals in den *maṇḍalas* der Caryātantra Klasse. Im „122-Deity-Abhisambodhi Vairocana Maṇḍala“<sup>205</sup> übernimmt Acala mit Trailokyavijaya den Schutz des „Inner House“, wobei aber auch Hayagrīva im Inneren Haus zu finden ist (Abb.107). Die Besonderheit bei diesem *maṇḍala* ist, dass es nur Portale im Westen besitzt, die jeweils von zwei Gottheiten beschützt werden. Acala und Hayagrīva sind aber in diesem Beispiel noch im Zentrum angeordnet und nicht im Grenzbereich. Wohingegen in den üblichen Darstellungen dieses *maṇḍalas* kein äußerer Kreis dargestellt wird, ist laut Wayman in der japanischen Tradition ein 4. Rang für *laukika* Schutzgottheiten um Buddha Śākyamuni angeordnet (Abb.106).<sup>206</sup>

---

<sup>199</sup> Tucci 1941 [repr. 1989], S. 112.

<sup>200</sup> Klimburg-Salter 1997, S. 105; Kapstein 2000, S. 61-64.

<sup>201</sup> Klimburg-Salter 1994, S. 41.

<sup>202</sup> bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [6].

<sup>203</sup> Ebenda, [7].

<sup>204</sup> Ebenda, [12].

<sup>205</sup> Ebenda, [20].

<sup>206</sup> Wayman 1992, S. 96.

In der Yogatantra Klasse rücken erstmals Acala und Hayagrīva in die äußeren Tore bzw. in den Grenzbereich zum äußeren Kreis. Im „37-Principal Deity Sarvavid Vairocana Maṇḍala“<sup>207</sup>, das auf dem Wurzeltext des Sarvadurgatipariśodhana Tantra basiert, werden die vier Tore zum äußeren Kreis von jeweils zwei männlichen und zwei weiblichen Schutzgottheiten pro Tor bewacht (Abb.108). Hierbei befinden sich genau im Bereich der Grenze: Acala (Tib.: *mi g.yo ba*) im West-Tor<sup>208</sup> und Hayagrīva (Tib.: *rta mgrin*) im Nord-Tor<sup>209</sup>. Des Weiteren befinden sich an gleicher Position im Süd-Tor Nīladaṇḍa (Tib.: *dbyug sngon can*) und im Ost-Tor Amṛtakuṇḍalī (Tib.: *bdud rtsi 'khyil pa*). Ich werde daher jetzt darstellen, inwieweit sich dieses *maṇḍala* auf den *gtsug lag khang* von Tabo übertragen lässt, wo Hayagrīva und Acala genau im Grenzbereich ihre Funktion ausüben.

### 5.3. Die Funktion der *laukika* und *lokottara* Schutzgottheiten im Kontext von Tabo und im Ritual

Das Sarvadurgatipariśodhana Tantra wurde bereits am Ende des 8. Jahrhunderts vom Sanskrit ins Tibetische übersetzt und war laut Skorupski zu einem sehr frühen Zeitpunkt eine sehr wichtige Quelle für viele Rituale, speziell derer, die auf den „Four Rites“ und Begräbnis-Ritualen basieren.<sup>210</sup> Auch in der Bön Literatur findet man laut Skorupski eine Anzahl von Ritualen, die von diesem Tantra abstammen.<sup>211</sup>

Verschiedene Teile des Sarvadurgatipariśodhana Tantra stehen in Verbindung mit den drei Buddhafamilien, den drei *mudrās* und mit Körper, Wort und Geist.<sup>212</sup> Da ist das grundlegende *maṇḍala* mit der Tathāgata Familie, *mahāmudrā* und Körper - es wird aus

<sup>207</sup> bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [27].

<sup>208</sup> Gruppiert an zweiter Stelle hinter '*jig rten gsum 'ching* und gefolgt von zwei weiblichen Gottheiten *dus kyi dbyug pa mo* und *dus kyi lcags sgrogs ma* (bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [27]).

<sup>209</sup> Gruppiert an zweiter Stelle hinter '*jig rten gsum 'jig* und gefolgt von zwei weiblichen Gottheiten *dus kyi gnod sbyin mo* und *dus kyi dril bu* (ebenda).

<sup>210</sup> Skorupski 1983, xxiv u. xxix.

<sup>211</sup> Ebenda, xxix. Skorupski gibt jedoch keine zusätzlichen Informationen, damit man seiner Behauptung folgen könnte.

<sup>212</sup> Ebenda, xxvii.

dem Grund gelehrt, um sich von der Begierde (nach Begierde) zu befreien.<sup>213</sup> Das *maṇḍala* von Vajrapāṇi mit der Padma Familie, *dharmamudrā* und Wort findet Anwendung um Ungläubige zu konvertieren.<sup>214</sup> Die *maṇḍalas* der weltlichen Gottheiten mit der Vajra Familie, *samayamudrā* und Geist sollen die Zornvollen beschwichtigen, damit diese ihren Zorn verlieren.<sup>215</sup> Die Belehrung erfolgt entsprechend durch Vairocana in seiner *sambhogakāya*, *dharmakāya* und *nirmāṇakāya* Form.<sup>216</sup>

Die Aufteilung der *maṇḍalas* im Sarvadurgatipariśodhana Tantra ist von zweifacher Art: „this world“ und „world beyond“, was der *laukika*- und *lokattara* Ebene entspricht.<sup>217</sup> Im Tantra sind daher auch die einzelnen Rituale von entsprechender Art: weltlich und nicht-weltlich.

Weltliche *maṇḍalas* befassen sich mit weltlichen Wünschen: dem Erlangen einer besseren Wiedergeburt<sup>218</sup>, dem Verhüten und Bewahren vor einem plötzlichen Tod<sup>219</sup>, der Zerstörung des Bösen<sup>220</sup>, der Beseitigung böser Schicksale<sup>221</sup>, der weltlichen Kontrolle und Befriedung von unter anderem niederen Geisterwesen, bösen Geistern, *nāgas*, Zeitgottheiten und unglücklichen Göttern.<sup>222</sup>

Die nicht-weltlichen *maṇḍalas* befassen sich mit höheren Zielen, um zum Beispiel die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Erleuchtung aus dem Weg zu räumen.<sup>223</sup> Das

---

<sup>213</sup> Ebenda.

<sup>214</sup> Ebenda, xxvii-xxviii.

<sup>215</sup> Ebenda, xxviii.

<sup>216</sup> Ebenda.

<sup>217</sup> Ebenda, xxvii. Der Begriff *lokottara* stammt von der Idee „other world“ (Skt.: *paraloka*, Tib.: *'jig rten pha rol*) ab, sprich „as in rebirth in a further form of existence“ und ist laut Ruegg ein „partial synonym of *alaukika* 'non-mundane', out of the ordinary, marvellous“ (Ruegg 2008, S. 9).

<sup>218</sup> Skorupski 1983, S. 159.

<sup>219</sup> Ebenda, xxvii.

<sup>220</sup> Ebenda.

<sup>221</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>222</sup> Ebenda, xxvii.

<sup>223</sup> Ebenda.

grundlegende *maṇḍala* mit Vairocana im Zentrum steht dabei in Verbindung mit dem „Thought of Enlightenment“, dem Wunsch nach Erleuchtung.<sup>224</sup>

Für das Sarvadurgatipariśodhana Tantra ist aus meiner Sicht die räumliche Aufteilung in eine *laukika* und *lokottara* Ebene von grundlegender Bedeutung, weil auch die Rituale in der entsprechenden Ebene praktiziert werden.<sup>225</sup> Da in Tabo der *lokottara* Ebene eine *laukika* Ebene in Form eines Extraraumes, der Eingangshalle, vorgelagert wurde, sind beide Ebenen auch räumlich erfahrbar. Sie sind in Tabo baulich direkt gegenüber gestellt, wobei Durchgang I einen Austausch bzw. eine Kommunikation zwischen beiden Ebenen eröffnet. Ruegg spricht dabei von der Möglichkeit der „communication“ oder der „passage“ zwischen diesen zwei Welten, der „intercommunicating bi-level symbiosis“.<sup>226</sup> Zwischen dem Lehrer und dem Belehrenden kann somit ein direkter Austausch stattfinden.<sup>227</sup>

Was für die Gottheiten der *laukika* Ebene gilt, gilt auch für den *śiṣya*, der die *laukika* Ebene betritt: Er ist ein Anwärter auf die *lokottara* Ebene. Ich hatte ja bereits weiter vorangehend festgestellt, dass sich der Aufbau und die Anordnung der Schutzgottheiten der Eingangshalle auf den *śiṣya* fokussieren, der, wie auch die *laukika* Schutzgottheiten, noch nicht die *lokottara* Ebene betreten kann. Somit ist die Eingangshalle in Tabo als der Ort des *śiṣya* bzw. der Ort des zu Erlösenden oder des zu Bekehrenden zu sehen, dabei ist sie gleichzeitig laut Teiser der Beginn des Rituals und Ausgangspunkt.<sup>228</sup> Die Schutzgottheiten der *laukika* Ebene schützen dabei die Person, die sich in der Eingangshalle aufhält.<sup>229</sup> Auffällig ist, dass die dort dargestellten Schutzgottheiten exakt mit den grundlegenden Gruppen des äußeren, vierten Kreises des Sarvadurgatipariśodhana Tantras übereinstimmen.<sup>230</sup> Auch ein Lebensrad und

---

<sup>224</sup> Ebenda.

<sup>225</sup> Ebenda.

<sup>226</sup> Ruegg 2008, x.

<sup>227</sup> Hier dient die Passage bzw. der Durchgang I als Kommunikationsbrücke.

<sup>228</sup> Teiser 2006, S. 216-217.

<sup>229</sup> Skorupski 1983, S. 107.

<sup>230</sup> Das gleiche läßt sich auch für die Gruppe an historischen Figuren in der oberen Reihe der unteren Hälfte von der Nordwand in der Eingangshalle ableiten, die im Gegensatz zu ihrem Gefolge in den Reihen darunter frontal dargestellt ist (Abb.109-110). Es läßt sich somit vermuten, dass auch diese Gruppe aufgrund ihrer

eine kosmische Darstellung - beides feste Bestandteile des Sarvadurgatipariśodhana Tantras - sind wie zuvor beschrieben in Tabos Eingangshalle integriert.<sup>231</sup> Konkret beschrieben sind diese *laukika* Schutzgottheiten an der Nord-, West- und Südwand vorhanden: Die *lokadevatās* finden sich auf der Nordwand in Form der 28 Mondhäuser und der 4 vermutlichen *lokapāla*, an der Westwand in Form der 11 *dikpāla*<sup>232</sup> und der weiblichen Lokalgottheit<sup>233</sup> mit ihrem Gefolge (siehe Abb.101-102), hinzu kommen an der Südwand die Gruppen der 8 *mahādevas*, 8 *nāga* und der 8 Planetengottheiten.<sup>234</sup> Die Darstellungen des

---

regionalen Stellung eine gewisse weltliche Schutzfunktion ausübte und daher hier frontal abgebildet wurde. Die ersten drei Figuren dieser „probably [...] local aristocracy“ formen zudem die Schutzgewährungsgeste *abhayamudrā*, die Klimburg-Salter mit „Do not fear“ bezeichnet (Klimburg-Salter 1997, S. 85).

<sup>231</sup> Skorupski beschreibt die Elemente im äußeren vierten Kreis des Sarvadurgatipariśodhana Tantra wie folgt: der Ring besteht aus 64 Gottheiten. Der Ring setzt sich aus den Gruppen der 4 *lokapāla* („Four Great Kings“), aus 8 *dikpāla* (Skorupski führt hier von den „Guardians of the Ten Directions“ nur die 8 Gottheiten der Haupt- und Nebenhimmelsrichtungen an), aus den 8 Planeten („Eight Planets“), aus den 28 Mondhäusern („Lunar Mansions“), aus den 8 „Great Ṛṣis“ und den 8 „Leaders of the lesser divinities“ zusammen. Zusätzlich zu den 64 Gottheiten findet sich dort eine Darstellung der „Four Continents“ und der „Six Spheres of Existence“ (Skorupski 1983, S. 313).

<sup>232</sup> Alle Richtungsgottheiten (Skt.: *dikpāla*; Tib.: *phyogs skyon*) sind friedvoll im Aussehen, mit einem Kopf, zwei Armen und zwei Beinen auf einem *vāhana* frontal dargestellt. Die Gruppe der Gottheiten ist in 4 Haupt- und 4 Nebenhimmelsrichtungen, Nadir, Zenith und Mond aufgeteilt (Klimburg-Salter 1997, S. 79-80, Anmerkung 185). Diese Gruppe schützt das Territorium bzw. den Tempel in alle Himmelsrichtungen (de Mallmann 1975, S. 157-158). Die Schutzfunktion bzw. die Aufgabe dieser Gottheiten ist von weltlicher Natur.

<sup>233</sup> *Wi nyu myin* wird umgeben von ihrem weiblichen Gefolge. Die Inschrift unterhalb der Gottheit identifiziert sie als: „*The protectress of the main temple, the great (healing) woman (sman chen mo) Wi ñu myin together with [her] retinue*“ (Luczanits 1999, S. 114, Anmerkung 48). Für eine ausführliche Diskussion zur Gottheit siehe die Diplomarbeit von Kerstin Rathje (Rathje 2007). Laut Rathje wird ihr als „Repräsentantin des hier zu weihenden Ortes“ die „territoriale Schutzfunktion“ zugesprochen (Rathje 2007, S. 55-56). Ihre Schutzfunktion ist daher auch von weltlicher Natur, da sie für den Schutz des Tempels zuständig ist und als *sman*-Gottheit laut Nebesky-Wojkowitz in die Gruppe der *'jig rten pa'i srung ma* einzuordnen ist (Nebesky-Wojkowitz 1956 [repr. 1993], S. 198-202). Die Abbildung der Göttin wurde durch einen Wassereinbruch zerstört, ihr Reittier, ein Hirsch, ist jedoch noch erkennbar. Aufgrund der friedvollen Gesamtkonzeption des Registers liegt die Vermutung nahe, dass die zentrale Gottheit hier, genauso wie die *dikpāla* auf ihren *vāhana*, ursprünglich friedvoll und frontal dargestellt war. Die dargestellte weibliche Territorialgottheit ist nach meinem Verständnis als eine den Richtungsgottheiten untergeordnete Gottheit mit weltlichen Aufgaben aufzufassen.

<sup>234</sup> Weitere pan-indische Gottheiten finden sich auf der Süd- bzw. Nordwand von der Eingangshalle. Die Diplomarbeit von Monica Strinu (Strinu 2013) befaßt sich mit der Bedeutung der pan-indischen Gottheiten auf der Südwand. Laut Klimburg-Salter schützen diese Gottheiten „the perimeter of the mandala“ (Klimburg-Salter 1997, S. 79). Auch die Gottheiten auf der Süd- und Nordwand sind alle frontal dargestellt und ihre Erscheinung ist friedlich. Zusätzlich läßt sich aus meiner Sicht bei beiden Wänden eine mögliche Einteilung in eine Sonnen- und Mondseite ableiten. Bei Skorupski findet sich zwei *mantras* mit einem entsprechenden Bezug zwischen Sonne/Mond und den Planeten: „sun the lord of the planets“, dargestellt auf der Südwand bzw. „moon the

Lebensrades und die Kosmische Darstellung sind an der Ostwand zu finden. Alle *laukika* Schutzgottheiten sind friedlich und frontal dargestellt, was in Tabo ein wichtiges Kriterium der Unterscheidung gegenüber den *lokottara* Schutzgottheiten ist, die zornig aussehen und auf etwas gerichtet sind.

Die weltlichen Rituale werden in der *laukika* Ebene durchgeführt, sprich am Beispiel von Tabo in der Eingangshalle. Im Sarvadurgatipariśodhana Tantra vollzieht diese Rituale Vajrapāṇi, genannt als der „*vajra*-teacher“.<sup>235</sup> Die Rituale bestehen aus einer Vor-Zeremonie und aus einer Weihungszeremonie bzw. Reinigung. In der Vor-Zeremonie werden die sogenannten „*varja*-gates“ geöffnet, was laut Skorupski auf eine zornige Art und Weise passiert.<sup>236</sup> Weihungszeremonie bzw. Reinigung finden außerhalb vor dem Ost-Tor statt, sprich in Tabo in der Eingangshalle.<sup>237</sup> Vajrapāṇi fleht dabei gemäß Skorupski die ganze zornvolle Familie an: „please bestow every achievement for the benefit of all living beings“.<sup>238</sup> Hierfür nimmt er für die unterschiedlichen *maṇḍalas* den Mittelpunkt ein.<sup>239</sup> Das Erscheinungsbild von Vajrapāṇi ist darüberhinaus dem der beiden *lokottara* Schutzgottheiten im Durchgang I ähnlich. Skorupski beschreibt das Aussehen von Vajrapāṇi als eine „fierce manner“, wobei Vajrapāṇi in der *ālidha* Position steht.<sup>240</sup> Er hält in seiner linken Hand ausgestreckt einen *vajra* und seine Rechte ist an die Hüfte gelegt, wobei er eine Geste mit dem gekrümmten Zeigefinger formt, die *samayamudrā* Geste.<sup>241</sup> In einer anderen

---

lord of the lunar mansions“, vorhanden auf der Nordwand (Skorupski 1983, S. 98). Des Weiteren stehen nach Skorupski entsprechend die folgenden *maṇḍalas* der jeweiligen Gruppe an Gottheiten für eine entsprechenden Zweck: die *lokapāla* für die weltliche Befriedung der „Gandharvas, evil spirits and serpent (*nāga*) divinities“; die *dikpāla* für „controlling the hundred of thousands of evil spirits“; die 8 *mahādevas* für „pacifying inauspicious gods in the world“; die 8 *nāgas* für „pacifying the venom of the snakes“ und die 8 Planetengottheiten für „pacifying the Lunar Mansions (*nakṣatra*) and the Time Divinities“ (Skorupski 1983, S. xxvii).

<sup>235</sup> Skorupski 1983, S. 91.

<sup>236</sup> Ebenda.

<sup>237</sup> Ebenda, S. 92.

<sup>238</sup> Ebenda, S. 95.

<sup>239</sup> Teilweise tritt er auch in der Form von Trailokyavijaya in Erscheinung (vgl. Ebenda, S. 54 u. S. 59).

<sup>240</sup> Ebenda, S. 95

Position steht er in *pratyālidha* und streckt den Zeigefinger aus, um die *visarjana* Geste zu formen, die „gesture of dismissal“.<sup>242</sup> Die Reinigung erfolgt dadurch, dass Vajrapāṇi die störenden Wesen am Ende des Ritus auffordert, den Ort zu verlassen.<sup>243</sup> Abschließend stellt sich Vajrapāṇi vor das Ost-Tor - auf Tabo übertragen also vor den Durchgang I.<sup>244</sup> Es geht im Sarvadurgatipariśodhana Tantra zunächst um die Reinigung des Ortes von den Einflüssen der Gottheiten, die durch die *lokadevatās* vertrieben werden können.<sup>245</sup>

Die weltlichen Rituale finden wie beschrieben in der Eingangshalle statt, die Einführung des *śiṣya* in die *lokottara* Ebene und die Abnahme des Gelübdes dagegen direkt am Ost-Tor des *maṇḍalas*, sprich am Durchgang I. Im Sarvadurgatipariśodhana Tantra ruft Vajrapāṇi dabei seinen *śiṣya* an, wobei er ihm unter anderem ein abschreckendes Bild vor Augen hält, das in der Beschreibung ziemlich exakt der bildlichen Darstellung der Malreste entspricht, die gegenüber von Durchgang I oberhalb des Eingangs dargestellt sind (siehe Abb.100).<sup>246</sup> Vajrapāṇi zeigt dem *śiṣya* dabei aus meiner Sicht, welche negative Alternative er hat, wenn er nicht in das Innere eintreten will. Der *śiṣya* wird laut Skorupski im Ritual von Vajrāṅkuśa am Ost-Tor in das Innere geholt und dann von drei weiteren Schutzgottheiten zu den einzelnen Toren geführt und schlussendlich wieder vor dem Ost-Tor platziert.<sup>247</sup> Nachdem der *śiṣya* alle Gelöbnisse abgelegt hat, fordert Vajrapāṇi ihn auf, durch das Ost-Tor zu schreiten, sprich in Tabo durch den Durchgang I.<sup>248</sup> Folgt man dieser Betrachtung, so sind Hayagrīva und Acala für diesen Teil des Rituals nicht zuständig, sondern die eben erwähnten vier Torwächter - Vajrāṅkuśa, Vajrapāśa, Varjasphoṭā und Vajraghaṇṭā. Hiernach müssten

---

<sup>241</sup> Ebenda.

<sup>242</sup> Ebenda.

<sup>243</sup> Ebenda, S. 98.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>245</sup> Es könnte sein, dass die beiden Statuen in der Eingangshalle einstmals Vajrapāṇi und Trailokyavijaya dargestellt haben.

<sup>246</sup> Skorupski 1983, S. 100. Siehe Fußnote 164 weiter oben.

<sup>247</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 103.

Hayagrīva und Acala eine andere Funktion haben. Im „37-Principal Deity Sarvavid Vairocana Maṇḍala“<sup>249</sup> finden wir dann aber einen Aufbau des *maṇḍalas*, der von Skorupski Beschreibung abweicht. Hier sind die eben erwähnten vier Wächter die Torwächter des Inneren Hauses. Die äußeren Tore werden jedoch hier unter anderem von Hayagrīva und Acala bewacht. Es kann also durchaus sein, das Hayagrīva und Acala in Tabo doch eine solche Funktion ausüben und den *śiṣya* ins Innere führen. Bei Snellgrove findet sich der Hinweis, das Hayagrīva als Ersatz für Vajrāṅkuśa eine solche Funktion ausüben kann.<sup>250</sup>

Eine andere Erklärung dafür, welche Funktion Hayagrīva und Acala haben, könnte diese sein: Der *śiṣya* möchte eingelassen werden. Dieser Zugang durch die Passage wird genau in dem Moment gewährt, wo sich die Blicke der Schutzgottheiten im Durchgang I und die des *śiṣya* treffen. Durch ihre gerichtete Körperhaltung und Blickrichtung auf den Punkt, wo der *śiṣya* in der Eingangshalle steht, lässt sich eine direkte Beziehung ableiten.<sup>251</sup> Es geht an dieser Stelle somit um das Eingelassen werden oder das nicht Eingelassen werden, was heißt, das Hayagrīva und Acala genau dafür zuständig sein könnten. Im räumlichen Kontext des Durchgangs bzw. der Passage passiert eine Art Umgestaltung, worauf Hayagrīva und Acala wie katalysierende Gottheiten wirken. Durch die beiden Schutzgottheiten passiert etwas, das dem *śiṣya* erlaubt, in die *lokottara* Ebene einzutreten. In der *laukika* Ebene wurde der *śiṣya* von äußeren Einflüssen gereinigt, jetzt, an der Schwelle zur *lokottara* Ebene, findet eine Transformation seines Inneren statt.<sup>252</sup> Ein ähnliches Phänomen wird in Tabo im Außenkreis des Lebensrades gezeigt (Abb.111), wo Figuren durch enge Zylinder tauchen. Vergleicht man hierzu Darstellungen aus Pedongpo<sup>253</sup> (Abb.112), dann passiert in diesen Zylindern eine Umwandlung. Ein weiterer Hinweis könnten die farbigen Hintergründe von

---

<sup>249</sup> bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [27].

<sup>250</sup> Snellgrove 1981, S. 31.

<sup>251</sup> Der Pilger verkörpert aus meiner Sicht die Essenz und den Sinn der Eingangshalle und daher sind Hayagrīva und Acala stellvertretend auf ihn gerichtet. Der *śiṣya* ist vom räumlichen Standpunkt her der Mittelpunkt des *maṇḍalas* der Eingangshalle, alles um ihn herum ist auf seinen Standpunkt fixiert, auf das Zentrum der *laukika* Ebene.

<sup>252</sup> Das Prinzip einer besseren Wiedergeburt, was auch im Lebensrad von Tabo in Form der Röhren im umlaufenden Kreis dargestellt ist (Abb.107; vgl. Teiser 2006, S. 214).

<sup>253</sup> Neumann 2002, S. 137, Fig. 23.

Hayagrīva und Acala spielen, der eine ist schwarz und der andere ist weiß (vgl. Abb.21 und Abb.11). Dabei gibt es im Sarvadurgatipariśodhana Tantra den Hinweis, dass zwei Pfade eingeschlagen werden können: den weißen Pfad zur glücklichen Wiedergeburt oder den schwarzen Pfad zur unglücklichen.<sup>254</sup> Somit könnten diese farbigen Hintergründe auf eine weitere Funktion des Durchgangs I hinweisen.<sup>255</sup>

Fakt ist, dass Hayagrīvas und Acalas zorniges Aussehen im direkten Zusammenhang mit ihrer Aufgabe steht. Sie vollbringen laut Linrothe grundsätzlich die gleiche Aufgabe des Schutzes, die von niederrangigen Schutzgottheiten erbracht wird.<sup>256</sup> Zusätzlich haben Hayagrīva und Acala jedoch als *lokottara* Schutzgottheiten weitere Funktionen zu erfüllen. Während *laukika* Schutzgottheiten nur „passive/defensive activities“ verrichten, müssen sie als *lokottara* Schutzgottheiten hingegen zusätzlich auch „active/positive“ erfüllen.<sup>257</sup> Somit zerstören Hayagrīva und Acala, wie auch die *laukika* Gottheiten, äußere bzw. weltliche Einflüsse, die durch Dämonen hervorgerufen werden und den Praktizierenden mit Krankheiten von Verstand und Körper belegen, jedoch als Hauptaufgabe die inneren Hürden des *śiṣya* auf seinem Weg zur Erleuchtung.<sup>258</sup> Hayagrīva und Acala sind hierbei hochrangige Dharmapāla, die Rob Linrothe allgemein mit seinem Begriff *krodha-vighnāntaka* definiert: Als äußeres Kennzeichen sind diese Gottheiten von zorniger Erscheinung (Skt.: *krodha*),

---

<sup>254</sup> Skorupski 1983, S. 6. Im Mittelkreis eines Lebensrades wird dieser Gegensatz als Schwarz/Weiss dargestellt. Genau in der Schwelle haben wir in Tabo auf der südlichen Wandfläche einen weißen Hintergrund und auf der nördlichen Wandfläche einen schwarzen Hintergrund. Auch sind im oberen Band abwechselnd schwarze und weiße Blumen dargestellt. Ohnehin findet sich der schwarz/weiß Kontext überall im *sgo khang*. Weitere Farbsymboliken lassen sich bei Skorupski in der Beschreibung zu den Vier Riten finden: Der „rite for pacifying“ ist weiß, der „rite for gaining prosperity“ ist golden, der „rite for subjugation“ ist rot und der „rite for destroying“ ist schwarz (Skorupski 1983, S. 68-71). Auch der bereits in Fußnote 234 angesprochene Sonne- und Mondbezug könnte hier eine weitere Möglichkeit sein: Sonne=süd=weiß bzw. Mond=nord=schwarz.

<sup>255</sup> Auch die offenen (Südwand) und geschlossenen (Nordwand) Augen der Köpfe auf der Schlangenhaut (vgl. Abb.35-36) könnten ein Hinweis dafür sein.

<sup>256</sup> Linrothe 1992, S. 54-56.

<sup>257</sup> Ebenda, S. 55. Die Aufgaben der niederrangigen Schutzgottheiten sind in der Regel nur von „outer sort, aside from the passive function of marking the passage to sacred space“ (Ebenda, S. 56).

<sup>258</sup> Ebenda, S. 55. Die Inneren Hürden sind z.B. Gier, Zorn und Faulheit (Linrothe 1999, S. 12).

zusätzlich überwinden sie in ihrer Funktion Hürden und Hindernisse auf dem Weg zur Erleuchtung (Skt.: *vighnāntaka*).<sup>259</sup>

Hayagrīva und Acala als *krodha-vighnāntaka* sind im Durchgang I so ausgerichtet, dass sie als Gegenhürde bzw. als das Spiegelbild der Hürde fungieren.<sup>260</sup> Die Hürden des *śiṣya*, die vorher das Eintreten unmöglich gemacht haben, werden an dieser Gegenhürde beseitigt. Hayagrīva und Acala stehen als Spiegelbild dem gegenüber, was sie zerstören sollen: „wrathful deities adopt the forms of what they are engaged in destroying“.<sup>261</sup> Sie müssen dabei noch schlimmer sein, um ihr schon schlimmes Gegenüber übertreffen und besiegen zu können und dabei überspitzen sie das, was durch die Hürden hervorgerufen wird.<sup>262</sup> Sie sind darüber hinaus mit Waffen ausgestattet, die in ihrer zerstörenden Funktion auch den Hürden entgegen gehalten werden. Acalas erhobenes Schwert der Weisheit ist dabei gegen die Unwissenheit gerichtet, Hayagrīvas erhobener *vajra* beseitigt Negativität und Illusionen.<sup>263</sup>

Beide Gottheiten haben aber noch weitere individuelle Funktionen: Prinzipiell gesehen ist es möglich, dass Acala auch weltliche Aufgaben übernimmt. Im Mahāvairocana Sūtra werden weltlichen Aufgaben beschrieben, wo Acala beispielsweise für die Reinigung von Grund und Boden zuständig ist.<sup>264</sup> Dieses *bandhāyasiman* Ritual gewährleistet, dass der Platz für das *maṇḍala* abgegrenzt wird und teuflische Einflüsse abgewehrt werden. Es sichert die Grenzen

---

<sup>259</sup> Linrothe 1999, S. 20. Laut Linrothe spiegeln *krodha-vighnāntaka* als unabhängige, individuelle, heldenhafte und machtvolle Gottheiten den Ausdruck von der Idee der erbarmungslosen Zerstörung von inneren Hürden am Besten wieder, was laut ihm die zunehmend wichtige Metapher im Esoterischen Buddhismus wird (Linrothe 1999, S. 217).

<sup>260</sup> Siehe Linrothe/Watt 2004, S. 7.

<sup>261</sup> Ebenda, S. 7. Das zornige Aussehen ist somit für die Zerstörung von Hürden wichtig. Die *laukika* Gottheiten sind dann wohl deswegen in menschlicher Form und friedlich dargestellt, da sie einer Person gegenübergestellt sind.

<sup>262</sup> Als Erklärung gibt Linrothe ein Zitat von Sharpa Tulku: „he terrifies the terrifiers“, sprich der Zerstörer des Todes muß noch schlimmer in der Erscheinung sein als der Tod selber (Linrothe/Watt 2004, S. 7).

<sup>263</sup> Beer 2003, S. 88; Bunce 1997, S. 324.

<sup>264</sup> Linrothe 1999, S. 24. Der Boden ist gleichzusetzen mit dem Zustand des Geistes (*cittabhūmi*) (ebenda, S. 152).

und reinigt den Grund, wo das *maṇḍala* entstehen wird und die Rituale durchgeführt werden.<sup>265</sup> Dieses Ritual ist eine wichtige Vorstufe und gewährleistet, dass der Ritus nicht von unreinen Dingen und Aktionen verunreinigt wird und es schützt den Eingeweihten.<sup>266</sup> Hierfür wird Acala angerufen mit der Aufgabe "holding ground", um sicherzustellen, dass der Eingeweihte gerade dann geschützt wird, wenn er am meisten gefährdet ist und von „impure outside forces“ oder Dämonen belagert wird.<sup>267</sup> Das Gleiche gilt für die *ātmarakṣa* Zeremonie, die den Körper des Praktizierenden reinigt.<sup>268</sup> Es könnte also sein, dass Acala in Tabo diese Aufgaben von Vajrapāṇi übernimmt und ihn ersetzt. Des Weiteren wird laut Yamamoto im Mahāvairocana Sūtra im Kapitel 3 Acalas nicht-weltliche Funktion erwähnt und die Entstehung der Hürden beschrieben: „The hindrances are produced by one’s own mind in consequence of the stinginess in former times [...] He [the yogin] will always think of Acala Mahāsattva and make his secret *mudrā* and thereby remove many obstacles.“<sup>269</sup>

Hayagrīva als die zweite Schutzgottheit im Durchgang I, war in seiner ursprünglichen Form als die Begleitfigur von Avalokiteśvara dargestellt (Linrothes Entwicklungsphase I, spätes 6.-12. Jahrhundert).<sup>270</sup> Aus dieser Entstehungsphase stammt aus meiner Sicht bereits das Grundausssehen von Hayagrīva (Abb.113-114), das eventuell auch für den Darstellungsmodus von Acala verantwortlich ist.

---

<sup>265</sup> Ebenda, S. 151-152.

<sup>266</sup> Ebenda.

<sup>267</sup> Ebenda.

<sup>268</sup> Linrothe 1992, S. 55.

<sup>269</sup> Yamamoto 1990, S. 41.

<sup>270</sup> In seinen Anfängen hat Hayagrīva eine Transformation von einem vedischen bzw. brahmanischen Gott zu einer buddhistischen Gottheit durchlaufen (Linrothe 1999, S. 86). Ursprünglich war Hayagrīva ein Epitheton von Viṣṇu und wurde gänzlich mit Pferdekopf dargestellt (van Gulik 1935, S. 10). Die frühesten buddhistischen Bildnisse von Hayagrīva als eine Begleitfigur von Avalokiteśvara lassen sich jedoch nicht auf diesen hinduistischen Ursprung zurückführen, sondern sie entstehen auf der Basis von *yakṣa* Darstellungen, die im Aussehen dem zwergenhaften *vāmana*-Typus entsprechen (Linrothe 1999, S. 87). In dieser frühen Phase ist Hayagrīva, wie auch andere Begleitfiguren, nur durch den Bodhisattvas identifizierbar, da die Begleitfiguren nur geringe Erkennungsmerkmale aufweisen und gegeneinander austauschbar erscheinen (ebenda, S. 107).

Im Vergleich zu der Darstellung in Tabo (vgl. Abb.17) lässt sich von der Ikonographie feststellen, dass bereits einige Details vorhanden sind: das zornige Gesicht mit Schnurrbart, die herausstehenden Augen, ein drittes Auge, die aufgesetzten runden Ohrringen und der Schlangenschmuck um Fußknöchel, Handgelenke, Oberarme, Bauch und Hals. Auch wird der Körper mit dickem runden Bauch und Beinkleid bereits entsprechend dargestellt. Hervorzuheben ist, dass Hayagrīva in Indien als eine Begleitfigur noch fast ausschließlich ohne Pferdekopf im Haar dargestellt wird.<sup>271</sup> Der Pferdekopf ist offenkundlich eine Entwicklung aus der Zeit, wo Hayagrīva unabhängig von seinem Bodhisattva wird (Linrothes Entwicklungsphase II, mitte 8.-10. Jahrhundert).<sup>272</sup> Aufgrund dieser Unabhängigkeit in der zweiten Phase wird als unvermeidliche Folge eine ikonographische Unterscheidung nötig, die zu einer Entstehung von individuelle Charakterzügen und Erkennungsmerkmalen führt.<sup>273</sup> Wichtige Texte in Linrothes Entwicklungsphase II sind das Mahāvairocana Sūtra, das Sarvatathāgata Tattvasaṃgraha, das Sarvadurgatipariśodhana Tantra und das Guhyasmāja Tantra.<sup>274</sup> Diese Texte wurden laut Linrothe bereits im frühen 8. Jahrhundert ins chinesische übersetzt und waren in Ost-Indien und Kashmir im 9. und 10. Jahrhundert in Gebrauch.<sup>275</sup> Hierbei geht Linrothe davon aus, dass das Mahāvairocana Sūtra und das Sarvatathāgata Tattvasaṃgraha in der Mitte des 7. Jhd. entstanden ist.<sup>276</sup> Wichtige *krodha-vighnāntaka* in dieser Entwicklungsphase II sind dabei Hayagrīva und Acala: Hayagrīva wurde aus der Entwicklungsphase I übernommen, Acala ist hingegen eine Neuheit.<sup>277</sup> Acala war somit speziell in dieser Phase eine komplett neue Kreation und hat dabei den Aspekt der Hürdenzerstörung als Figur vielleicht am besten verkörpert.<sup>278</sup> Daher wurde Acala

---

<sup>271</sup> Linrothe 1992, S. 79; van Gulik 1935, S. 39.

<sup>272</sup> Vgl. Linrothe 1999, S. 136-138.

<sup>273</sup> Ebenda, S. 144-145.

<sup>274</sup> Ebenda, S. 13-14.

<sup>275</sup> Ebenda, S. 148-149.

<sup>276</sup> Ebenda.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 151.

<sup>278</sup> Vgl. ebenda, S. 151-152.

möglicherweise gerade im 10. Jahrhundert in Tabo an dieser Stelle gezielt eingesetzt, kombiniert mit dem bereits 'wohlbekannten' Hayagrīva.

Als Begleitfigur stand Hayagrīva im direkten Bezug zu seinem Bodhisattva und hatte laut Linrothe diverse Aufgaben bzw. Funktionen zu erfüllen: Zum einen sollte Hayagrīva die „sentient beings“ zur Predigt von Avalokiteśvara herbeiführen und störende Elemente beseitigen, und zum anderen die Attribute des Bodhisattvas verkörpern, wie z.B. seine Weisheit oder die Kraft seiner Stimme.<sup>279</sup> Hayagrīva ist dabei die personifizierte Macht von Avalokiteśvara, um widerspenstige Wesen durch „the sound of his voice“, sprich seinem Wiehern, zu transformieren.<sup>280</sup> Nachdem sich Hayagrīva als eigenständige Form entwickelt hat, übernimmt Hayagrīva wie auch Acala als ein *krodha-vighnāntaka* selbst die Aufgabe der Bekehrung, der Abwehr von Unglück und der Zerstörung von Hürden und Hindernissen.<sup>281</sup> Dabei ist Hayagrīva nicht mehr mit seinem Bodhisattva gruppiert, sondern er bezieht sich, wie auch Acala auf einen oder den anderen Aspekt der fünf Buddhas der Richtungen.<sup>282</sup> Entweder auf eine der fünf Weisheiten oder laut Linrothe auf „each Buddha’s commanding power“.<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> Ebenda 1999, S. 13. Hayagrīva verkörpert somit in hinduistischen- sowie in buddhistischen Darstellung die Metapher vom Verkünden und Ausrufen, was später aus meiner Sicht im Symbol des Pferd kopfes im Haar als ikonographische Element seinen Ausdruck findet.

<sup>280</sup> Ebenda, S. 329.

<sup>281</sup> Ebenda, S. 13-14. Acala hat hierbei keine Umwandlung von einer Begleitfigur erfahren, sondern er ist eine komplett neue Kreation und entstand

<sup>282</sup> Ebenda.

<sup>283</sup> Ebenda.

## 6. Schlussbetrachtung und Zusammenfassung

Es konnte hier gezeigt werden, dass es sich bei den Schutzgottheiten im Durchgang I um Hayagrīva und Acala handelt. Beide Darstellungen wurden mit der gleichen grundlegenden Ikonographie versehen, nach der sie als zornige und männliche Gottheiten identifizierbar sind. Aufgrund von Körperhaltung und Symmetrie ergeben sie ein Paar. Hayagrīva konnte durch seine individuellen Merkmale - dem Pferdekopf - klar identifiziert werden. Acala weist zwar auch eigene Merkmale auf, ließ sich aber erst nach der Untersuchung seiner Funktion im Tempel mit großer Wahrscheinlichkeit als Schutzgottheit Acala identifizieren.

In Bezug auf die religiöse Praxis zur Zeit der Tempelgründung konnte ich darstellen, dass diese auf einem Gedankengut beruht, das laut Karmay in der Region im 10. Jahrhundert verbreitet gewesen sein muß und welches aus der buddhistischen rNying ma Tradition, der Bön Religion, lokaler Kulte sowie aus Überresten der Kultur von Zhang zhung bestanden haben kann. Das Vorhandensein einer lokalen Tradition wird auch dadurch unterstrichen, dass unter den Malereien aus der Gründungsphase auf der Nordwand des *sgo khang* eine Gruppe lokaler Adliger in lokaler Kleidung dargestellt ist (siehe Abb.109).<sup>284</sup> Hierbei ist es aber für den *gtsug lag khang* von Tabo und seine Gründungsphase überaus schwierig, nicht buddhistische bzw. fremde Ausstattungselemente erkennen zu können, da hierzu leider jegliche Vergleichsbeispiele fehlen. Diesbezüglich können lediglich ikonographische Besonderheiten herausgearbeitet werden, die äußerst ungewöhnlich erscheinen und die sich eventuell einem früheren religiösen Kontext zuschreiben lassen und als vermutlich lokale Tradition angesehen werden kann. Meine Untersuchungen identifizierten einige ungewöhnliche Ikonographie-Elemente: Hayagrīva und Acala sind mit acht Schlangen geschmückt, wobei die achte Schlange, die zum Großteil als aufgeschnittene Schlangenhaut mit besetzten abgetrennten Köpfen dem Betrachter zugewendet ist, sich keinem Vergleichsbeispiel zuordnen lässt.<sup>285</sup> Es ist zu vermuten, dass es eine lokale Tradition gegeben haben muß, in der eine bis fast auf den Boden hängende Schlange ein wesentliches

---

<sup>284</sup> Siehe Fußnote 230 bzw. Klimburg-Salter 1997, S. 85.

<sup>285</sup> Aufgrund des Rahmens meiner Arbeit, war es mir nicht möglich, tiefer in die Diskussion einzugehen.

Stil-Element war. So ist beispielsweise die Bronzeskulptur eines Acala<sup>286</sup> (Abb.115), zugeschrieben in das 10./11. Jahrhundert und in die Region Kaschmir oder West Tibet, ähnlich wie die Darstellungen in Tabo mit einer tiefhängenden Schlange geschmückt. Des Weiteren folgen die Malereien von Hayagrīva und Acala aus der Gründungsphase von Tabo noch einem Darstellungsmodus, bei dem die Übergänge zwischen den einzelnen Körperpartien sehr grob verlaufen. Dies ist aus meiner Sicht ein Hinweis, dass es sich hierbei um eine sehr frühe regionale Darstellungsform handelt, die im Gegenzug in Charang (Kinnaur) im Rang rig rtse Tempel in der Statue eines Hayagrīva (Abb.116-117) ihre Vollendung findet, bei der im Vergleich zu Tabo die Körperpartien weich und fließend übergehen und die Proportionen harmonisch verlaufen.

Anhand der architektonischen Evidenz und der Reste an Malereien und Skulpturen aus der Gründungsphase konnten Rückschlüsse auf die ursprüngliche Ausstattung gemacht werden (Abb.84-85). Aufgrund der Decken- und Gebäudehöhen konnten mindestens drei Hierarchie-Ebenen im *gtsug lag khang* gefunden werden, die jeweils durch unterschiedlich hohe Übertrittsbereiche bzw. Durchgänge im übertragenen Sinne durch Ost-Tore betreten werden können. Im wichtigsten Gebäudeteil des Sanktums war eine zentrale sitzende Gottheit mit zwei Bodhisattvas zur Linken und Rechten angeordnet. Des Weiteren wurde Durchgang III von zwei weiteren Bodhisattvas flankiert (Abb.83). Im nächst niederen Gebäudeteil, im Umwandlungsgang, waren an der Innenwand sitzende Buddhas vermutlich über die kompletten Wandflächen verteilt. Auf der nördlichen Außenwand des Umwandlungsganges waren auf der linken Wandhälfte vier rote stehende Bodhisattvas dargestellt, rechts davon drei grüne Bodhisattvas, ein weiterer grüner Bodhisattva im Anschluss auf der Ostwand. Die Farbaufteilung dieser Figuren entsprach der heutigen Ausstattung aus der Renovierungsphase, was hypothetisch vermuten lässt, dass auch im Südgang vier blaue und vier weiße stehende Bodhisattvas vorhanden waren: in der Summe jedoch keine 32 Bodhisattvas in zwei Reihen übereinander wie zum jetzigen Zeitpunkt, die frühere Ausstattung zählte insgesamt nur sechszehn Bodhisattvas. Der bildliche Erzählzyklus im Umwandlungsgang war zur Gründungsphase noch kein Bestandteil der Ausstattung. Des

---

<sup>286</sup> Publiziert in: Pal 1975, S. 166-167, Fig. 61; von Schroeder 1981, S. 150-151, Fig. 27F; Klimburg-Salter 1982, S. 106-107, Pl. 35; Reedy 1997, S. 164, K69; Heller 2001, S. 225, Fig. 5.

Weiteren ist klar, dass die grüne Gottheit (Abb.52) im Nordteil des Durchganges II und die verdeckte Gottheit (Abb.49) unter der Inschrift im Südteil bereits vorhanden waren. Aus meiner Sicht handelt es sich bei Beiden um die gleichen Gottheiten, die in der Renovierungsphase mit ikonographischen Änderungen nochmals über dem Durchgang II auf der Ostwand des Umwandelungsganges dargestellt wurden (siehe Abb.50-51). Ob die grüne Gottheit im Zusammenhang mit der Gruppe der grünen Bodhisattvas steht, kann nur spekuliert werden. Aus meiner Sicht bilden die beiden Gottheiten im Durchgang II (Abb.4, D<sub>1</sub> und D<sub>2</sub>) jedoch keine Vierergruppe mit Hayagrīva und Acala, da beide einem friedlichen oder halbfriedlichen Darstellungsmodus folgen und keine zornigen Elemente wie Hayagrīva und Acala aufweisen. Die beiden Gottheiten im Durchgang II scheinen eher eine verehrende oder opfernde Funktion auszuüben. Über die Ausstattung der untersten Ebene des sakralen Raumes, der Versammlungshalle, können keinerlei Aussagen gemacht werden, da sich dort keine Malerieste mehr befinden. Insgesamt sind alle Reste an Malereien aus der Gründungsphase von Sanktum, Umwandelungsgang und der Eingangshalle dem „Tibetan Himalayan Style“ zugehörig. Anhand der Pigmente und der direkten Gegenüberstellung können Hayagrīva und Acala definitiv diesem Kontext zugeschrieben werden.

Ich konnte zeigen, dass die Grenze zwischen *lokottara* Ebene und *laukika* Ebene der Trennwand zwischen Versammlungshalle und Eingangshalle entspricht und dass damit der *gtsug lag khang* zweigeteilt ist: ein weltlicher und ein nicht-weltlicher Bereich. Die Flammen-Mandorlas der vier zornigen Schutzgottheiten (Abb.6; Abb.4, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>) bilden an der Grenze eine Feuerwand, die dem Feuerring eines *maṇḍalas* entspricht. Hayagrīva und Acala sowie die zwei wahrscheinlich ursprünglich vor der Westwand vorhandene Statuen stehen dabei stellvertretend für diese Grenze, die den Zugang zum *maṇḍala* verbietet, die Unwissenheit verbrennt und dabei Wissen erzeugt, wie auch aus Irrtum Bewusstsein werden lässt und vor dem Eindringen zersetzender Kräfte schützt.

Meine Untersuchungen konnten zeigen, dass die Eingangshalle von Tabo die grundlegenden Bestandteile einer *laukika* Ebene enthält, die im Sarvadurgatipariśodhana Tantra aus der Yogatantra Klasse beschrieben werden: *lokadevatās*, ein Lebensrad und eine Kosmische Darstellung. Hierbei wurde ein gleicher Darstellungsmodus für alle *laukika* Schutzgottheiten gewählt - frontal und friedlich. Der Grund hierfür ist ihr klarer Bezug auf die in den Tempel

hereintretende Person. Die Eingangshalle in Tabo ist der Bereich, in dem sich die Anwärter aufhalten, die ein höheres Ziel anstreben, sprich in die *lokottara* Ebene aufsteigen wollen. Dieses gilt sowohl für die *lokadevatās*, wie auch für den Hereintretenden. Die Eingangshalle ist aus meiner Sicht der Ort des *śiṣya* bzw. der Ort des zu Erlösenden oder des zu Bekehrenden sowie der Ausgangspunkt und Beginn des Rituals. Die Aufteilung der *maṇḍalas* im Sarvadurgatipariśodhana Tantra ist von zweifacher Art: weltlich und nicht-weltlich, somit ist die räumliche Aufteilung in eine *laukika* und *lokottara* Ebene im Tantra von grundlegender Bedeutung, weil auch die Rituale in der entsprechenden Ebene praktiziert werden. Die weltlichen Rituale - Weihungszeremonie und Reinigung - werden, wie ich anhand der Thesen von Skorupski<sup>287</sup> zeigen konnte, in der *laukika* Ebene durchgeführt und die *lokadevatās* schützen dabei die Person, die sich in der Eingangshalle aufhält. Die weltlichen Rituale sollen zudem weltliche Wünsche erfüllen: das Erlangen einer besseren Wiedergeburt, die Beseitigung böser Schicksale, den Schutz vor einem plötzlichen Tod, die Zerstörung des Bösen und die Kontrolle und Befriedung niederer Geister und Wesen, *nāgas*, Zeitgottheiten und unglücklicher Götter.

Die nicht-weltlichen *maṇḍalas* der *lokottara* Ebene befassen sich hingegen mit höheren Zielen, um die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Erleuchtung aus dem Weg zu räumen. Am Übertritt zur *lokottara* Ebene - sprich an deren Ost-Tor - sind Hayagrīva und Acala platziert.<sup>288</sup> Das Ost-Tor ist der Ort der Einführung des *śiṣya* in die *lokottara* Ebene und der Ort der Abnahme seines Gelübdes. Es ist der Ort, wo sich meiner Meinung nach der Pfad entscheidet, den die Person vor dem Ost-Tor einschlagen wird: den weißen Pfad zur glücklichen Wiedergeburt oder den schwarzen Pfad zur unglücklichen Wiedergeburt. Beides wird vermutlich symbolisch über die farblichen Hintergründe von Hayagrīva und Acala dargestellt. Gleichzeitig ist es der Ort, wo ein Austausch bzw. eine Kommunikation zwischen *laukika* und *lokottara* Ebene möglich ist. Somit kann auch zwischen dem Lehrer und dem Belehrenden ein direkter Austausch stattfinden. Im Einführungsritual wird der *śiṣya* an

---

<sup>287</sup> Skorupski 1983, S. 92.

<sup>288</sup> Acala kann aus meiner Sicht schlussendlich durch die Funktion der Zerstörung von Hürden identifiziert werden. Im Mahāvairocana Sūtra ist Acala die Neuheit und keiner verkörpert laut Linrothe als „the great obstacle smasher“ die Beseitigung von Hürden am Besten (Linrothe 1999, S. 151-153).

dieser Stelle durch die Schutzgottheiten der Tore in die *lokottara* Ebenen hineingeholt, wobei ich zeigen konnte, dass auch Hayagrīva eine solche Funktion einnehmen kann. Ich konnte in diesem Punkt darstellen, dass Hayagrīva die Eigenschaft besitzt, die Wesen mit seinem Wiehern herbeizuführen und transformieren zu können. Des Weiteren sind Hayagrīva und Acala mit ihrem zornigen Aussehen auf den Eintretenden gerichtet, Blick- und Körperhaltung stehen dabei in direkter Beziehung und es wird der Einlass in die *lokottara* Ebene kontrolliert. Hierbei wirken Hayagrīva und Acala auf den Eintretenden als katalysierende und transformierende Gottheiten, wobei sie bei ihm das beseitigen, was den Eintritt sonst nicht möglich machen würde: Hürden, die ihn daran hindern.

Konkret sind Hayagrīva und Acala machtvolle, hochrangige, nicht-weltliche Schutzgottheiten, die aus dem Kreislauf der Wiedergeburt ausgetreten sind. Sie sind *lokottara* Schutzgottheiten im Darstellungsmodus - gerichtet und zornig - und Dharmapālas im Rang eines *krodha-vighnāntakas*. Hayagrīva und Acala zerstören als Hauptaufgabe die inneren Hürden auf dem Weg zur Erleuchtung. Hierbei ist ihre Funktion die einer Gegenhürde bzw. das Spiegelbild der Hürde, die zuvor das Eintreten unmöglich gemacht haben. Hayagrīva und Acala toppen dabei im Aussehen ihr schlimmes Gegenüber und besiegen so überspitzt das, was durch die Hürden hervorgerufen wird. Zusätzlich sind Hayagrīva und Acala mit Waffen ausgestattet, die in ihrer zerstörenden Funktion ebenso den Hürden entgegen gehalten werden: Acalas erhobenes Schwert der Weisheit gegen die Unwissenheit, Hayagrīvas erhobener *vajra* gegen Negativität und Illusionen.<sup>289</sup>

Die doch extrem wichtige Funktion von Hayagrīva und Acala für die Passage zwischen der *laukika* und *lokottara* Ebene im Haupttempel von Tabo dürfte daher dazu geführt haben, dass sie für diesen Ort sehr wichtig und unabkömmlich sind und daher im Zeitraum von über 1000 Jahren nicht übermalt wurden.

---

<sup>289</sup> Warum nicht Vajrapāṇi anstelle von Acala gewählt wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Es ist aber möglich, dass in allen späteren Tempeln, wo Hayagrīva mit Vajrapāṇi in Tempeln ohne Eingangshalle am Eingang platziert wird, eventuell Vajrapāṇi stellvertretend für eine Eingangshalle steht und deren gesamte Funktionen verkörpert. Ich konnte definitiv zeigen, dass Acala die weltliche Funktion der Reinigung übernehmen kann, die im Sarvadurgatipariśodhana Tantra eigentlich von Vajrapāṇi übernommen wird.

## 7. Bibliographie

- Beer, R. (2003), *Tibetan Buddhist Symbols*, Chicago-London.
- Beyer, S. (1973), *The Cult of Tārā: Magic and Ritual in Tibet*, Berkley-Los Angeles-London.
- Bunce, F.W. (1997), *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Dehli.
- Dayab, L.S. (1977), *Tibetan Religious Art*, Wiesbaden.
- 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).
- Gulik, R.H. van (1935), *Hayagrīva, the Mantrayānic aspect of horse-cult in China and Japan*, Leiden.
- Ham, P. van (2014), *Tabo - Gods of Light: The Indo-Tibetan Masterpiece*, München.
- Handa, O.C. (1994), *Tabo Monastery and Buddhism in the Trans-Himalaya. Thousand Years of Existence of the Tabo Chos-khor*, New Delhi.
- Heller, A. (2001), On the Development of the Iconography of Acala and Vighnāntaka in Tibet, in: *Embodying Wisdom: Art, Text and Interpretation in the History of Esoteric Buddhism*, R. Linrothe & H.H. Sørensen (eds.), Copenhagen, 209-228.
- Kapstein, M.T. (2000), *The Tibetan Assimilation of Buddhism: Conversion, Contestation, and Memory*, Oxford.
- Karmay, S.G. (1980), The ordinance of lHa Bla-ma Ye-Shes-'od, in: *The History of Tibet*, Vol. II, A. McKay (ed.), (repr. London-New York 2003), 134-146.
- Karmay, S.G. (1988), *The Great Perfection (rDzogs chen): A Philosophical and Meditative Teaching of Tibetan Buddhism*, (repr. Leiden-Boston 2007).
- Karmay, S.G. (2015), A Decree of lHa Bla ma Ye shes 'od, in: *Cultural Flows across the Western Himalaya: Proceedings of the conference in Shimla, April 2009*, P. Mc Allister, C. Scherrer-Schaub & H. Krasser (eds.), Wien, 477-485.
- Khosla, R. (1979), *Buddhist Monasteries in the Western Himalaya*, Kathmandu.
- Klimburg-Salter, D. (1982), *The Silk Route and the Diamond Path: Esoteric Buddhist Art on the Trans-Himalayan Trade Routes*, Los Angeles.
- Klimburg-Salter, D. (1994), Tucci Himalayan Archives Report, 2 - The 1991 Expedition to Himachal Pradesh, in: *East and West*, 44, (1), Rome, 13-82.

- Klimburg-Salter, D. (1996), Style in Western Tibetan Painting: The Archaeological Evidence, in: *East and West*, 46, (3–4), Rome, 319–336.
- Klimburg-Salter, D. (1997), *Tabo - a Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, Milan.
- Klimburg-Salter, D. (2008), Imagining the world of Ye shes 'od. 10th century painting in Tabo, in: *The Cultural History of Western Tibet. Recent research from the China Tibetology Research Center and the University of Vienna* (Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismuskunde 71), D. Klimburg-Salter, J. Liang, H. Tauscher & Y. Zhou (eds.), Wien-Peking, 231–286.
- Klimburg-Salter, D. (2015), The Tibetan Himalayan Style: The Art of the Western Domains, 8<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> Centuries, in: *Cultural Flows across the Western Himalaya: Proceedings of the conference in Shimla, April 2009*, P. Mc Allister, C. Scherrer-Schaub & H. Krasser (eds.), Wien, 427-475.
- Linrothe, R. & Watt J. (2004), *Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond*, Chicago.
- Linrothe, R. (1992), *Compassionate Malevolence: Wrathful deities in Esoteric Buddhist Art.*, Ph.D. dissertation, University of Chicago.
- Linrothe, R. (1999), *Ruthless compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London.
- Lokesh Chandra & Snellgrove, D.L. (1981), *Sarva-Tathāgata-Tattva-Saṅgraha*, New Delhi.
- Lokesh Chandra (1999-2005), *Dictionary of Buddhist iconography*, Vol. 1-15, New Delhi.
- Lokesh Chandra (2000), *Dictionary of Buddhist iconography*, Vol. 2, New Delhi.
- Lokesh Chandra (2003), *Dictionary of Buddhist iconography*, Vol. 7, New Delhi.
- Luczanits, C. (1997), The Clay Sculptures, in: *Tabo - a Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, D. Klimburg-Salter (ed.), Milan, 189-205.
- Luczanits, C. (1998), *Early Buddhist Clay Sculpture in the Western Himalaya (late 10th to early 13th centuries)*, Ph.D. dissertation, University of Vienna.
- Luczanits, C. (1999), Minor inscriptions and captions in the Tabo gTug lag khañ, in: *Inscriptions from the Tabo Main Temple, Texts and Translations*, Serie Orientale Roma, LXXXIII, L. Petech & C. Luczanits (eds.), Rome, 95-188.
- Luczanits, C. (2004), *Buddhist Sculpture in Clay: Early Western Himalayan Art, late 10<sup>th</sup> to early 13<sup>th</sup> centuries*. Chicago.

- Luczanits, C. (2008), On the Earliest Mandalas in a Buddhist Context, in: *Mahayana Buddhism. History and Culture*, D. Bryant & S. Bryant (eds.), New Delhi, 113-36.
- Luczanits, C. (2010), In Search of the Perfection of Wisdom. A Short Note on the Third Narrative Depicted in the Tabo Main Temple, in: *From Turfan to Ajanta: Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of His Eighteenth Birthday*, E. Franco & M. Zin (eds.), Lumbini, 567-578.
- Mallmann, M.-T. de (1975), *Introduction à l'iconographie du tântrisme bouddhique*, Paris.
- Narayanan, K. (2002), Between Worlds: Guardians in Tibet as Agent of Transformation, in: *Stanford Journal of East Asian Affairs*, Spring 2002, Vol. 2, Stanford University, 41-54.
- Nebesky-Wojkowitz, R. de (1956), *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, (repr. Kathmandu 1993).
- Neumann, H.F. (2002), The Wheel of Life in the Twelfth Century Western Tibetan Cave Temple of Pedongpo, in: *Buddhist Art and Tibetan Patronage: Ninth to Fourteenth Century*, D. Klimburg-Salter & E. Allinger (eds.), *PIATS 2000*, Tibetan Studies: Proceedings of the Ninth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Leiden 2000, edited by Henk Blezer, Vol. 2 of 7, Leiden, Brill, 75-84.
- Niebuhr, U. (2007), Im Einklang mit den Kräften der Natur, in: *Periodikum Qigong*, 23, Wien, 7-11.
- Pal, P. (1975), *Bronzes of Kashmir*, Graz.
- Petech, L. (1977), *The Kingdom of Ladakh, c. 950-1842 A.D.*, Serie Orientale Roma, LI, Rome.
- Petech, L. (1997), Western Tibet: Historical Introduction, in: *Tabo - a Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, D. Klimburg-Salter (ed.), Milan, 229-255.
- Petech, L. (1999), Historical Introduction, in: *Inscriptions from the Tabo Main Temple, Texts and Translations*, Serie Orientale Roma, LXXXIII, L. Petech & C. Luczanits (eds.), Rome, 1-8.
- Pritzker, T.J. (1989), The Wall Paintings of Tabo, in: *Orientalia*, February 1989, Hong Kong, 38-47.
- Rathje, K. (2007), *Die Schutzherrin von Tabo – Zum Verhältnis von lokaler Tradition und buddhistischer Mission im westlichen Himalaya der ersten Jahrtausendwende*, Magisterarbeit, Universität Wien.
- Reedy, C.L. (1997), *Himalayan bronzes: technology, style, and choices*, Newark-London.

- Ruegg, D.S. (2008), *The symbiosis of Buddhism with Brahmanism/Hinduism in South Asia and of Buddhism with 'local cults' in Tibet and the Himalayan region*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Band 774, Wien.
- Schroeder, U. von (1981), *Indo-Tibetan Bronzes*, Hong Kong.
- Schumann, H.W. (1986), *Buddhistische Bilderwelt. Ein ikonographisches Handbuch des Mahāyāna- und Tantrayāna-Buddhismus*, Köln.
- Skorupski, T. (1983), *The Sarvadurgatipariśodhana Tantra: Elimination of all Evil Destinies*, Delhi-Varanasi-Patna.
- Snellgrove, D.L. (1957), *Buddhist Himālaya: Travels and Studies in the quest of the origins and nature of Tibetan Religion*, Oxford.
- bSod nams rgya mtsho (1983), *Tibetan Maṅḍalas. The Ngor Collection*, Vol. II, Tokyo.
- Steinkellner, E. (2000), Manuscript Fragments, Texts, and Inscriptions in the Temple of Tabo: An Interim Report with Bibliography, in: *Wisdom, Compassion, and the Search for Understanding: The Buddhist Studies Legacy of Gadjin M. Nagao* (Studies in the Buddhist Traditions), J.A. Silk (ed.), Honolulu, 315-331.
- Strinu, M. (2013), *Götterdarstellungen aus der Gründungsphase von Tabo im kulturhistorischen Kontext. Eine kunsthistorische Analyse von Wandmalereien des 10. Jahrhunderts*, Magisterarbeit, Universität Wien.
- Teiser, S.F. (2006), *Reinventing the Wheel: Paintings of Rebirth in Medieval Buddhist Temples*, Seattle-London.
- Thakur, L.S. (2001), *Buddhism in the Western Himalaya. A Study of the Tabo Monastery*, Oxford.
- Tucci, G. (1935), *Indo-Tibetica III.1*, I templi del Tibet occidentale e il loro simbolismo artistico, Parte I, Spiti e Kunavar, Roma. English Version: (1988) *Indo-Tibetica III.1*, The Temples of Western Tibet and their Artistic Symbolism: The Monasteries of Spiti and Kunavar, ed. Lokesh Chandra, New Delhi.
- Tucci, G. (1941), *Indo-Tibetica IV*, Gyantse ed i suoi Monasteri, Parte I, Descrizione Generale dei Templi, Parte II, Iscrizioni: Testo e Traduzione, Parte III, Tavole, Roma. English Version: (1989), *Indo-Tibetica IV*, Gyantse and Its Monasteries, Part 1, General description of the Temples, Part 2, Inscriptions, Part 3, Plates, ed. Lokesh Chandra, New Delhi.
- Tucci, G. (1961), *The Theory and Practice of the Maṅḍala*, London.
- Wayman, A. (1992), *The Enlightenment of Vairocana*, New Delhi.

Yamamoto, C. (1990), *Mahāvairocana-Sūtra*, New Delhi.

Internetquellen:

Holger Neuwirth (29.04.2015): <http://archresearch.tugraz.at>

Western Himalaya Archive Vienna (WHAV): <http://www.univie.ac.at/whav>

## Abkürzungsverzeichnis

ASI	Archaeological Survey of India
Durchgang I	Durchgang von der Eingangshalle ( <i>sgo khang</i> ) zur Versammlungshalle ( <i>'du hkang</i> ), <i>gtsug lag khang</i> , Tabo
Durchgang II	Durchgang (nord/süd) von der Versammlungshalle ( <i>'du hkang</i> ) in den Umwandlungsgang ( <i>skor lam</i> ), <i>gtsug lag khang</i> , Tabo
Durchgang III	Durchgang von der Versammlungshalle ( <i>'du hkang</i> ) in das Sanktum ( <i>dri gtsang khang</i> ), <i>gtsug lag khang</i> , Tabo
FWF	Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Austrian Science Fund
IsMEO	Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Rom, jetzt IsIAO
MBS	Mahābodhisattva
NFN	Nationales Forschungsnetzwerk: NFN S98 Cultural History of the Western Himalaya from the 8th Century, Subproject Art History (S9802-G21)
Skt.	Sanskrit
Tib.	Tibetisch
WHAV	Western Himalaya Archive Vienna, Bilddatenbank

## Abbildungsnachweis

Abb.1: Christian Jahoda, 2003.

Abb.2: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 11,1).

Abb. 3: Holger Neuwirth, „Tabo chos-'khor site plan“ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.4: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang floor plan “ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb. 5: Francesco Noci (Dep. CS 17656/8). Klimburg-Salter 1994, S. 26, Fig. 8.

Abb. 6: Klimburg-Salter 1997, S. 79, Diagram 2.

Abb.7: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,3).

Abb.8: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,7).

Abb.9: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,4).

Abb.10: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,10).

Abb.11: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1123, Detail).

Abb.12: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,16, Detail).

Abb.13: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1023, Detail).

Abb.14: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1117, Detail).

Abb.15: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1025, Detail).

Abb.16: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1116).

Abb.17: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,1).

Abb.18: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1112, Detail).

Abb.19: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,10, Detail).

Abb.20: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,16, Detail).

Abb.21: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,17).

Abb.22: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1030).

Abb.23: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1030, Detail).

Abb.24: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 21,16, Detail).

Abb.25: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1127, Detail).

Abb.26: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1110).

Abb.27: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1125).

Abb.28: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1109, Detail).

Abb.29: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1108, Detail).

Abb.30: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,13).

Abb.31: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,15).

Abb.32: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 20,10).

Abb.33: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1124).

Abb.34: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1110, Detail).

Abb.35: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1026, Detail).

Abb.36: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1110, Detail).

Abb.37: Holger Neuwirth, „Scale model of the gTzug-lag-khang“ (29.04.2015).

Abb.38: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang sections“ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.39: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang floor plan “ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.40: Klimburg-Salter 1997, S. 80, Diagram 4 mit Veränderungen des Autors.

Abb.41: Klimburg-Salter 1997, S. 79, Diagram 2 mit Veränderungen des Autors.

Abb.42: Klimburg-Salter 1997, S. 127, Diagram 10 mit Veränderungen des Autors.

Abb.43: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 7,8).

Abb.44: Michaela Kinberger 2007 (IMG\_5444 & IMG\_5445) mit Veränderungen des Autors.

Abb.45: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 77,29).

Abb.46: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 7,9).

Abb.47: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Jahoda 2000 (CJ00 15,36).

Abb.48: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 23,2).

Abb.49: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1107).

Abb.50: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 70,28, Detail).

Abb.51: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1991 (CL91 21,3, Detail).

Abb.52: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 22,1).

Abb.53: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 29,21, Detail).

Abb.54: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1105).

Abb.55: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 24,2).

Abb.56: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1106, Detail).

Abb.57: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 67,34, Detail).

Abb.58: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 24,5).

Abb.59: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 23,29, Detail).

Abb.60: Klimburg-Salter 1997, S. 158, Diagram 16.

Abb.61: Klimburg-Salter 1997, S. 156, Diagram 14.

Abb.62: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1146).

Abb.63: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 68,6, Detail).

Abb.64: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 68,4).

Abb.65: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 19,9).

Abb.66: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 19,15).

Abb.67: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Deborah Klimburg-Salter 1993 (KS93 4,30, Detail).

Abb.68: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1145).

Abb.69: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 68,29, Detail).

Abb.70: Luczanits 1997, S. 171, Fig. 191 mit Veränderungen des Autors.

Abb.71: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang floor plan “ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.72: Abbildung des Autors.

Abb.73: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 117,19).

Abb.74: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 117,16).

Abb.75: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 74,1).

Abb.76: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1991 (CL91 36,7, Detail).

Abb.77: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 75,19a).

Abb.78: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 37,6).

Abb.79: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 2001 (JP01 44,27).

Abb.80: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 1984 (JP84 1,137).

Abb.81: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1993 (CL93 18,13a).

Abb.82: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 1984 (JP84 1,138).

Abb.83: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Jaroslav Poncar 1984 (JP84 1,140).

Abb.84: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang sections“ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.85: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang floor plan “ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.

Abb.86: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1991 (CL91 15,33, Detail).

Abb.87: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1023, Detail).

Abb.88: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1019, Detail).

Abb.89: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 77,9, Detail).

Abb.90: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1116, Detail).

Abb.91: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1993 (CL93 16,25, Detail).

Abb.92: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1124, Detail).

Abb.93: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 75,17a, Detail).

Abb.94: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1993 (CL93 16,20, Detail).

Abb.95: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1123, Detail).

Abb.96: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 76,5, Detail).

Abb.97: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1127, Detail).

Abb.98: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 76,25, Detail).

Abb.99: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2006 (UN06 1000,1072, Detail).

Abb.100: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1991 (CL91 18,31).

Abb.101: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Gernot Katzlberger 2007 (GK07 1000,3045).

Abb.102: Klimburg-Salter 1997, S. 79, Diagram 3.

Abb.103: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang sections“ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.  
Abb.104: Holger Neuwirth, „Tabo Dukhang floor plan “ (29.04.2015) mit Veränderungen des Autors.  
Abb.105: Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 77,8, Detail).  
Abb.106: Wayman 1992, S. 96.  
Abb.107: bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [20].  
Abb.108: bSod nams rgya mtsho 1983, Band II, [27].  
Abb.109: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Michaela Kinberger 2007 (KM07 1000,5487, Detail).  
Abb.110: Klimburg-Salter 1997, S. 87, Diagram 6.  
Abb.111: Himalaya Archive Vienna (WHAV), Christian Luczanits 1994 (CL94 78,2).  
Abb.112: Neumann 2002, S. 137, Fig. 23, Detail.  
Abb.113: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2009 (UN09 1000,2957).  
Abb.114: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Uwe Niebuhr 2009 (UN09 1000,2960, Detail).  
Abb.115: Deborah Klimburg-Salter 1982.  
Abb.116: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Deborah Klimburg-Salter 1998 (KS98 60,27).  
Abb.117: Western Himalaya Archive Vienna (WHAV), Deborah Klimburg-Salter 1998 (KS98 60,19).

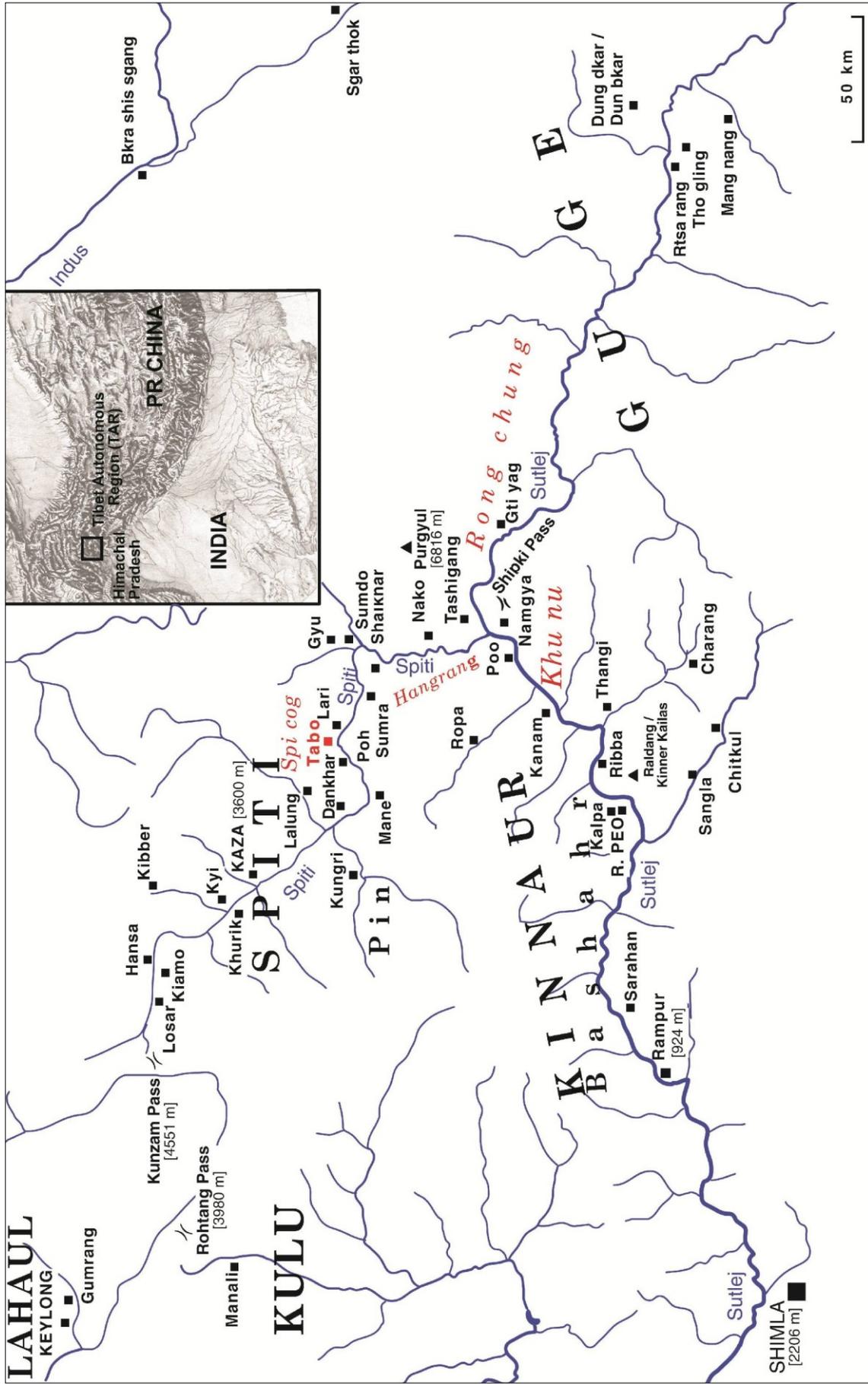


Abb. 1: Karte. Region Kinnaur und Spiti.



Abb.2: Klosterkomplex Tabo, ca. 996 n. Chr. gegründet, Spiti Tal, Himachal Pradesh, Indien.

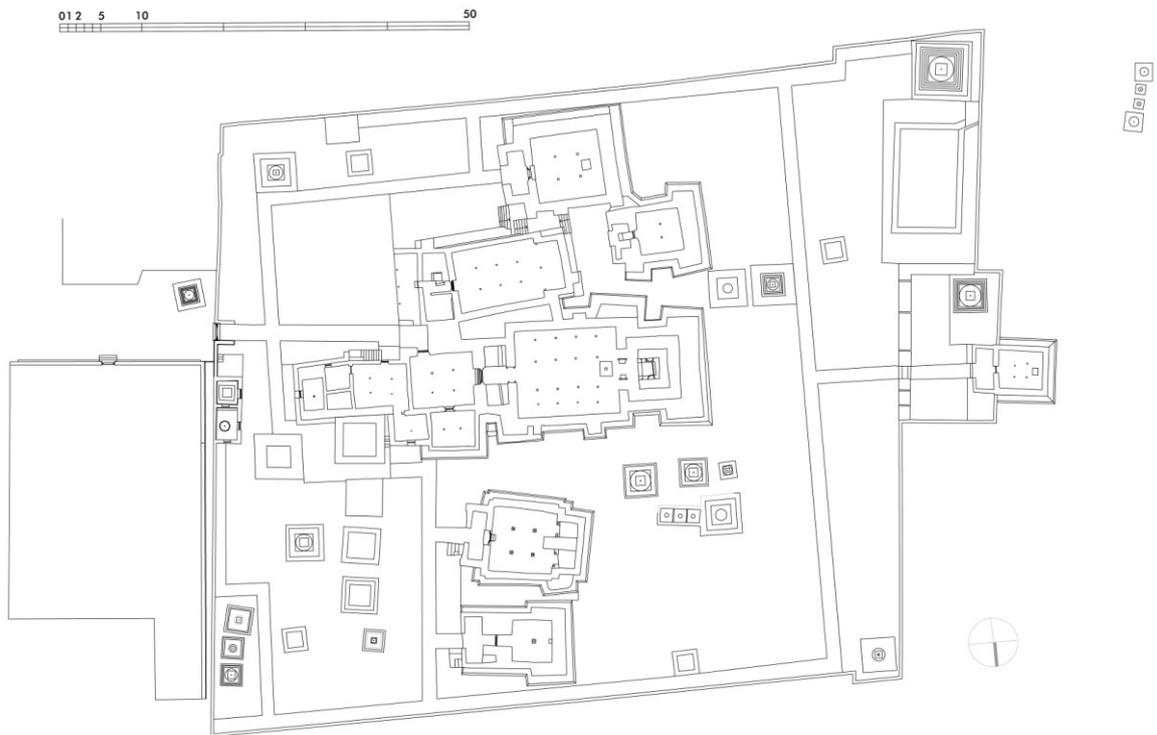


Abb.3: Tabo chos 'khor.

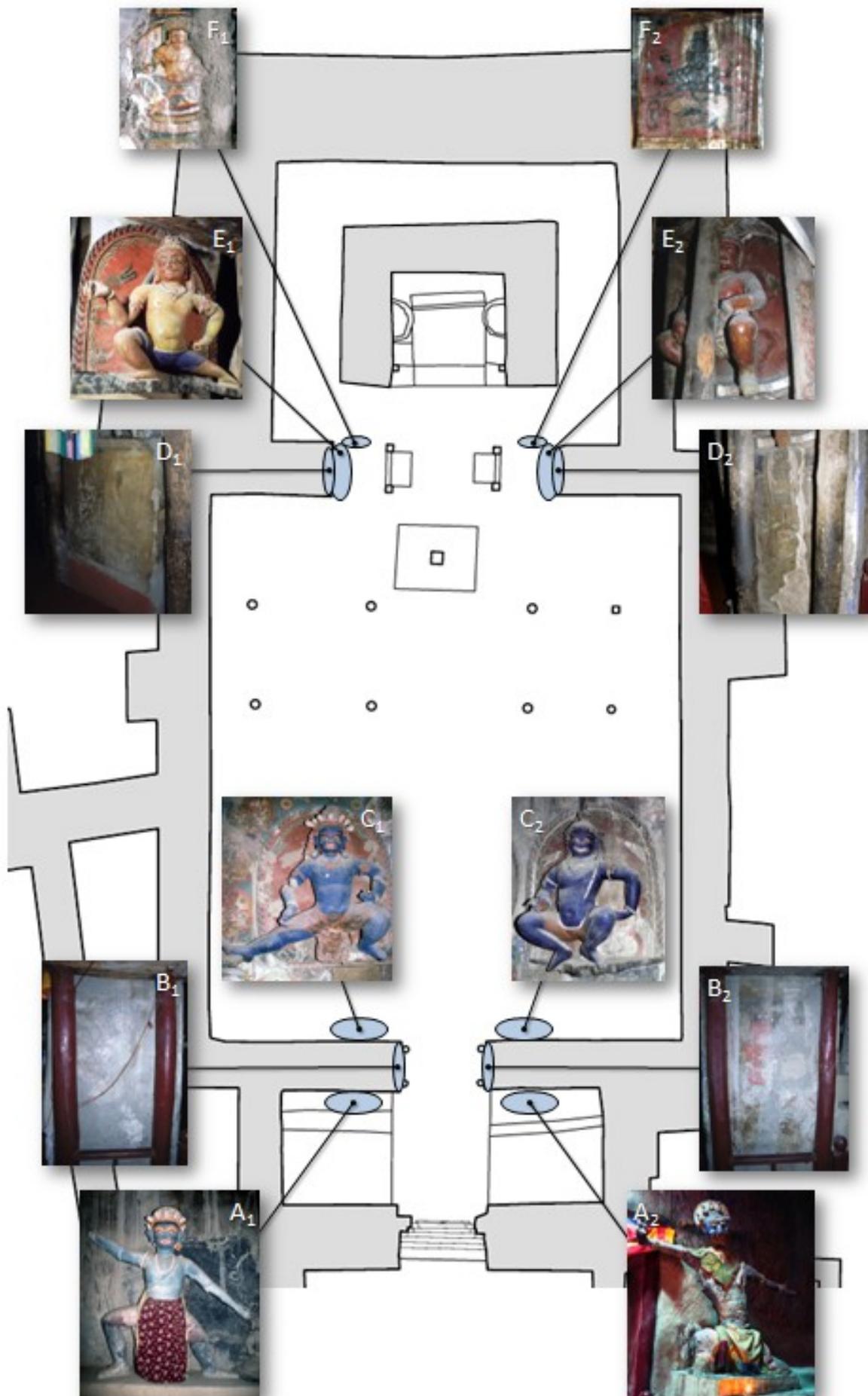


Abb.4: Anordnung der Schutzgottheiten im *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.5: West- und Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

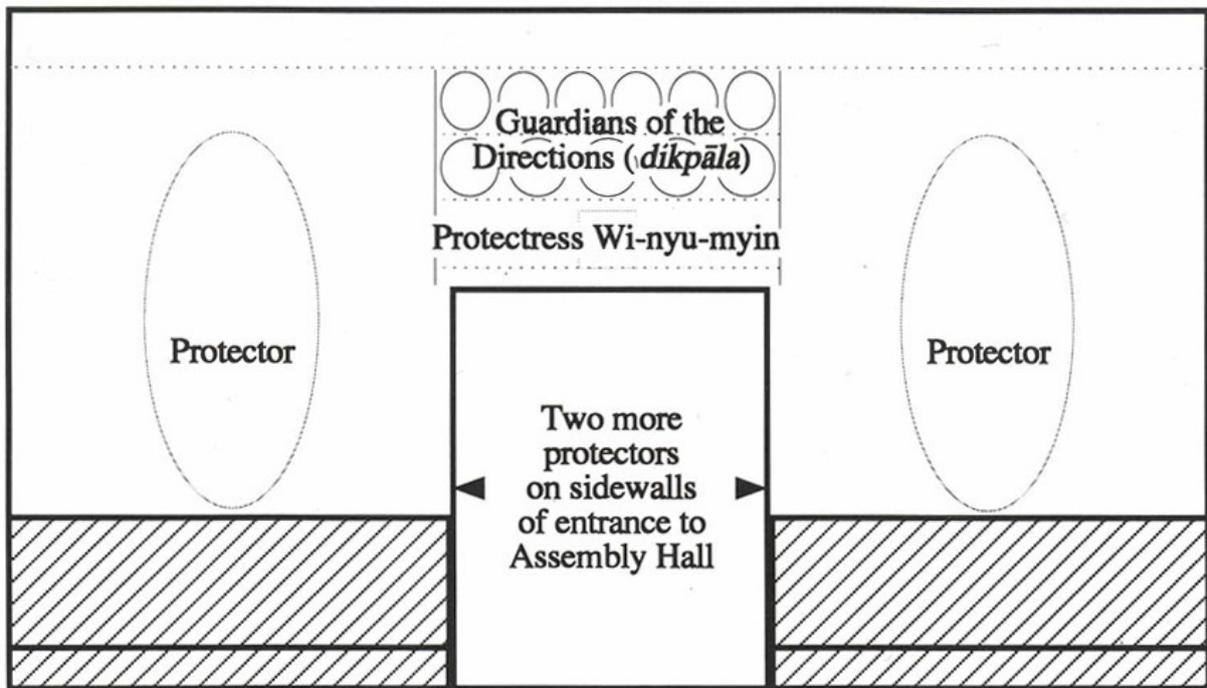


Abb.6: Zeichnung, Westwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.7: Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.8: Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.9: Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.10: Detailansicht Flammenhintergrund, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.11: Detailansicht weißer Hintergrund und Schwert, Durchgang I, Südwall, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.12: Detailansicht Kopfbereich, Durchgang I, Südwall, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

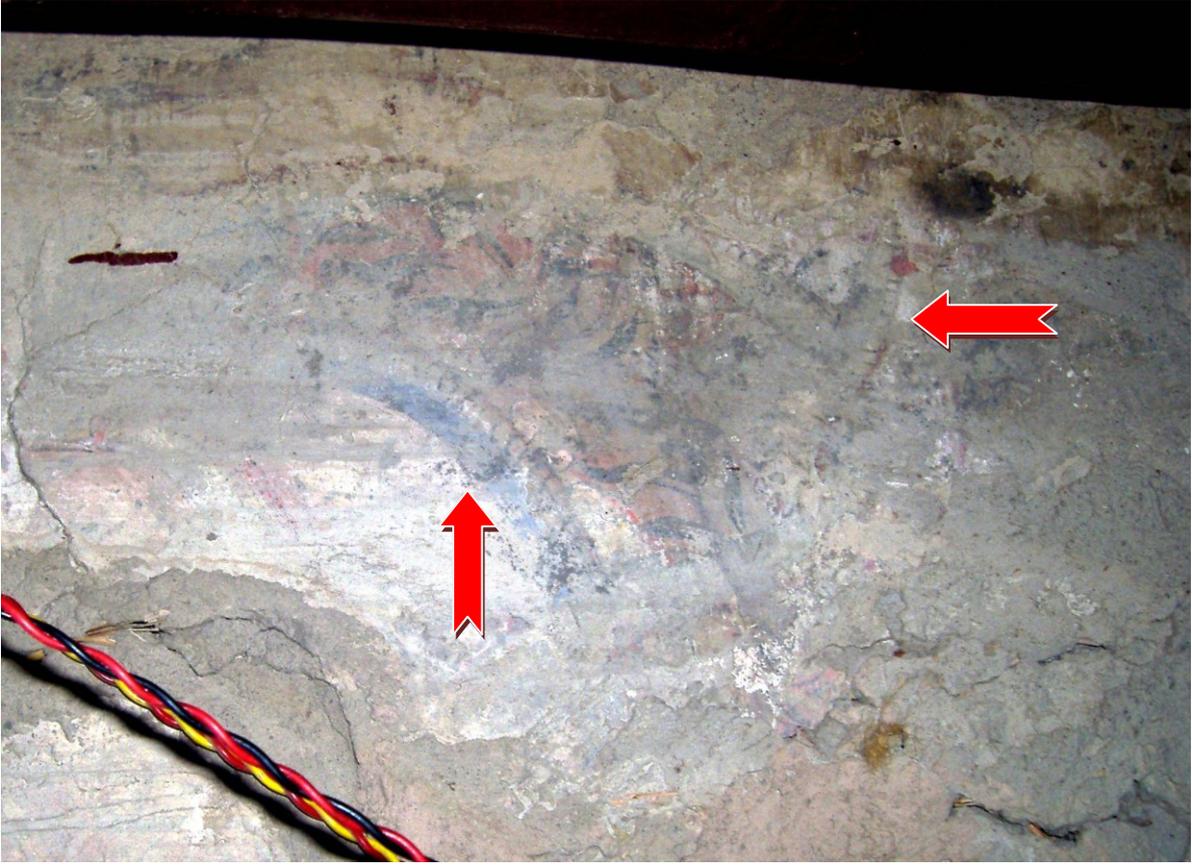


Abb.14: Detailsicht Lendenschurz und Schlange, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.13: Detailsicht Torso, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.15: Detailansicht linker Fuß mit Schlange, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.16: Detailansicht rechter Arm und Schlangenhaut mit Köpfen, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.17: Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.18: Detailansicht Flammen, rechte Kopfseite, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.19: Detailansicht Flammen, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.20: Detailansicht Flammen, linke Kopfseite, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.21: Wandrand zur Versammlungshalle, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.22: Detailansicht Kopfbereich, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.23: Detailansicht Haarbereich, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.24: Detailansicht Haarbereich, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.25: Detailansicht Pferdekopf, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.26: Detailansicht Torso, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.27: Detailansicht Bauch und Lendenschurz mit Tigerkopf, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.28: Detailansicht Schwanz des Tigerfells, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.29: Detailansicht rechter Fuß mit Krallen, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.30: Detailansicht Standfläche, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.*



Abb.31: Detailansicht linke Wandseite, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.32: Detailansicht rechter Arm, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang, gtsug lag khang*, Tabo.

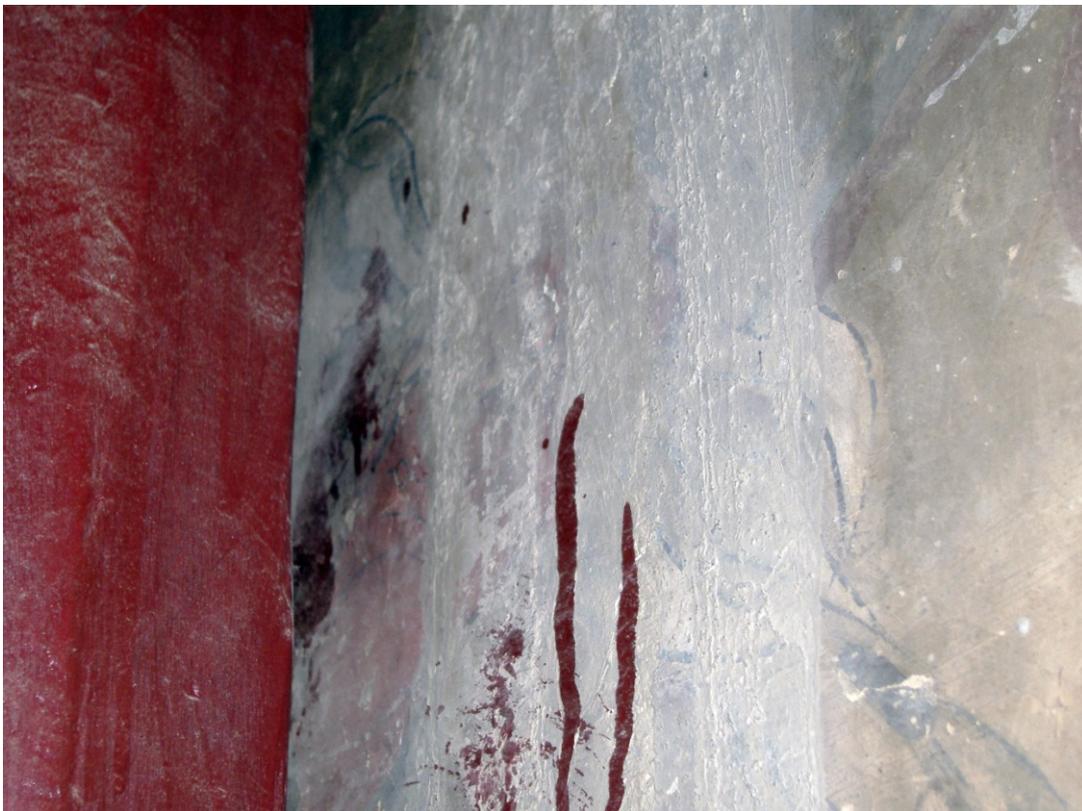


Abb.33: Detailansicht weißer *vajra*, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.34: Detailansicht Anfangs-/Endpunkt der Schlangenhaut, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

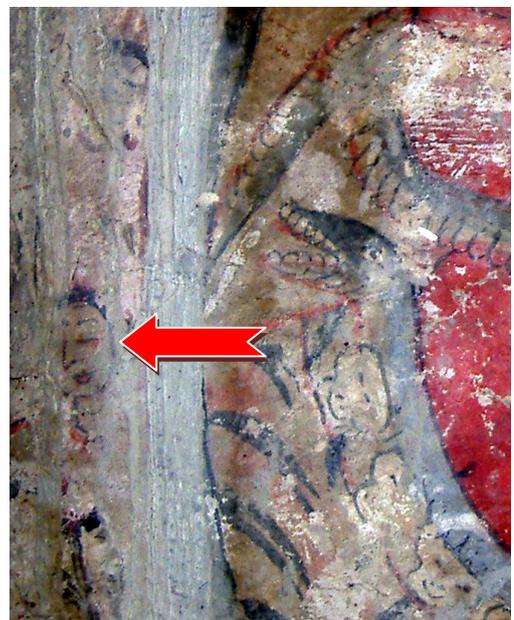
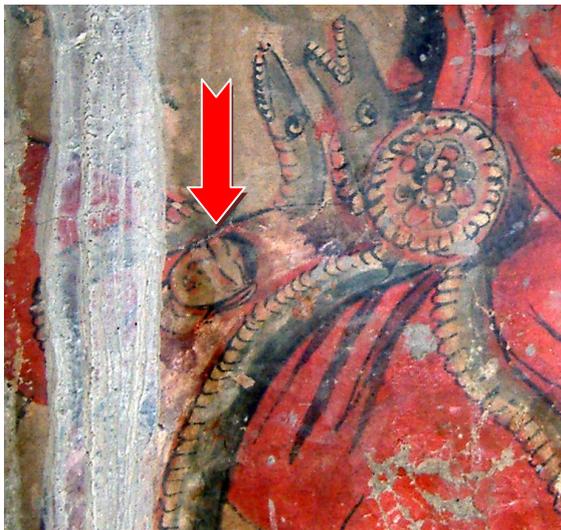


Abb.35-36: Detailansicht Köpfe auf Schlangenhaut, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

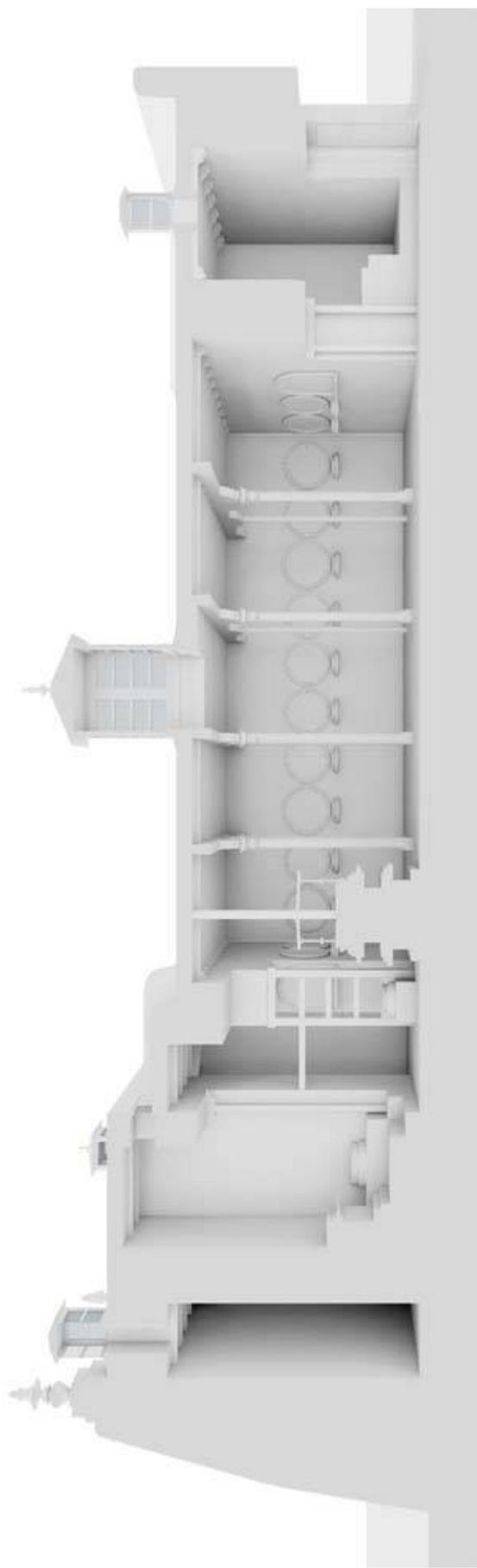


Abb.37: Gebäudelängsschnitt (West-Ost), *gtsug lag khang*, Tabo.

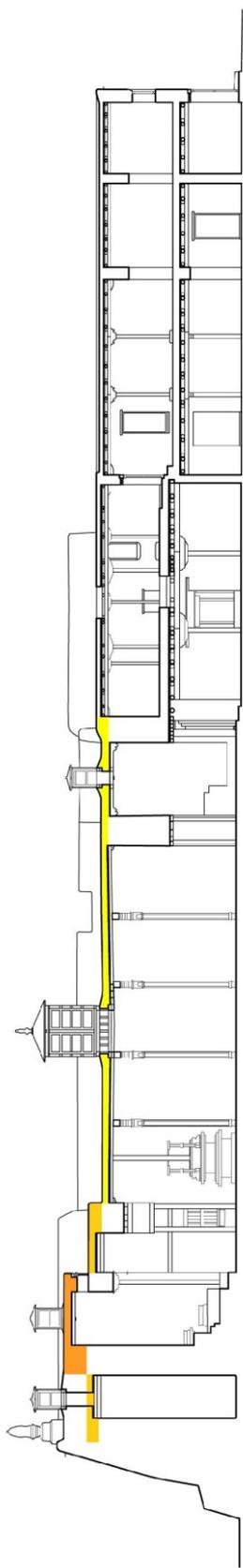


Abb.38: Gebäudelängsschnitt mit Deckenhöhen der Gebäudeteile (West-Ost), *gtsug lag khang*, Tabo.

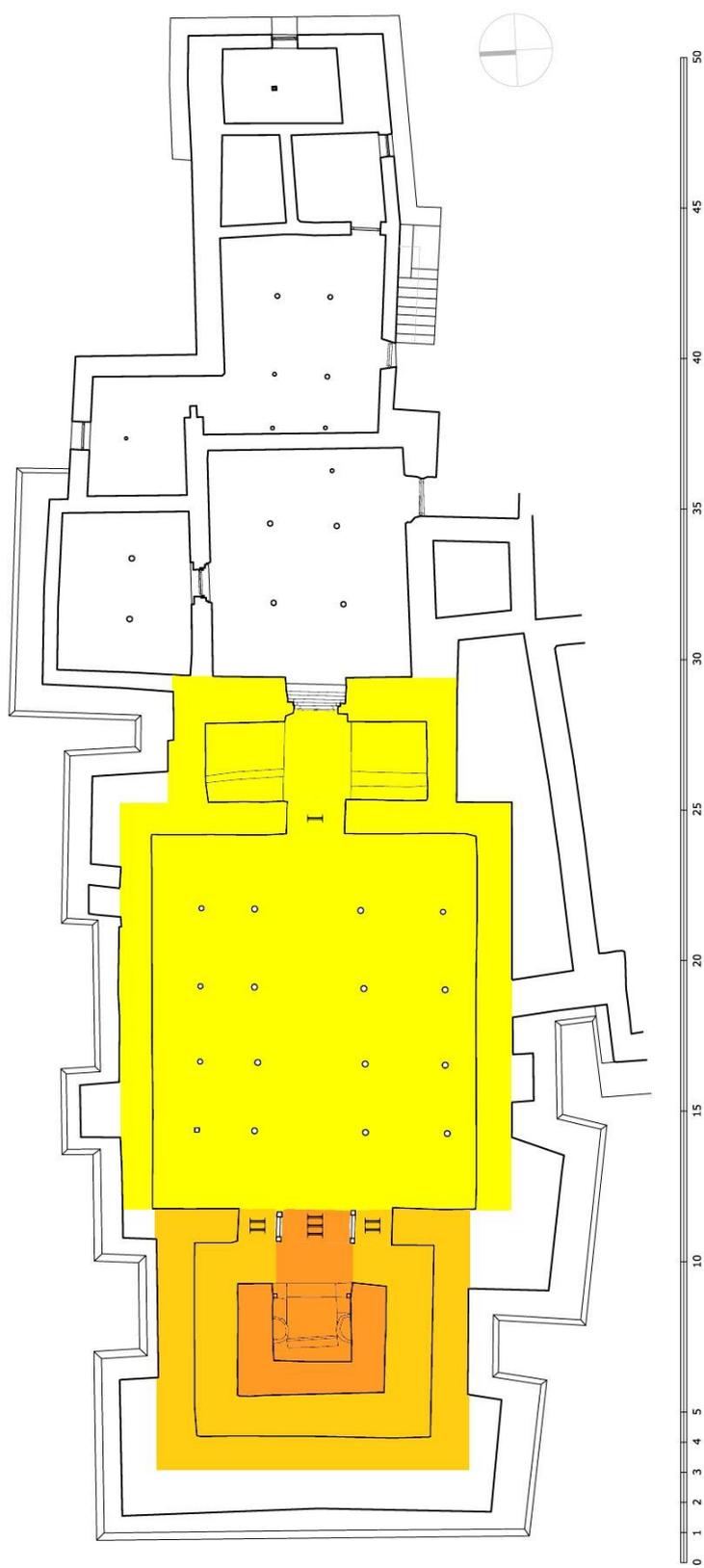


Abb.39: Gebäudegrundriss mit Durchgang I, II und III, *gtsug lag khang*, Tabo.

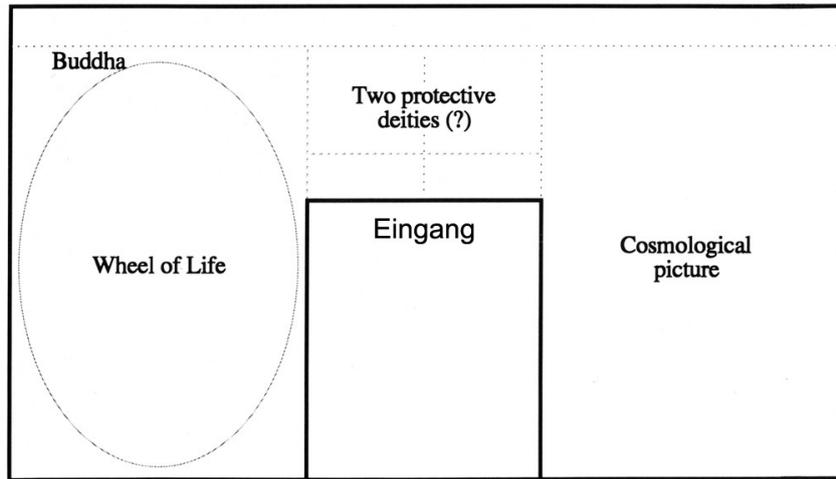


Abb.40: Eingang, Ostwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

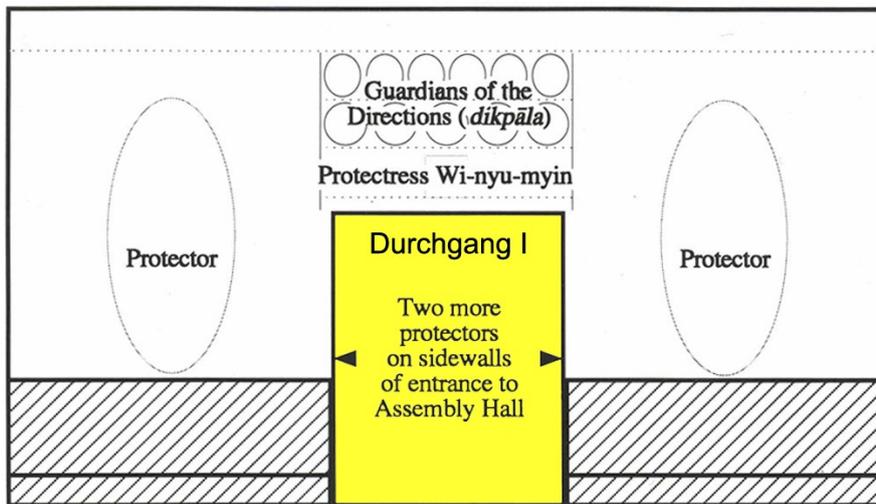


Abb.41: Durchgang I, Westwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

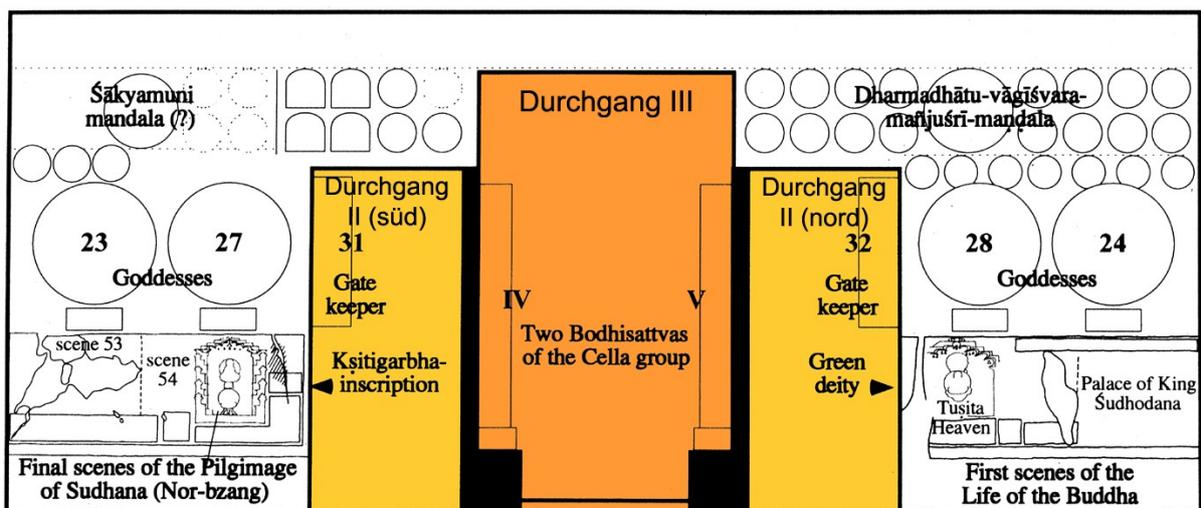


Abb.42: Durchgang II (süd/nord) und Durchgang III, Diagramm der Westwand, 'du khang, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.43: *lōkapāla* (?), Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

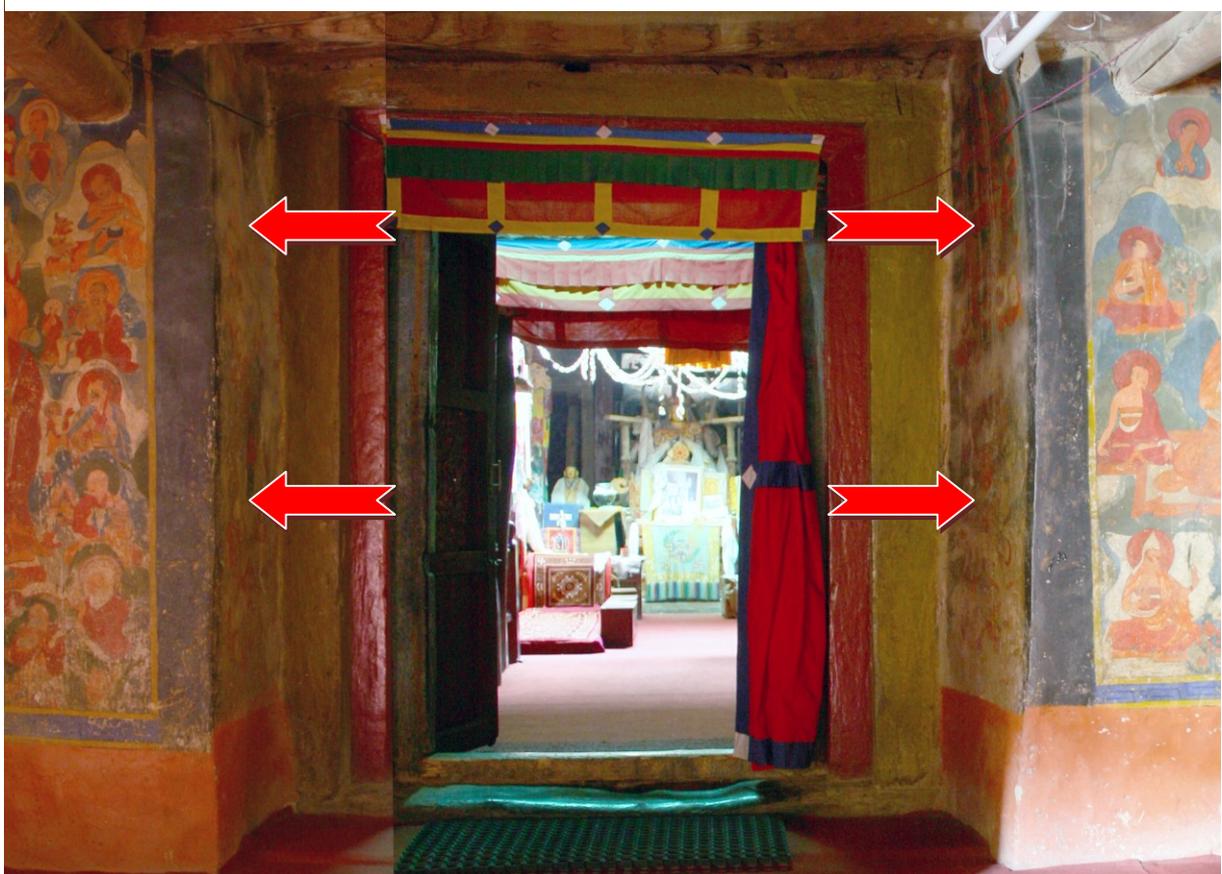


Abb.44: *lōkapāla*, Westwand, neue Eingangshalle, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.45: Figuren am Seil, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.46: Südwand mit floralem Band, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.47: Inschrift an Türsturz, Ostwand über Durchgang I, 'du khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.48: „Admonitory“ Inschrift, Durchgang II (süd), Südwand, 1042 n. Chr., *skor lam, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.49: Übermalte Gottheit D1 (vgl. Abb.4), Durchgang II (süd), Südwand, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.50-51: Gottheiten F1 und F2 (vgl. Abb.4), Ostwand, 1042 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.52: „Grüne Gottheit“ D2 (vgl. Abb.4), Durchgang II (nord), Nordwand, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.53: Lotus oberhalb Durchgang II (süd), Außenwand im Ostgang (süd), 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.54: Zierband auf Außenwand, Westgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.55: Zierband auf Innenwand, Westgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.56: Detailansicht Buddhadarstellungen auf Innenwand, Westgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.57: Detailansicht Buddhadarstellungen auf Innenwand, Westgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.58: Zierband und Buddhadarstellungen auf Innenwand, Nordgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.59: Detailansicht Buddhadarstellungen auf Innenwand, Nordgang, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.

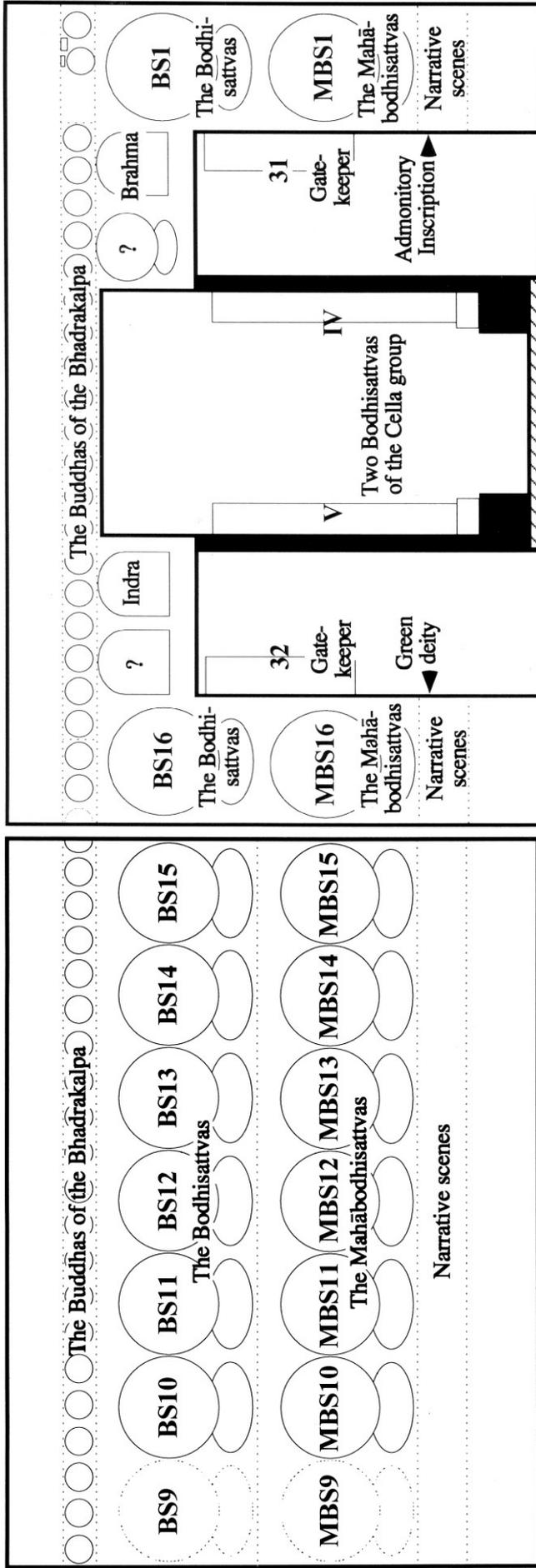


Abb.60-61: Mahābodhisattvas MBS10-MBS16, Außenwand, Nordgang und Ostgang, skor lam, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.62: Reste eines roten Bodhisattvas unter MBS Nr. 9, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., skor lam, gtsug lag khang, Tabo.

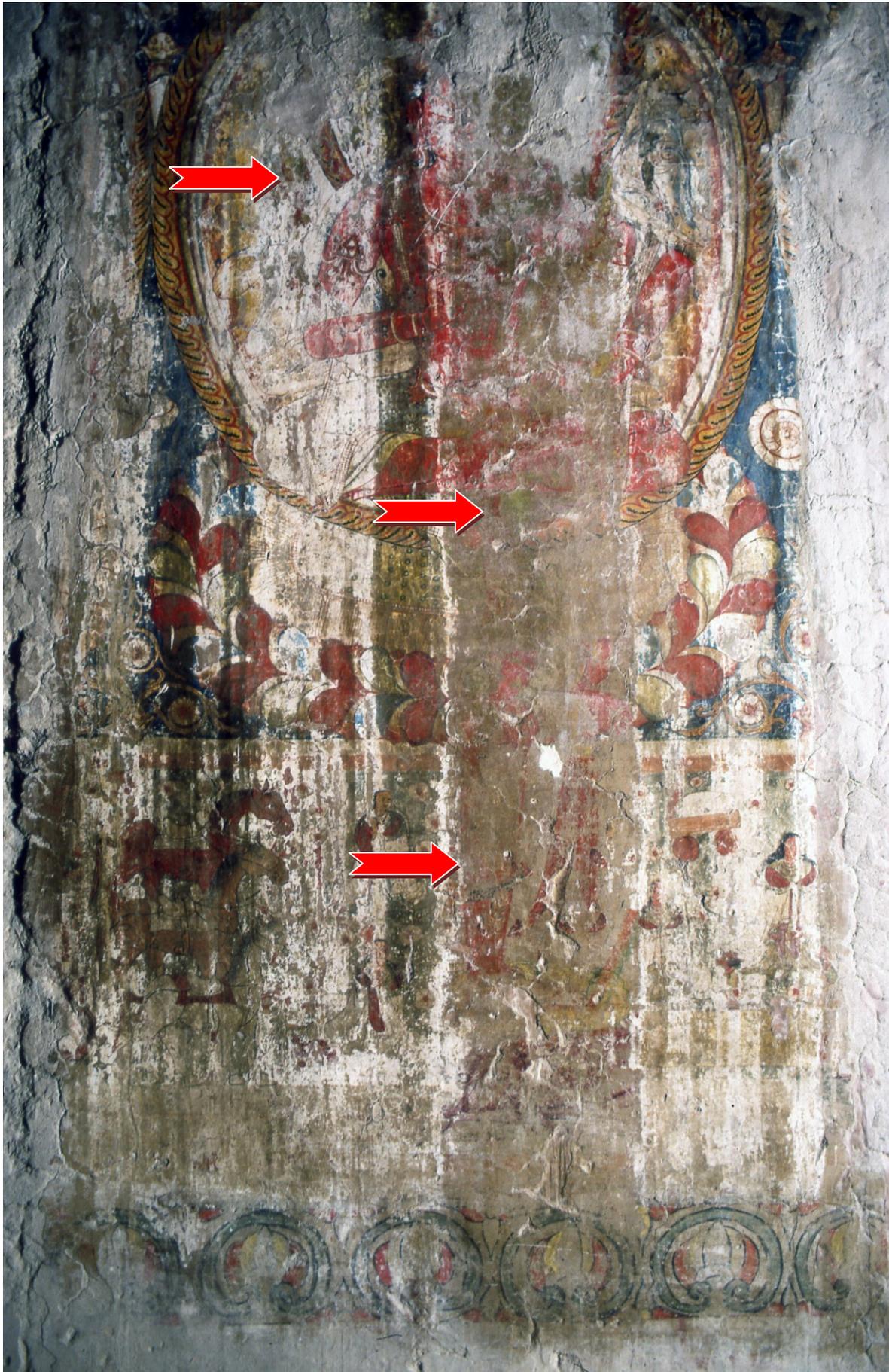


Abb.63: Reste eines roten Bodhisattvas unter MBS Nr. 10 und Zierband, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., *skor lam, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.64: Reste einer Mandorla unter MBS Nr. 10, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., skor lam, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.65: Reste eines roten Bodhisattvas unter MBS Nr. 12, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., skor lam, gtsug lag khang, Tabo.

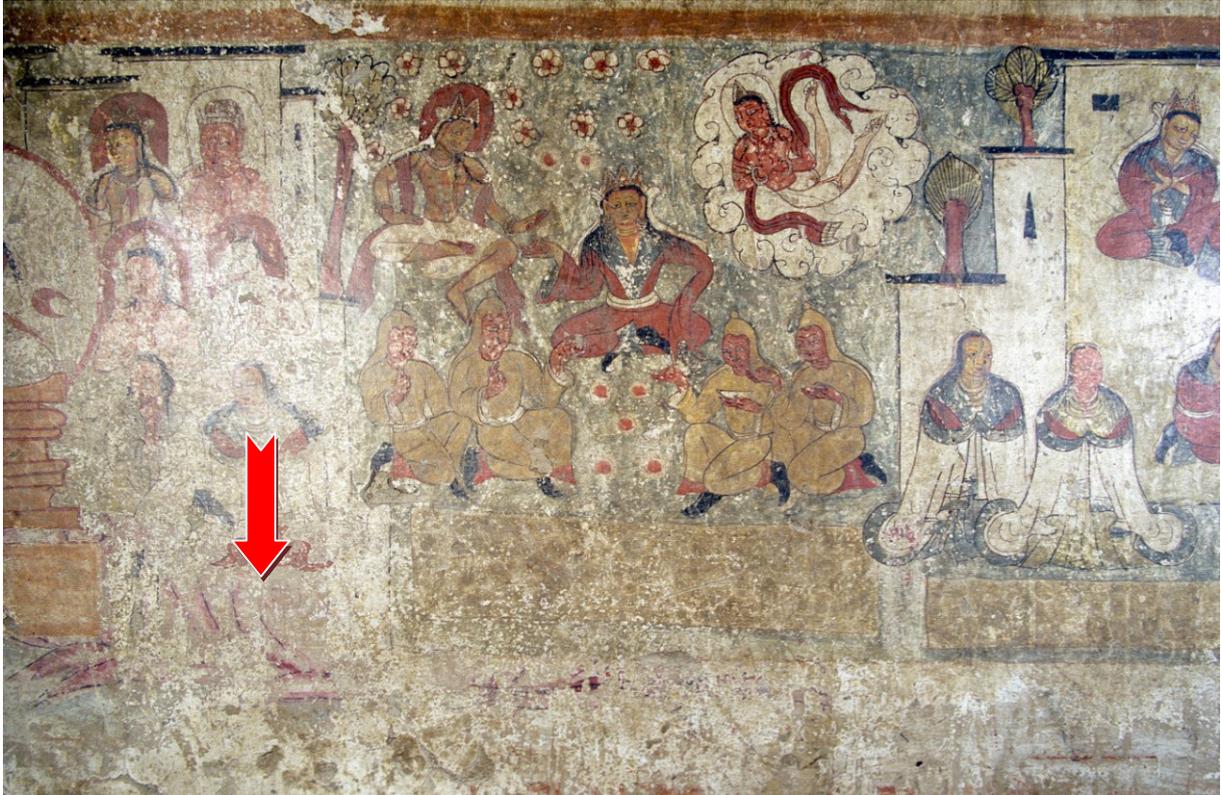


Abb.66: Rote Lotus-Reste unter MBS Nr. 13, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., *skor lam, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.67: Reste eines grünen Bodhisattvas unter MBS Nr. 15, Außenwand, Nordgang, 996 n. Chr., *skor lam, gtsug lag khang*, Tabo.

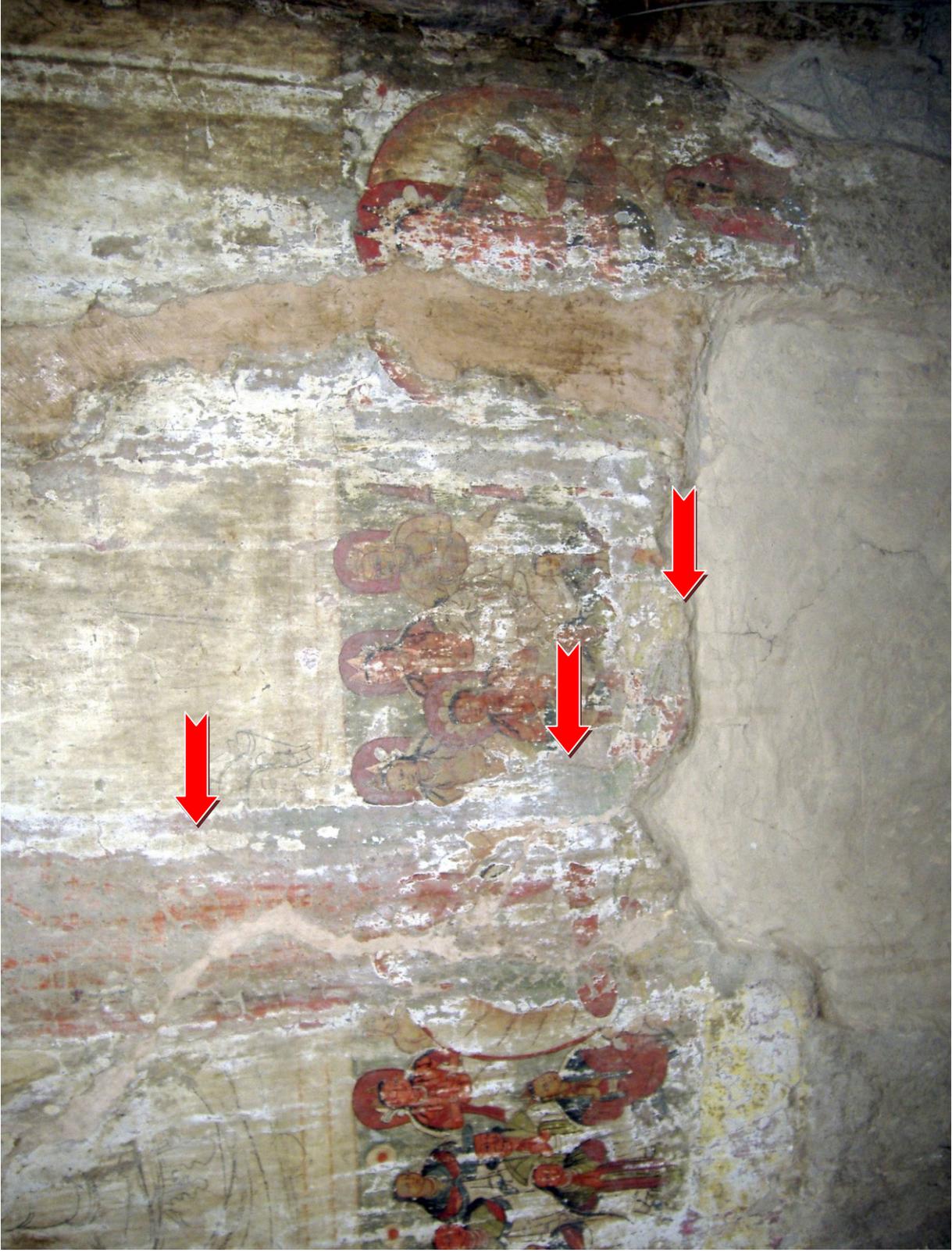


Abb.68: Reste eines grünen Bodhisattvas unter MBS Nr. 16, Außenwand, Ostgang (nord), 996 n. Chr., skor lam, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.69: Reste der Hüfte eines grünen Bodhisattvas unter MBS Nr. 16, Außenwand, Ostgang (nord), 996 n. Chr., *skor lam, gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.70: Rekonstruktions-Skizze der stehenden Bodhisattvas, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.

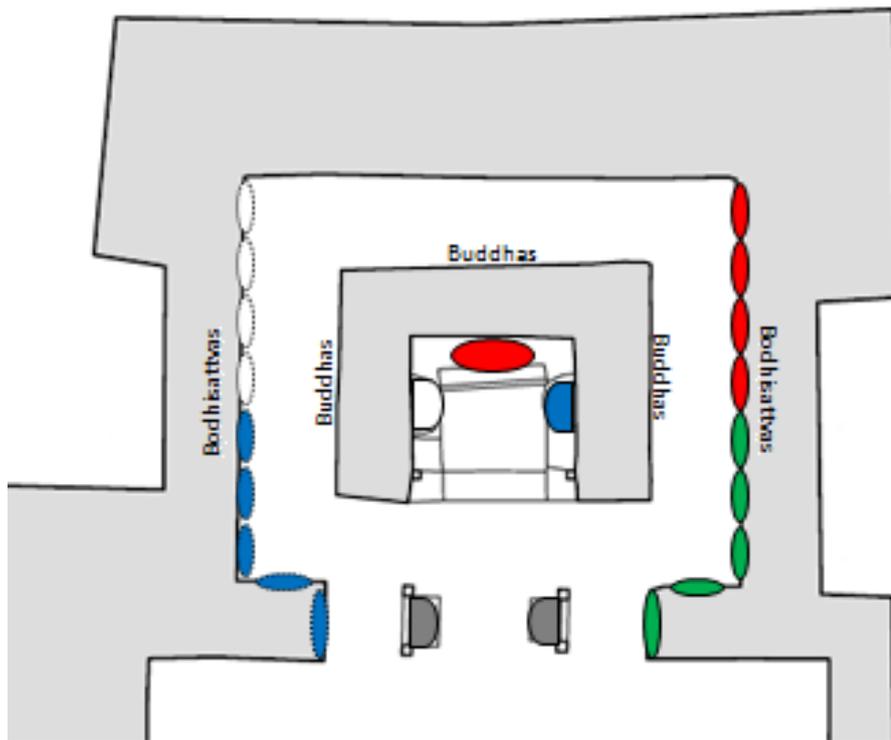


Abb.71: Hypothetische farbliche Anordnung der Bodhisattvas im Umwandelgang, skor lam, gtsug lag khang, Tabo.

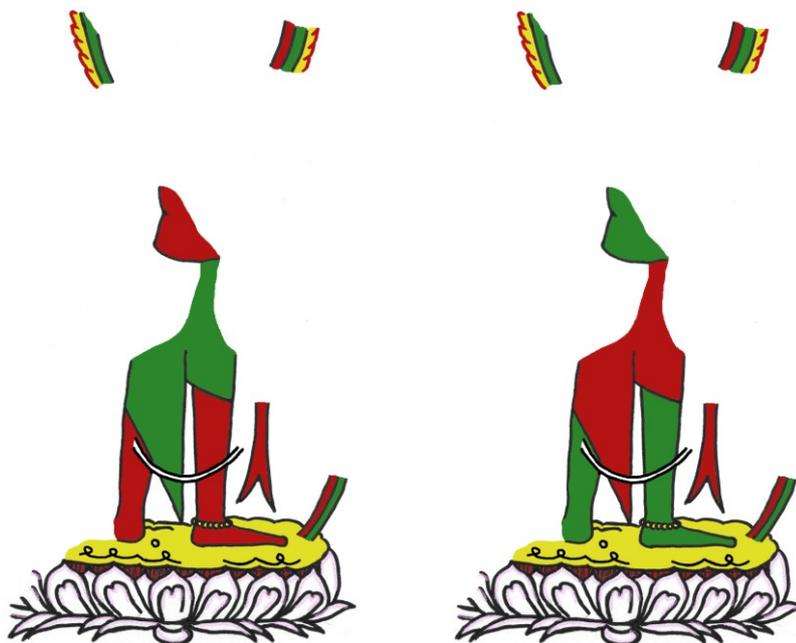


Abb.72: Farbliche Rekonstruktion der roten und grünen Bodhisattvas.



Abb.73-74: Florale Motive an Balkenkonstruktion von Bodhisattva V, Durchgang II (nord), 996 n. Chr., skor lam, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.75: Bemalte Stoffbahnen, Decke, Durchgang II (süd), 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.76: Bemalte Stoffbahnen, Decke, Durchgang II (nord), 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.77: Bemalte Stoffbahnen, Decke, Durchgang III, 996 n. Chr., *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.78: Bemalte Stoffbahnen, Decke, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.79: Bemalte Stoffbahnen, Decke, 996 n. Chr., *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.80: Bodhisattva Avalokiteśvara, 996 n. Chr.,  
Südwand, *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*,  
Tabo.



Abb.81: Vairocana/Amitābha, 996 n. Chr.,  
Westwand, *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*,  
Tabo.



Abb.82: Bodhisattva Vajrasattva, 996 n. Chr.,  
Nordwand, *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*,  
Tabo.



Abb.83: Bodhisattva V und VI, 996 n. Chr., Durchgang III, *dri gtsang khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

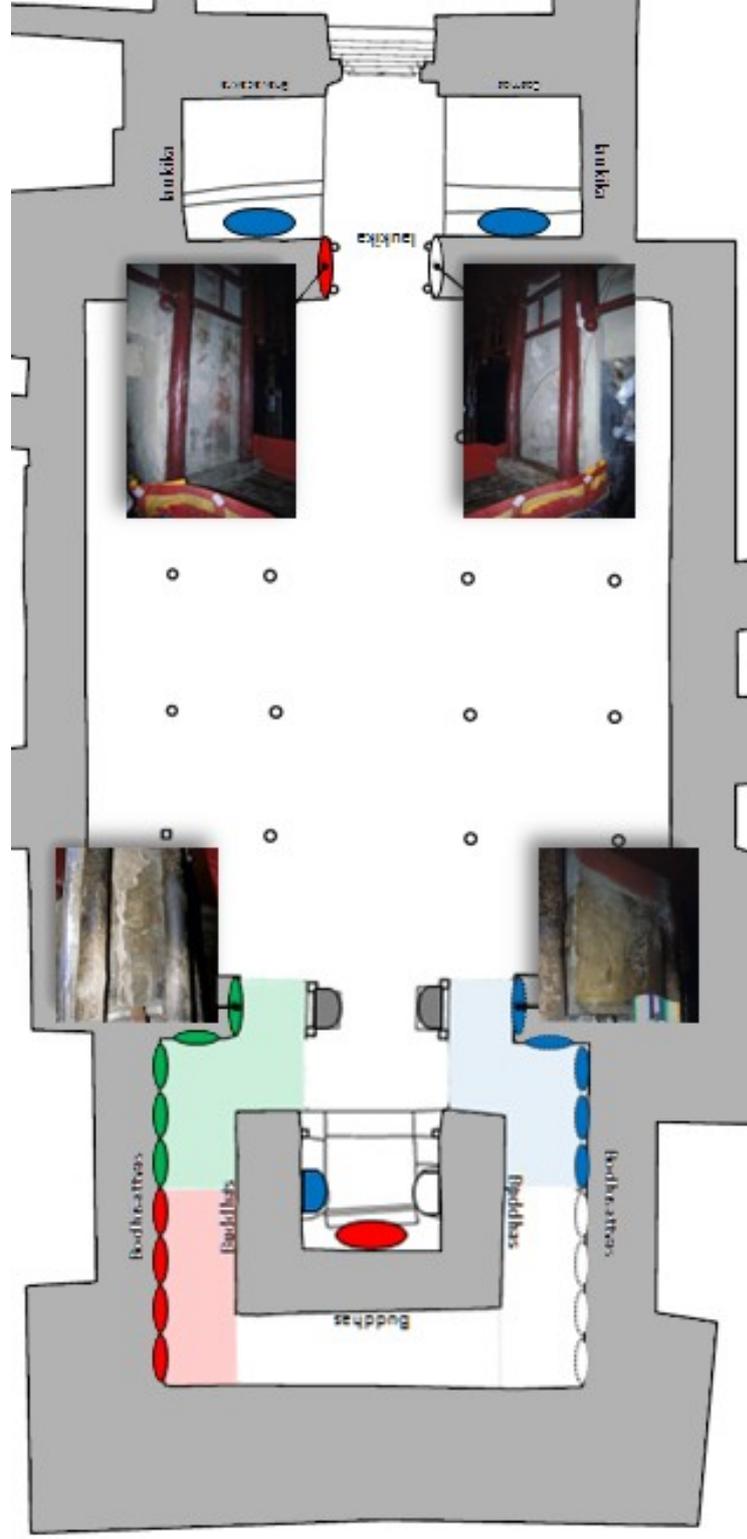
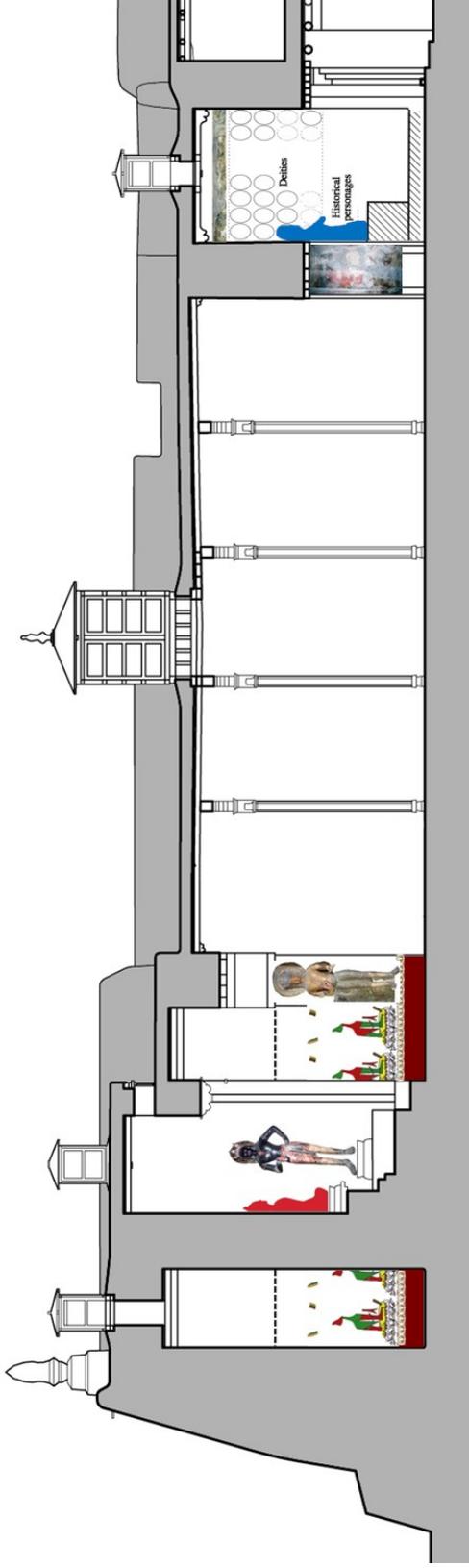


Abb.84-85.: Reste an Malereien und Skulpturen bzw. hypothetisches ikonographische Programm aus der Gründungsphase.



Abb.86: *lokapāla* (?), 996 n. Chr., 4. Reihe, Nordwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.87: Detailansicht Schattierung, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.88: Detailansicht Flammen, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.89: Detailansicht Flammen, Westwand (süd), 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.91: Figur 5, 2. Reihe, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.90: Detailsicht Schlange, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.92: Detailsansicht vajra, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.93: Fliegende Gottheit, 996 n. Chr., Decke von Durchgang III, dri gtsang khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.94: Figur 8, 2. Reihe, 996 n. Chr., Nordwand, sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.95: Detailansicht Schwert, Durchgang I, Südwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.96: *dikpāla Rākṣasa*, 996 n. Chr., Westwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.97: Detailansicht Pferdekopf, Durchgang I, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.98: Pferd von *dikpāla* Āditya, 996 n. Chr., Westwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.99: Weißer Pferdekopf, „Güne Gottheit“, Durchgang II (nord), Nordwand, 996 n. Chr., *skor lam*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.100: Detailansicht Bild über Eingang, Ostwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.101: Darstellung über Durchgang I, Westwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

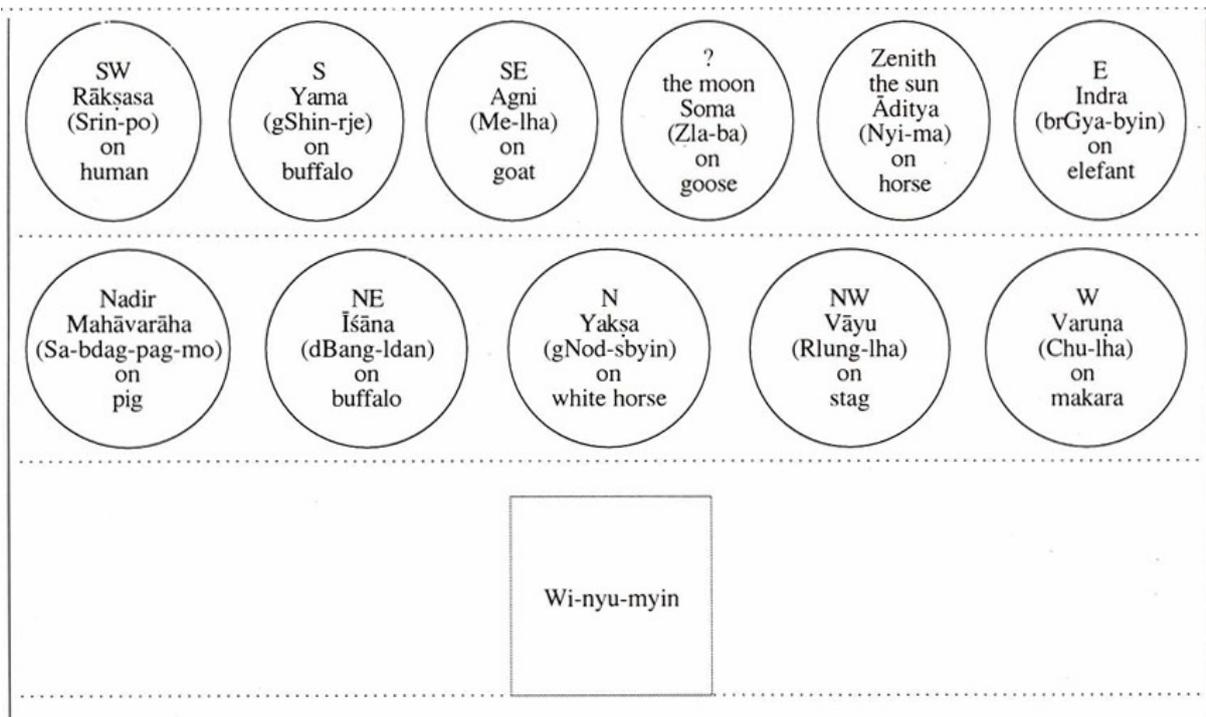


Abb.102: Zeichnung, Gottheiten über Durchgang I, Westwand, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

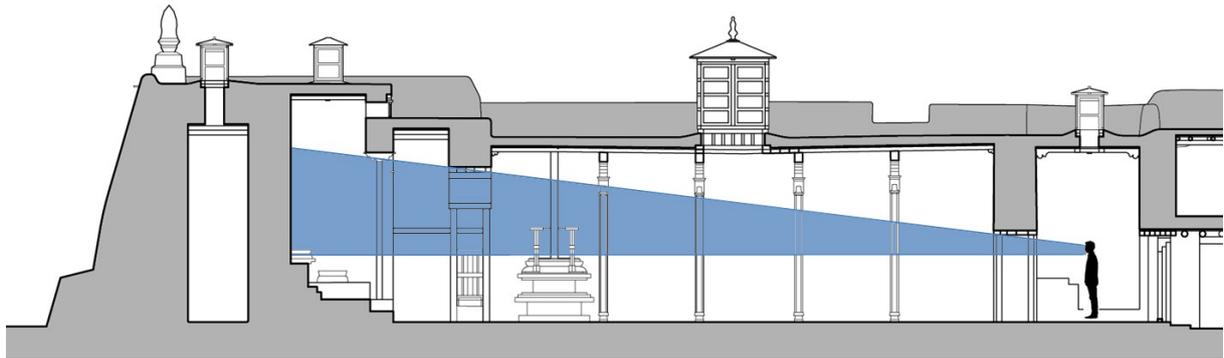


Abb.103: Blickfeld in den Tempel, *gtsug lag khang*, Tabo.

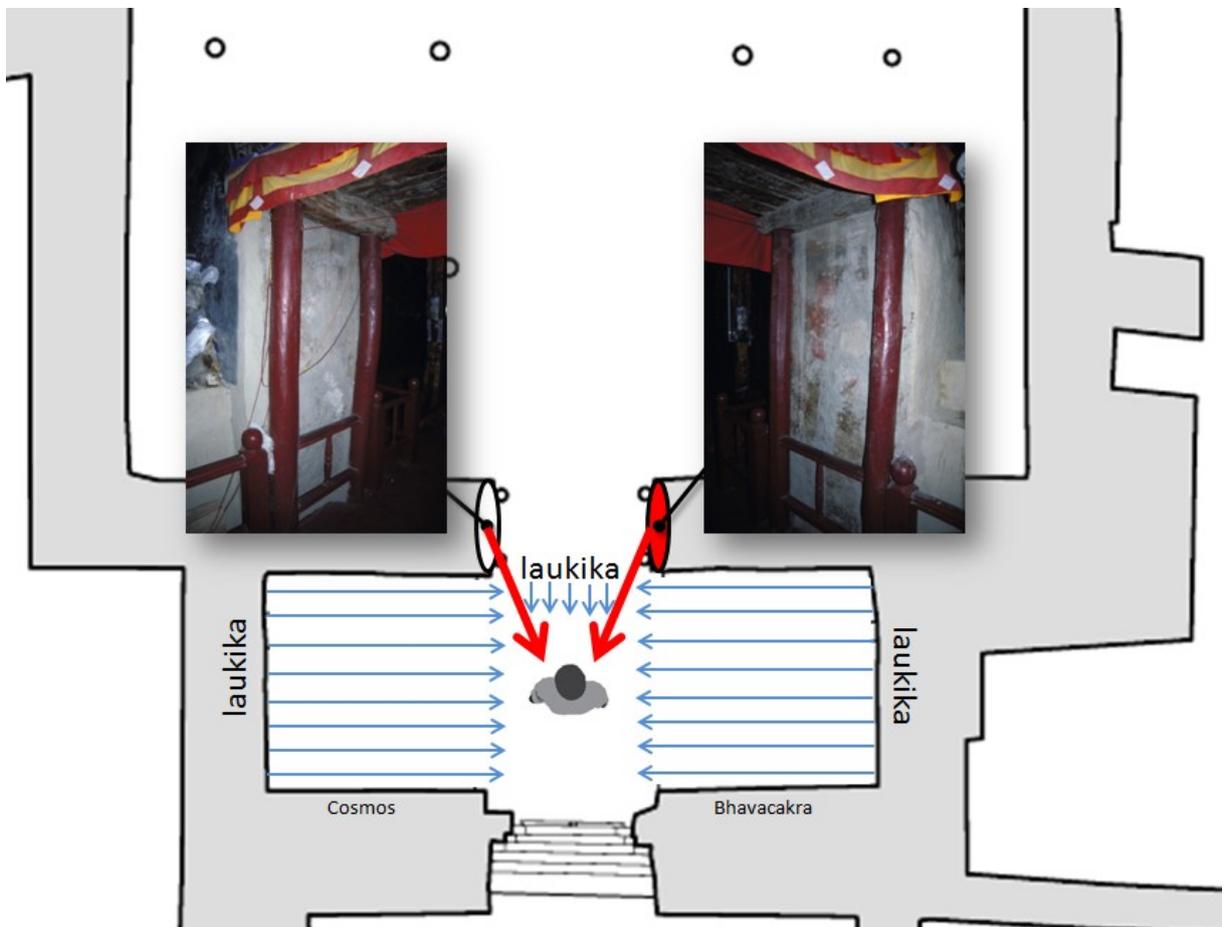


Abb.104: Orientierung der Gottheiten in der Eingangshalle, *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

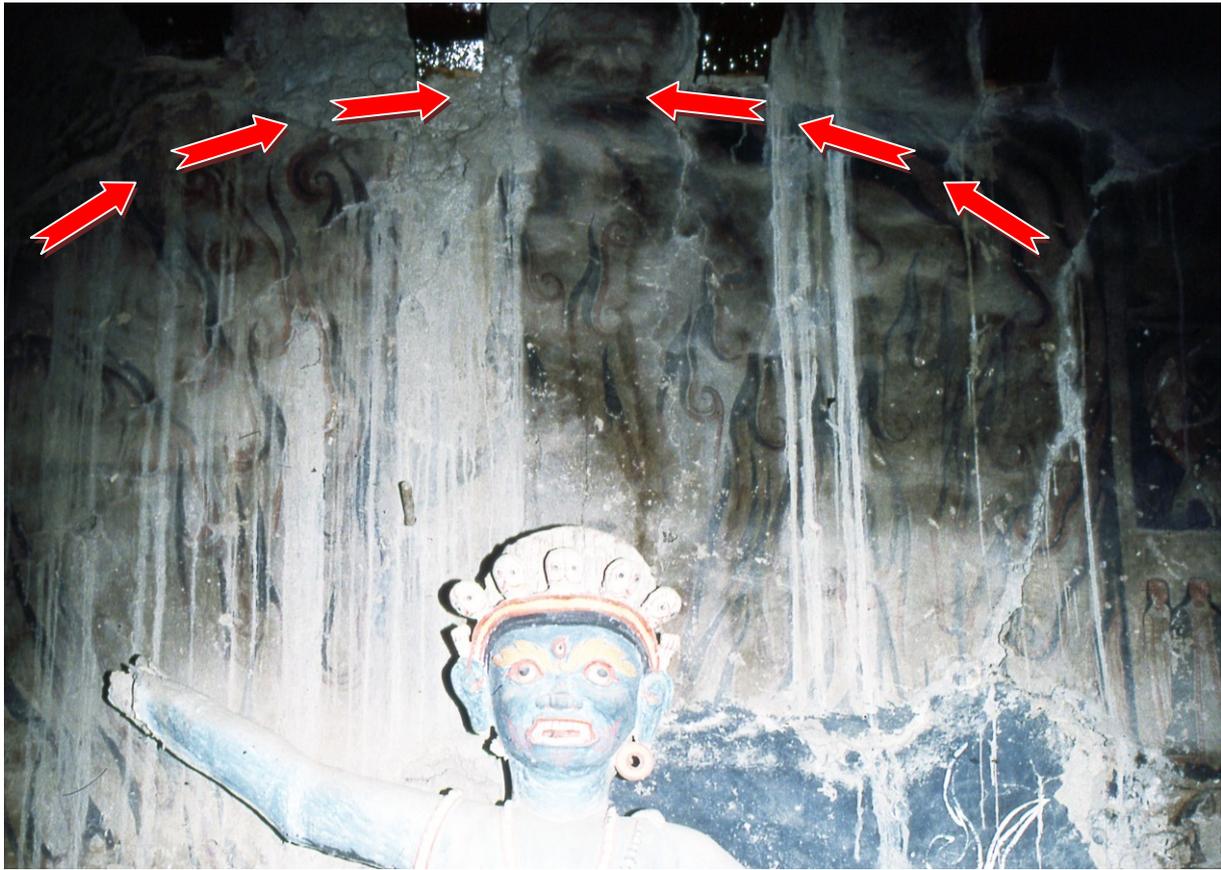


Abb.105: Orientierung der Flammenspitzen, Gottheit A1 (vgl. Abb.4), *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

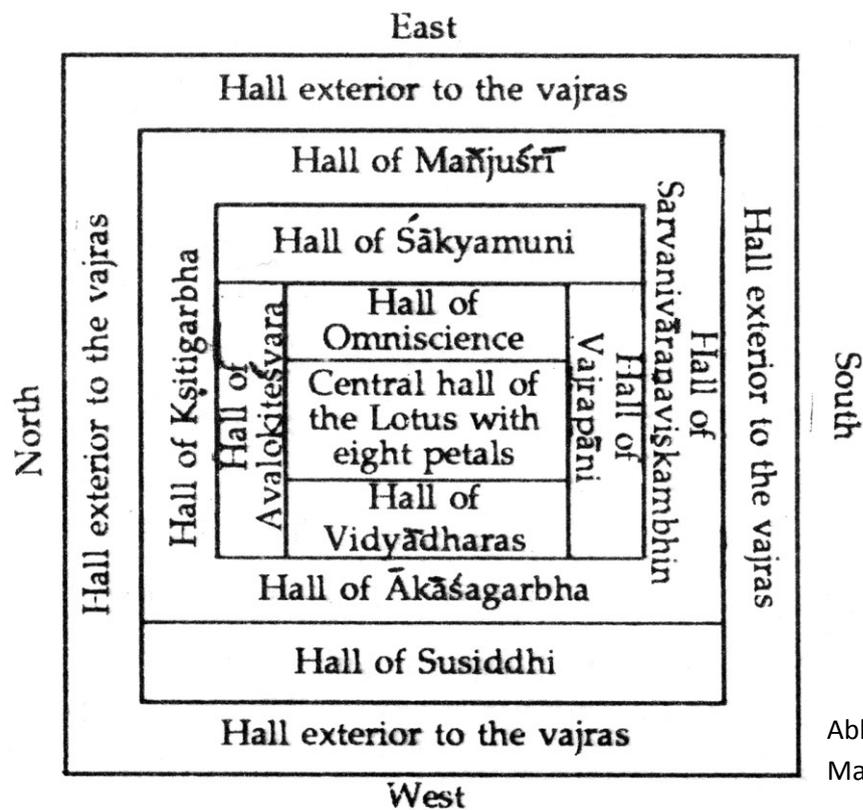


Abb.106: Abhisambodhi Vairocana Maṇḍala mit viertem Rang.

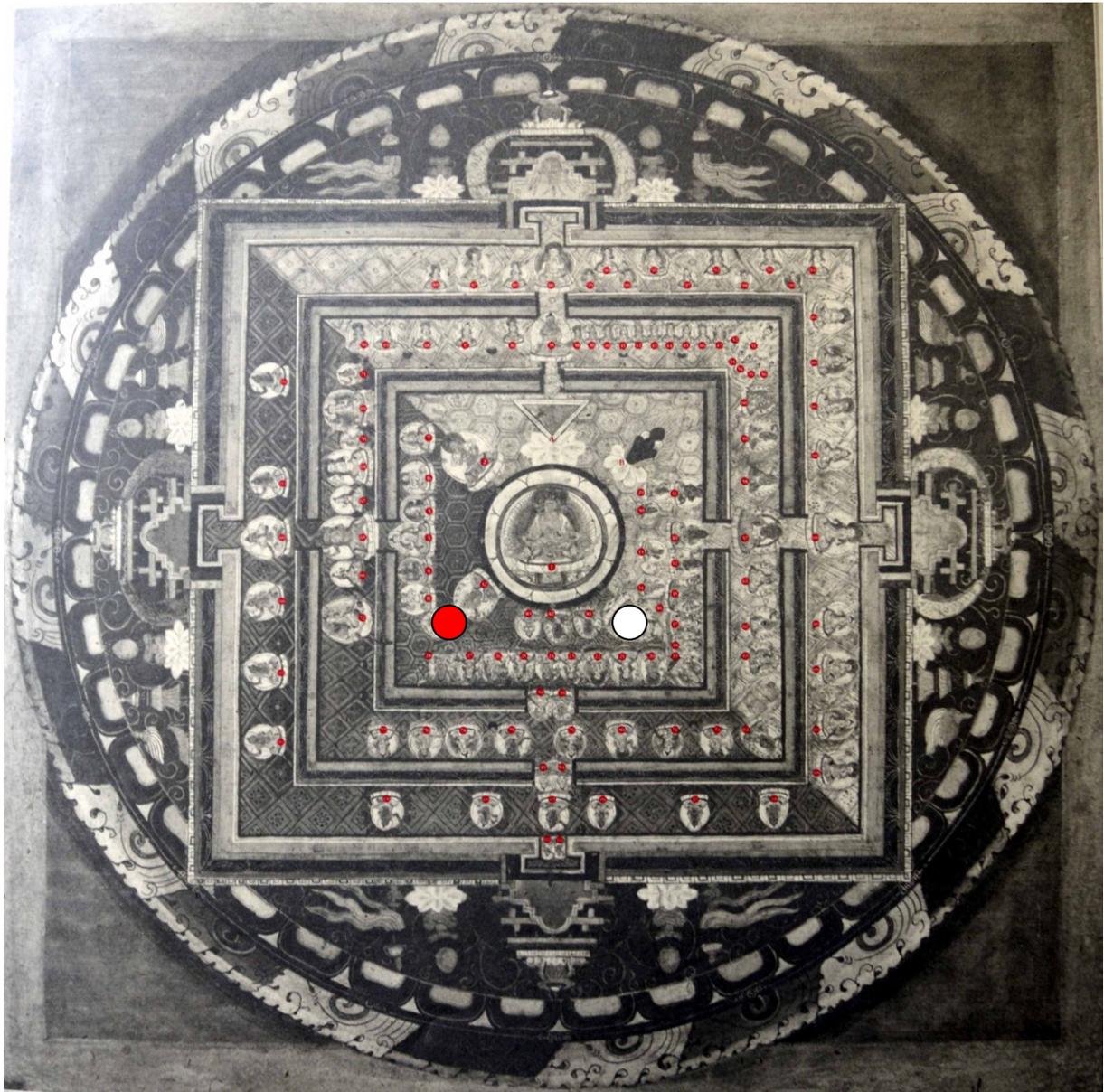


Abb.107: 122-Deity-Abhisambodhi Vairocana Maṇḍala. Acala (weiß) und Hayagrīva (rot).

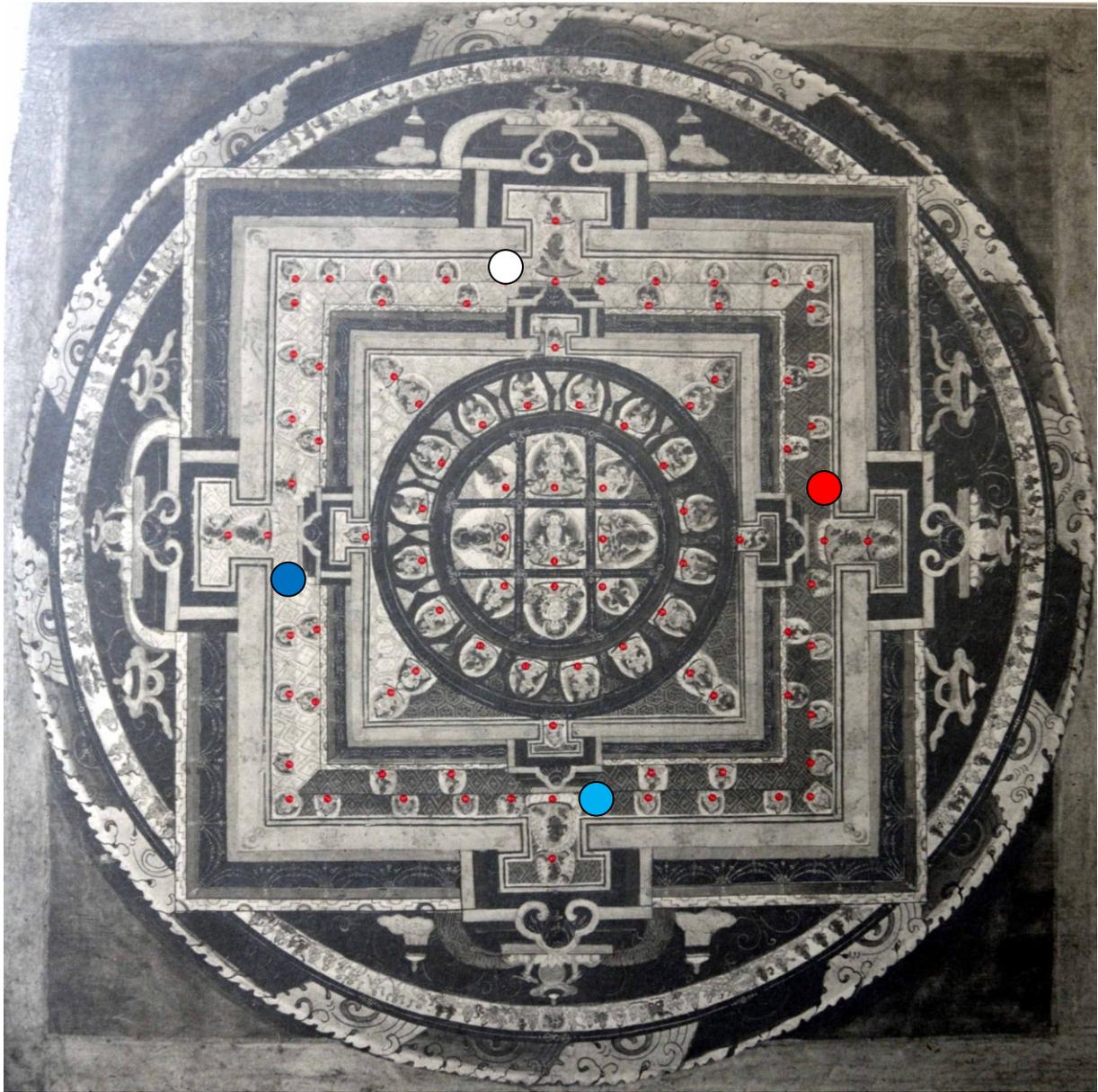


Abb.108: 37-Principal Deity Sarvavid Vairocana Maṇḍala. Acala (weiß), Hayagrīva (rot), Nīladaṇḍa (dunkelblau), Amṛtakunḍalī (hellblau).



Abb.109: Gruppe lokaler Adliger, Nordwand, 996 n. Chr., *sgo khang*, *gtsug lag khang*, Tabo.

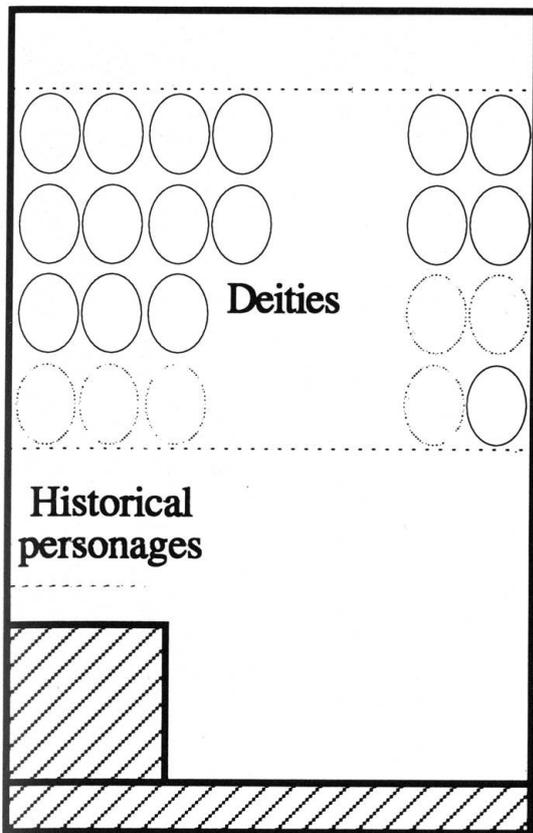


Abb.110: Zeichnung,  
Nordwand, *sgo khang*,  
*gtsug lag khang*, Tabo.



Abb.111: Außenkreis Lebensrad, Ostwand, 996 n. Chr., sgo khang, gtsug lag khang, Tabo.



Abb.112: Außenkreis Lebensrad, Höhlentempel, Pedongpo, Tibet.



Abb.113: Avalokiteśvara, 7.-8. Jhd., Kloster 1, Ratnagiri, Orissa, Indien.



Abb.114: Hayagrīva, 7.-8. Jhd., Kloster 1, Ratnagiri, Orissa, Indien.



Abb.115: Acala, 10./11. Jahrhundert, Kashmir oder West Tibet, Messinglegierung, Höhe: 10,2 cm, ehemals Pan-Asian Collection.



Abb.116-117: Hayagrīva, Rang rig rtse Tempel, Tedong Valley, Charang, Kinnaur, Himachal Pradesh, Indien.

# Curriculum Vitae Dipl.-Ing. Uwe Niebuhr BA

## Bildungsweg

3/2010 -	Masterstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
3/2007 - 2/2010	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
9/2009	Bachelor of Arts
3/2004 - 5/2009	Bachelorstudium Sprachen und Kulturen Südasiens und Tibets an der Universität Wien
9/1999	Diplom-Ingenieur
1989 - 1999	Diplomstudium Maschinenbau an der Universität Kassel, Deutschland
1987 - 1989	Fachabitur Maschinenbau, Fachoberschule Bebra, Deutschland

## Beruflicher Werdegang

07/2013 -	Universität Wien: <i>FWF Project - Text, Art and Performance in Bon Ritual (P24702)</i> , geleitet von Univ.-Prof. Dr. D. Klimburg-Salter, Institut für Kunstgeschichte
1/2007 - 06/2013	Universität Wien: <i>FWF - NFN S98 Cultural History of the Western Himalaya from the 8th Century, Subproject Art History (S9802-G21)</i> , geleitet von Univ.-Prof. Dr. D. Klimburg-Salter, Institut für Kunstgeschichte
2006	Universität Wien: <i>FWF - FSP S87 Interdisciplinary Research Unit: The Cultural History of the Western Himalaya</i> , geleitet von Univ.-Prof. Dr. D. Klimburg-Salter, Institut für Kunstgeschichte
8/2004 -	Volontär am Museum für Völkerkunde Wien (heute Weltmuseum) in Zusammenarbeit mit Dr. Christian Schicklgruber. Sammlung: Hans Leder und Réne de Nebesky-Wojkowitz
9/2000 - 2/2004	Niebuhr Haustechnik GmbH, Ronshausen, Deutschland
5/1995 - 1998	Universität Kassel: <i>SynergieHaus-Projekt</i> der PreussenElektra, geleitet von Univ.-Prof. Dr. G. Hausladen, Institut für Technische Gebäudeausrüstung, Deutschland

## Berufsbezogene Aktivitäten

01/2015	Feldforschungsreise zum Triten Norbutse Kloster, Kathmandu, Nepal
07/2013	Konferenz: 13th Seminar of the International Association for Tibetan Studies. National University of Mongolia. Ulaanbaatar. Vortrag: "Pan-Tibetan religious iconographies in the 10 <sup>th</sup> century - The case of the Tabo guardian deities of the foundation period (996 C.E.)"

- 7/2013 - 8/2013      Feldforschungsreise in die Mongolei
- 10/2012 - 3/2013    Assistenz-Kurator für die Ausstellung: *BÖN - Geister aus Butter. Kunst & Ritual des alten Tibet*. 1. Feb. - 1. Mär. 2013. Museum für Völkerkunde Wien
- 1/2009                Feldforschungsreise nach Bhubaneshwar, Udayagiri, Khandagiri, Ratnagiri, Hirapur, Konarak, Lalitagiri, Udaigiri und Orissa State Museum, Orissa, Indien
- 1/2009                Feldforschung im Asutosh Museum und Indian Museum, Kalkutta, West Bengalen, Indien
- 12/2008             Workshop „Bon Rituals“, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
- 10/2008             Neu Delhi: Jawaharlal Nehru Institute of Advanced Studies (JNIAS) (together with FWF-NFN S98, CIRDIS, Gerda Henkel Fund, Kunsthistorisches Museum Vienna and the Austrian Academy of Sciences), Training Course, 3 – 31 Oct. 2008, School of Arts and Aesthetics, Institute of Advanced Studies, JNU: Central Asia and Gandhara. Numismatics. Early Buddhist Iconography, Art and Archaeology
- 10/2008             Feldforschungsreise nach Sonkh, Mat und Mathurā, Uttar Pradesh, Indien
- 9/2006                Feldforschungsreise nach Tabo und Nako, Himachal Pradesh, Indien
- 4/2006 - 6/2006    Auftragsarbeit am Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz. Sammlung Basten
- 3/2006                Vortrag am Museum für Völkerkunde Wien: „Tibetische Ritualkarten. Eine Ikonographie des tibetisch-mongolischen Pantheons“
- 3/2006                Workshop „Tage der Kultur- und Sozialanthropologie 2006“, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien. Vortrag: "Materielle Kultur, kulturelles Gedächtnis und Migration: Tibeter in Indien"

## **Publikationen**

- 2007                Im Einklang mit den Kräften der Natur, in: *Periodikum Qigong*, 23, Wien, 7-11.
- 2006                Tibetische Ritualkarten. Eine Ikonographie des tibetisch-mongolischen Pantheon, in: *Archiv für Völkerkunde*, Vol. 55 (2005), Wien, 75-92.

## Abstract

Der Klosterkomplex von Tabo im Distrikt Spiti von Himachal Pradesh, Indien, wurde ca. 996 n. Chr. durch die Könige von Westtibet gegründet. Die neun Tempel wurden zwischen dem späten 10. und ca. 17. Jahrhundert n. Chr. errichtet. Der *gtsug lag khang* ist das älteste Gebäude der Anlage, wobei das Sanktum mit Umwandlungsgang, die Versammlungshalle und die ursprüngliche Eingangshalle (Tib.: *sgo khang*) zur Zeit der Tempelgründung entstanden sind. Tabo gilt als das älteste, kontinuierlich funktionierende buddhistische Kloster in Indien. Speziell die Malereien in der Eingangshalle, kombiniert mit den noch sichtbaren Resten von ursprünglicher Malerei unter den später entstandenen Malschichten im Umwandlungsgang, erlauben einen Einblick in die Kultur und religiöse Denkweise, die in dieser Region zur Zeit des Gründers Ye shes 'od bestanden haben müssen und die Mitte des 11. Jahrhunderts im Zuge der Transformation durch die zweite Verbreitung des indischen Buddhismus (Tib.: *phyi dar*) in Tibet verschwanden. Die Eingangshalle zeigt eine ungewöhnliche und signifikante Anhäufung von Schutzgottheiten, ein vergleichbares Phänomen findet sich nirgendwo anders. Obwohl die Versammlungshalle während einer Umbauphase (1042 n. Chr.) renoviert wurde, sind die Schutzgottheiten der Gründungszeit in den Durchgängen erhalten geblieben. Zwei dieser Schutzgottheiten im Durchgang von der Eingangshalle zur Versammlungshalle werden in dieser Arbeit in einem historischen, räumlichen und rituellen Kontext betrachtet und ihre Ikonographie und Funktion diskutiert, um abschließend Rückschlüsse auf das ursprüngliche ikonographische Programm des *gtsug lag khang* geben zu können.