

Tibetische Thangkas deuten

VON DAVID JACKSON



aus Kossak und Singer 1998

Buddha Vairocana

TEIL 1:

Die Hierarchie der Anordnung

Wenn auch dem Uneingeweihten die tibetische Malerei als chaotisches und unerschöpflich veränderliches Universum erscheinen mag, so ist ihre Ikonographie in Wahrheit begrenzt, geordnet und vor allem *hierarchisch*. Um diese Kunst zu verstehen, muß man daher zunächst einmal die hierarchische Anordnung oder Struktur erkennen, gemäß der die heiligen Figuren positioniert wurden. Um die wichtigsten Konventionen von Rangordnung und Hierarchie zu erkennen, muß man darüber hinaus lernen, die Darstellung der Übertragungslinien der Meister detailliert zu interpretieren, eine Aufgabe, die mehrere wichtige Ergebnisse mit sich bringt. Übertragungslinien sind beispielsweise eine der weni-

gen Quellen zuverlässiger historischer Hinweise zur Datierung eines tibetischen Gemäldes, und in einer Kunst, in der es selten klare Hinweise auf eine chronologische Einordnung gibt, ist allein das schon ein Grund, der eine sorgfältige Untersuchung der Übertragungslinien und ihrer Konventionen bezüglich einer zeitlichen Abfolge rechtfertigt.

Die nicht-verbalen Zeichen eines tibetischen Rollbildes bzw. eines Thangka können beinahe genauso gelesen und interpretiert werden wie ein geschriebener Text. Ein Gemälde aus dieser Tradition besitzt sozusagen „grammatische“ Regeln, die eine systematische Interpretation der Anordnung erlauben. Wie bei vielen geschriebenen Sprachen

kann man bei einem Gemälde verschiedene Beschreibungsebenen unterscheiden, die den Buchstaben, Wörtern und Sätzen entsprechen. Um bei der Analogie zu Sprache und Lesen zu bleiben, könnte man die heiligen Figuren in einem Thangka mit den Worten einer Sprache vergleichen, während die einzelnen Attribute einer Figur – d.h. die ikonographischen Elemente wie Farbe, Gesten, Kleidung, Verzierungen usw. – wie die Buchstaben eines Wortes sind. Und um die richtige Reihenfolge der Figuren zu bestimmen, gibt es Regeln für die Anordnung – analog zu den Regeln der Syntax. Auf den folgenden Seiten möchte ich einige der wichtigsten „Syntaxregeln“ der tibetischen Malerei erläutern.

Everding 1983



Verdienstfelder haben eine Hierarchie: Spirituell höher gestellte Wesen sind in ihrer Position höher angeordnet.

Verschiedene Typen von Gemälden

Gemälde können bezüglich ihrer hauptsächlichen Funktion in verschiedene Typen unterteilt werden (obwohl dies kein traditionelles tibetisches Klassifizierungsschema ist):

1. EINFACHE „KÖRPERLICHE STÜTZEN“, welche einfache ikonische Darstellungen einer göttlichen Figur sind;
2. ERZÄHLENDE GEMÄLDE, welche die Figuren in eine historische oder legendenhafte Geschichte einbetten, wie das Leben eines Heiligen;
3. DIDAKTISCHE GEMÄLDE, welche symbolhaft religiöse Wahrheiten darstellen;
4. ASTROLOGISCHE SCHAUBILDER, die dazu dienen, Glück zu bringen und Unglück fernzuhalten;
5. DARSTELLUNGEN VON OPFERGABEN, insbesondere von Opfergaben an Schutzgottheiten, um diese zu erfreuen und zu besänftigen.

Die wichtigsten Hilfsmittel für den Aufbau einer Struktur

Die Struktur eines tibetischen Thangka ist nicht selbsterklärend. Sie wird nur demjenigen offenkundig, der die einzelnen Figuren zu identifizieren und klassifizieren weiß. Die beiden wichtigsten Hilfsmittel dabei sind:

1. Ikonographie und
2. Beschriftungen.

Die Ikonographie ist sinnvoll für die Identifizierung der Klasse, zu der eine Figur gehört. Allerdings ist sie nicht sehr zuverlässig bei der Bestimmung der Individuen innerhalb der Klasse, mit der wir vorrangig zu tun haben – Lamas

und Gurus –, da die Ikonographie hierfür nicht streng festgelegt war, zumindest nicht in den frühen Werken. Derselbe Meister oder Adept (*siddha*) kann – abhängig vom Kontext – in verschiedenen Haltungen dargestellt sein (beispielsweise die vier Aspekte von Virupa). Dennoch können ikonographische Faktoren (wie die Kleidung der Lamas) für eine vorläufige, erste Identifikation einer Gruppe von Figuren und möglicherweise einiger berühmterer Einzelpersonen ausreichen.

Dennoch bleiben oft Zweifel bestehen, insbesondere, wenn man es mit weniger üblichen Traditionen zu tun hat. Hier sind geschriebene Beweise wie Beschriftungen manchmal das einzige Mittel für eine zuverlässige Identifizie-

rung.¹ Meine wichtigste vorläufige Schlußfolgerung besteht darüber hinaus darin, daß diese Analyse-methode mit größter Vorsicht und mit einem beträchtlichen Maß an Geschicklichkeit angewandt werden muß. Anders ausgedrückt, ist sie in vielen Fällen eine große Hilfe, aber sie kann nicht stark vereinfachend oder unkritisch angewandt werden, besonders dann nicht, wenn die Hauptfigur und die letzten zwei oder drei historischen Figuren einer gemalten Übertragungslinie nicht mit Gewißheit identifiziert werden können. Tibetische Maler und gelehrte religiöse Meister waren sich der grundlegenden hierarchischen Regeln und chronologischen Konventionen, die in den Gemälden ausgedrückt wurden, bewußt.² Sol-

che Regeln waren wichtige Aspekte der komplexen und hochentwickelten Tradition der religiösen Kunst der Tibeter. Im traditionellen Tibet war Kunst im großen und ganzen religiöser Natur, und gemäß tibetischer „ikonologischer“ Theorien, die in Abhandlungen über sakrale Kunst dargelegt wurden, wurden Kunstwerke traditionell in drei Haupttypen sakraler Objekte eingeteilt, die jeweils einem Aspekt der Buddhaschaft entsprechen: erleuchteter Körper, Rede oder Geist. So stellen die Haupttypen sakraler Objekte in aufsteigender Reihenfolge die drei „Stützen“ dar:

1. körperliche Stütze,
2. verbale Stütze und
3. mentale Stütze.

Die körperlichen Stützen können gemäß ihrer räumlichen Ausdehnung weiter in zwei Klassen unterteilt werden: (1) gemalte, also zweidimensionale Objekte und (2) Skulpturen oder anderweitig nach außen vorstehende, dreidimensionale Objekte. Wir werden uns hier ausschließlich mit körperlichen Stützen des ersten Typs beschäftigen: mit gemalten Kunstwerken, insbesondere mit gemalten Rollbildern (*thangka*; *thang sku*; *sku thang*).

Untersucht man einige datierbare Gemälde aus dem zwölften bis hin zum 19. Jahrhundert, so stellt man gewaltige stilistische Unterschiede fest. Im wesentlichen entwickelten sich die Stile aus alten indischen in spätere, eher chinesisch beeinflusste Stile. Das ist fast zu erwarten, betrachtet man die geographische Lage Tibets zwischen den beiden großen Zivilisationen Asiens – Indien und China – und die Tatsache, daß Tibet seine ursprünglichen buddhistischen Impulse hauptsächlich aus Indien erhielt. Während diese stilistische Entwicklung die Darstellung der Körper und der Kleidung der Gottheiten weniger auffällig beeinflusste, war der Einfluß auf den Hintergrund und andere dekorative Details sehr offensichtlich. Unter anderem entwickelten sich die Stilrichtungen von einem hauptsächlich roten, gelben und orangefarbenen Farbschema mit abstrakten dekorativen Mustern im Hintergrund hin zu einem vorrangig

grünen und blauen Farbschema mit mehr oder weniger stereotypen Elementen von Landschaften chinesischen Stils im Hintergrund. Bezüglich der grundlegenden Konventionen der Positionierung der Figuren änderte sich die strenge lineare Anordnung in geraden Reihen und Spalten hin zu einer etwas gestaffelten und natürlichen Anordnung vor einer Landschaft. Die früheste Konvention ist zuerst eindeutig indisch, während die späteren Entwicklungen (abwechselnd rechts-links, beginnend in der oberen Mitte) zweifellos eine Durchdringung seitens chinesischer Traditionen widerspiegeln. Diese Veränderungen springen dem Historiker heute ins Auge (dank zwölf Jahrhunderten an Hinweisen), doch eigentlich blieb die tibetisch-buddhistische Malerei tief konservativ und veränderte sich über den größten Teil ihrer Entwicklungsgeschichte hinweg nur sehr langsam.

Plazierung der Figuren in einem Thangka

Da die tibetisch-buddhistische Kunst im allgemeinen eine sehr konservative, formale und geordnete Welt war und immer noch ist, in der nichts Bedeutungsvolles nur zufällig geschehen kann, können wir mit Recht fragen, woraus die Prinzipien bestehen, die ihren Aufbau bestimmen. „Aufbau“ bedeutet hier nicht die Gestaltung solch sekundärer, dekorativer Elemente wie einer Landschaft, sondern insbesondere die Auswahl und Positionierung der Figuren. Die hauptsächlich organisierenden oder „syntaktischen“ Regeln sind nicht kompliziert, und sie können zusammengefaßt werden als drei Aspekte der Aufeinanderfolge oder Hierarchie in drei jeweiligen Kontexten:

1. Der Status einer Figur als Haupt- oder Nebenfigur.
2. Zu welcher ikonographischen Klasse die Figur innerhalb der durch (1) festgelegten Ebene gehört.
3. Welche besondere Stellung – wenn überhaupt – die einzelne Figur innerhalb der durch (2) festgelegten ikonographischen Klasse innehat.

1. Die Hierarchie von Haupt- und Nebenfiguren und die Unterscheidung von Prioritätsebenen:

Die erste wesentliche Unterscheidung bezüglich der Hierarchie besteht in der Bestimmung der Figuren mit der wichtigsten Bedeutung und solcher, die weniger wichtig sind. Die meisten Gemälde enthalten mindestens die beiden Ebenen Hauptfigur und Nebenfiguren („Gefolgschaft“ oder „geladene Gottheiten“). Der Einfachheit halber habe ich hier die Nebenfiguren auf eine Ebene beschränkt. Einige Thangkas verfügen jedoch über zwei oder sogar noch mehr Ebenen von Nebenfiguren. Zur „Hauptfigur“ oder „Nebenfigur“ wird eine Gottheit in einem bestimmten Bild je nach den augenblicklichen spirituellen Wünschen oder Prioritäten des Gläubigen oder des Auftraggebers, der die Arbeit bestellt hat. (Bei einem Laienanhänger wurden diese Prioritäten in der Regel durch den Rat eines religiösen Mentors vorgegeben, der vielleicht sogar den Plan des Gemäldes auf Papier skizzierte und dabei die Positionen der einzelnen Gottheiten angab, indem er deren Namen an die gewünschten Stellen schrieb.) Mit anderen Worten, eine Figur wird als „Hauptfigur“ (oder als Gruppe von Hauptfiguren) ausgewählt, weil sie aus irgendeinem Grund für den Auftraggeber gerade von besonderer Bedeutung ist. Beispielsweise wird eine Gottheit wie die Weiße Tārā oft als Hauptfigur gewählt, um ernsthafte Krankheiten oder andere Bedrohungen gegen das Leben des Auftraggebers abzuwenden.

Durch den Unterschied in Größe und Positionierung kann man sofort die Mitglieder von Prioritätsebenen erkennen und unterscheiden. Eine Hauptfigur ist stets größer, während Nebenfiguren kleiner dargestellt sind. Des Weiteren ist eine einzelne Hauptfigur gewöhnlich in der Mitte des Bildes auf der vertikalen Achse plaziert. Ein Künstler muß für ein Gemälde oder eine Serie von Gemälden für jede Prioritätsebene größere oder kleinere Maßeinheiten festlegen: die Größe des Gesichts oder der Handinnenflächen (dies sind



Sakya-Meister: Manchmal werden die großen Gründungsmeister in einem größeren Maßstab dargestellt um ihre besondere Bedeutung hervorzuheben.

Pal 1983

klassische Maßeinheiten, die jeweils aus der Breite von zwölf Fingern bestehen) ist bei einer Hauptfigur viel größer als bei den Nebenfiguren. Theoretisch ist es möglich, daß sich alle Figuren auf der Prioritätsebene der Hauptfigur befinden oder daß ein Bild gar keine Nebenfiguren hat. In der Praxis kommt dies bei Bildern mit mehr als zwei oder drei Figuren allerdings sehr selten vor. In den meisten Bildern stellt die Hauptfigur (oder die Gruppe von Hauptfiguren) einen willkommenen künstlerischen Fokus und spirituellen Schwerpunkt dar.

2. Die Hierarchie der ikonographischen Klassen innerhalb jeder Prioritätsebene:

Im Gegensatz zur ersten Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren,

die in gewisser Weise auf persönlichen, beinahe zufälligen Faktoren beruht, befaßt sich die zweite Unterscheidung mit der Hierarchie der verschiedenen ikonographischen Klassen im tibetisch-buddhistischen Pantheon. Jede einzelne heilige Figur des Pantheons gehört zu der einen oder anderen relativ höheren oder niedrigeren Klasse. Die Hauptklassen der heiligen Figuren sind in absteigender Reihenfolge folgende:

1. Meister der Übertragungslinie
2. tantrische Gottheiten (tib. *yi dam*)
3. Buddhas in der Form von Sambhogakāya und Nirmāṇakāya
4. Bodhisattvas
5. Göttinnen (weibliche Bodhisattvas)
6. Pratyekabuddhas, Śrāvakas/Sthaviras
7. Dākas und Dakinīs (tib. *mkha' 'gro* und *mkha' 'gro ma*), d.h. Wesen einer

hohen Verwirklichungsstufe im Zusammenhang mit der tantrischen Praxis

8. zornvolle Dharmabeschützer (dharma-pāla), z. B. Vajrapāṇi oder Mahākāla
9. Yakṣa-Gottheiten (tib. *gnod sbyin*), z. B. die Vier Großen Könige, Richtungsbeschützer
10. wohlstandsverheißende Gottheiten (tib. *nor lha*), z.B. Jambhala
11. andere niedrigere Gottheiten (mahānaga, *gter bdag*, etc.)

Diese Liste gibt eine spirituelle Hierarchie wieder. Die oberen Klassen verkörpern höhere Verwirklichungen, während die nachfolgenden Klassen entsprechend niedrigere Verwirklichungen verkörpern. Die Verwirklichung eines vollständig erleuchteten Buddha ist bei-



Singer 1984



Kossak und Singer 1989

Taglung Thangpa Chenpo (links) und Kagyü-Meister (rechts): In einigen Darstellungen werden die persönlichen Gurus des Auftraggebers auf eine zentrale Position gebracht, wie hier in der Mitte der ersten Reihe über der Hauptfigur.

spielsweise höher eingestuft als die eines Bodhisattva (der immerhin ein Kandidat für die Buddhaschaft ist), und natürlich ist sie höher als die einer weltlichen Gottheit. In der Tradition wird jedoch zwischen gewöhnlichen und außergewöhnlichen Bodhisattvas unterschieden; von außergewöhnlichen Bodhisattvas wie beispielsweise Avalokiteśvara heißt es, sie haben eine buddha-gleiche Ebene von Verwirklichungen erreicht, wenngleich sie sich nicht als Buddha in Form des *Nirmāṇakāya* zeigen. Eine weitere wichtige Unterscheidung wird zwischen Gottheiten, die die Stufe eines Heiligen erreicht haben, und solchen, die Götter der weltlichen Sphäre sind, getroffen.

Die spirituelle Hierarchie obenstehender Liste findet ihren rituellen Ausdruck in der Reihenfolge, in der diese Gottheiten in den Zeremonien der tibetischen Klöster angerufen werden. In Übereinstimmung mit der Lehre des Vajrayāna stehen die Gurus an höchster Stelle. Wie wird diese Hierarchie in einem Bild ausgedrückt? Wie gehabt, wird sie durch die Größe und Positionierung angedeutet, allerdings gibt es

hier einige Unterschiede. Die Hierarchie oder spirituell höhere Stellung einer Klasse in Bezug auf eine andere wird in erster Linie durch deren höhere Positionierung in vertikaler Richtung in Relation zu den anderen Klassen derselben Prioritätsebene dargestellt. Ein sehr anschauliches Beispiel für Hierarchien oder Klassen sind Bilder vom Typ des sogenannten Verdienstfeldes.

Zweitens wird der höhere oder niedrigere Status einer Klasse durch größere oder kleinere körperliche Proportionen dargestellt (auch hier wiederum in Relation zu anderen Klassen der gleichen Bedeutungsstufe). Es gibt tatsächlich ein genaues System figürlicher Proportionen, wonach höherstehende Klassen größere Proportionen besitzen als die unter ihnen stehenden.³ Die Maßskala (d.h. die tatsächliche Länge einer „Gesichtslängen-“ oder einer „Fingerbreit“-Einheit) bleibt jedoch innerhalb einer Bedeutungsstufe gleich. Da es in der Regel nur eine Hauptfigur gibt, betrifft die Unterteilung in Klassen nur die Nebenfiguren. Gelegentlich kommen jedoch Thangkas mit zwei, drei oder mehr „Hauptfiguren“ vor. In diesem

Fall treffen die Regeln der Positionierung in Bezug auf die Klassenhierarchie innerhalb dieser Gruppe genauso zu.

3. Hierarchien innerhalb derselben Klasse heiliger Figuren:

Die dritte grundlegende hierarchische Unterscheidung, diejenige, die die Positionierung der Figuren innerhalb einer ikonographischen Klasse derselben Prioritätsebene beeinflusst, trifft eigentlich nicht in jeder ikonographischen Klasse zu. Manchmal haben alle Figuren einer Klasse den gleichen Status inne, und ihre Reihenfolge innerhalb ihrer Klasse ist beinahe willkürlich (wenngleich Mitglieder einer Gruppe oft entsprechend einer feststehenden Anordnung dargestellt werden, die beispielsweise auf der Reihenfolge ihrer Erscheinung in einem kanonischen Text oder einem berühmten älteren Thangka, das als Vorlage diente, beruht. Wenn jedoch eine echte Hierarchie existiert, kann diese eine Vorrangstellung bezüglich der Lehre oder eine spirituelle Überlegenheit ausdrücken. Den Gottheiten des Anuttarayoga-Tantras wird beispielsweise eine höhere Stellung als denen des



Vairocana mit der Figur des Lehrers über dem Scheitel der Hauptfigur, die damit auf die höchste Prioritätsebene gehoben wird.

Yoga-Tantras und den beiden anderen niedrigeren Tantra-Klassen zugestanden, in Übereinstimmung mit der Rangordnung der Lehre. Hingegen drückt die Reihenfolge bei der Darstellung einer Übertragungslinie von Lehrmeistern die jeweilige Überlegenheit innerhalb dieser Linie aus: Eine spirituell höherstehende Figur steht über einer niedrige-

ren. Dies ist nicht notwendigerweise gleichbedeutend mit dem Alter (wenn auch in der Praxis eine chronologische Reihenfolge von älteren zu jüngeren Meistern typisch ist). Hier ist der entscheidende Faktor der spirituelle Entwicklungsstand, wobei ein Meister der religiöse Lehrer des anderen ist.

Künstlerisch kann eine Vorrangstellung bei Figuren auf etwa der gleichen vertikalen Ebene auch dadurch angedeutet werden, daß höherstehende Figuren entweder näher zum Zentrum hin oder zur rechten Hand der niedriger gestellten Figuren plziert werden. Demnach hat bei einem Paar von Meistern als Hauptfiguren derjenige zur Rechten der Figuren (also zur Linken des Betrachters) den höheren Status. In ähnlicher Weise ist bei einer Übertragungslinie oder Reihe die Position zur Rechten der ersten Figur gewöhnlich höher gestellt im Vergleich zur Position zur Linken; dies spiegelt die alte indische Sitte der Respekterweisung sowie die ursprünglich übliche Benutzung der jeweiligen Hand für reinere oder unreinere Tätigkeiten wider.

In einigen Bildern wurden die Darstellungen des persönlichen Gurus des Auftraggebers oder der großen Begründer seiner Tradition auf eine höhere Ebene oder eine zentralere Position innerhalb ihrer Klasse verschoben (d.h. auf eine Position höherer Wertschät-

zung), begründet durch die besondere Hingabe an diesen Meister. So kann ein einzelner Lehrer oder eine Gruppe aus drei Gründungsmeistern außerhalb ihrer aufgrund der üblichen Reihenfolge zu erwartenden räumlichen Position in die obere Mitte verschoben werden. Manchmal wurden die großen Gründungsmeister nicht nur aus ihrer normalen Reihenfolge herausgenommen und in eine zentralere Position gebracht, sondern auch in einem größeren Maßstab, also auf einer höheren Bedeutungsebene, dargestellt. Außerdem gibt es mindestens ein Gemälde, bei dem die Figur des Lehrers eine Position innerhalb der höchsten Prioritätsebene erhielt, und zwar einen Sitz auf dem Scheitel der Hauptfigur, was allerdings äußerst selten ist.

David Jackson ist Professor für Tibetisch am Institut für die Kultur und Geschichte Indiens und Tibets an der Universität Hamburg. Er erlangte den Titel eines Ph.D. in (Tibetischen) Buddhistischen Studien von der Universität Washington im Jahre 1985. Er arbeitete intensiv zur Thangka-Malerei und erforscht im Moment die Biographie Dezhung Rinpoches (1906-1987).

Aus dem Englischen von Christine Ehrhardt. Teil 2 in Tibet und Buddhismus Heft 51.

Bibliographie

- Everding, Karl-Heinz 1993. *Tibet: Lamaistische Klosterkulturen, nomadische Lebensformen und bäuerlicher Alltag auf dem „Dach der Welt“*. Köln, DuMont Buchverlag.
- Jackson, D. 1984. *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. London, Serindia Publications; überarbeitete Auflage 1988. (In Zusammenarbeit mit J. Jackson.)
- 1986. „A Painting of Sa-skya-pa Masters from an Old Ngor-pa Series of Lam ‚bras Thangkas.“ *Berliner Indologische Studien*. Bd. 2, S. 181-191.
- 1990. „The Identification of Individual Masters in Paintings of Sa-Skya-pa Lineages.“ In T. Skorupski, Hrsg., *Indo-Tibetan Studies*. Buddhica Britannica, Series Continua (Tring). Bd. 2, S. 129-144.
- 1993. „Apropos a Recent Tibetan Art Catalogue.“ (Besprechung von M. Rhie und R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion*, New York, 1991). *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, Bd. 37, S. 109-130.

- 1996. *A History of Tibetan Painting: The Great Painters and Their Traditions*. Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Asiens, Nr. 15. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Kossak, S. und J. C. Singer 1998. *Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Singer, Jane Casey 1994. „Painting in Central Tibet, ca. 950-1400.“ *Artibus Asiae*, Bd. 54, Nr. 1/2, S. 87-136.
- 1997. „Taklung Painting.“ in J. Singer and P. Denwood, Hrsg., *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*. London Lawrence King. S. 52-67.
- Tanaka, Kimiaki 1996. „The Usefulness of Buddhist Iconography in Analysing Syle in Tibetan Art.“ *Tibet Journal*, Bd. 21-2, S. 6-9.

Fußnoten:

- ¹ Die detaillierte Beschreibung und systematische Verwendung der Analyse der Übertragungs-

linie zu chronologischen Zwecken hat erst vor kurzem begonnen, obwohl ich diese Methode zu einem gewissen Grad in D. Jackson 1986, 1990, 1993 und 1996 verwendet habe. Seit Beginn der Mitte der neunziger Jahre haben einige andere Historiker das Potential dieser Methode entdeckt, einschließlich J. C. Singer 1994 und 1997 sowie Kimiaki Tanaka 1996, S. 6-9. Eine solche Methode kann besonders effektiv durch diejenigen eingesetzt werden, die tibetische Schriftquellen für historische Untersuchungen heranziehen können.

² Meine eigenen Anmerkungen in diesem Aufsatz basieren hauptsächlich auf einer direkten Untersuchung von Gemälden, obgleich ich bei einigen wenigen Punkten (insbesondere in bezug auf ikonometrische und ikonographische Klassen) durch gelehrte Lamas und schriftliche *bzo-rig* Abhandlungen beeinflusst wurde.

³ Siehe D. Jackson 1984, Kapitel 4 und Anhang A.

⁴ Der Aufbau dieses Gemäldes wurde beschrieben in Jackson 1990, S. 130-132.