

VON DAVID JACKSON



Pal 1991

Sakyapa-Überlieferung

Tibetische Thangkas deuten

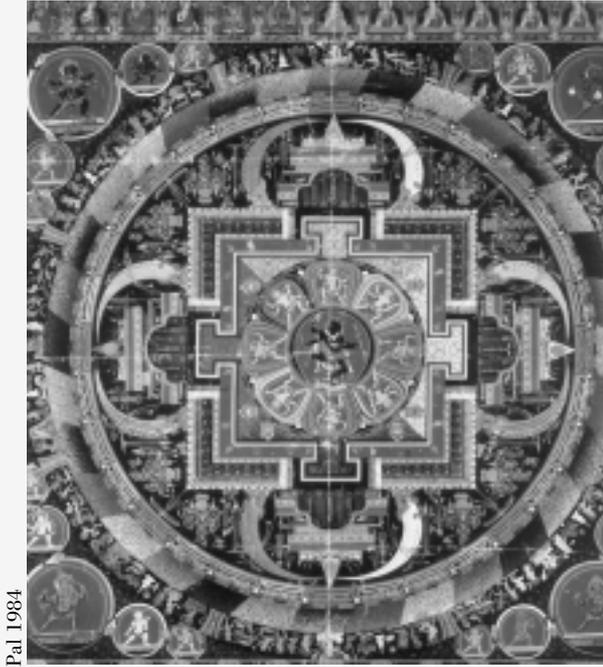
Teil 2: Übertragungslinien und Anordnung

Die Darstellung von Übertragungslinien ist eine wichtige Quelle für diejenigen, die sich mit der tibetischen Kunst beschäftigen, da sie dabei helfen, die Gesamtstruktur und damit die Bedeutung eines Bildes zu entschlüsseln. Darüber hinaus können Übertragungslinien für ein besseres Verständnis der tibetischen Kunstgeschichte, der Ikonographie und sogar allgemein der religiösen Kultur wichtig sein.

Die einzelnen Figuren innerhalb einer ikonographischen Klasse sind hierarchisch angeordnet. Es gibt eine Reihe von Konventionen, um in einem tibetisch-buddhistischen Gemälde die Positionen einer absteigenden Reihenfolge zu definieren. Das Vorhandensein einer Übertragungslinie kann in dem Gemälde äußerst nützlich sein, da sie oft das Muster für die restliche Darstellung festlegt. Die Meister der Übertragungslinien gehören zu den höchsten aller ikonographischen Klassen. Selbst wenn sie im Verhältnis zu den unmittelbaren spirituellen Prioritäten des Auftraggebers als „untergeordnete Figuren“ dargestellt werden, nehmen sie räumlich gesehen die höchste Stellung in einem Gemälde ein. In vielen wichtigen alten Bildern ist ihr Vorhandensein oben im Bild oder sowohl oben als auch in der linken und rechten Spalte kaum zu übersehen.

Im Laufe ihrer Geschichte zeigten die tibetischen Buddhisten eine Vorliebe für die Darstellung von Übertragungslinien. Die daraus resultierenden Portraits sind von größter Bedeutung, sowohl als Beleg für die Geschichte einer bestimmten Linie und die ikonographische Darstellung ihrer Meister, als auch – wenn die Linie vollständig ist – als wichtiger Hinweis auf die Datierung eines Gemäldes. Auch in anderen Bereichen wie dem Ritual oder der Praxis machten die tibetischen Buddhisten genaue Aufzeichnungen und überlieferten ihre Lehrlinien (soweit dies möglich war), zweifellos wegen der Wichtigkeit der Übertragungslinie in den esoterischen oder Mantrayāna-Traditionen des Mahāyāna-Buddhismus. In den tantrischen Traditionen waren solche Linien von essentieller religiöser Bedeutung: Die Meister der Übertragungslinie mußten als Vorbereitung zur Praxis rituell angerufen werden. Dieser Respekt vor den Linien leistete einen Beitrag zu einem tiefen und sehr konkreten Geschichtssinn unter zahlreichen tantrischen Meistern des tibetischen Buddhismus – im Gegensatz zu den gewöhnlichen Mönchsgelehrten oder Geshes, deren hauptsächliche Schulung aus dem systematischen Studium der nicht-tantrischen Lehre durch Auswendiglernen und Debatte bestand und die typischerweise weniger textlich und historisch orientiert war.¹ Da die Übertragungslinie für die tibetisch-

Hauptkonventionen bezüglich des Anfangspunktes:



Pal 1984

Nairātma - Maṇḍala

buddhistische Praxis so bedeutend war, schrieben die einzelnen Meister die entsprechenden Linien für die tantrischen Belehrungen, die sie von ihren verschiedenen Lehrern erhielten, auf. Die daraus entstandenen Bücher beinhalten oft wenig mehr als reine Listen mit den Namen der Meister und den Titeln von Büchern oder Belehrungen, dennoch stellen sie in der tibetischen Literatur eine eigene Gattung dar, die sogenannten „Aufzeichnungen der erhaltenen Belehrungen“. In der Kunst wurde diese Hochachtung vor den Übertragungslinien in sorgfältigen Portraits zahlreicher Guru-Übertragungslinien deutlich. Gemalte Übertragungslinien sind der künstlerische Ausdruck desselben Anliegens, das seine rituelle Entsprechung in Form der Rezitation der Gebete an die Überlieferungslinie findet.

Besondere chronologische Konventionen

Wie anderswo bei dem Entwurf eines Gemäldes, so ist auch den Portraits der Überlieferungslinien ein ordentliches und exaktes System zugrundegelegt. Gemalte Übertragungslinien können chronologisch gelesen und so als historische Aufzeichnungen interpretiert werden. Doch für eine korrekte Interpretation muß man in jedem einzelnen Fall bestimmen, welche spezielle Konvention chronologischer Reihenfolge tatsächlich angewendet wurde. Hierfür ist es am besten, (A) den Anfangspunkt zu bestimmen. Dann ist es viel einfacher, dem weiteren Verlauf der Linie zu folgen, um so (B) die genaue Konvention festzustellen, die der Darstellung der zeitlichen Abfolge oder chronologischen Reihenfolge der nachfolgenden Figuren zugrundeliegt.

Übertragungslinien beginnen üblicherweise mit dem ursprünglichen Lehrer. Daher beginnen sie fast immer mit einem Buddha, der in den tantrischen Traditionen der ursprüngliche tantrische Lehrer ist. Dieser allererste Lehrer ist bei den tibetischen tantrischen Schulen der „Neuen Übersetzung“ (gSar-ma-pa) Vajradhara, ein blauer Buddha als Sambhogakāya, der ein Vajra und eine Glocke in seinen gekreuzten Händen hält. Bei den Tantras der Schule der „alten Übersetzung“ ist er der Urbuddha Samantabhadra. Bei den nicht-tantrischen Traditionen kann man als Anfangspunkt den historischen Buddha Śākyamuni (als Nirmāṇakāya) erwarten.

Die Position dieser Figur kennzeichnet den Anfangspunkt der Überlieferungslinie. Es gab mehrere künstlerische Konventionen in bezug auf den Anfangspunkt, doch die beiden geläufigsten sind:

1

Die linke obere Ecke (in bezug auf den Betrachter, also die rechte obere Ecke in bezug auf die Gottheiten). Dies scheint die älteste Konvention zu sein, und sie ist gut geeignet bei Gemälden, in denen die Figuren in geraden Reihen und Spalten angeordnet sind.

Die obere Mittelposition. Dies wurde seit dem frühen 15. Jh. zur geläufigsten Konvention, kommt allerdings auch schon in einigen früheren Gemälden vor. Sie ist gut geeignet, wenn die Figuren in einer realistischeren Landschaft plaziert sind (was oben im Bild der Himmel bedeutet).

1

Es gibt aber auch Ausnahmen, beispielsweise wenn die erste Figur zur Linken (in bezug zum Betrachter) der oberen Mittelposition sitzt. Hier hat dann eine andere Figur (der Guru des Auftraggebers) aus Gründen des besonderen Respekts die obere Mittelposition eingenommen. (Siehe beispielsweise Pal 1984, Tafel 29 und 30.)

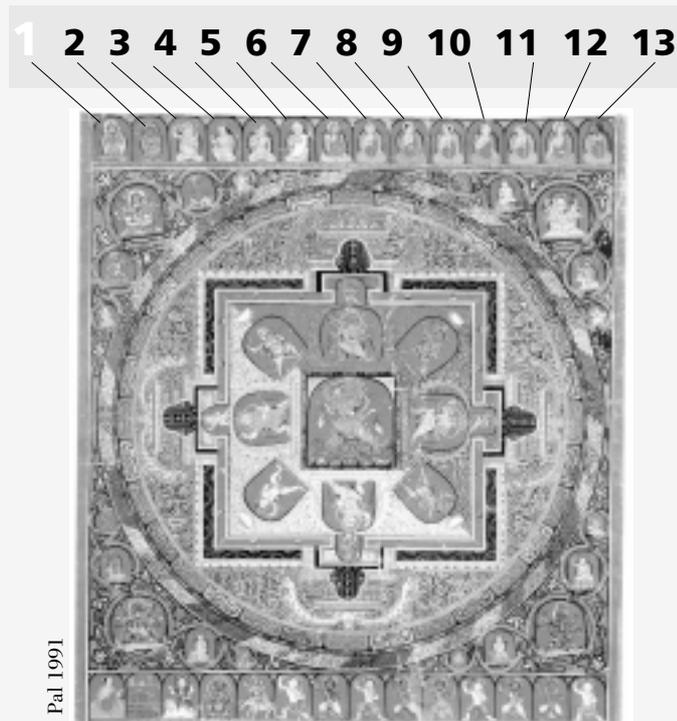
Hauptkonventionen in bezug auf die Abfolge

Sobald man einmal den Anfang der Überlieferungslinie bestimmt hat, ist es normalerweise nicht schwierig, den weiteren Verlauf zu erkennen. Es folgen einige Konventionen für den Anfangspunkt:

Struktur 1: links oben beginnend

1. Oben quer von links nach rechts

Unter den verschiedenen Konventionen bezüglich der Abfolge, ausgehend vom ursprünglichen Buddha Vajradhara oben links, besteht eine der ältesten und einfachsten darin, quer über die oberste Reihe vorzugehen, und zwar vom Betrachter aus gesehen von links nach rechts. Diese Vorgehensweise ist gut geeignet für Linien mit bis zu ca. elf oder zwölf Figuren, obwohl sie in manchen Fällen auf fünfzehn oder sogar mehr ausgedehnt werden kann. (Siehe Rhie und Thurmann 1991, S. 231, Nr. 75, und Pal 1991, S. 152, Nr. 85.) Die Struktur sieht dann wie folgt aus:



Maṇḍala von Raktayami

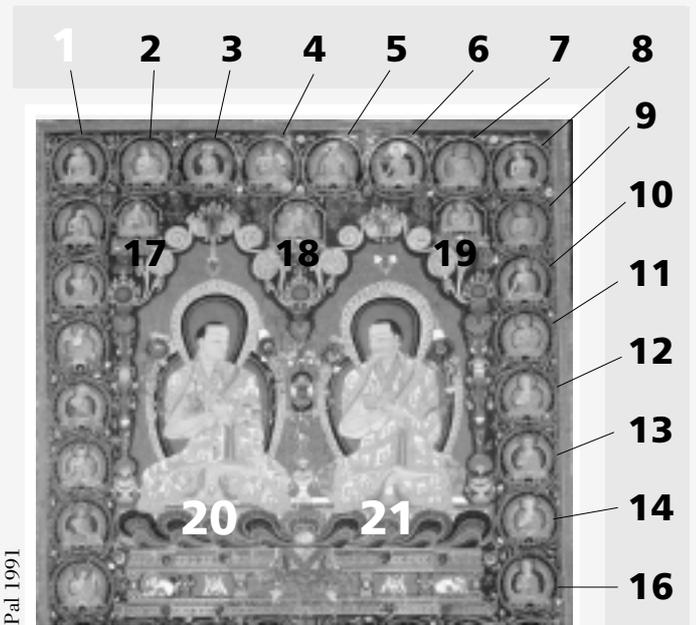
2. Oben quer von links nach rechts über zwei Reihen

Gibt es zu viele Figuren, als daß sie in der ersten Reihe leicht dargestellt werden können, besteht eine (selten benutzte) Lösung darin, eine zweite Reihe unterhalb der ersten hinzuzufügen. Wobei die drei zentralen Figuren der nächsten Reihe (G1, G2, G3) allerdings Gottheiten sind, und es sein kann, daß die Figuren 14 und 15 zweimal erscheinen.



3. Oben quer von links nach rechts und dann eine Spalte nach unten

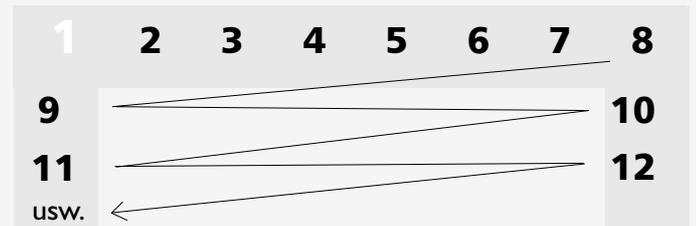
Falls es mehr als beispielsweise zwölf oder dreizehn Figuren in der Linie gibt, besteht eine andere Lösung für die Platzierung der Figuren darin, die Reihe von der oberen rechten Ecke in der rechten Spalte nach unten fortzusetzen. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gemälde von Ngor-chens Ordinationslinie in der Zimmerman-Kollektion. Ein Beispiel sieht man im folgenden Bild (Pal 1991, S. 155, Nr. 87):



Sakyapa - Überlieferung

4. Oben quer nach rechts und dann alternierend

Dies ist eine Variation mit demselben Anfang, wobei die obere Reihe ganz links beginnt und sich dann nach rechts fortsetzt, bevor schließlich zwischen linker und rechter Spalte abgewechselt wird. Ein gutes Beispiel findet man in Rhie und Thurman 1991, S. 221, Nr. 70.



5. Von rechts nach links, mit Unterbrechung in der Mitte

Eine interessante Variante der Abfolge von rechts nach links findet man in bestimmten alten „Taklungpa“-Bildern, in denen die Reihenfolge in der Mitte durch eine oder mehrere zentral platzierte Figuren unterbrochen wird, die den Guru der Hauptfigur bzw. die drei vorhergehenden Gurus (Begründer der Tradition) darstellen. (S. Singer 1997, S. 55, Tafel 37, und Singer 1994, S. 126, Tafel 25.) Hier wurde ein einzelner Guru, Figur Nr. 7 (Phag-mo-gru-pa, dargestellt mit längerem Bart) auf eine zentrale Position über der Hauptfigur (Nr. 8, sTag-lung-thang-pa) platziert:



Struktur 2: in der Mitte oben beginnend

1. Von der Mitte oben quer nach links und dann die linke Spalte nach unten, danach zurück zur oberen Mitte, quer nach oben rechts und die rechte Spalte nach unten

Ein Beispiel befindet sich in Rhie und Thurman 1991, S. 222, Nr. 71 (Mahākāla Pañjaranātha). Dieses Bild beginnt mit Vajradhara in der oberen Mitte, fährt mit drei Figuren zur Linken des Betrachters fort und geht dann die linke Spalte nach unten. Dann kehrt es zu den Figuren Nr. 10 und 11, dem ersten Laienanhänger und Pandit in der oberen Reihe (Dschetsün Tragma und Sapan), zurück, wendet sich nach rechts und geht schließlich in der rechten Spalte nach unten. Die Struktur ist wie folgt:

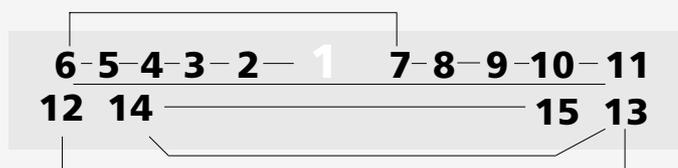


Mahākāla Pañjaranātha

Hierbei ist zu beachten, daß die Ikonographie der Figur Nr. 10, Dschetsün Tragma, tatsächlich den üblichen späteren Darstellungen seines Vaters, Sachen, entspricht, der sich hier auf Position 8 befinden sollte. Haben wir Sa-chen aufgrund des großen Respekts, der ihm traditionell gezollt wird, hier auf einer unüblichen Position (10)? Oder befindet er sich auf Position 8 und wir haben hier den Fall einer fließenden Ikonographie?

2. Von der Mitte horizontal nach links, dann quer nach rechts (und darunter abwechselnd)

Ein Beispiel hierfür ist Rhie und Thurman 1991, S. 234, Nr. 77.



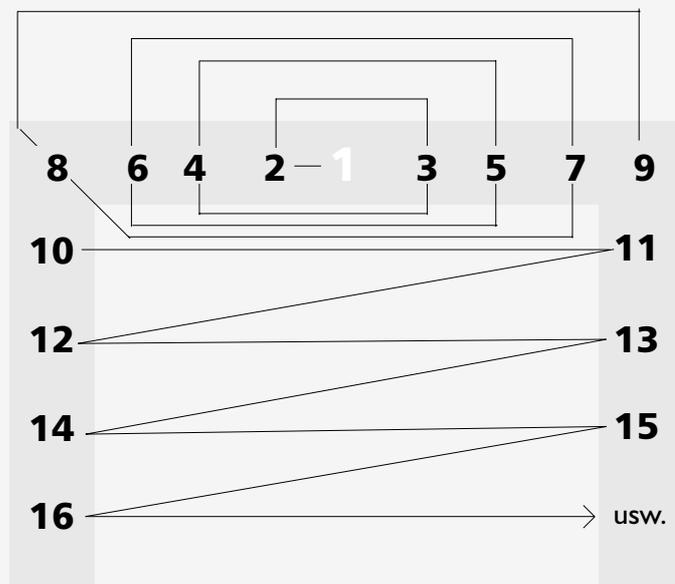
3. Von der Mitte quer nach links, quer nach rechts, dann zurück zur oberen Mitte

In diesem Gemälde springt die Linie zur oberen Mitte, bevor sie zur Figur 8, der Hauptfigur, sTag-lung-thang-pa, herabsteigt. Hier ist die obere Mitte dem Guru des Begründers vorbehalten. Siehe Rhie und Thurman 1996, S. 449, Nr. 203 (84a).



4. Abwechselnd nach links und rechts, von oben nach unten

Dies ist die meist verbreitete Konvention seit dem 16. Jahrhundert, und sie hat alle anderen Konventionen praktisch abgelöst. Ein gutes Beispiel ist Rhie und Thurman 1991, S. 207, Nr. 64, das Pandita Gayadhara (als Meister der *Lam 'bras*) mit umgebender Linie darstellt.² Hier ist die Reihenfolge: 1. obere Mitte, 2. *seine* rechte Hand, 3. *seine* linke Hand und so weiter. Demnach ist die Struktur der oberen Reihe und der nächsten Zeilen wie folgt:



Die oben genannten Typen behandeln die Anordnungen, die in 99 Prozent der existierenden Thangkas vorkommen. Aber sie decken nicht alle Möglichkeiten ab. Jedenfalls sollte man die Augen für die Möglichkeit kleinerer Abweichungen von den Grundprinzipien offen halten. Es ist möglich, daß man bei der Interpretation der Übertragungslinie getäuscht wird. Um Fehler zu vermeiden, sollte man beispielsweise versuchen herauszufinden, ob das Gemälde eine vollständige Übertragungslinie von Meistern darstellt oder nur einen Teil davon.

Eine einzelne Übertragungslinie in einem Gemälde

Rhie und Thurmann 1996

In den meisten Gemälden wird eine Übertragungslinie mit der letzten Nebenfigur abgeschlossen. In Gemälden, die Lamas als Hauptfiguren darstellen, beenden einige jedoch die Linie, indem sie vom letzten Lehrer der Nebenfiguren zur Hauptfigur springen. Im zweiten Fall stellt die Hauptfigur (oder manchmal einige Hauptfiguren) zusammen mit den Nebenfiguren eine einzige vollständige Linie dar. (Dies war möglicherweise der Fall bei Pal 1984, Tafeln 35 und 41, und Pal 1991, S. 155, Nr. 87.)

Häufig findet man in ein und demselben Bild einen kleinen Teil einer Linie (repräsentiert durch eine einzelne Hauptfigur) und eine weitere vollständige Linie (repräsentiert durch eine Reihe kleinerer Nebenfiguren). Dabei gehört das Bild zu einer Serie aus mehreren Thangkas, und die Linie der Hauptfigur wird durch die zahlreichen anderen Bilder derselben Serie fortgeführt. Es war auch möglich, einen noch größeren Teil einer unvollständigen Linie als Hauptfiguren darzustellen – beispielsweise zwei oder vier Meister der Sa-skyapa *Lam`bras* Lehren – und diese mit Nebenfiguren zu umgeben, die eine komplette Linie von Lehrern einer anderen Übertragungslinie darstellen. (Siehe beispielsweise Jackson 1996, S. 81, Abb. 24.) Eine weitere Möglichkeit besteht darin, Teile zweier unterschiedlicher Linien in einem einzigen Bild darzustellen: eine Teillinie besteht dabei aus mehreren Hauptfiguren und die andere Teillinie aus mehreren Nebenfiguren. Als Beispiel sei hierfür die Thangka-Serie genannt, bei der jedes Thangka vier Meister der *Lam`bras*-Linie sowie die Hälfte einer zweiten (ungenannten) Linie darstellt. Siehe Pal 1983, S. 84, Tafel 20 (P15).³

Eine andere mögliche Schwierigkeit besteht darin, daß sich gelegentlich eine Linie verzweigt oder gabelt, und wenn dies vom Auftraggeber als bedeutsam erachtet wurde, so konnte dieser Sachverhalt dadurch zum Ausdruck kommen, daß beide Zweige getrennt dargestellt wurden.⁴ Schließlich kann es vorkommen, daß zwei getrennte Linien durch die Nebenfiguren präsentiert werden. Auch das kann als eine



Vajradhara (links) und Vajradharma (rechts)

Art Verzweigung betrachtet werden; dabei erfolgt die Trennung bereits beim ursprünglichen Lehrer (z.B. Vajradhara). Beispielsweise kann ein Thangka zwei Reihen von Nebenfiguren abbilden, die nach rechts und links unten verlaufen, wobei jede Reihe eine bestimmte Nebenlinie darstellt. (Siehe Rhie und Thurman 1996, S. 440, Nr. 192 [16a].) Oder es können vollständige Linien, jede mit einer eigenen Ausgangsfigur, dargestellt werden, wie in V. Reynolds u.a. 1986, Tafel 11 (P12).

Nähert man sich darüber hinaus den zwei oder drei letzten Jahrhunderten, so kann man feststellen, daß die Übertragungslinien kaum noch vollständig dargestellt werden. Das heißt nicht, daß die Linien ihre religiöse Bedeutung eingebüßt hätten, sondern daß sie zu lang wurden, um noch einfach auf einem Bild dargestellt werden zu können. Anstelle einer vollständigen Linie wird es nun üblich, eine Auswahl der größten Gründungsmeister und Halter der Linie abzubilden. So werden jedoch die wenigen Bilder mit voll-

ständigen Linien aus dem 19. oder 20. Jahrhundert umso wichtiger.⁵ Man muß außerdem darauf achten, nicht jede Anordnung indischer Meister und tibetischer Lamas, die so ähnlich aussieht, als Übertragungslinie zu interpretieren. Bei einer Zeile oder absteigenden Spalte aus Pandits oder Siddhas kann es sich in Wahrheit um eine Standard-Anordnung indischer Meister handeln, wie beispielsweise die „Sechs Schmuckstücke und die Zwei Vortrefflichsten“ oder die „Acht Großen Adepten“, und nicht um den Beginn einer Übertragungslinie.

Darstellungen von Tulku-Linien:

Ab dem 16. und 17. Jahrhundert kommt es vor, daß eine Reihe vorheriger Leben eines reinkarnierten Lamas („tulku“) dargestellt wurde, wo man eine Guru-Übertragungslinie vermuten würde. (Siehe hierzu beispielsweise Rhie und Thurman 1991, S. 251, Nr. 87.) Ein weiteres auffälliges Beispiel stellen Rhie und Thurman 1991, S. 184, Nr. 51 „Nyingma Lama“ dar, wo die Hauptfigur der große Meister und Historiker der Sakyas im 17. Jahrhundert, A-mes-zhabs Ngag-dbang-kun-dga'-bsod-nams (1597-1659) ist und die Nebenfiguren seine vorherigen Leben darstellen. Hier beinhaltet die Reihenfolge der Figuren einige offensichtliche Lücken, die auf den ersten Blick Zweifel daran entstehen lassen, daß eine ununterbrochene Linie von Meistern und Schülern dargestellt wurde. Diese Auflistung birgt sogar als Abfolge von Tulku-Wiedergeburten Schwierigkeiten in sich, denn einige der Leben überlappen sich ganz offenkundig – Bla-ma-dam-pa dSod-nams-rgyal-mtshan (1312-1375) und Theg-chen Chos-rje Kun-dga'-bkra-shis (1349-1425) waren beispielsweise Onkel und Neffe. Spiegelt sich hierin eine wissenschaftliche Schludrigkeit seitens der Person wieder, die als erstes die Linie der vorherigen Leben recherchierte? Es war zwar mit der Lehre vereinbar, daß ein erleuchteter Meister sich gleichzeitig in zwei Formen manifestiert haben könnte, dennoch ist diese Erklärung nicht gerade elegant.

Darstellungen verschiedener Lehrer derselben Generation:

Eine andere möglicherweise täuschende Anordnung ist die verschiedener Lehrer derselben Generation oberhalb des Kopfes der zentralen Figur. In diesem Fall ist keine Linie dargestellt, selbst wenn es auf den ersten Blick so aussieht. (Siehe die Darstellung von Sa-chen mit seinen Lehrern in Rhie und Thurman 1991, S. 201, Nr. 61.)

Diese besondere Anordnung ist jedoch sehr selten, und es gibt keinen Hinweis auf einen etwaigen Bedeutungsverlust der echten Übertragungslinien zu dieser Zeit.

Allgemein sind die gemalten Darstellungen von Übertragungslinien in sorgfältig ausgeführten Thangkas eine genaue Darstellung des zeitgenössischen Wissens und Urteils über eine bestimmte Linie. Besonders auf die letzten Generationen, die sie darstellen, kann man sich als einigermaßen verlässliche historische Aufzeichnung verlassen, wie man manchmal durch Überprüfung der entsprechenden Schriftquellen bestätigen kann. In manchen Fällen mußten sich die Lamas, die das Gemälde planten, ebenfalls auf die besten verfügbaren Schriftquellen stützen. Teilweise dienen die Inhalte der Bilder als äußerst seltene Aufzeichnung von sonst undokumentierten Linien. Die obigen Anmerkungen über historische Genauigkeit beziehen sich jedoch hauptsächlich auf den tibetischen Teil der Übertragungslinien. Es ist möglich, daß die frühen indischen Teile halb-legendäre oder sogar legendäre Materialien von sehr begrenztem historischen Wert verkörpern, wenngleich dies nicht bedeutet, daß alle Bezüge auf indische Meister abgetan werden sollen.

David Jackson ist Professor für Tibetisch am Institut für 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).

Übersetzung aus dem Englischen von Christine Ehrhardt

Bibliographie

- Chogay Trichen 1979. *Gateway to the Temple: Manual of Tibetan Monastic Customs, Art, Building and Celebration*. Bibliotheca Himalayica, Reihe III, Bd. 12. Kathmandu, Ratna Pustak Bhandar. Übersetzung von bCo-brgyad khri-chen, Thub-bstan-legs-bshad-rgya-mtsho [=Ngag-dbang-mkhyen-rab-legs-bshad-rgya-mtsho], *bsTan pa'i rtsa ba...* durch D.P. Jackson.
- Jackson, D., 1990. „The Identification of Individual Masters in Paintings of Sakya-pa Lineages.“ In T. Skorupski, Hrsg., *Indo-Tibetan Studies*. Buddhica Britannica, Series Continua (Tring). Bd. 2, S. 129-144.
- 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.
- Martin, Dan 1997. *Tibetan Histories: A Bibliography of Tibetan-Language Historical Works*. London, Serindia.
- Pal, P. 1983. *Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles, University of California Press. Erweiterte zweite Auflage, 1990.
- 1984. *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Paintings, Eleventh to Nineteenth Centuries*. Basel, Ravi Kumar/Sotheby Publications.
- 1991. *Art of the Himalayas: Treasures from Nepal and Tibet*. New York, Hudson Hills Press.
- Reynolds, V.; A. Heller und J. Gyatso 1986. *The Newark Museum Tibetan Collection. Vol. III, Sculpture and Painting*. Newark, The Newark Museum.
- Rhie, M. und R. Thurman 1991. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. New York, Henry N. Abrams.

- 1996. *Weisheit und Liebe: 1000 Jahre Kunst des tibetischen Buddhismus*. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- 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 Style in Tibetan Art.“ *Tibet Journal*, Bd. 21-2, S. 6-9.

Fußnoten

- ¹ Hier ist ein Vergleich mit der Bemerkung von Dan Martin 1997, S. 15, interessant: „Die beinahe universelle Sorge der tibetischen religiösen Schulen um die „Übertragungslinie“ ist ein Hauptanliegen von äußerst historischer Natur.“
- ² Eine identische Struktur eines anderen Thangka dieser Serie wurde in Jackson 1990, S. 138f. beschrieben. Ein späterer Maler mit derselben Grundstruktur siehe Pal 1983, S. 88, Tafel 24 [P21], ein Bild beschrieben in Jackson 1990, S. 139-141.
- ³ Der Aufbau dieses Bildes wurde beschrieben in Jackson 1990, S. 132-136.
- ⁴ Siehe Pal 1983, S. 82, Tafel 18 (P13). Der Aufbau dieses Bildes wurde in Jackson 1990, S. 130-132 beschrieben.
- ⁵ Siehe beispielsweise die wichtige neueste ‚Brug-pa-Linie in Pal 1984, Tafel 95 (beschriftet), und die Thangka der ‚Bri-gung-pa-Linie in Jackson 1996, S. 343, Tafel 64.