



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Mongolischer Tsam-Tanz:
Geschichte, Entwicklung und Gegenwart

Verfasserin

Mag. Mungunchimeg Batmunkh

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, Dezember 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Dr.-Studium der Philosophie Theater-, Film
und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao.Univ.-Prof. Dr Brigitte Marschall

Danksagung

Es gibt viele Freunde, Kommilitonen und meine Schwestern, denen ich angesichts dieser Arbeit von Herzen zu danken habe. Darüber hinaus verdient meine Nichte, Mag. D.I. *Narangarav Usukhbayr* und auch die Familie *Čuluunbaatar* und Korb für ihre Hilfestellungen verschiedenster Art eine Würdigung. Mein besonderer Dank gilt meinem geduldigen Mann, seiner ständigen Unterstützung bei der Manuskripterstellung, auch dem mongolischen Prof. Dr. *L. Chürelbaatar* (1945-2010), der mir alte Literatur aus seiner reichen mongolisch-tibetischen Bibliothek im Sommer 2009 zur Verfügung gestellt hat.

Nicht zuletzt möchte ich meine beiden Freundinnen, Mag. *Badamsuren Urantzaya* und Dr. Karin von Baldass erwähnen, die mir beide stets mit Rat und Tat beigestanden sind.

Weiters möchte ich mich bei Prof. Dr. Karenina Kollmar-Paulenz dafür bedanken, dass sie mir die Augen für die Religionsgeschichte des Mittelalters in Europa öffnete und dem epochenbildenden Einschnitt der Aufklärung. Es war für mich eine Freude, ihre Vorlesungen in gedruckter Version zu lesen. So bekam ich Einblick in die faszinierende Spannung zwischen Tibetologie und Mongolistik einerseits und Religions- und Kulturwissenschaft andererseits sowie die Möglichkeiten einer globalisierten Betrachtungsweise: Wirklichkeit und Imagination sind in den buddhistisch geprägten Kulturen Zentralasiens bis heute gleichberechtigt existent, weshalb weder die aufklärerische Komponente des Buddhismus die Welt entseelt, noch die Vorstellungswelt vieler Gläubiger als mittelalterlich-rückschrittlich „verteufelt“ wird.

Vor allem aber danke ich meiner Professorin Dr. Brigitte Marschall: Sie hat mich gelehrt, mit historischen Quellen und deren theaterwissenschaftlichen Analyse umzugehen, und mich darüber hinaus dadurch beeindruckt, wie sie durch verständnisvolles Mitgefühl, stete Ermutigung und ihr unkompliziertes Wesen das Interesse den Studenten an ihrem Fach wach hält.

So habe ich nicht nur das wissenschaftliche Arbeiten erlernt, sondern es ist mir dabei bewusst geworden, wie sehr mir durch die Beschäftigung mit Tsam, Tanz und Theater auch das Studium meiner Heimat, der Mongolei und deren Vergangenheit am Herzen liegt – diese Welt habe ich erst an der Universität Wien entdeckt.

Inhaltsverzeichnis

1	EINFÜHRUNG.....	1
1.1	Gliederung.....	2
2	ZUR GESCHICHTE DER MONGOLEN.....	4
3	RELIGIONEN DER MONGOLEN UND ERSTE THEATRALE ANSÄTZE	8
3.1	Schamanismus in der Mongolei	11
3.1.1	Schamanin und Schamane.....	15
3.1.2	Kleidung eines Schamanen	18
3.1.3	Die Kopfbedeckung des Schamanen.....	20
3.1.4	Die Trommel des Schamanen	21
3.1.5	Die Maske des Schamanen.....	22
3.2	Buddhismus in der Mongolei	24
3.3	Theatrale Ansätze.....	28
3.4	Eine Einführung in das Wesen des Tsam.....	29
3.4.1	Zur Etymologie des Begriffes „Tsam“	31
3.4.2	Tibetischer Cham-Tanz	31
3.4.3	Merkmale des tibetischen Cham	33
4	MONGOLISCHER TSAM	34
4.1	Entstehung des mongolischen Tsam.....	38
4.2	Merkmale des mongolischen Tsam.....	41
4.3	Arten des mongolischen Tsam	44
4.3.1	Milarepa-Tsam	49
4.3.2	Sarankhökhöo-Tsam.....	51
4.4	Gründer des mongolischen Theaters.....	56
5	THEATER UND TSAM	59
5.1	Vorbereitung des Tsam-Tanzes	59
5.2	Aufführung des Mongolischen Tsam-Tanzes	67
5.3	Darsteller des Tsam-Tanzes	74
5.3.1	Farben.....	76
5.3.2	Masken	77
5.3.3	Kostüme	80

5.4	Der Raum des Tsam-Tanzes.....	81
5.5	Choreographie des Tsam-Tanzes.....	83
5.6	Musik des Tsam-Tanzes.....	84
6	SYNKRETISMUS IM MONGOLISCHEN TSAM	88
6.1	Figuren des Tsam	88
6.2	Tibetische Figuren.....	90
6.3	Mongolische Figuren.....	91
6.4	Chinesische und indische Figuren	92
7	MONGOLISCHER TSAM: SCHNITTSTELLE ZWISCHEN RELIGION UND THEATER	93
7.1	Allgemeines	93
7.2	Das Publikum.....	97
7.3	Katharsis	99
7.4	Veränderung des Bewusstseins	100
7.5	Transformation.....	101
7.6	Liminalität.....	105
8	KULTURPOLITIK IN DER MONGOLEI	106
8.1	Kulturpolitik bis zum 20. Jahrhundert	106
8.2	Das 20. Jahrhundert und die Mongolen.....	109
8.3	Tsam-Tanz und Theater im 19. und 20. Jahrhundert	115
8.4	Die Entstehung des modernen Theaters in der Mongolei	121
8.5	Die staatlichen Theater	125
8.6	Tsam-Tanz im 21. Jahrhundert	127
8.7	Kulturelles Erbe der Mongolei.....	132
9	ZUSAMMENFASSUNG	135
9	ABSTRACT	137

9.1	Literatur	139
9.2	Abbildungen.....	149
9.3	Transliteration	151
9.4	Interviews	154

1 Einführung

Die vorliegende Arbeit ist eine Weiterführung meiner Diplomarbeit „Tsam-Tanz als Ritual“.¹ Sie widmete sich dem Tsam allgemein, wobei folgende Fragen untersucht wurden:

- Was ist eigentlich der Tsam?
- Wo ist der Tsam entstanden?
- Warum ist er in die Mongolei gekommen?

Damit war die Arbeit nicht auf das Gebiet der Tibeter beschränkt und kulminierte in der Fragestellung, ob es sich dabei um einen rituellen Tanz handelt und wieweit theatrale Formen hier festgestellt werden können.

*Rinčen*² schreibt im Jahr 1967, dass der tibeto-mongolische Tsam-Tanz zur Weltgeschichte des Theaters gehöre, dass aber dessen Beschreibungen von Europäern stammen, die meist weder Kunsthistoriker noch Kenner der Geschichte und Kultur der Mongolen und Tibeter waren,³ aber mittlerweile haben sich Wissenschaftler wie Nebewsky-Wojkowitz (1923-1959), die Mongolistin Kollmar-Paulenz und der Tibetologe Schlieter des Themas angenommen.

Die gegenständliche Arbeit widmet sich nun auch aus theaterwissenschaftlicher Sicht der Erforschung des Tsam-Tanzes in der Mongolei, erarbeitet also seine Geschichte, Entwicklung und Gegenwart und bereitet seine vielfältigen Charakteristika auf. Wie sich zeigen wird, gibt es nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch interessante Unterschiede des tibetischen und des mongolischen Tsam. Dies geschieht aus dem Blickwinkel der Theaterwissenschaft, konzentriert sich aber nicht nur auf den eigentlichen Tanz, sondern auf das gesamte politische und soziokulturelle Umfeld, wie die Herstellung der Masken und Kostüme, die Auswahl der Darsteller, die Bühne und die gesamte Inszenierung des Tsam-Tanzes in der Mongolei. Es handelt sich um die erste theaterwissenschaftliche Abhandlung über den mongolischen Tsam-Tanz.

¹ Batmunkh, M., 2007, Tsam-Tanz als Ritual, Diplomarbeit, Universität Wien

² Rinčen (1905-1977) war ein international anerkannter mongolischer Wissenschaftler.

³ Rinčen, B., 1967, S. 142

Das wichtigste Kriterium für die Auswahl des Themas der Dissertation ist der Anspruch, einen Überblick über die Vergangenheit und Entwicklung sowie den heutigen Stand des mongolischen, religiösen Tsam-Tanzes zu geben, der mit dem tibetischen Buddhismus im 18. Jahrhundert in die Mongolei gekommen ist. Das 17. und 18. Jahrhundert war die goldene Zeit des mongolischen Buddhismus. In dieser Zeit begann dort der Tsam-Tanz mit seiner Entwicklung und beeinflusste das Nomaden-Theater. Im 20. Jahrhundert konnte der Tsam-Tanz siebenzig Jahre lang nicht praktiziert werden. Erst nach dem Ende der Sowjetherrschaft wurde dieser Tanz in einigen Klöstern wiederbelebt. Auch dieser Prozess soll in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht werden.

Dank des KWA-Stipendiums der Universität Wien konnte ich diesmal nicht nur eine Literaturrecherche zum Tsam durchführen, sondern auch Feldforschung in der Mongolei betreiben: Ich interviewte einige der im Tsam des Klosters Daschtschoilon in Ulaanbaatar auftretenden Mönche sowie einige Zuschauer, konnte mit Vertretern der mongolischen Akademie der Wissenschaften darüber diskutieren und reiste sogar nach *Chamarijn chiid* in *Saiynchand* in der Gobi, wo der Lama *Danzanrawža* 1832 damit begonnen hatte, eine kurze Tsam-Aufführung in eine Theateraufführung übergehen zu lassen. Während des Aufführungsverbots im 20. Jahrhundert trat der „Weiße Alte“ als Märchenerzähler in Fernsehen auf, nach der Wende finden wir Elemente des Tsam sogar in einigen Bereichen des Alltags wieder: im Stadtheater treten einige Masken auf, desgleichen bei der Eröffnung des Naadam-Festes, als Übergänge bei Modevorführungen usw. In einigen Klöstern finden wieder jährliche Tsam-Aufführungen statt.

1.1 Gliederung

Meine Arbeit gliedert sich nach der Einführung in acht Hauptteile. Zunächst werde ich auf die historischen Hintergründe des Tsam-Tanzes in der Mongolei eingehen, insbesondere den Schamanismus und Buddhismus betreffend, dann kurz auf die theatralen Ansätze und danach auf den Tsam in Tibet. Im Kapitel 4 werden die Arten des mongolischen Tsam aufgelistet. Beispielfhaft werden der Milarepa-Tsam und der *Sarankhökhöö*-Tsam herausgegriffen, ihre Entstehungsgeschichte und eine Abgrenzung zum Theater dargestellt. Das Kapitel 5 wird die Aufführung des Tsam-Tanzes unter Anwendung theaterwissenschaftlicher Methoden und

seine verschiedenen Elemente wie Darsteller, Musik, Masken und Kostüme behandeln. Im Kapitel 6 werden die verschiedenen Einflüsse auf den Tsam-Tanz und seine unterschiedlichen Traditionslinien untersucht. Das darauf folgende Kapitel 7 widmet sich der Anwendung theaterwissenschaftlicher Begriffe auf die Traditionen im Tsam. Im Kapitel 8 wird die mongolische Kulturpolitik im Laufe der Jahrhunderte im Bezug auf den Tsam behandelt. Im letzten Kapitel werden verschiedene Tabellen angeführt, darunter eine über die Schreibweisen der Begriffe und Eigennamen. Die Transliteration in der vorliegenden Arbeit orientiert sich an den von Vietze aufgestellten Regeln.

2 Zur Geschichte der Mongolen

Angesichtes der Aufgabe, eine Entstehungsgeschichte des mongolischen Tsam-Tanzes zu schreiben, soll hier beschrieben werden, wer die Mongolen sind. Dazu ist zunächst auf den Lebensraum Zentralasiens⁴ einzugehen. Das zentrale Gebiet der innerasiatischen Nomadenreiche war die Steppe. Sie war der Lebensraum der frühen und ist es auch der heutigen Mongolen. Die Völker der Mongolen bewohnten nicht nur das zentrale Gebiet, sondern während des mongolischen Großreiches auch große Teile Asiens bis hin nach Russland.

Es gab bis zum 12. Jahrhundert drei unterschiedliche Lebensräume mongolischer Völker, geprägt von Clan- und Sippenstruktur:

- die Waldvölker im Norden, die von Jagd und Fischfang lebten
- die Steppenvölker, die als Nomaden lebten
- die mongolisch-türkischen Völker, die bereits Staaten bildeten⁵

In diese Welt wurde *Temüjin* geboren (1167-1227), der 1190 die mongolischen Völker einte, 1206 zum *Činggis-Khan* gewählt und als Eroberer weltberühmt wurde. Seine Jugend war vom Sippenstreit geprägt, sein Vater wurde von Angehörigen eines anderen Stammes getötet. Seine Mutter sagte ihm und seinen Brüdern, dass sie keine Freunde hätten außer ihren eigenen Schatten,⁶ und erwähnte ihnen gegenüber auch, dass die Kinder ihrer Ahnin *Alun-gua* nicht zusammen gehalten hätten, obwohl ein Bündel Pfeile nicht zu brechen sei, ein einzelner Pfeil sehr wohl.⁷ Dieser Überlebenskampf formte einen starken Charakter. So schmiedete *Temüjin* Bündnisse, die im Gegensatz zu den früher unter den Clans üblichen nicht bloß vorübergehend waren, sondern dauernden Bestand hatten, teils durch Gewalt erzwungen, teils durch seine Menschenkenntnis bedingt.

⁴ Der geographisch unscharfe Begriff „Zentralasien“ geht auf Alexander von Humboldt zurück, der russische Begriff dafür ist „Mittelasien“, in: Kollmar-Paulenz, K., 2003, S. 246

⁵ vgl. Birtalan, Á., 2004, S. 884

⁶ Дамдинсүрэн, Ц., 1990, Хуудас 48: „Сүүдрээс өөр нөхөргүй”

⁷ Дамдинсүрэн, Ц., 1990, Хуудас 28: “Алун-гуа: Та нар ганц ганцаар салбал нэжээд сум мэт хүнд хялбархан дийлэгдэнэ. Та нар эв эеэ нэгтгэвэл тэр багласан таван сум мэт бэх болж хэнд ч хялбар дийлдэхгүй”

Er bildete aus den Stämmen einen Staat und übertrug den Namen des Stammes, dem er angehörte, „*mongyol*“ (Mongole), auf alle Mitglieder der vereinten Stämme. Er ließ eine mongolische Schrift entwickeln,⁸ soll das Stammesrecht in der *Yasay* (Gesetz) als mongolisches Grundgesetz zusammengefasst haben, was die Willkürherrschaft der Stammesfürsten beendete,⁹ führte die allgemeine Wehrpflicht ein, organisierte eine schlagkräftige Armee, in der führende Positionen nicht mehr durch Blutsverwandtschaft oder Stammeszugehörigkeit, sondern durch Gehorsam und Tapferkeit erlangt wurden, und gründete angeblich die Hauptstadt *Karakorum*. Durch die Einigung und diese Neuordnung stabilisierte sich die soziale, kulturelle und wirtschaftliche Lage der mongolischen Völker. Nach den Eroberungen setzte sich diese Stabilität im mongolischen Großreich und seinen Nachfolgestaaten fort. Während dieser etwa 150 Jahre dauernden Periode einer „Pax Mongolica“ herrschten Religions-, Handels- und Reisefreiheit von Ostasien bis zur Ukraine¹⁰.

Das von *Činggis-Khan* gegründete mongolische Großreich hatte nachhaltigen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung der unterworfenen Völker und Mongolisch wurde zur Sprache des Handels auf der Seidenstraße. Durch die Kriegsführung hatte man Handwerker, Künstler und Gelehrte unterschiedlicher Völker in die mongolische Hauptstadt *Karakorum* gebracht, was die mongolische Kultur bereicherte. Nach dem Tod des großen Herrschers *Činggis-Khan* im Jahr 1227 wurde das Land unter seinen vier Söhnen und deren Nachkommen aufgeteilt. Seine Eroberungszüge und die der Söhne und Enkel führten zur Bildung eines mächtigen Imperiums, dem mongolischen Weltreich. Das Imperium fiel im 14. Jahrhundert in sich zusammen, womit für die Mongolen eine lange Periode der feudalen Zersplitterung begann, die von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis zum 17. Jahrhundert andauerte. Die territorial abgegrenzten *Khanate*¹¹ und Teilfürstentümer waren miteinander verfeindet. Hinzu kam die ethnische und politische Gruppenbildung der Mongolen.

Nach dem Zerfall des Reiches kam es auch zu einer Umbildung der ethnischen und politischen Gruppen der Mongolen. Dies bedeutet, die weitere Geschichte der Mongolen ist nicht mehr die Geschichte des Großreiches, sondern die Geschichte der einzelnen *Khanate* und Stämme, die sich in Ost und West trennten.

⁸ Der Uigure Tatatunga entwickelte auf Weisung Dschingis Khans 1204 aus der uigurischen die mongolische Schrift: vgl. Kollmar-Paulenz, K., 2002, S. 72

⁹ vgl. Kollmar-Paulenz, K., 2005, S. 205

¹⁰ vgl. Franke, H., 1989, S. 54-57

¹¹ Kaant uls (Kanate) bedeutet „Königliches Reich“

- Westmongolen:
 - Oiraten
 - Kalmücker in der Kalmückischen Republik der russischen Föderation
 - Hazara in Afghanistan

- Ostmongolen:
 - Burjaten in Rußland
 - Chalch (zentrale Mongolei, die heutige Republik Mongolei)
 - verschiedene Mongolenstämme im Norden der Volksrepublik China, vor allem Öbör-Mongyol (Innere Mongolei)

Als im 17. Jahrhundert große Teile der Mongolen zum tibetischen Buddhismus übertraten, versuchten einige Fürsten, dies für eine politische Einigung zu nützen.¹² In der Folge kam es in den Jahren 1636 und 1691 zu den zwei entscheidenden Ereignissen, die zur Trennung in die „innere“ und die „äußere“ Mongolei führte.

Die *Mandschuren* hatten als *Jin*-Dynastie bis zur Eroberung durch die Mongolen 1234 Nord-China beherrscht und gelangten als Stammesverband im 16. Jahrhundert unter *Nurhaci* (1559-1626), einem ihrer Anführer, neuerlich an die Macht. Sein Enkel *Fulin* wurde 1644 in *Peking* als Kaiser *Shizu* inthronisiert und damit die *Qing*-Dynastie begründet.¹³ Die süd- und ostmongolischen Stämme schlossen sich den *Mandschu* schon 1636 formal an („Alliierte“), während die *Chalch*-Mongolen und die *Oiraten* zunächst noch selbständig blieben.

Um seinen Führungsanspruch in Tibet durchzusetzen bediente sich der V. *Dalai Lama* einer oiratischen Volksgruppe, der *Qosod*, sodass Tibet von 1642 bis 1717 dem Reich der *Oiraten* zuzurechnen war.¹⁴ Die *Chalch*-Mongolen hatten mit Russland 1608 diplomatische Beziehungen aufgebaut, das sich nördlich von ihnen immer weiter nach Osten ausgebreitet

¹² Kollmar-Paulenz, K., 2004, S. 1112

¹³ Veit, V., 2006, S. 386

¹⁴ Veit, V., 2006, S. 387

hatte, und nahmen 1634 auch mit den *Qing* diplomatische Beziehungen auf. Gleichzeitig versuchte *Gombodorj*, ein *Chalch-Khan*, mit seinem Sohn *Öndör Gegen* die Inkarnationslinie des *Jebcundamba Qutuytu* aufzubauen, ein mongolisches Pendant zum tibetischen *Dalai Lama*, denn die Autorität der Khane reichte kaum über ihr Herrschaftsgebiet hinaus. Diese Wiedergeburtlinie erlangte zumindest unter den *Chalch* allgemeine Anerkennung, sodaß ihr letzter Vertreter gar die mongolische Regierung 1911 leitete.

Als bei den *Oiraten* im internen Machtkampf *Galdan* obsiegte (reg. 1644-1697) kam es auch bei den *Chalch* zu Streitigkeiten, wobei sich einige *Galdan* anschließen wollten. Eine Einigung unter Leitung des *Qing*-Kaisers kam nicht zu Stande, *Oiraten* und *Chalch* begannen sich zu bekriegen, wobei auch der Gegensatz zwischen den von den *Oiraten* gestützten *Dalai Lama* und dem *Jebcundamba Qutuytu* der *Chalch* mitspielte, und zuletzt musste sich der *Chalch-Khan* mit seinem verbliebenen Gefolge in den Süden retten, wo er 1691 auf dem Fürstentag von *Dolon-nuur* dem *Kangxi*-Kaiser den Gefolgschaftseid leistete.

Den mächtig gewordenen *Oiraten* widmete China nun seine Aufmerksamkeit und schlug sie schließlich 1757 vernichtend. Ein Aufstand muslimischer Turkvölker wurde gleichfalls von China niedergeschlagen und diese Gebiete als „*Xinjiang*“ 1884 dem chinesischen Reich einverleibt.¹⁵ Einige Völkerschaften der *Oiraten* zogen daraufhin nach Tuwa, andere an die Wolga, wo sie als *Kalmücker* bekannt wurden und so den tibetischen Buddhismus nach Europa brachten, aber ohne Tsam, weil dieser erst später bei den Mongolen heimisch wurde.

In den Jahren 1906 bis 1911 begann die *Qing*-Dynastie mit einer verstärkten Kolonisationspolitik in der Mongolei. Gegen die Sinisierung hatten die Mongolen nur die Möglichkeit, Russland um Hilfe zu rufen.¹⁶ Die *Qing*-Dynastie stürzte Anfang des 20. Jahrhundert durch eine Revolution. Diese begann am 10. Oktober 1911 und endete mit der Gründung der Republik *China* am 12. Februar 1912. Die Mongolen in der „*Äußeren Mongolei*“ hatten da bereits chinesische Händler und Truppen vertrieben und am 1. Dezember 1911 ihre Unabhängigkeit erklärt.¹⁷

¹⁵ Veit, V., 2006, S. 387ff

¹⁶ Veit, V., 2006, S. 389

¹⁷ Баясах, Ж., 1992, хуудас 65

Der hohe lamaistische Würdenträger *Ĵibcundambagutuγu*¹⁸ wurde am 29. Dezember 1911 als Staatsoberhaupt der Mongolei eingesetzt (s. Kapitel 8.1), um allfällige Machtkämpfe lokaler *Khanate* hinanzuhalten.¹⁹

Der neue, aber schwache Staat lag im Schnittpunkt der Interessen von China, Russland und Japan. So kam es am 25. Mai 1915 zu dem Dreiländerabkommen zwischen Russland, China und der Mongolei, in der letztere die Souveränität Chinas anerkennen musste, jedoch einen autonomen Status erlangte. Dennoch besetzten die Chinesen 1919 die mongolische Hauptstadt. Die von der Roten Armee aus Russland in die Mongolei abgedrängten Weißgardisten vertrieben die Chinesen. Schließlich wurden 1921 die Weißgardisten von einer mongolisch-sowjetischen Partisanentruppe unter *Sikhbaatar* vertrieben.

Der Sieg des mongolischen Volkes über das Feudalregime im Juni 1921 und die erstmalig mit einem Mehrparteiensystem durchgeführten Parlamentswahlen im Juni 1990 sind Meilensteine in der Geschichte des mongolischen Volkes um nationale Unabhängigkeit und staatliche Souveränität. Mit der am 12. Februar 1992 beschlossenen neuen Verfassung geht die Mongolei als erstes sozialistisches Land in Asien den Weg der Freiheit eines demokratischen Rechtsstaates mit marktwirtschaftlicher Ordnung. Mit der neuen Ordnung legte der mongolische Staat die alte Bezeichnung „Volksrepublik“ ab und nennt sich seither nur noch „Mongolei“. Mit dieser Wende kehrte der Tsam-Tanz wieder (s. Kapitel 8.5).

3 Religionen der Mongolen und erste theatrale Ansätze

Die autochthone Religion der Mongolen war der sogenannte „Schamanismus“, *böö mörgöl* oder *charyn šašin* (Schwarze Lehre oder Schwarze Religion) genannt. Die Bezeichnung „*charyn šašin*“ wurde von den Buddhisten im 16. Jahrhundert geprägt. Der Schamanismus der Mongolen enthält unterschiedliche religiöse Vorstellungen, wozu später etwas weiter auszuholen ist (siehe Kapitel 3.1). Im Gegensatz dazu wurde der später in die Mongolei gekommene tibetische Buddhismus („Lamaismus“) als *Šaryn šašin* (Gelbe Religion) bezeichnet.

¹⁸ In der Mongolei nennt man ihn Bogd-Khan oder Bogd Gegen.

¹⁹ Čuluunbaatar, O., 2008, S. 6

Zur Zeit der *Yüan-Dynastie* (1271-1368) erstarkte der Buddhismus als Staatsreligion²⁰ (siehe Kapitel 3.2) infolge der Tätigkeit des *Phags-pa Lama*, dem Lehrer des *Qubilai Khans*. Nach *Qubilai Khans* Tod waren die ihm folgenden mongolischen *Yuan-Kaiser* zum einem nur kurz im Amt, zum anderem zu schwach, weshalb die Mongolen 1368 die Herrschaft über China verloren und in ihre Stammesgebiete im Norden zurückkehrten.

Im 15. Jahrhundert erstarkten die *Oiraten*, eine mongolische Volksgruppe im Westen, die ihr Reich bis zu den *Mandschu* im Osten erweiterte und sogar den *Ming-Kaisern* gefährlich wurde. Weil ihre *Khanuud*²¹ nicht von *Ćinggis-Khan* abstammten, war ihre Legitimität gering, sodass im 16. Jahrhundert unter *Batu Möngke Dayan Khan* (1470-1523) die *Ćingisiden* wieder an die Macht kamen. Dessen Enkel *Altan Khan* (1507-1582) eroberte die zentralen Gebiete von den Oiraten zurück. Er nahm den Handel mit China wieder auf und stärkte den Buddhismus.

Während bisher die „Rotmützen“ des tibetischen Buddhismus in der Mongolei vertreten waren (*rNying-ma-pa*, *bKa`-brgyud-pa*, *Saskya-pa*)²² lud er den höchsten Vertreter des tibetischen *dGe-lugs-pa*, den *bSod-nams rgya-mscho* (1543-1588), ein. 1578 trafen sich beide beim *Khökhnuur* (Blauer See). Was sich beide von diesem Treffen erhofften, kann nur aus den Umständen vermutet werden. *bSod-nams rgya-mscho* erwartete sich wohl eine Unterstützung in seiner Auseinandersetzung mit den anderen Schulrichtungen des tibetischen Buddhismus. Die *dGe-lugs-pa* (Gelbmützen) waren im 14. Jahrhundert von *Tsongkhapa* als buddhistische Reformbewegung in Tibet gegründet worden. *Altan Khan* erhoffte sich von dieser Reformbewegung wohl eine Erneuerung der mongolischen Gesellschaft.²³

Diese Zusammenkunft wurde mit dem historischen Treffen zwischen *Qubilai Khan* und dessen spirituellen Lehrer *Phags-pa Lama* verglichen. *Altan Khan* verlieh bei diesem Treffen dem *bSod-nams rgya-mscho* den Titel *Dalai Lama*, das bedeutet „der verehrte Lehrer, der dem Meer gleich ist“. *bSod-nams rgya-mscho* verlieh im Gegenzug dem mongolischen Khan den Titel „Cakravartin“, mongolisch „*Secen Khan*“ (Weiser Khan). *Cakravartin* ist ein

²⁰ Birtalan, Á., 2004, S. 886

²¹ Chanuud bedeutet auf Deutsch „Fürsten“.

²² Sagaster, K., 2006, S. 343

²³ Sagaster, K., 2006, S. 344

Sanskrit-Ausdruck, der für einen idealen, umfassenden Herrscher steht.²⁴ So wurde der Mongolenfürst mit *Qubilai* gleichgesetzt, der den Beinamen *Secen* (der Weise) trug.²⁵ Damit wurde die Grundlage dafür gelegt, *Altan Khan* als Wiedergeburt des *Qubilai Khan* und *bSod-nams rgya-mscho* als Wiedergeburt des *Phags-pa Lama* anzusehen und so die Wiedergeburt des Großreiches heraufzubeschwören.

Die Beziehung dieser beiden höchsten Persönlichkeiten ist auch unter Rückgriff auf das System *Chos jos* (die beiden Ordnungen) zu verstehen. Dieses sozio-religiöse Gesellschaftsmodell unterscheidet die zwei Gesellschaftsgruppen von „Gabenherr und Geistlichem“ ähnlich den Laien und Klerikern im Christentum, und betont die gegenseitige Beziehung der beiden²⁶ durch „Geben und Nehmen“: Die Laien verfügen über die materiellen Güter, wie Spenden, Kriegsdienste usw., und die Lamas über die spirituellen Güter, wie Belehrungen, Rituale u.ä., welche die beiden Gesellschaftsgruppen untereinander austauschen.

Diese Begegnung stärkte den Buddhismus in der Mongolei und führte zur Bekämpfung des dortigen Schamanismus. Ende des 16. Jahrhunderts verbreitete sich damit in der Mongolei die *Šaryn-šašin* (Gelbe Religion). Das erklärt das Auftreten des Tsam in der Mongolei im darauffolgenden Jahrhundert. *bSod-nams rgya-mscho* hat der Legende nach im 16. Jahrhundert die Gottheiten der vier Berge, welche die mongolische Hauptstadt umgeben, unterworfen und zu Schutzgottheiten des Buddhismus gemacht,²⁷ ein Vorgang, mit dem schon Padmasambhava im 8. Jahrhundert die tibetischen Ortsgottheiten für den tibetischen Buddhismus gewonnen hatte.²⁸

²⁴ Notz, K. J., 2002, S. 111

²⁵ Sagaster, K., 2006, S. 344

²⁶ Kollmer-Paulenz, K., 2004, S. 1112

Kollmer-Paulenz, K., 2002, S. 870

²⁷ Kollmer-Paulenz, K., 2004, S. 1247

²⁸ Batmunkh, M., 2007, S. 24

3.1 Schamanismus in der Mongolei

*„Als der Buddhismus obsiegte,
verschwanden diese primitiven Gottheiten nicht:
einige blieben Ahnen des Adels ...
andere verwandelten sich in buddhistische Götter.“²⁹*

Die alte Religion der Turkvölker und Mongolen wurde anfangs von den abendländischen Wissenschaftlern unter dem Begriff „Schamanismus“ beschrieben. Inzwischen wird der Begriff „Schamanismus“ allerdings auch zur Beschreibung anderer alter Naturreligionen indigener Völker der unterschiedlichsten Kulturkreise rund um den Erdball verwendet. Weiters ist der „Schamanismus“ kein homogenes, in sich kohärentes System mit Doktrinen und Praktiken.

Das Schamanentum ist ein komplexes System von Glaubensvorstellungen, in dem Mythen und Rituale vorherrschen. Im mongolischen Schamanismus gibt es relativ genaue Vorstellungen über die Hierarchie der Geistwesen. Sie weisen lokale Differenzierungen auf, aber man erkennt eine gemeinsame Struktur:³⁰

- „*Tenger*“ (Himmel) steht an der Spitze
- Himmelsgottheiten
- lokale Gottheiten
- *Ongod*,³¹ etwa die Schutzgeister

Der Glaube der Mongolen an das Vorhandensein einer alles beherrschenden unpersönlichen himmlischen Macht zeigt den steten Gebrauch der Formel *Mönch tengeriin chüicin-door* („durch die Kraft des ewigen Himmels“) in den Sendschreiben, Erlässen, *p'ai-tzu* (Befehlstafeln) und Steinschriften der Mongolenzeit des 13. und 14. Jahrhunderts.³²

²⁹ Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 299

³⁰ vgl. Heissig, W., 1968, S. 268

Dulam, S., 1989, S. 68 f

Nyambuu, K., 1990, S. 74

³¹ Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 310

³² Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 350 ff

In späterer Zeit wurde dann der Himmel von hundert Göttern bewohnt, die sich in drei Gruppen aufteilten. Die 55 westlichen sind die gutwilligen, weißen Götter, die 44 östlichen sind die roten oder schwarzen, so genannten bösen Götter, insgesamt sind es 99 Götter, eine heilige Zahl der Mongolen.³³ Dazu kommt die lokale Gottheit. Hier ist anzuführen, dass allein bei einer Tsam-Aufführung in der Mongolei je nach Zählweise vier Ortsgottheiten auftreten.

In der buddhistischen Gedankenwelt sind die unsichtbare Kräfte, Geister und Gottheiten einerseits Produkte des eigenen Geistes, andererseits real existent. In dieser zuletzt genannten Sichtweise trifft sich der Buddhismus mit den autochthonen Gedankengängen und Erlebnisweisen der Mongolen bis heute.³⁴

In ihren *Ger* (Jurten) haben die Mongolen zwei Arten von Schutz- und Ahnengeistern:

- die Ahnen wurden von aus Holz geschnitzten Statuen oder auch in Form kleiner Puppen oder als Bänder dargestellt und im *Ongod*-Kult repräsentiert³⁵
- die Fuchsgeister *Üneg* sind Tierfigürchen aus Filz³⁶

Darüber berichteten sowohl frühe mongolische Quellen als auch die Asienreisenden Plano Carpini (Mongoleireise 1245-1246), Wilhelm von Rubrik (Mongoleireise 1253-1255) und Marco Polo (Mongoleireise 1271-1295),³⁷ der in Peking am Hofe des mongolischen Großkhans *Qubilai Khan* weilte. Man findet sie auch in den Berichten der Russen Reinsend und Georg Timkowski aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es ist noch heute bei den Nomaden in der Mongolei üblich, dass ein Kind, das auf die Welt kommt, ein Fuchs-Figürchen von seinen Großeltern erhält, „*Teege*“ genannt, das „verhindern“ bedeutet. Es soll das Neugeborene beschützen.

Fuchs oder Fuchsfée sind in der mongolischen Mythologie Wesen, die meist Unheil mit sich bringen, sie können aber auch den Neugeborenen als Schutzgeister dienen. Vorstellungen dieser Art stammen aus den Tabuvorschriften der Jäger, weil jener verarme, der Fuchsfleisch

³³ Uray-Köhalmi, K., 2008, S. 435

³⁴ Kollmer-Paulenz, K., 2006, S. 54

³⁵ Birtalan, Á., 2004, S. 937

³⁶ Birtalan, Á., 2004, S. 1056

³⁷ Marco-Polo XV Deutsche Fassung (DI) des Berichtes in ostschwäbischer Mundart, Augsburg, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Bayerische Staatsbibliothek, München (CIm 696, fol 137/138), Münkler Marina, Marco Polo, C. H. Beck, 1998, S. 7

esse. Der Fuchs gilt als Vermittler des „*Erlig khan*“,³⁸ dem Herrscher der Unterwelt, und wird daher auch als dessen Abgesandter gesehen, der die Menschenwelt betrete, um Menschenseelen zu stehlen.

Die hölzernen „*Ongod*“ beschützen die Familie, das Vieh und die Pferde vor Krankheit u.ä. Sie sind mit dem Buddhismus verschwunden und durch Buddha-Figuren und Bodhisattva-Statuetten ersetzt worden.³⁹

Diese Auseinandersetzung des Schamanismus mit dem Buddhismus zeigt sich auch im Tsam.

Im *Khüree-Tsam* in *Ulaanbaatar* treten u.a. vier Ortsgottheiten auf. Das sind die Geister der vier umliegenden Berge. Einer davon ist der Aschgraue Alte, der Geist des Zwiebelberges, welcher auf den Geist eines großen Schamanen der Frühzeit zurückgeht.⁴⁰ Er wird auch als Eber dargestellt, auf dessen Stoßzähnen er die Helden und deren Pferde aufspieße, die für den Buddhismus gekämpft hatten.

Auch *Cagaan-Öwgön* (mo.-ky.), „*Čayan* ebügen“(mo.-kl.),⁴¹ ist zu erwähnen, ein berühmter Tsam-Tänzer. In der Übersetzung bedeutet *Cagaan* „weiß“ und *Öwgön* „alter Mann“. Dieser Weiße Alte ist eine Gottheit, die bei allen mongolischen Völkern in der Mongolei bekannt ist, auch bei den Kalmücker, Burjaten und in den tuvanischen sowie innermongolischen Gebieten. Er ist eine Berggottheit, da er sich in den Bergen aufhält. Diese Gottheit ist aber wesentlich komplexer, wie Heissig zeigt, als hier darstellbar und eher eine Gottheit der Fruchtbarkeit. Er wurde in den mongolischen Tsam-Tanz integriert, um dort wohl ähnliche Funktionen zu erfüllen wie die tibetischen Spassmacher, die dort im Tsam auftreten. Außerdem nennen ihn die *Ordos*-Mongolen den „Herrn der Erde“. Er gilt als Beschützer der Tierherden und des Landes und ist somit der Bewahrer des Reichtums und des Glücks. Als Fruchtbarkeitsgott⁴² wird er daher oft unter einem Baum voller Früchte sitzend dargestellt. Sein Segen vermehrt das Vieh, bringt die Pflanzen der Erde zur Entfaltung und trägt zum Kindersegen bei. Wenn er sich abwendet, kommt das Vieh um, gibt es Missernten und schlechte Weiden, breiten sich Krankheiten aus und die Kinder sterben.

³⁸ Birtalan, Á., 2004, S. 1056

³⁹ Batmunkh, M., 2007, S. 85

⁴⁰ Rinčen, B., 1967, S. 122

⁴¹ Heissig, W., 1996, S. 94

⁴² Heissig, W., 1996, S. 81

Die Geschichte der Bekehrung *Cagaan-Öwgöns* zum Buddhismus zeigt seinen vorbuddhistischen Ursprung.⁴³ Er dürfte erst im 18. Jahrhundert in den tibetisch-buddhistischen Pantheon der Mongolen aufgenommen worden sein, dennoch wurde er im 19. Jahrhundert noch als „*charyn šašin*“, „Gottheit der Schwarzen Religion“, d.h. des Schamanismus, erwähnt.⁴⁴ Allerdings ist genau genommen der Bergkult, etwa der um den Weißen Alten, nicht mit dem Schamanismus zu verwechseln.

Ein weiterer Aspekt des *Cagaan-Öwgön* zeigt sich als Märchenerzähler, ähnlich dem Sandmann in Europa, was besonders während der Sowjetherrschaft im 20. Jahrhundert zum Tragen kam, als sowohl der Tsam-Tanz, wie auch *böö mörgöl* bzw. *charyn šašin* in der Mongolei verboten waren und man für das Kinderprogramm im Fernsehen einen großväterlichen Typ suchte.



Abb. 1: Der Weiße Alte als Jagdgott „Tenger“, Foto Walter Heissig, 1989, S. 223

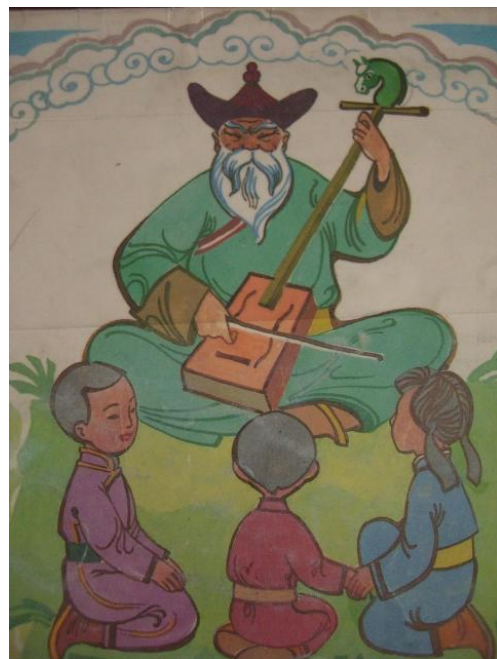


Abb. 2: Der Weiße Alte als Märchenerzähler Foto Batmunkh, M.

⁴³ Havnevik, Hanna and Agata Bareja-Starzynska, 2006, 212-237

⁴⁴ Birtalan, Á., 2004, S. 959



Abb. 3: Der Weiße Alte, Cagaan-Öwgön. Farbiges Felsrelief beim zerstörten Kloster Zuun-mod, Foto Taube, E. u. M.



Abb. 4: Inneres einer Jurte (mongolisch „Ger“), rechte Seite mit zwei Ongod Foto Walter Heissig, S. 144

3.1.1 Schamanin und Schamane

Träger des Schamanismus sind die Schamanen („*Bö*“), „*Zajran*“ bezeichnet den männlichen Schamanen und „*Udgan*“ die weibliche Schamanin.⁴⁵ Sie vermitteln zwischen der Welt der Menschen einerseits und den Gottheiten und Geistern der Ober- und Unterwelt andererseits.⁴⁶

Es gibt drei Typen von Schamanen in der Mongolei:

- Der weiße Schamane (mong. *Cagaan bö*) besucht nur die obere Welt.
- Der schwarze Schamane (mong. *charyn bö*) besucht Ober- und Unterwelt, weshalb er als sehr mächtig gilt.
- Der gelbe Schamane (mong. *šaryn-bö*) steht unter dem Einfluss des tibetischen Buddhismus. Er verwendet lamaistische Ritualgegenstände, rezitiert buddhistische Texte und verhält sich wie ein Lama.

⁴⁵ vgl. Čuluunbaatar, O., 1996, S. 49
Birtalan, Á., 2004, S. 1031

⁴⁶ Birtalan, Á., 2004, S. 1031 ff

Der Werdegang des Schamanen erfolgt in drei Stufen:

- die Berufung, sei es aus Familien-Tradition oder durch eine Schamanenkrankheit (Alpträume, Depressionen, Halluzinationen, Ohnmachtszustände, Suche nach Einsamkeit)
- die Lehre bei einem erfahrenen Schamanen mit folgendem Unterricht:
 - Techniken des Schamanisierens
 - Anrufungen, Rituale, Wahrsagen, Heilen
 - Erlangen der Hilfsgeister *Ongod*: Tiergeister, Ahnengeister, Geister verstorbener Schamanen (sehr starke Geister)
- die Weihe zum Schamanen

Die Hilfsmittel eines mongolischen Schamanen sind:

- *Khengerge* (Schamanentrommel): sie ist das „Reittier“ des Schamanen bei seinen Reisen zwischen den Welten und symbolisiert daher Pferd oder Hirsch, sie wird bei den Mongolen als Halbtrommel verwendet und ist ein Abbild der drei Welten
- Schamanengewand: vielfältige Formen, etwa als Vogel für den Schamanenflug oder als Symbol der Weltteilung (Federn stehen für die Oberwelt, Textilschlangen für die Unterwelt)
- Darstellungen der Hilfsgeister: Puppen aus Filz, Holz, Papier usw.

Man unterscheidet zwei Zeitpunkte der Zeremonien:

- *Yabuyan bögelekü* (Schamanisieren zu Fuß, Schamanisieren am Tag):
 - verwenden der Maultrommel und eines Hilfsgeistes
 - vollzogen im Alltagsgewand
 - Zweck: Wahrsagung, Reinigung, Heilung, Opferung, Segnung usw.

- Schamanisieren bei Nacht (Schamanisieren auf dem Reittier):
 - Anrufung der mächtigen Geister, kein Wahrsagen
 - vollzogen mit Schamanengewand und Kopfputz als Schutz vor den Geistern
 - verwenden der Schamanentrommel und des Schamanenstabs
 - verfallen in Trance („*ongod oroch*“, deutsch: „Eintreten des Schutzgeistes“): die Seelenreise des Schamanen zwischen den Welten oder das Sprechen eines Geistes durch den Mund des Schamanen erfolgt ohne den Einsatz von Drogen

Die wichtigen Ereignisse waren ursprünglich in der Mongolei immer von einem Schamanen begleitet. Der Beruf des Schamanen wurde zur Zeit *Činggis-Chans* auch für die staatliche Planung eingesetzt, vor allem der Kriegszüge, weshalb er damals vor allem als Wahrsager⁴⁷ bekannt war. Mit der Bekehrung der Mongolen zum Buddhismus im 16. Jahrhundert wandelte sich die gesellschaftliche Stellung des Schamanen neuerlich, im Gegensatz zur Gelben Kirche des eindringenden tibetischen Buddhismus sprach man vom Schwarzen Glauben. Für mich war es etwas Besonders zu erfahren, dass diese Terminologie während der Zeit der Sowjetherrschaft beibehalten wurde. Dennoch lebt der Schamanismus bis in die heutige Zeit in der Bevölkerung weiter.



Abb. 5: Schamane mit Hilfsgeist in Pferdegestalt im Altai, Foto Mihály Hoppal, S. 63



Abb. 6: Schamane in Vogelgestalt (Vogelmensch in Sibirien), Foto Mihály Hoppal, S. 49



Abb. 7: Schamane mit Hilfsgeister in Adler- und Pferdegestalt aus Perm, Foto Mihály Hoppal, S. 48

⁴⁷ Birtalan, Á., 2004, S. 1058

3.1.2 Kleidung eines Schamanen

Seit langem interessieren sich sowohl Wissenschaftler als auch Reisende für den Schamanismus und die Schamanenkleidung in Eurasien. Auf manchen Schamanenkostümen wurden kleine Figürchen genäht, das sind die *Ongod*. Der Holländer Nicolaus Witsen sammelte Nachrichten über sibirische Schamanen und verfaßte Mitte des 17. Jahrhundert ein berühmtes Werk darüber. Er zeichnete das Gewand und die Trommel eines Schamanen.

Das Gewand spielt im Schamanismus eine besondere Rolle. Man kann schon an den Kleidern eines Schamanen erkennen, welches Tier er als Hilfsgeist hat. Im Jahre 1776 wurde von J. G. Georgi ein Buch veröffentlicht, in dem über die Tracht und den Trommelgriff des burjatischen, mongolischen, kamschatkischen und krasnojarskischen Schamanen berichtet wird.

Das Schamanenkleid repräsentiert ein Tier oder symbolisiert eines seiner vielen Geister. Diese Kleider konnten die Einbildungskraft wirklich in Erstaunen versetzen. Die aus einem Tierfell zusammengenähten Mäntel mit zahlreichen Anhängern und Spiegeln⁴⁸ sowie die bizarren Kopfbedeckungen betonten die Verbindung der Schamanen mit der Welt der Geister.

Besonders deutlich zeigt die Kopfbedeckung die Verbindung des Schamanen mit seinem Krafttier, sei es durch ein eisernes Geweih oder ein echtes Hirschgeweih, durch Federbüschel, das Fell von Bär oder Hirsch und anderen Tieren. Dabei ist das rotfarbige Tuch erwähnenswert, weil dieses die bösen Geister abschrecken soll.⁴⁹ Ein Schamane kann auch zweierlei Gewänder haben, unter denen er je nach Wirkungsbereich wechselt, etwa bei einem Kinderwunsch und dem Segnen eines Kindes oder für die rituelle Beschwörung von Jagdglück. Der gleichzeitige Besitz von zwei Gewändern ist ein Zeichen für die Vielzahl seiner Aufgaben.

Es gibt verschiedene Formen von Schamanengewändern, die der mongolischen Völker haben mehr Gemeinsamkeiten mit anderen Ethnien, auch mit den Chinesen gibt es Übereinstimmungen in einigen Details. Dem liegt die alte, gemeinsame Tradition eines Großteils Asiens zugrunde.

⁴⁸ Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 319

⁴⁹ Taube, E. und M., 1983, S. 101

Interessant ist, dass erst Anfang des 20. Jahrhunderts die Forscher Skelettverzierungen an sibirischen Schamanengewändern entdeckten bzw. erwähnten:

„Auch die Skelettverzierung auf dem Schamanengewand ist ein Beweis für ihren Glauben an die Wiedergeburt.“⁵⁰

Andere Forscher hielten die auf dem Schamanenmantel dargestellten Rippen eindeutig für menschliche Knochen.

„Skelettdarstellungen auf der Kleidung bedeuten zum Beispiel, dass der Schamane bei seiner Initiation in Ekstase Tod und Wiedergeburt erlebte.“⁵¹

Die Skelettknochen auf dem Schamanengewand können auch die Welt des Jenseits symbolisieren, wie bei der Tsam-Aufführung in der Mongolei.

Diese Tradition der auf dem Schamanenmantel dargestellten Rippen trifft hier auf die Skelett-Tänzer im Tsam-Tanz. Die Skelett-Tänzer im Tsam gehen aber auf die Tradition der Leichenplatz-Tänzer Indiens zurück.

„Einzelne Forscher, so Eliade, neigen zu der Auffassung, dass die Betrachtung der eigenen Skelettabbildung vom Einfluss der lamaistischen Meditationspraxis herührt.“⁵²

Die *Chochmös*, die Diener des *Erlig nomun Khan*, tragen ein Gewand, das mit Knochen bemalt ist.

Weiters ist darauf hinzuweisen, dass seit jeher die Schamanentracht mit eigenen Riten verbunden ist, nicht nur bei ihrem Gebrauch, sondern auch bei ihrer Herstellung, Übergabe usw. So ist es auch beim Tsam-Tanz: Die Kostüme werden verschlossen aufbewahrt und mit einer Zeremonie einer Truhe des *Bogd Khan* entnommen und ebenso zeremoniell wieder zurückgegeben. So trafen parallel entstandene Entwicklungen aufeinander.

⁵⁰ Hoppal, M., 2002, S. 97

⁵¹ Hoppal, M., 2002, S. 96

⁵² Hoppal, M., 2002, S. 97

Die Wegschließung der Tsam-Kleidung in Tibet und der Mongolei hängt mit der Symbolik der schreckerregenden Gottheiten zusammen.



Abb. 8: Kostüm eines Oberschamanen in der Mongolei (Vorderseite und Rückseite)
Foto Walter Heissig, S. 148

3.1.3 Die Kopfbedeckung des Schamanen

Wie eingangs schon erwähnt, beeinflusste die Tracht des Schamanen die Tsam-Kostüme, vor allem die Kopfbedeckung, wie man historischen Dokumenten entnehmen kann. Die frühe Form der Kopfbedeckung eines Schamanen war ein echtes Rentiergeweih – ein solches befindet sich in einem Museum in Khabarowsk in Russland.⁵³ In einer Tsam-Aufführung treten drei Figuren mit Hörnern auf: der Hirsch, der Büffel und der *Erlig nomun Khan*.

„Wir können berechtigt annehmen, dass die althergebrachte Form der ‘gehörnten’ Mütze das Fell ist, das zusammen mit dem Geweih und Kopf des Rentiers, Elchs und so weiter abgezogen wird.“⁵⁴

In Mugur Sorgal in Tuwa gibt es die Felszeichnung eines Schamanen mit Rentierkopf, um 1500 v.u.Z. entstanden.⁵⁵ Andere Kopfbedeckungen der Schamanen sind nur aus Tierfell

⁵³ Basilow, V., 2004, S. 116

⁵⁴ Ebenda, S. 116

⁵⁵ Hoppal, M., 2002, S. 47

genäht. Eine spätere Form der Kopfbedeckung ist die eines weiblichen Rentierkopfes mit Geweih, dieses besteht aus Eisen.⁵⁶



Abb. 9: Felszeichnung eines Schamanen in Mugur Sorgal
Foto Mihály Hoppal, S. 47



Abb. 10: Kopfschmuck eines Schamanen in Tuva
Foto Mihály Hoppal, S. 107



Abb. 11: Kopfschmuck eines Schamanen in der Mongolei
Foto Mihály Hoppal, S. 14

3.1.4 Die Trommel des Schamanen

Ein weiteres wichtiges Utensil des Schamanen ist die Trommel, denn ein schamanisches Ritual ist immer von Musik begleitet. Bei jeder Tsam-Aufführung spielt die Musik im Allgemeinen und die Trommel im Besonderen eine wichtige Rolle, etwa in der Form des mongolischen *Damar*. Die aus einem Schädel geformte kleine Trommel ist jedoch ein tantrisches Instrument indischen Ursprungs. Wiederum haben sich hier zwei Entwicklungen getroffen, nämlich der rituelle Gebrauch der Trommel, und die Rezeption des Buddhismus in der Mongolei erleichtert. Eine sehr interessante Tradition mit der Trommel ist bei den Jakuten bewahrt geblieben. In dieser wurde die Trommel als Pferd eines Schamanen angesehen. Seine heilige Mütze war aus einem Pferdefell samt Ohren gefertigt und seine Trommel war aus dem Fell vom Kopf eines Fohlens gemacht.⁵⁷

⁵⁶ Basilow, W., 2004, S. 115 ff

⁵⁷ Basilow, V., 2004, S. 122 f



Abb. 12: Schamanentrommel mit einem vollständigen Bild der Schamanenmythologie
Foto Mihāy Hoppal, S. 122

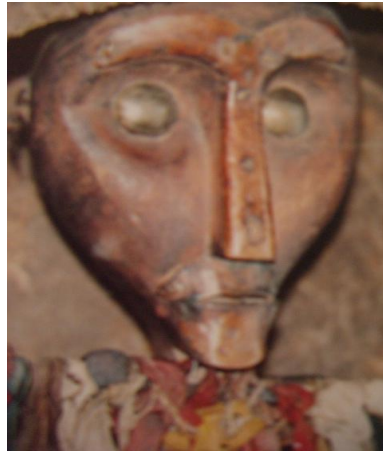


Abb. 13: Trommelgriff mit Ongod
Foto Mihāy Hoppal, S. 133

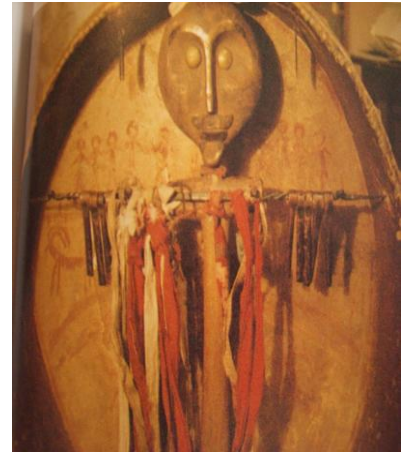


Abb. 14: Innenseite einer Schamanentrommel des altaischen Turkvolkes
Foto Mihāy Hoppal, S. 133

3.1.5 Die Maske des Schamanen

„Ritualmasken eignet eine thanatologische Dimension, indem sie Beziehungen herstellen, zwischen den Lebenden und den Verstorbenen einer Gesellschaft oder denjenigen Geisterwesen, die auf die Lebenden heilbringend einwirken sollen.“⁵⁸

In der Mongolei verwenden Schamanen mitunter auch heute noch bei ihren Ritualen oder Jenseits-Reisen keine Maske, sondern eine Kopfbedeckung.⁵⁹ Sie ist entweder mit einem Federschmuck oder mit einer Geweihdarstellung versehen, es konnten aber auch Seidentücher sein oder ein Geweih aus Eisen. Bei den Burjat-Mongolen ist die Maske der Schamanen sehr bekannt.⁶⁰ Frühe Formen der Masken der Schamanen bestanden aus Holz, Kupfer, Eisen, Blech oder Leder sowie Filz.

⁵⁸ Fischer-Lichte, E., u.a. 2005, S. 193

⁵⁹ Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 316

⁶⁰ Tucci, G./Heissig, W., 1970, S. 310

Wozu war eine Schamanenmaske notwendig? Es gibt dazu verschiedene Vermutungen. Die Maske sollte den Schamanen vor den bösen Geistern schützen, etwa diese irreführen, zum anderen durfte die Welt der Geister nicht mit menschlichem Antlitz betreten werden. Es gibt noch einen weiteren Grund, warum der Schamane eine Maske tragen muss, weil er sich dann nämlich besser auf die Trance konzentrieren könne. Dabei durfte er nicht durch äußere Lichtwirkungen irritiert werden.

Es gab bestimmte Schamanen, die überhaupt keine Maske trugen. Es war auch möglich, dass sie statt der Maske eine Krone trugen.⁶¹

Die religiöse Bedeutung der Masken der Schamanen und der Tsamtänzer sind einander ähnlich.

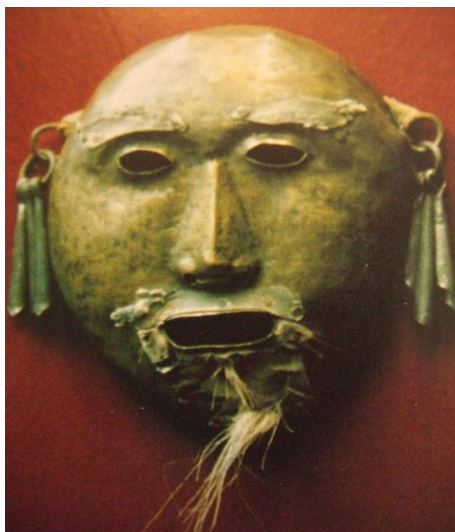


Abb. 15: Blechschamanenmaske
Foto Mihāy Hoppal, S. 112

⁶¹ Dulam, C., 1989, S. 68

3.2 Buddhismus in der Mongolei

Die erste Berührung mit dem Buddhismus soll es zur Zeit des Weltreiches der Mongolen gegeben haben, als 1207 mongolische Truppen nach Tibet vordrangen.⁶² Eine nachweisliche Begegnung fand 1240 statt, als mongolische Truppen in Nordtibet einfielen und die Unterwerfung forderten. Da die Tibeter in zerstrittene Kleinstaaten zerfallen waren, wurde vom *Godan Khan* (1206-1251), einem Enkel des *Činggis-Khan*, 1249 der *Sas kya Pandita Kun dga rgyal mtshan* zum „Sprecher und Führer“ Tibets eingesetzt.⁶³

Reiseberichte europäischer Gesandter aus dem 13. Jahrhundert und neueste Ausgrabungen in der alten mongolischen Hauptstadt *Karakorum* belegen die erste Berührung mit dem Buddhismus, vor allem den sehr intensiven Kontakt mit dem tibetischen Buddhismus schon zur Zeit des Weltreichs der Mongolen.⁶⁴

In der damaligen Hauptstadt der Mongolen, *Karakorum*, gab es neben den mongolischen Schamanen buddhistische Bhiksus aus dem uigurischen Gebiet und aus Kashmir, katholische Missionare, nestorianische Priester und daoistische Mönche. Religiöse Toleranz war eben in einem Weltreich mit vielen Völkern und Kulturen notwendig.⁶⁵ Es gab damals dort auch Stupas,⁶⁶ ein buddhistisches Kloster⁶⁷ und eine katholische Kirche.⁶⁸ Interessant ist, dass während des mongolischen Reiches die religiösen Spezialisten all dieser Religionen von Steuern und Abgaben befreit waren.

Auf Wunsch *Möngke Khans* kam es im Jahr 1254 zu einem Disput vor dem Herrscher zwischen dem christlichen Mönch Wilhelm Rubruk, einem Muslim und einem buddhistischen Mönch.⁶⁹ Schon der tibetische König *Trisong Detsen* hatte im sogenannten Konzil von *Lhasa* gegen Ende des 8. Jahrhundert ein Streitgespräch zwischen Hoshang, einem chinesischen

⁶² Heissig, W., 1970, S. 421

⁶³ Heissig, W., 1959, S. 63

vgl. Kollmar-Paulenz, K., 2001, S. 878ff

⁶⁴ Kollmar-Paulenz, K., 2007, S. 6

⁶⁵ Taube, E. und M., 1983, S. 40

⁶⁶ Taube, E. und M., 1983, S. 41f.

vgl. Cerensodnom, D., 1997, S. 86

⁶⁷ Tserensodnom, D., 1997, S. 86

⁶⁸ Taube, E. und M., 1983, S. 40

Kollmar-Paulenz, K., 2007, Heft XVI, S. 6

⁶⁹ Taube, E. und M., 1983, S. 40

Chan-Mönch, *Vijnanavada*, einem indischen Vertreter des Madhyamaka, und *Kamalasila*, einem indischen Vertreter der logisch-erkenntnistheoretischen Schule, führen lassen.⁷⁰ Ganz im Sinne der Ringparabel Lessings⁷¹ sagte abschließend *Möngke Khan*:

*„Wir Mongolen glauben, dass nur ein Gott ist, in dem wir leben und sterben, und auf ihn richten wir unser ganzes Herz [...]. Aber so wie Gott der Hand verschiedene Finger gab, so gab er auch den Menschen verschiedene Wege, die Seligkeit zu erlangen. [Rubruk 1984: 139]“*⁷²

Ab dem Jahre 1260 fasste der tibetische Buddhismus in der Mongolei Fuß. Unter der Herrschaft *Qubilai Khans*, einem Enkel des *Činggis-Khan*, verstärkte sich der Einfluß des tibetischen Buddhismus. Bis zum Ende der von ihm 1279 gegründeten Yüan-Dynastie bestanden intensive sozio-kulturelle und religiöse Kontakte zwischen Tibet, der Mongolei und den China regierenden Mongolen. Buddhistische Klöster wurden in der Mongolei gebaut und buddhistische Sudras zuerst aus dem Uigurischen, später aus dem Tibetischen übersetzt.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzte eine zweite Missionierungswelle der Mongolen durch den tibetischen Buddhismus mit Nachdruck ein, u.zw. in der reformierten tibetischen Form des *Tsong-kha-pa* aus dem 14. Jahrhundert. Er war der Gründer der *dGe-lugs-pa*-Sekte, d.h. auf Deutsch „Tugendhafte“.⁷³ Der Abt des Klosters Drepung, *b-Sod-nams-rgya-mtsho*, besuchte im Jahr 1573 *AltanKhan*, einen Nachfolger *Činggis-Khans*.

Mit dieser Begegnung trat auch ein neues Gesetz in Kraft. Das Töten von Frauen, Sklaven und Vieh als Grabbeigaben zur Begleitung in das Jenseits wurde verboten, desgleichen der Besitz von *Ongod*-Figuren, welche die Ahnen verkörperten und die jede Familie mit sich führten. Damit begann ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Mongolen.⁷⁴

Altan Khan gründete im Jahr 1579 in der „Blauen Stadt“, dem heutigen *Khökh khot*, die Hauptstadt der inneren Mongolei, ein buddhistisches Kloster. Diese neue Geisteshaltung des Khans beeinflusste die anderen Adeligen in den östlichen und südlichen Gebieten der

⁷⁰ Zotz, V., 1996, S. 231 ff

⁷¹ Lessing, G. E., 1962, S.

⁷² Rubruk, Wilhelm, 1984: hrg. von Leicht, S.

⁷³ Taube, E. und M., 1983, S. 41

⁷⁴ Heissig, W., 1970, S. 330

vgl. Sagaster, K., 2006, S. 344

Mongolei. Dadurch bekamen der Khan und seine Adeligen Probleme mit der schwarzen Lehre der Schamanen, die im Volk tief verwurzelt war.⁷⁵

Kollmar-Paulenz unterscheidet vier Strategien in der Buddhisierung der Mongolen vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts:⁷⁶

- die mongolischen Fürsten belohnten die Durchführung buddhistischer Handlungen und Rituale, so wurde etwa das Auswendiglernen eines Sutra mit einem Pferd belohnt
- die mongolischen Fürsten verboten gesetzlich bestimmte autochthone religiöse Praktiken, etwa die blutigen Tieropfer für die Ahnengeister
- die tibetischen Missionare deuteten die autochthone Weltdeutung buddhistisch um
- die tibetischen Missionare ersetzten autochthone Gottheiten und religiöse Rituale durch buddhistische, erklärten *Činggis-Khan* zur Schutzgottheit der buddhistischen Lehre, sammelten die *Ongod* ein und verbrannten sie

Dennoch ist diese Missionierung nicht so zu verstehen, dass hier ein Bekenntnissystem ein anderes verdrängt hätte. Im Gegensatz zur strikten religiösen Trennung in Europa bestehen beide Systeme bis heute gleichzeitig neben einander.

1586 wurde von *Abadai Khan* (1554-1588) das Kloster *Erdenezuu* gegründet. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte breitete sich der tibetische Buddhismus über die ganze Mongolei aus. *Abadais* Urenkel *Öndör Gegeen*, *Žanabazar* genannt, (1635 - 1723) wurde zum *Qutuytu*, dem Großlama der *Chalch*-Mongolen.

Mit der Gründung weiterer Klöster verbreitete sich der tibetische Buddhismus immer mehr in der Mongolei und das Spendenwesen der Gläubigen veränderte in der Folge sogar Gesellschaft und Wirtschaft des Landes.

„Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitete sich die Gelbe Lehre auch bei den westmongolischen Oiraten und drang von dort nach Europa vor, als ein Teil der Oiraten, die Kalmücken, im späten 16. Jahrhundert in die Steppen zwischen unterer Wolga und Don auswanderten.“⁷⁷

⁷⁵ Sagaster, K., 2006, ebenda

⁷⁶ vgl. Kollmar-Paulenz, 2007, Zur Ausdifferenzierung eines autonomen Bereichs Religion in asiatischen Gesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts: Das Beispiel der Mongolen, Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Akademievorträge, Heft XVI, Bern, S. 8 ff

⁷⁷ Sagaster, K., 2006, S. 345

Güüsh Khan (1582 - 1655) war der Anführer des am nordosttibetischen *Khökh-nuur* siedelnden oiratischen Stammes der *Torguud*. Er eroberte Tibet und griff in die Auseinandersetzung zwischen der Gelben Lehre der *dGe-lugs-pa*, der Roten Lehre der *bKa-brgyud-pa* und des Bön-Schamanismus in Tibet dadurch ein, dass er die Gelbmützen und deren Vertreter, den V. *Dalai Lama*, unterstützte und beseitigte zwischen 1640 und 1642 die Hauptgegner der *dGe-lugs-pa*. Danach stand Tibet sieben Jahrzehnte unter mongolischer Herrschaft, aber nur nominell, denn der Khan gab dem V. Dalai Lama *Ngag-dbang-blo-bzang-rgya-mtscho* (1617 - 1682) Tibet zum Lehen.

1644 stürzten die Mandschu die chinesische *Ming*-Dynastie und errichteten die *Qing*-Dynastie (1644 - 1911). Die Mandschu-Herrscher unterstützten die *Ge-lugs-pa*, in denen sie nicht nur die künftige maßgebliche politische Macht in Tibet sahen, sondern auch einen idealen Verbündeten in ihrem Bestreben, die mongolischen Stämme an sich zu binden. Aus diesem Grund unterstützten sie nachdrücklich die Errichtung von Klöstern und den Ausbau der organisatorischen Strukturen der Gelben Sekte des Buddhismus.

Logischerweise wurde Peking, die Hauptstadt Chinas, zum Hauptsitz des von Kaiser *Shengzu* berufenen Oberhaupts des Buddhismus in der Inneren Mongolei und Nordchinas, dem *ICang skya* mit dem Titel *Qutuytu*. In der äußeren Mongolei war das buddhistische Oberhaupt der *Ĵibcundamba*, ebenfalls mit dem Titel *Qutuytu*. Damals residierten viele hohe Lamas in Peking.⁷⁸ Der Kaiser förderte auch die Übersetzung buddhistischer Texte ins Mongolische, die in Holzdruckplatten geschnitten wurden. So entwickelten sich Geistigkeit und Schrifttum auch der Mongolen:

- 1659 wurde das Sutra „*Altangerel*“ gedruckt (deutsch: „Goldglanz“)
- 1720 wurden 108 Bände des „*Ganjuur*“ gedruckt
- 1749 wurden der „*Danjuur*“ ins Mongolische fertig übersetzt
- 1776 kam der Tsam in die Mongolei

⁷⁸ Sagaster, K., 2006, S. 344

3.3 Theatrale Ansätze

Zunächst ergibt sich die Frage, ab wann man bei den Mongolen vom Auftreten erster theatraler Formen sprechen kann. Man kann von Riten, Festen, Tänzen usw. ausgehen, aber die Nomaden haben das nicht schriftlich überliefert. Erst durch die Entwicklung der mongolischen Schrift unter Čingis-Chan kann man der Geheimen Geschichte der Mongolen einiges entnehmen. Zur Zeit der Yuan-Dynastie sind Vorschriften für Theater-Aufführungen im Kaiserpalast überliefert.⁷⁹

Marco Polo⁸⁰ berichtet von Gauklern, Schwert- und Feuerschluckern, Seiltänzern und Jongleuren im Pekingener Kaiserpalast sowie der Aufführung von Schattenspielen. Abends gab es Raketengarben und bengalische Feuer sowie tanzende Krieger mit Flügelhelmen. Auf den Sandplätzen keuchten die Ringer und der Zuschauer tobten so laut, dass die Lampions in den Bäume schaukelten. Er sah auch Theatergruppen auf im Freien aufgestellten Bühnen. Die Musik war für ihn ein höllischer Lärm von Trommeln, Querpfeifen, Knochenflöten, zweisaitigen Fiedeln, Rasseln und aufeinander abgestimmten Gongs. Dann wieder trat ein Sänger im Maskenkostüm auf, rezitierte Verse, sang und erläuterte etwa die Komödie vom „Genarrten Handelsmann“, die hierauf mit ihren fünf Akten das Publikum begeisterte.

Hierzu ein kleiner Exkurs zum chinesischen Theater:⁸¹

Laut Zong Baihua soll sich das chinesische Theater aus Tanz und Musik beim Dienst am Ahnentempel entwickelt haben. „Ein Platz, der durch Markierung des Bodens frei gemacht wurde“ (*hua di zuo chang*) war der Vorläufer der Bühne in China, das war meist ein Platz am Erdaltar oder in einem Tempelbezirk, aber auch Dreschplätze wurden dafür herangezogen.⁸² Ein weiterer Entwicklungsstrang war die Unterhaltungskultur am Fürstenhof, später auch bei Beamten und reichen Kaufleuten, mit Zirkus und Artisten, ja zum Hof der Tang kamen Schauspieler selbst aus dem Ausland. Es gab sicher noch weitere Einflüsse, etwa Tänze der Militärs, schamanische Praktiken usw., jedenfalls auch die Tendenz der Entwicklung vom Heiligen zum Profanen und eine Verlagerung der Unterhaltung vom Hof zum Volk.

⁷⁹ Ринчин, Б, Соёл сэтгүүл, 1958, он № 2

⁸⁰ Marco-Polo, Reisebericht, Hrg. Otto Zierer, 1960, S. 214 ff

⁸¹ Kubin, W., 2009, Das traditionelle chinesische Theater, S.

⁸² Kubin, W., 2009, S. 15

Die Entwicklung zum Drama begann zur Zeit der Mongolen,⁸³ wahrscheinlich aber schon 100 Jahre zuvor im Süden, als die Dschurdschen den Norden Chinas beherrschten und der Krieg mit ihnen Zerstörungen mit sich brachte. Die Mongolen benachteiligten die Chinesen schließlich bei der Ämtervergabe und bevorzugten Perser und Muslime, sodass sich die gebildeten Literaten unter den Chinesen u.a. dem Theater zuwandten.⁸⁴ Das Drama dürfte sich damals aus der Verbindung von Ballade und Variete entwickelt haben.⁸⁵ Wesentlich ist die Lyrik, der Gesang, die Stimmung, es gibt ein Orchester, die Schauspieler tragen Masken und Kostüme, die auf ihre Rolle hinweisen, wichtige Elemente sind Gestik, Fingerhaltungen, Tanz und Akrobatik. Weiters sollte nicht die tatsächliche Welt dargestellt werden, sondern das Allgemeinmenschliche.⁸⁶ Das chinesische Theater ist eine moralische Anstalt, die konfuzianische, taoistische oder buddhistische Sichtweisen darlegt.⁸⁷ Die chinesische Bühne ist leer, ohne Requisiten und nach drei Seiten hin offen.⁸⁸

Als die Mongolen 1368 von den Chinesen vertrieben wurden, nahmen sie die Kenntnisse vom chinesischen Theater mit. So enthält der Tsam-Tanz in der Mongolei das Erbe vieler asiatischer Kulturen.

3.4 Eine Einführung in das Wesen des Tsam

Der „*Cham*“ (tibetisch: „Tanz“) ist ein kultischer Masken-Tanz in Pantomime im mongolischen und tibetischen Buddhismus, der ein- oder zweimal im Jahr von den Lamas aller vier Schulrichtungen vor ihren Klöstern unter freiem Himmel aufgeführt wird. Die Gesamtaufführung besteht aus mehreren Auftritten der einzelnen Tänzer. Die Anfänge der Tsam-Tänze sind schwer zu eruieren.⁸⁹

Jedenfalls schreiben die Tibetologen Hoffmann und Nebesky-Wojkowitz, dass der Tsam nicht mit dem indischen Buddhismus nach Tibet importiert wurde, sondern sich aus autochthonen

⁸³ Kubin, W., 2009, S. 20 f

⁸⁴ Ebd. S. 65,ff

⁸⁵ Ebd. S. 12

⁸⁶ Ebd. S. 2 ff

⁸⁷ Ebd. S. 69

⁸⁸ Ebd. S. 26

⁸⁹ Nebesky-Wojkowitz, R., 1976, S. 65

Gegebenheiten der vorbuddhistischen Religion entwickelt habe.⁹⁰ Paulenz und *Chürelbaatar*⁹¹ schreiben präziser, dass die Tsam-Tänze auf Texte der alten *Tantra*-Tradition der *rnying-ma-pa* zurückgehen und ein Ritual zur Bannung und Zerstörung böser Kräfte sind.⁹²

Den Höhepunkt des Tanzes bildet die rituelle Tötung bzw. Zerstückelung des *Linga* mit einem Ritualdolch (*phur bu*). Diese rituelle Tötung des *Linga* symbolisiert im tibetischen wie im mongolischen Buddhismus die Befreiung von böswilligen Kräften, genauer: die Befreiung des Bösen, wie Schlieter meint.

Das Hintergrundwissen für die Aufführung des Tsam-Tanzes war sowohl in der Mongolei als auch in Tibet geheim. Bücher, die sich mit der tieferen Bedeutung des Tsam beschäftigten oder Erläuterungen zur Aufführung enthielten, waren Teil der strengstens gehüteten Geheimschriften des tibetischen Buddhismus.⁹³ Einblick konnten nur jene hohen Lamas nehmen, welche die entsprechenden Gelübde gegenüber den Schutzgottheiten der buddhistischen Lehre abgelegt hatten.⁹⁴ Auf diese Tsam-Literatur wurde die westliche Wissenschaft schon früh aufmerksam. Matthias Hermanns und Rene von Nebesky-Wojkowitz gelang es mit großer Mühe, solche zu erhalten.⁹⁵

Laut Schlieter sind beim tibetischen Tsam nach der Vorbereitungsphase drei Phasen dieses Tanzes zu unterscheiden:⁹⁶

- die Tänze mit dem Ziel der Reinigung der Tanzfläche und ihrer Transformation zum rituellen Sakralraum

⁹⁰ Hoffmann, H., 1967, S. 49

Nebesky-Wojkowitz, R., 1955, S. 249

Kollmar-Paulenz, K., 2004, S. 1163

⁹¹ Chürelbaatar, L., 2002, S. 293: Der mongolische Tibetologe schreibt dazu: „Ugtaa Enetxegijn buraxny shashnij `dörwön ajmag ündesnij`/S: canturanga-tantra, T.: rgud sde bzhi, M.: dörwön ajmag dandar-a ündsüsün/dororKi yog-yn undes/s.: yoga-tantra, T.: rgyud, M.: yoga-dandra-a-Kiigeed“ deer /tensel/ugui undes S.: anuttara-tantra, T.: bla med rgyud, M.: anuudar-a danadar-a/ nomolson ochiriin büzhig /S vajranrdaya T.: rdo rje dar M.: vajra-yiin büzhig) /gedeg nuucyn dotood byasalgalyñ büzhigees ulamzhaltaj, `Zam` T.: Cham , cham`s M.: cim /, garchim / T.: gar cham chams M.: büzhig cim“

[Der Ursprung `des Tsam, Anm: B` geht auf jenen indischen Buddhismus zurück, der auf den vier Tantras fußt – `Canturanga-Tantra`, `Yoga-Tantra`, `Anuttara-Tantra`, `Vajranrdaya-Tantra`, letzterer ist der Donnerkeil-Tanz. Dieser Tanz besteht aus der geheimen `magischen, Anm: B`Kraft, den Beschwörungsformeln und der inneren Kraft durch Meditation].“

⁹² Kollmar-Paulenz, K., 2004, S. 1162 f

⁹³ Nebesky-Wojkowitz, R., 1955, S. 247

⁹⁴ Rinčün, B., 1967, S. 60

⁹⁵ Lucas, H., 1962, S. 5

⁹⁶ Schlieter, J., 2007, S. 161

- die Tänze der meditativen Hervorbringung und Verwirklichung, also die “Einladung” der Gottheiten, vom V. Dalai Lama “Wurzel-cham”(r Tsam-ba`i` cham) genannt
- der abschließende Tanz ist die “Befreiung des Bösen” (g Dug-pa sgrol-ba)

Die einzelnen Phasen des mongolischen Tsam werden im Kapitel 5 dargestellt.

3.4.1 Zur Etymologie des Begriffes „Tsam“

Das tibetische Wort „*Cham*“ heißt „tanzen“ und „ein Tänzer“, laut dem tibetischen Wörterbuch bedeutet „cham“ „chos lugs kyi gar rigs shig“, eine Klasse von religiösen Tänzen. *s Tag dmar cham* bedeutet „Tanz des roten Tigerdämons“,⁹⁷ eine Kategorie des Cham. Der mongolische Begriff dafür ist *Bagt büžig*,⁹⁸ das heißt auf Deutsch „ein Tanz in Masken“.⁹⁹ In der Mongolei spricht man das Wort „*Cham*“ als „*Tsam*“ aus. So übersetzt man es in Ethnologie, Geschichte und Religionswissenschaft wie zum Beispiel H. Hoffmann, Godwin-Austen, Paulenz und Schlieter. Der mongolische Gelehrte B. Rinčen schrieb in seinem Buch „Lamaistische Tanzmasken“, dass das Wort „Tsam“ tibetischen Ursprungs ist und „Tanz“ bedeute.¹⁰⁰ Ich halte mich hier an das Buch des B. Rinčin und an die Wörterbücher und schreibe „*Tsam*“ im mongolischen Bereich.

3.4.2 Tibetischer Cham-Tanz

Die Cham-Tänze werden in Tibet jedes Jahr zu bestimmten Anlässen von den tibetischen Mönchen aufgeführt. Sie legen die Kleidung der Götter an, tragen deren Masken und tanzen langsam sich hin- und herdrehend. Dabei rezitieren sie leise Beschwörungsformeln oder Gebete. Bei den *dge lups pa* wurde erst durch den fünften Dalai Lama (1617-1682), *ngag dbang blo bzang rgya mthso*, der Tsam eingeführt.¹⁰¹

⁹⁷Hoffmann, H., 1967, S. 49

Hermanns, H., 1955, S. 156

Lucas, H., 1962, S. 9

⁹⁸ Chürelbaatar, L., 2002, S. 293

Kimyra, A., 1997, S. 16

⁹⁹ Rinčin, B., 1967, S. 56

¹⁰⁰ Rinčin, B., 1967, S. 51

¹⁰¹ Chürelbaatar, L., 2002, S. 300

Es gibt unterschiedliche Anlässe für eine Tsam-Aufführung in Tibet:

- zu Ehren Padmasambhavas, dem Religionsbringer nach Tibet¹⁰²
- zur Jahreswende¹⁰³
- zum Jahrestag der Ermordung des buddhistenfeindlichen tibetischen Königs Langdarma¹⁰⁴
- zum Geburtstag *b Tsong-k`a-pas*, dem Begründer der Gelugpa-Sekte

In den meisten tibetischen Klöstern finden die Tänze anlässlich der Neujahrsfestlichkeiten statt,¹⁰⁵ aber sowohl bei den *rnying ma-pa* als auch bei den *bka`rgyud-pa* Schulen werden sie oft anlässlich des Geburtstags des Padmasambhava (*pad ma `byung gnas*) abgehalten. Auch die Tänze in Hemis sind dem Padmasambhava gewidmet. Art und Zeitpunkt der Abhaltung eines Tsam-Tanzes können nach buddhistischen Orden und lokalem Brauch differieren.¹⁰⁶

- Im Kloster *r Nam-rdzong* des roten *r Nying-ma* Ordens findet die Tsam-Aufführung am 15. Tag des ersten Monats, dem Jänner, statt.
- Im Kloster Hemis in Sikkim begeht man am zehnten Tag des fünften Monats mit einer Tsam-Aufführung die Erinnerung an den Geburtstag des großen Zauberers Padmasambhava. Er war ein indischer Meister, der den tantrischen Buddhismus in Tibet im 8. Jahrhundert verbreitet hat.¹⁰⁷

Laut Ayako Kimura kam es erst ab dem 13. Jahrhundert zu Tsamaufführungen in Tibet:

- 1284-1350 im Kloster Tsiukar der Tsam “*Gombiin dordag*”
- 1475-1527 im Kloster Telgyilinnmed der Tsam “*Gombo*”
- 1509-1557 im “*Sakhius-Tsam*” treten zusätzliche Gottheiten auf
- 1669 Aufführung des “*Khengergiin-Tsam*” (Tibet. *r Nga-cham*) im Herbst auf Weisung des V. *Dalai Lama*

¹⁰² Nebesky-Wojkowitz, R., 1955, S. 248 f

Lucas, H., 1962, S. 12 ff

¹⁰³ Schlieter, J., 2008, S. 160

¹⁰⁴ vgl. Schlieter, J., 2008, S. 173: Es handelt sich um die Ermordung des letzten Herrschers der tibetischen Großreichszeit, Langdarma (Glang dar-ma). Er regierte etwa von 838 bis 842 u.Z. Während seiner Amtszeit soll er zunehmend antibuddhistische Taten gesetzt haben, z.B. buddhisch-tische Schriften zerstören haben lassen.

¹⁰⁵ Nebesky-Wojkowitz, R., 1976, S. 34

¹⁰⁶ Batmunkh, M., 2007, S. 40

¹⁰⁷ Ebd., S. 22

- 1704-1754 wurden weitere Tsam-Aufführungen von anderen Darstellern präsentiert, womit sich der Tsam voll entfaltet hat.¹⁰⁸

3.4.3 Merkmale des tibetischen Cham

Die Entstehung des Tsam-Tanzes in Tibet wurde im vorigem Kapitel behandelt. Anleitungen zur Durchführung und Bedeutung der Tänze wurden sowohl mündlich als auch schriftlich festgehalten. Die berühmteste schriftliche Version ist der “*chams yig*”, ein vom V. Dalai Lama verfaßtes Tanz-Handbuch aus dem 15. Jahrhundert.¹⁰⁹ Es behandelt nur den Vajrakila-Tanz (*phur`chams*), den ältesten Tanz der *rnyng ma pa*. Es befaßt sich u.a. mit den Hand- und Fußhaltungen der Tänzer, denn diese müssen genau mit den Anrufungen und Rezitationen übereinstimmen. Durch die Fingerhaltungen werden charakteristische Züge der verehrten Gottheiten symbolisch dargestellt.

Sowohl Nebesky-Wojkowitz als auch *Chürelbaatar* meinen, dass die meisten tibetischen Tänze schon seit Jahrhunderten existieren, sich nur leicht in ihrer Form änderten und selten neue Tänze konzipiert worden sind.¹¹⁰ Auch Cathy Cantwell ist der Meinung, dass entgegen der Tatsache, dass Rituale eigentlich einem ständigen Wandel unterworfen wären, viele Szenen im *`chams* über Jahrhunderte gleich geblieben seien.¹¹¹

Demgegenüber entwickelte sich der mongolische Tsam-Tanz unter *Rabza* in die Richtung des Theaters. Jedenfalls nehmen diese rituellen Tänze in der klösterlichen Tradition sowie in der Gesellschaft Tibets und der Mongolei einen wichtigen Platz ein und werden dort seit Jahrhunderten aufgeführt.

¹⁰⁸ Kimura, A., 1997, S. 10

¹⁰⁹ vgl. Nebesky-Wojkowitz, R., 1976, S. 85: “Um 1647 wurde vom V. Dalai Lama der Hauptteil des Buches verfasst.“

¹¹⁰ vgl. Nebesky-Wojkowitz, R., 1976, S. 65

vgl. Chürelbaatar, L., 1999, S. 76: Дэг урлагийн хувьд төвд монгол цамд нийтлэг хэрнээ өвөрмөц ялгаатай зүйлс олон байна [die Choreographie des tibetischen und mongolischen Tsam sind ähnlich, dennoch sind sie sehr unterschiedlich]

¹¹¹ Cantwell, C., 1992, S. 12-23

4 Mongolischer Tsam

Als die Mongolen im späten 16. Jahrhundert die Form des tibetischen Buddhismus zur Staatsreligion erklärten, begann dieser die alten schamanischen Glaubensformen in sein System aufzunehmen, sie einzugliedern und umzuformen.¹¹² Dieser Prozess wurde dadurch erleichtert, dass auch der tibetische Buddhismus Elemente enthielt, die auf schamanische Vorstellungen zurückgehen.

Die folgende Zeittafel zeigt die Stadien des Tsam in der Mongolei:

- 1723 gab es laut *Gangaa* die erste Tsam-Aufführung in *Oirdiin Züjn Garijn uls* (oiratische Mongolei)¹¹³ – ohne Quellenangabe¹¹⁴
- 1750 schrieb Mergen Geegen das erste Buch über den Tsam¹¹⁵
- 1786 Erdenezuu-Tsam in *Karakorum*,¹¹⁶ Autor *Сэнгэрэвдан* (*Sengerawdan*) (1704-1788)¹¹⁷
- 1811 bis 1937 wurde der *Khüree-Tsam* 127 mal¹¹⁸ in Ulaanbaatar aufgeführt
- 1827 *Saran khökhöo-Tsam* in *Dund-Gobi*: Autor *Danzanrawža*¹¹⁹
- 1836 Tsam in Urat (heute Innere Mongolei): Autor *Danzanrawža*¹²⁰
- 1836 *Khüree-Tsam*-Buch von *Khamba Agwaanluwsankhaidaw* (1779-1838) fertig geschrieben¹²¹
- 1842 der *Olziit-Tsam* in *Olziit*: Autor *Danzanrawža*¹²²
- 1853 *Cecen Khan aimagijn-Tsam*¹²³
- 1855 *Ongijn golijn-Tsam*¹²⁴

¹¹² Taube, E. und M., 1983, S. 39

¹¹³ Bleichsteiner, R., 1937, S. 199 (mit „Dsungarei“ meint er „Oirdiin Züjn Gariin uls“)

¹¹⁴ Gangaa, D., 2003, S. 18

¹¹⁵ Heissig, W., 1989, S. 240

¹¹⁶ Kimura, A., 1997, S. 17 ff

vgl. Chürelbaatar, L., 2002, S. 299

vgl. Gangaa, D., 2003, S. 18

¹¹⁷ Chürelbaatar, L., 2002, S. 297

¹¹⁸ Rinčen, B., 1967, S. 138

Kimura, A., 1997, S. 206

¹¹⁹ Chürelbaatar, L., 1996, S. 168

¹²⁰ Ebenda, S. 168

¹²¹ Kimura, A., 1997, S. 1

¹²² Chürelbaatar, L., 1996, S. 129

¹²³ Ebd., S. 137

- 1937 letzte Aufführung des *Khüree-Tsam*¹²⁵
- 1989 Aufführung des *Khüree-Tsam* im Kloster *Gandan* in *Ulaanbaatar* mit einigen alten Mönchen der Aufführung 1937¹²⁶
- 1999 Aufführung des *Khüree-Tsam* im Kloster *Gandan* in *Ulaanbaatar*, gefilmt vom mongolischen Staatsfernsehen
- seit 2003¹²⁷ wird wieder jährlich der *Khüree-Tsam* in *Ulaanbaatar* im Kloster *Daščoilon* aufgeführt

Zur damit entstehenden Tsam-Literatur schrieb Heissig:

*„Mergen Gegen der Urat (1717 - 1766), berühmt als Verfasser einer synkretischen mongolischen Nationalliturgie, die Züge der alten Volksreligion mit tibetischen Ritualen verquickt, hat bereits 1750 eine Abhandlung über die Aufführung des Tsam-Tanzes in seinem Kloster geschrieben, die schon 1783 posthum im Druck verbreitet wurde.“*¹²⁸

Mergen Gegen (1717-1766) schrieb über die Tsam-Aufführung ein Buch,¹²⁹ und zwar 36 Jahre vor der Aufführung in *Erdene-zuu*. *Mergen Gegen*, ein aus „Urat“¹³⁰ (heute Autonome Region Innere Mongolei, VRC) stammender Lama, hat auch mehrere Bücher aus dem Tibetischen ins Mongolische übersetzt.

Gangaa schrieb in seinem Buch „*Khüree-Tsam*“ auch über den mongolischen Tsam. Es beschreibt darin den ersten Tsam, der im Jahr 1723 in „*Oirdiin Züjn Gariin uls*“ stattgefunden haben soll, ohne dies näher auszuführen:

*„Mongold ankhnij Tsam Oirdiin züün garijn ulsd 1723 ond daraa ni 1786 ond Erdene Zuud garsan baina.“*¹³¹

Übersetzung aus dem Mongolischen:

¹²⁴ Ebd., S. 168

¹²⁵ Rinčen, B., 1967, S. 138

¹²⁶ Jadamsuren, U., 2005, S. 4

¹²⁷ Мөнхэрдэнэ, С., 2007.09.30 Монголын хүрээ цамын тухай товч тайлбар

[Münkh-erdene, S., 2007.09.30: Eine Zusammenfassung über den Khüree-Tsam, S. 2]

¹²⁸ Heissig, W., 1989, S. 241

¹²⁹ Kimura, A., 1997, S. 191

¹³⁰ Cerensodnom, D., 1997, x. 119

Kimura, A., 1997, S. 191

¹³¹ Gangaa, D., 2003, S. 18

„Erstmals wurde der Tsam-Tanz in der Mongolei im Jahre 1723 in der Stadt Oirdiin zryn gariin aufgeführt, dann im Jahre 1786 in Erdenezuu.“

Es gab bis ins 18. Jahrhundert keine in mongolischer Sprache existierende Literatur über den Tsam-Tanz, da buddhistisch-religiöse Literatur fast ausschließlich in Tibetisch verfasst wurde. Zahlreiche liturgische Gesänge waren auch in der Mongolei in Tibetisch gehalten, selbst wenn diese Sprache und deren Schrift von weniger gebildeten Mönchen oft nicht verstanden wurden. So war es auch leichter, sie für breite Kreise geheim zu halten.¹³²

Der Gelehrte und Schriftsteller *Khamba Agwaanluwsanchaidaw* (1779-1838)¹³³ berichtete über den Tsam und seine Geschichte in einer besonderen Abhandlung, die in einem Blockdruck überliefert wurde. Der Titel lautet auf Tibetisch „*bstan bsrung rgya mtso`i gar `chams gsal byed dam Idan snying gi me long*“, auf Mongolisch „*Шашины сахиусны далайн бүжиг цамыг гийгүүлэгч тангаргатны зүрхний толь*“ und auf Deutsch “Herzensspiegel derjenigen, die die Gelübde abgelegt haben, welche den Tsam-Tanz als einen Ozean von Beschützern der Lehre erläutert”. Diese Schrift wurde deshalb nicht gedruckt, wie Rinčen mitteilt,¹³⁴ weil die Bücher nur für den engen Kreis jener Personen bestimmt waren, die mit dem Tsam unmittelbar zu tun hatten. Das heißt, dass nur die Mönche, welche den Schutzgeistern der buddhistischen Lehre gegenüber ein Gelübde abgelegt hatten, die Abhandlung des Tsam-Tanzes kannten. Das ist schon dem Titel des Blockdrucks dieses Werkes zu entnehmen.¹³⁵

Vor Gründung der Volksrepublik Mongolei im Jahre 1924 gab es auf deren Staatsgebiet 700 buddhistische Klöster verschiedenster Größen, Rinčen zeichnet aber 941 detailliert mit Namen und Ortsverzeichnis auf, in 500 Klöstern¹³⁶ von ihnen wurde der Tsam aufgeführt. Im Jahr 2006 hatten wieder 130 Klöster den Betrieb aufgenommen, in drei Klöstern gibt es seit 2003 wieder jährliche Aufführungen des Tsam.¹³⁷

¹³² Rinčen, B., 1967, S. 59

¹³³ Chürelbaatar, L., 2002, S. 300

¹³⁴ Rinčen B., 1967, S. 60

¹³⁵ Chürelbaatar, L., 2002, S. 300 ff

¹³⁶ Nyambuu, K., 1992, S. 743

¹³⁷ Kimura, A., 1997, S. 18

Gangaa, D., 2003, S. 14

Nyambuu, K., 1992, S. 743

Der Tsam war zur Zeit der Sowjetherrschaft nicht erwünscht und nach 1937 sogar bis zur Wende verboten.¹³⁸ Dennoch konnte *Rinčen* mit dem Fotografen Werner Forman das Buch „Lamaistische Tanzmasken“ 1967 veröffentlichen, wenn auch in Leipzig (DDR) und auf Deutsch (Köhler & Amelang). Der mongolische Tibetologe *Chürelbaatar* befasste sich bis zu seinem Tod 2010 mit den alten tibetischen und mongolischen Schriften, auch jenen der inneren Mongolei.



Abb. 16: Mongolischer Tsam mit 108 Tänzern
Foto Damdinsüren, D., Khüree-Tsam

¹³⁸ Ebd., S. 196
Gangaa, D., S. 14
Nyambuu, K., S. 743

4.1 Entstehung des mongolischen Tsam

„Als spätere Folge der mit dem 16. Jahrhundert eingetretenen zweiten buddhistischen Missionierung der Mongolen haben diese auch die kultischen Tänze der Tibeter, den so genannten Tsam, übernommen.“¹³⁹

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts glaubte man genau zu wissen, wann die Geschichte des mongolischen Tsam begonnen hat. Nach *B. Rinčen* (1905-1977) könnte es im 16. Regierungsjahr des Mandschu-Kaisers *Djia-tjing* gewesen sein,¹⁴⁰ nach mongolischem Mondkalender war es im Jahr des Eisernen Schafes des 14. Zyklus des sechzigjährigen Kalenders, nach westlicher Zeitrechnung entspricht das dem Jahr 1811 des europäischen Sonnenkalenders. Heute wird dies von Wissenschaftlern differenzierter betrachtet, denn man geht bei der Entstehung des Tsam von einem Entwicklungsprozess aus, der über Jahrhunderte gedauert hat.

Nach der historisch gesicherten Aufführung des *Erdenezuu-Tsam* 1786¹⁴¹ kam es 1811 erstmals zur Aufführung des *Jakhar-Tsam*. *Jībčundamba* IV. (1775–1813), *Qutuytu*¹⁴² von *Urga* und Haupt der mongolischen Buddhisten, hatte nach Drängen hoher Adeliger und hoher Lamas nur sehr widerwillig der Aufführung dieses Tsam in seinem Kloster zugestimmt.¹⁴³

Der „*Jakhar-Tsam*“ wird auch als *Erlig nomun khan-Tsam*¹⁴⁴ oder als *Erlig Khan-Tsam* bezeichnet. *Erlig nomun khan*,¹⁴⁵ nach dem dieser Tanz benannt wurde, wird von *Rinčen* wie folgt erklärt:

¹³⁹ Heissig, W., 1989, S. 240

¹⁴⁰ Rinčen, B., 1967, S. 62

¹⁴¹ Kürelbaatar, L., 2002, S. 298 ff

¹⁴² Der Titel „Qutuytu“ wurde vom Dalai Lama verliehen und vom Qing-Kaiser bestätigt. Dem Mongolischen „Qutuytu“ entspricht das Tibetische „sprul sku“.

¹⁴³ Rinčen, B., 1967, S. 67

¹⁴⁴ Chürelbaatar, L., 2002, S. 295

¹⁴⁵ vgl. Birtalan, A., 2004, S. 981, 1181

„Die Hauptgottheit in diesem Tsam ist Erlek Nomun chan – Gesetzeskönig Erlik, der Todestgott. Nomun-chan ist die mongolische Übersetzung von Dharmaradscha im Sanskrit, und Erlik ist der alte von Schamanen benutzte mongolische Name für den Todestgott ...“¹⁴⁶

In seiner Beschreibung des *Erlig nomun khan* finden wir das von mongolischen Schamanen oft benutzte Wort „Totengott“. Das Wort stammt vom Alttürkischen *Erlig*, d.h. mächtig, „*номын хаан*“ bedeutet „Herrscher des Gesetzes“. Dies ist nicht der letzte Rest des mongolischen Schamanentums im tibetischen Buddhismus der Mongolei in Bezug auf den Tsam-Tanz, im Gegenteil: Im Kontext des Tsam führte der Einfluss des Schamanismus auf den Buddhismus zu eigenen lokalen Entwicklungen des Tsam in der Mongolei.

Der tibetische Tsam in seiner heutigen Form entwickelte sich erst zur Zeit des fünften *Dalai Lama* (1617-1706).¹⁴⁷ Danach kam der Tsam-Tanz mit dem tibetischen Buddhismus vor 300 Jahren in die Mongolei. Erst mit dieser zweiten buddhistischen Missionierung durch tibetische Lamas hat der tibetische Buddhismus in der Mongolei Fuß gefasst und damit ist in der Folge auch der Tsam in seiner mongolischen Form entstanden, wie die mongolischen Historiker *Bira, Damdinsüren, Cerensodnom und Nyambu*¹⁴⁸ feststellten.

Forschungsarbeiten zum von mir behandelten Thema leisteten vor allem die mongolischen Wissenschaftler *B. Rinčen* und *L. Chürelbaatar*. Die jüngste wissenschaftliche Veröffentlichung von *L. Chürelbaatar* brachte bedeutende Erkenntnisse über die Entstehung des mongolischen Tsam, vor allem des *Erdenezuu-Tsam*.¹⁴⁹ *Erdene-zuu* ist das erste buddhistische Kloster in der Mongolei. Es wurde 1686 nahe bei den Ruinen von *Karakorum* gebaut. *Karakorum* war die einstige Hauptstadt des mongolischen Weltreichs. *Erdene* heißt auf Deutsch „Juwel“¹⁵⁰ und *Zuu* bedeutet „Hundert“. In diesem Kloster der „100 Juwelen“ fand also im Jahre 1786 der *Erdenezuu-Tsam* statt.¹⁵¹ *Chürelbaatar* verweist dabei auf ein von *Lama Sengerawdan* geschriebenes Buch über den *Erdenezuu-Tsam*:

¹⁴⁶ Rinčen, B., 1967, S. 59

¹⁴⁷ Kimura, A., 1997, S. 133

¹⁴⁸ Nyambu, K., 1992, S. 313

¹⁴⁹ Chürelbaatar, L., 2002, S. 300

¹⁵⁰ Vietze, H.P., 1998, Wörterbuch „Deutsch-Mongolisch und Mongolisch-Deutsch“

¹⁵¹ Bei meinem Feldforschungsaufenthalt im Sommer 2009 in der Mongolei erkundigte ich mich während einer Führung durch das Kloster Erdenezuu nach der Entstehung des dortigen Tsam. Mir wurde von Frau Yo. Naigal (Direktorin des Erdenezuu Museums) bestätigt, dass der erste Tsam in Erdenezuu im Jahr 1786 aufgeführt wurde.

„Erdene zuugiin Nomch Zordj Lubsandarjaa ooriin schab`Tövd arɣamba, biligt nanso, bikschi Cinkhar-pradit gegchid garyn avlaya bolɣon zokhiokhyg schaardsan.“
152

B. Rinčen schrieb in einem Sammelband u.a. ein Essay über einen lamaistischen Novizen namens *Bunja*, der seine Mönchskutte erfolgreich zum Gleiten vom Klosterdach verwendet hatte. Dem Einführungsteil zu dieser Erzählung ist der Volksfestcharakter einer Tsam-Aufführung zu entnehmen:

Im zehnten Jahr der Mandschu-Herrschaft besuchte ein Mandschuminister das von *Abtaikhan* gegründete Kloster Erdenezuu, um den Sommer-Tsam beizuwohnen. Er bewunderte das weite Tal, die bunten Zelte, das festlich gekleidete Volk, die kraftvollen Burschen, die schön gewachsenen Mädchen und die Pferde mit ihren gepflegten Mähnen und herrlichen Sätteln. Sie alle waren von nah und fern gekommen, um den *Tsam-Tanz* des Klosters zu sehen und waren feierlich gestimmt.¹⁵³

¹⁵² vgl. Chürelbaatar, L., 2002, S. 297 [Zorj Lama Lubsandarjaa beauftragte seinen tibetischen Schüler *biligt nanso bikschi Cinkhar-pradit* über den Tsam ein Handbuch zu schreiben.]

¹⁵³ Rinčen, B., 1981: In dem Sammelband „Mongolijn shildeg ögüjleg“ [„der beste mongolische Essay“], erschienen in Ulaanbaatar, wurde folgendes Essay aus dem Jahre 1957 über einen lamaistischen Novizen namens *Bunia* veröffentlicht: „Манж дайчин Улсын Тэнгэрийн тэтгэсэн хааны аравдугаар он билээ. Улиастайд суугаа зарлигийн манж сайд Автай сайн хааны байгуулсан Эрдэнэ зуугийн хийдийг сонирхон үзэх гэж зуны дэлгэр сайхан цагаар Зуугийн цамын үест очсон байжээ. Ойр хавийн монгол ноёд тайж ард олон цам үзэх гэж Зуугийн орчин тойронд их л хөлтөй. Энд тэндгүй эрээн майхан гоёлын хувцас өмссөн хүрэн улаан царайтай өргөн хэнхдэгтэй идэр талын хүдэр эрчүүд, чилгэр сайхан биетэй, сайхан царайтай хүүхэн, тэгшхэн зассан дэлтэй гоё эмээл хударгатай морио, унацгаан хэд хэдээрээ дөрөө зэрэгцэн өргөн талд давхиж явахыг манж сайд үзээд...“

Übersetzung aus dem Mongolischen:

[Es war im zehnten Jahr der Herrschaft der Mandschu-Kaiser. Der Minister des Mandschu-Kaisers in Ulaistai besuchte in diesem Sommer das Kloster Erdenezuu, das von Abtaichan gegründet worden war, da der Mandschu-Minister sehr neuegrig auf das Kloster war. Außerdem fand währenddessen die Sommersam-Aufführung statt. Er sah im weiten Tal die aus entfernten Gebieten angereisten Adligen und das festlich gekleidete Volk, das in feierlicher Stimmung war, weil sie sich nur um den Tsam-Tanz des Klosters zu sehen hier versammelt hatten. Um das Kloster standen die bunten Zelte, dazwischen waren viele kraftvolle junge Menschen, die Burschen hatten breite Schultern und gebräunte Gesichter, die Mädchen waren gesund und gut gewachsen mit schönem Gesichtern. Sie ritten auf Pferden mit gepflegter Mähne und herrlichen Sätteln. Sie sammelten sich in der Steppe in Gruppen. Das bewunderte der Minister des Mandschu-Kaisers.]

So ist der Tsamtanz, der im 1786 in der Mongolei entstanden ist, zu einer buddhistischen und kulturellen Tradition der Mongolen geworden und hat später eine neue Gattung des Theaters hervorgebracht.

Hier ist zu erwähnen, dass *Rinčen* ausländischen Berichten widerspricht, die von riesigen Einnahmen der Klöster aus Anlaß einer Tsam-Aufführung berichten. Das Publikum war natürlich sehr zahlreich gekommen und alle waren festlich gekleidet und ritten auf ihren besten Pferden heran, wie schon der Mandschu-Minister feststellte, aber auch die Mönche wohnten als Teilnehmer und Besucher dem Geschehen bei, sodaß das Kloster selbst in dieser Zeit leer stand. Frauen durften in den Klöstern nicht übernachten und die Veranstaltung dauerte meist nur einen Tag, bloß die Aufführung des *Erlig-khan*-Tsam dauerte in einigen Klöstern zwei Tage. Die Nomaden nutzten auch diese Zusammenkunft für Verwandten- und Bekanntenbesuche, für die Tempel selbst blieb da wenig Zeit. Größere Geldsummen und Naturalien, wie etwa Vieh, wurden bei Totenmessen und großen Gottesdiensten gespendet, zu denen Tsam-Aufführungen nicht gehörten.¹⁵⁴

4.2 Merkmale des mongolischen Tsam

Die Geheime Geschichte der Mongolen aus dem 13. Jahrhundert berichtet folgendermaßen über einen Tanz der Mongolen anlässlich der Wahl des *Hutula* zum Herrscher:

*„Хамаг монгол Тайчууд нар
Хоталыг хаанд өргөмжлөөд
Онон мөрний хөндийд
Хорхунагийн сагалгар модны дор
Хавирга газрыг халцартал
Өвдөг газрыг үлтэртэл
Дэвхцэн бүжиглэж хуримлав“*¹⁵⁵

Das bedeutet auf Deutsch: „Sie tanzten um die dichtbelaubten Bäume bei Horhonah, bis sie bis zu den Hüften im Graben und zu den Knien im Staub standen“.

¹⁵⁴ Rinčen, B., 1967, S. 140 f

¹⁵⁵ Монголын нууц товчоо S. 36, berichtet w.o.

Es handelt sich um eine rituelle Beglaubigung der Herrscherwahl durch einen stampfenden Tanz um den heiligen Baum. Es ist nicht bloß ein Freudentanz, wie Hessig schreibt,¹⁵⁶ sondern er verbindet die Heiligkeit des Baumes mit der Ewigkeit der Herrschaft. Laut *Rinčen* nennen das die Mongolen „Regierungs- und ritueller Tanz“:

*„Дэвсэх саглагар мод-ны бүжиг нь Чингис хааны байгуулсан их монгол улсын үед тэрт ёсны бүжгийн хэмжээнд баяжин хөгжиж ... тэрт ёсны бүжиг хэмээсэн“.*¹⁵⁷

Das heißt auf Deutsch: „Der [althergebrachte] Tanz unter dem besonderen, fruchtbaren Baum wurde während der Zeit *Činggis-Khan* als `Regierungs- und ritueller Tanz` bezeichnet“.

Damit hat sich dieser Tanz vom Stammesritual zu einer Regierungszeremonie entwickelt. Dazu ist zu sagen, dass Tänze von Anfang an das Nomadenvolk sprichwörtlich „von der Wiege bis zur Bahre“ begleitete: Geburt, Pubertät, Vermählung, Alter und sogar der Tod waren von Tanz begleitet.

Im mongolischen Tsam-Tanz spiegeln sich daher die alten mongolischen Gebräuche wieder, die mit dem Naturkult und der Kosmologie verbunden sind. So sind auch Bewegungen der Jagd dabei, etwa beim Tanz des Hirsches, wie sie ähnlich der spanischen Höhlenmalerei der Frühzeit zu entnehmen sind.¹⁵⁸ Die Bewegungen des Hirsches symbolisieren das Bogenschiessen und die Schönheit.¹⁵⁹ Die Bewegungen des Tanzes stammen aus der Vergangenheit des eigenen Volks und sind in die Choreographie des mongolischen Tsam eingeflossen. Die starren Regeln des tibetischen Tsam wurden somit im Laufe der Zeit aufgeweicht und die Bevölkerung dadurch innerlich mehr an der Aufführung beteiligt.

Ein weiterer Aspekt im Tsam sind die 108 Tänzer. Diese Zahl wird sowohl in der Mythologie als auch in der Volksdichtung der Mongolen im Zusammenhang mit folgenden Vorstellungen verwendet: Aus der buddhistischen Zahlensymbolik wurde die Wichtigkeit der Zahl 108 entlehnt. 108 Stupas umgeben ein Kloster, 108 Kugeln hat der buddhistische Rosenkranz, der

¹⁵⁶ Heissig, W., 1985, S. 18

¹⁵⁷ Rinčen B., 1958, Nr. 2

¹⁵⁸ Liechtenhan, R., 1994, S. 7

¹⁵⁹ Chürelbaatar, L., 2002, S. 303 f

Gandjuur hat 108 Bände,¹⁶⁰ usw. Von den 108 Tänzern des mongolischen Tsam hat fast jeder einzelne in der Mongolei eine historische Grundlage.

Darüber hinaus haben fremde Einflüsse auf den mongolischen Tsam-Tanz eingewirkt, so etwa die Übernahme von Göttern aus dem indischen Pantheon, der Vogel Garuda aus der indischen Mythologie, die auftretenden Löwen aber sind ein Geschenk des Mandschu-Kaisers. Da die Mongolen ein kriegerisches Volk waren, treten in der Tsam-Aufführung zwei Helden auf, die während der Aufführung den *Sor* bewachen und aufpassen, dass der Rabe ihn nicht frisst, der immer wieder nach ihm schnappt. Der Rabe wird für das Symbol der Schamanenkraft gehalten: wenn man ihn am Vormittag sieht, ist er ein Bote der guten Gottheiten und daher Glück bringend, wenn man ihn aber am Nachmittag sieht, bringt der Rabe Unglück.¹⁶¹

Der Auftritt der Furcht erregenden Schutzgötter, welche die Feinde des Buddhismus bekämpfen, hatte auch eine propagandistische Bedeutung der tibetischen Mission in der Mongolei – eine Art „biblia pauperum“. Aber schon Ende des 17. Jahrhunderts wurden in Tibet auch Gestalten aus nicht religiösen Erzählungen in den Tsam aufgenommen, wovon der *Mi-la ras-pa*-Tsam, auf den ich im nächsten Kapitel eingehen werde, der bekannteste ist. Schon der sechste *Dalai Lama* war den weltlichen Dingen nicht abgeneigt und wurde durch seine Liebeslieder bekannt. So entwickelte sich auch in der Mongolei aus der religiösen Pantomime allmählich ein pseudoreligiöses Theater, beginnend mit dem eingangs erwähnten *Sarankhökhö*-Tsam von Lama *Danzanrawža*, der weitgereist war:

„Auf seinen Reisen im Gebiet der nördlichen Chalcha-Mongolei und dem Gebiet der Tsachar und Sünit, sah er oftmals die prächtigen Tsam-Tänze und Aufführungen halbreligiöser Dramen in den Klöstern dieses Gebietes.“¹⁶²

Neben seiner religiösen Bedeutung war der Tsam in der Mongolei auch eine erste Form des Theaters geworden. Die Szenen der Tsam-Aufführung mit religiösen Inhalt, in denen Gottheiten auftreten, die durch ihren langsamen Tanz die für die Sterblichen unsichtbaren bösen Geister vernichten, wechselten mit heiteren, weltlichen Zwischenspielen. Figuren wie der Weiße Alte, der an die Kinder oder Zuschauer Süßigkeiten verteilt und mit den Buben des *Chaschin-Khan* spielt, tragen die Tendenz zu dieser Entwicklung in sich – es kommt Spaß auf

¹⁶⁰ vgl. Birtalan, A., 2004, S. 1069 ff

¹⁶¹ Ebd., S. 1003

¹⁶² Heissig, W., 1979, S. 283

und die Zuschauer werden am Geschehen beteiligt. Der Weiße Alte hat auch eine weitere Funktion: er lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Auftritt des *Erlig Nomun Khan*, dem Totengott: aus Spiel wird ernst.

Auch die Musik hat eine Überleitungsfunktion: Mit kriegerischer Musik beginnt der Auftritt der Soldaten des roten Kriegsgottes *Žamsran*, damit werden die Probleme von Kämpfen dargestellt. Meist aber hat die Musik eine Hintergrundfunktion, sie dramatisiert das Geschehen oder unterstreicht eine friedliche Szene.

Am *Khiüree*- und am *Sarankhökhöo*-Tsam nehmen auch Laien teil – der spirituelle Hintergrund tritt zurück. Sie stellen Figuren wie den Raben und die beiden Helden dar. Die beiden Helden, die den *Sor*¹⁶³ vor dem Raben schützen, findet man nur beim mongolischen Tsam.

4.3 Arten des mongolischen Tsam

*„Zamm ist der Name für ein religiöses Fest, welches im Freien vor den Tempeln mit Tänzen und der Vorführung kosmischer Figuren und fast aller Götter besonders der Dragshid, gefeiert wird.“*¹⁶⁴

Die Forscher, die sich mit dem Tsam beschäftigten, konnten ungefähr fünfzig verschiedene Arten des Tsam feststellen.¹⁶⁵ Wenn man das Alter und die Entstehung des Tsam bedenkt und die verschiedenartigen Entwicklungen, die er in der Mongolei durchgemacht hat, so nimmt es nicht Wunder, dass es vor der Sowjetherrschaft von den rund 700 Klöstern in der Mongolei etwa 500 eine eigene Tsam-Aufführung hatten. Aber *Rinčen* unterschied nur zwei Arten des Tsam, und zwar den Sprech-Tsam, den man nach dem berühmten tibetischen Dichter *Mi-lar-pa* (1040-1123) bezeichnete und den Pantomime-Tanz in Masken, mit dem ich mich hier beschäftige.

¹⁶³ vgl. Rinčen, B., 1967, S. 95: „Sor ist eine dreiseitige Pyramide, die rote Farbe hat.“

¹⁶⁴ Leder, H., 1906: seine Bemerkung zu einer Objektliste aus dem Jahr 1906, Archiv MVK, Wien

¹⁶⁵ Lucas, H., S. 14

Der Unterschied in den Zahlen ergibt sich meiner Meinung nach daraus, dass die Klöster ihren eigenen Tsam entwickelten, weil sie ja auch die lokalen Gottheiten ihrer Region zu berücksichtigen hatten. Daher könnte es bis zu 500 unterschiedliche Tsam-Aufführungen gegeben haben und ich vermute, dass in der Zeit vor der Sowjetherrschaft nicht alle Tsam-Aufführungen von den Forschern erfasst worden sind und viele daher mangels schriftlicher Quellen und der Zerstörung der Klöster gar nicht mehr rekonstruiert werden können.

Als jüngste Quelle zu diesem Thema gilt ein Vortrag vor der mongolischen Akademie der Wissenschaften 1992, in dem *Chürelbaatar* insgesamt sieben Arten des Tsam auflistete:

- *Erdene-zuu*, Tsam

Dieser Tsam hatte über 100 Tsam-Tänzer und zeichnete sich durch sechs *Gongor* mit 28 *Gurgon* als Begleiter aus. Zwölf dieser Begleiter sind Hüter der Religion. Vier Begleiter sind Helden und für die westliche Himmelsrichtung zuständig, ihr Tanz beschreibt die Taten der Helden. Weitere vier Begleiter sind Buddhas und für die östliche Himmelsrichtung zuständig, die letzten vier sind Frauen, die für die südliche Himmelsrichtung verantwortlich sind und vier eigene Begleiter haben. Dazu wurden Mönche als Frauen verkleidet, mit langen Haaren und hängenden Brüsten. Daher hat man ihn auch Frauen-Tsam genannt. Die Bewegung ihres Tanzes beschreibt weibliche Dämonen, die durch ihr Geschrei und ihre Zauberkräfte ihre Gegner anlocken. Wenn sie ihre Feinde nicht besiegten, waren sie traurig, was an ihren Bewegungen sichtbar wurde. Die Musik hatte hier einen viel schnelleren Rhythmus als sonst, die Zuschauer mochten diese lustigen Szenen. Die weiteren Tänzer sind: *Mahakala* und seine sechs Begleiter, 22 *Jagjin*, 22 *Zhwa nag cham dpon* (Schwarzhut-Tänzer), fünf *Schalschi*, vier *Durtodgva*, drei *Begze*, zwei *Lujan*, *Sha pa* (Stier), *Laihan-Shapa* (2. Stier), *Yama*, *Zamundi* und *Mahi* (Hirsch).

- *Erlig-nomun-Khan-*, auch *Žachar-Tsam* genannt

Er wurde bis 1937 einmal jährlich im Kloster *Daščoinchorlon* in *Urga* aufgeführt.¹⁶⁶ Das zerstörte Kloster wurde nach der Wende wieder aufgebaut. Es trägt nun den Namen *Daščoilon*. Die Hauptstadt *Urga* heißt seit 1924 *Ulaanbaatar*, „Roter Held“. Dieser Tsam wird dort seit 2003 als *Khüree-Tsam* wieder jährlich aufgeführt.



Abb. 17: Daščoinchorlon
Foto Rinčen



Abb. 18: Daščoilon
Foto Batmunkh

- Zwei Arten des *Takhiliyn-Tsam* (Opfer-Tsam)

Der in *Züün-Khüree* in *Ulaanbaatar* aufgeführte Opfer-Tsam wurde auch „Tsam der 21 Tara“ genannt.

- Der andere Opfer-Tsam wurde in *Nomun Khanij Khüree* im heutigen *Baynkhongor aimag* aufgeführt. Merkmal dieses Tsam war der Auftritt von 75 *Mahakalas* mit 15 Begleitern, also insgesamt 90 Tänzer. Er fand immer am 29. Tag des mittleren Sommermondes, das ist im Juli oder Anfang August, statt. Dieser Tsam war *Mahakala*, dem großen Schwarzen, gewidmet.

¹⁶⁶ vgl. Enkbold, M./Nyamsambuu, G., 2004, S. 94

- *Šásdag*, Tsam

Hier traten u.a. der blaue Alte, der gelbe Alte und der weiße Alte mit ihren Frauen auf. Die Aufführung soll harmonische Gefühle bei den Zuschauern erweckt haben.

- *Maidar*-Tsam oder *Maidar-Ergech*¹⁶⁷

Am Ende des Frühlingsmonats, das ist Ende März bzw. Anfang April, hat jedes Kloster in der Mongolei eine *Maidar*-Zeremonie durchgeführt, die bei einigen Klöstern mit einer Tsam-Aufführung verbunden war, dem *Maidar*-Tsam. *Maidar* ist das mongolische Pendant zum Sanskrit-Wort Maitreya, dem Buddha der Zukunft.

- *Geser*-Tsam

Der *Geser*-Tsam fußt auf dem in Asien sehr bekannten *Geser*-Epos, einen mythischen tibetischen König.¹⁶⁸ *Rinčen* schrieb, dass in der alten Mongolei der *Geser*-Tsam bekannt gewesen sei. Er wurde im nordwestlichen Teil der Mongolei im Kloster des heiligen *Qutuytu Jalagusan* und im Lehnkloster des Fürsten *Dalai Čojnchor-wan* aufgeführt. Diese beiden Klöster hatten Fakultäten zum Studium der Mystik des Kriegsgottes Geser. In der Druckerei des Klosters des *Qutuytu Jalagusan* wurden die Druckstöcke für die Bücher zur *Geser*-Epos aufbewahrt, die auch Abschnitte über den *Geser*-Tsam enthielten, d.h. eine genaue Beschreibung der Masken, Kostüme, Schritte und Tanzbewegungen.

Thema des *Geser*-Tsam ist der Kampf gegen böse Dämonen und die Feinde des buddhistischen Glaubens. Augenzeugen, die diesen Tsam in der alten Mongolei gesehen haben, berichteten von prachtvollen und schönen Masken und Kostümen, die von Klosterkünstlern angefertigt worden waren. Während der *Geser*-Tsamaufführung wurden Schüsse aus den damaligen madschurischen Kanonen abgegeben. Sie wurden in der Fakultät für *Geser*-Mystik für den Tsam aufbewahrt.

¹⁶⁷ vgl. Nyambuu, Ch., 1993, S. 44 [Zur Zeremonie und den Bräuche unter der Regierung des Bogd-Khan gehört der *Maidar-ergech*. *Maidar ergech* ist eine religiöse Zeremonie, bei der der Bogd-Khan anwesend sein soll. S. 44]

¹⁶⁸ Stein, R. A., 1979, S. 1-20

Die Hauptdarsteller des Tanzes waren Geser und seine Mitkämpfer. Sie trugen prunkvolle Seidengewänder, altertümliche Harnische und Kettenhemden. Leider sind diese Utensilien nicht erhalten geblieben.¹⁶⁹

- *Mi-la ras-pa* –Tsam, siehe Kapitel 4.3.1

- *Buchan*-Tsam,(Ochsen-Tsam)

Dieser Tsam-Tanz wurde in Khangai und im Norden in der Mongolei aufgeführt, denn dort leben die mongolischen Rinder, die mit diesem Tsam vor Krankheiten geschützt werden sollten.

- *Sarankhöhö*-Tsam, siehe Kapitel 4.3.2

Eine wichtige Quelle für die Erforschung des Tsam bilden die holzgeschnitzten Tsam-Tänzer¹⁷⁰ aus der Sammlung von Hans Leder (1843-1921), einem Entomologen aus dem ehemaligen österreichischen Schlesien.¹⁷¹ Er bereiste 1891 im Auftrag des Präsidenten der russischen geografischen Gesellschaft die Mongolei. Dabei besuchte Leder das Kloster *Erdenezuu*¹⁷² und wohnte einer Tsam-Aufführung in *Urga* bei. Darüber schrieb Heissig:

„Um die künstlerische Vielfalt der Masken zu dokumentieren, ließ der Mongoleireisende Hans Leder in Urga, dem heutigen Ulanbator, alle Gestalten des dort aufgeführten Tsam-Tanzes in Holz nachschnitzen.“¹⁷³

Abschließend ist festzuhalten, dass derzeit nur mehr der *Erlig nomunkhan*-Tsam in *Ulaanbaatar* aufgeführt wird. Nur anhand der 108 kleinen Figuren aus der einstigen Privatsammlung Leder, die auf mehrere Museen verteilt sind – einige davon befinden sich im Völkerkundemuseum in Wien – läßt sich nachvollziehen, wie weit die heutige Aufführung der ursprünglichen entspricht.

¹⁶⁹ Rinčen, B., 1967, S. 56 ff

¹⁷⁰ Heissig, W., 1989, S. 243

¹⁷¹ Schlesien zur Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie

¹⁷² „Erdene-zuu“ ist das erste buddhistische Kloster in der Mongolei

¹⁷³ Leder, H., 1906, S. 243

4.3.1 Milarepa-Tsam

*„Denn Theater spielten die Mongolen
im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert.
Immer wieder finden sich Hinweise
dass sie die Episoden aus dem Leben
des tibetischen Eremiten und Dichters Milaraspa
in den Klöstern zur Aufführung brachten.“¹⁷⁴*

Diese Art des Tsam, von dem es verschiedene Entwicklungsstufen gibt, ist eine frühe Form des Theaters.¹⁷⁵ Warum ist das eine Form des Theaters und wer ist Mi-la ras-pa?

Mi-la ras-pa (1040-1123)¹⁷⁶ war ein berühmter tibetischer Dichter und großer Mystiker.¹⁷⁷ Die Legenden, die sich um ihn ranken und sein Leben als beispielhaft und nachahmenswert darstellen, bilden eine tibetische Hagiographie (tib. „rNam thar“). Er soll in *Gungthang* geboren worden sein, einer Provinz im Westen Tibets. Sein Vater starb, als er sieben Jahre alt war. Später soll er schwarze Magie betrieben, sich aber dann der Buddhalehre zugewandt haben und schließlich soll *Marpa*, ein Übersetzer im 11. Jahrhundert, ihn als Schüler angenommen haben. Sechs Jahre stellte Marpa *Mi-la ras-pa* auf die Probe, bevor er ihn in höhere Lehren einweihte. Weitere Jahre verbrachte er einsam meditierend in einer Höhle. Kurz vor Marpas Tod verließ er seine Einsiedelei, um seine Mutter zu besuchen. In dem verfallenen Gemäuer entdeckte er seine verstorbene Mutter, bestattete sie und begab sich auf die Wanderung. Als er eine Höhle fand, ließ er sich in ihr nieder und schwor sich, sie nicht eher zu verlassen, als bis ihm übermenschliche Erkenntnis zuteil geworden sei. Da er eine wohltonende Stimme besaß, übte er sich eifrig im Singen selbst gedichteter religiöser Lieder. Er verbrachte diese Zeit in völliger Einsamkeit. Schließlich war er durch extreme Unterernährung gezwungen, in eine nicht ganz so menschenferne Höhle umzuziehen. Hier war es, dass Jäger auf der Pirsch den ausgemergelten Einsiedler entdeckten und die Nachricht davon verbreiteten. Daraufhin besuchte ihn seine Schwester mit einigen erbettelten Vorräten und half ihm, wieder zu Kräften zu kommen. Hierauf konnte er seine Meditation wieder aufnehmen und hatte später selber Schüler.

¹⁷⁴ Heissig, W., 1979, S. 273

¹⁷⁵ Lucas, H., 1962, S. 101

¹⁷⁶ Rinčen B., 1967, S. 52

¹⁷⁷ Tucci, G., 1970, S. 277

Berühmt sind seine hunderttausend Gesänge,¹⁷⁸ in denen er seinen Lebensweg und die tantrische Lehre in Versform darlegte. Seine Gesänge sind sowohl in Tibet als auch in der Mongolei sehr bekannt. Damit wurde der Buddhismus in Tibet endlich populär.

Es gibt eine tibetische Fassung des *Mi-la ras-pa Tsam*, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kloster Labrang, südlich des großen Klosters *Kumbum*, aufgeführt worden sein soll. Sie beginnt mit folgender Szene:

Als *Mi-la ras-pa* vor seiner Felsenklause saß, flüchteten sich zwei Rehe vor einem Jäger zu ihm. Der Jäger rief: `Wer bist du, dass du mir die Rehe nimmst?` und bedrohte den Einsiedler. Von Mitleid zu allem Lebendigen erfüllt sang *Mi-la ras-pa* eines seiner berühmten Lieder. Ergriffen von der Tiefe und der Weisheit des Yogi entsagte der Jäger seinem Handwerk und wurde dessen Schüler.

Filchner¹⁷⁹ hat in seiner Arbeit den nicht im Original erhaltenen Bericht des Burjaten Bazar *Baradjin*¹⁸⁰ über seine Teilnahme an einer Aufführung des *Mi-la ras-pa Tsam* in Labrang im Sommer 1905 übernommen, auf den ich in meiner Diplomarbeit näher eingegangen bin.¹⁸¹

Die andere Fassung ist die des mongolischen *Mi-la ras-pa Tsam*. Ich folge hier in großen Zügen der Darstellung dieses *Tsam* von *Rinčin*:

Diesem *Mi-la ras-pa -Tsam* liegt eine sogenannte „wahre“ Geschichte aus dem Leben des berühmten Dichters *Mi-la ras-pa* zugrunde. Es treten zwei Darsteller auf, der eine spielt den Eremiten *Mi-la ras-pa* und der andere den Jäger *Gombodorž*. Sie führen ein lautes Wechselgespräch. Es ist die älteste und beim Volk beliebteste Fassung des *Mi-la ras-pa -Tsam* in der Mongolei.

¹⁷⁸ Batmunkh, M., 2007, S. 69

Lucas, H., 1962, S. 101

¹⁷⁹ Filchner, W., 1954, S. 187

¹⁸⁰ Bazar, B., 1910., S.

¹⁸¹ Batmunkh, M., 2007, S. 69ff

4.3.2 Sarankhökhöo-Tsam

„Allmählich entwickelte sich so aus religiösen Pantomimentänzen ein pseudoreligiöses Theater. Die Figuren begannen zu sprechen, einander zu antworten.“¹⁸²

Sarankhökhöo ist ein mongolisches Wort und bedeutet auf Deutsch „Mondkuckuck“. Es handelt sich um ein mongolisches Theaterstück und ist gleichzeitig in der Art einer Tsam-Aufführung gehalten. Es ist eine buddhistische Legende aus Indien, die zunächst ins Tibetische und dann ins Mongolische übersetzt worden ist.

Der berühmte Lama *Danzanrawža* (1803-1856) hatte auf seinen Reisen im Gebiet der *Tsachar* und *Sünit* in der Inneren Mongolei (VR China) oftmals die prächtigen Tsam-Tänze und Aufführungen halbreligiöser Dramen in den Klöstern dieses Gebietes gesehen.¹⁸³ Dies regte ihn dazu an, selbst das Theaterstück vom Mondkuckuck nach dem Entwurf des Pekingischer Blockdrucks von 1770 zu schreiben. Das geschah um das Jahr 1831.

„Von seiner ersten Aufführung an, die der Noyan Chutuktu Rabdschai selbst leitete, wurde das Stück vom Mondkuckuck fast neunzig Jahre lang immer wieder in vielen Klöstern des Ostgobi-Gebiets und Tsachar aufgeführt.“¹⁸⁴

Er hat diesen religiösen Stoff für eine Theateraufführung im damaligen mongolischen Alltag aufbereitet.¹⁸⁵ Dieser Lama der Rotmützen-Sekte hatte sich schon als Liederschreiber einen Namen gemacht und bereits selbst Tsam-Aufführungen durchgeführt. Auf Grund seines Interesses für Tsam war er 1831 nach Tibet gereist und überwinterte dort in *Alschara*, um die Geschichte des *Milarepa*, dem tibetischen Yogi und Dichter, sowie jene des *Atisha*, einem buddhistischen Missionar, der 1040 u.Z. aus Indien nach Tibet gekommen war, kennen zu

¹⁸² Heissig, W., 1979, S. 271

¹⁸³ vgl. Дамдинсүрэн, Ц., 1960, № 28, S. 3

Дамдинсүрэн, Ц., 1960, № 8, S. 221

Дамдинсүрэн Ц., 1961, S. 3

vgl. Мөнх, Ц., 1961, №5, S. 91-92

vgl. Мөнх, Ц., 1964, S. 78-79

vgl. Лувсаншарав, В., Цэвэгмид, Н., 1960, № 5, S. 100-107

vgl. Мөнх, Л., “Саран хөхөө гэдэг дуулалт жүжгийн тухай аман яриа”

¹⁸⁴ Heissig, W., 1979, S. 284

¹⁸⁵ Дамдинсүрэн, Ц., 1961, S. 85-108

Дамдинсүрэн, Ц., 1962, CSM. XII

lernen. Deren Geschichten wurden ihm vorgesungen.¹⁸⁶ Hierauf begab er sich 1832 in die tibetische Provinz *Amdo*, um sich dort tibetisches Theater anzusehen. Dann ging er nach *Alschaa* zurück und bereitete seine eigene Theateraufführung vor.

In dieser Geschichte geht es um einen jungen Prinzen, der unter der Fürsorge seiner frommen Mutter aufwuchs. Auf Wunsch des Vaters gesellte sie ihm *Lagayana* als Spielgefährten bei, den Sohn eines Ministers, obwohl sie das Gefühl hatte, sie könne *Lagayana* nicht vertrauen.

Die beiden Jungen wurden also gemeinsam erzogen. Einer ihrer Lehrer war ein zauberkundiger Brahmane. Von diesem lernten sie die Kunst, einen Leichnam mit der eignen Seele zu beleben und so in der Gestalt des Toten zu erscheinen.¹⁸⁷ Der Kindheit entwachsen wollte der Königssohn in den Mönchsstand treten und der Welt entsagen. Aber auf Geheiß seines Vaters heiratete der junge Prinz. Seine Frau Altan war nicht nur schön, sondern auch klug. Sie ging verständnisvoll auf den religiösen Zug im Wesen ihres Gatten ein.

Die beiden fanden Gefallen an der gemeinsamen Auslegung und Ausübung der buddhistischen Religion. Altan fesselte den jungen Prinzen so stark an sich, dass sich eine der Nebenfrauen über Gebühr vernachlässigt fühlte. Von Eifersucht getrieben, überredete sie *Lagayana*, den Jugendfreund des Prinzen, ihn zu beseitigen und sich an dessen Stelle zu setzen. Zunächst widerstand der Jugendfreund den Einflüsterungen der schönen Versucherin, aber schließlich willigte er in den bösen Plan ein.

Als er mit dem Prinzen und dem ganzen Hofstaat zu einem schönen Garten vor den Toren der Stadt unterwegs war, stieß die Gesellschaft auf die Leichen zweier toter Kuckucke. Man fand an den Vögeln kein Zeichen von Gewaltanwendung. Beim Anblick der Vögel formte sich in Lagayanas Kopf der Plan, wie er den Prinzen beseitigen könnte. Jenseits des Flusses lag ein schöner Wald, der noch keinem anderen Fürsten gehörte. Er überredete den Prinzen, diesen Wald mit ihm zu entdecken und zu erforschen. Dazu aber, so flüsterte er ihm zu, müsse er eine andere Gestalt annehmen. Es sei doch für sie ein Leichtes, sich dazu der beiden Kuckucksleichen zu bedienen.

¹⁸⁶ Filchner, W., 1954, S. 187

¹⁸⁷ vgl. Schumann, H. W., 2000, S. 332: „Der Yoga der Bewußtseinsübertragung ist eine Vorbereitung auf das Sterben.“

Wie von *Lagayana* vorgeschlagen, belebten die beiden Jungen die Kuckucksbälge. Ihre eigenen nun entseelten Körper ließen sie am Ufer des großen Flusses zurück. Sie selber flogen über den Fluss in den großen Wald. Dort verlor sich der Prinz in Staunen über die seltenen Früchte und Blumen, über den Vogelgesang und die Farben der Natur. Indessen flog der betrügerische Freund wieder über den Fluss zurück, verließ seinen Kuckucksleib und belebte auf der anderen Seite des Ufers den zurückgelassenen Leib des Prinzen mit seiner Seele. Seinen eignen entseelten Leib warf er mit der Kuckucksleiche in den Fluss. Dann ging er jammernd zum Hof zurück und erzählte, sein geliebter Jugendfreund *Lagayana* sei in den Fluss gestürzt und ertrunken.

Die Hofleute glaubten ihm. Nur *Altan*, die Lieblingsgemahlin des Prinzen, zweifelte an der Echtheit des Zurückgekehrten, denn dieser zeigte im Gegensatz zum wirklichen Prinzen kein Interesse am Buddhismus und führte keine religiösen Übungen und Gebete durch. Der falsche Prinz verstieß sie daher bald und wandte seine Aufmerksamkeit der Nebenfrau zu, die ihn seinerzeit zum Verrat am wahren Prinzen angestiftet hatte.

Auf der anderen Seite des Flusses war der echte Prinz in der Gestalt des Kuckucks verblieben. Zunächst glaubte er, seinem Freund *Lagayana* sei etwas zugestoßen, aber bald erschien Buddha dem frommen Prinzen und klärte ihn über den Verrat seines Freundes auf. Buddha hatte dazu aus Mitleid die Gestalt eines Kuckucks angenommen und leistete so dem verlassenen Prinzen im Wald in Vogelgestalt Gesellschaft. Zum Schluss gelingt es dem echten Prinzen, seine Eltern, seine Gattin und seine Freunde den an ihn geübten Verrat erkennen zu lassen.

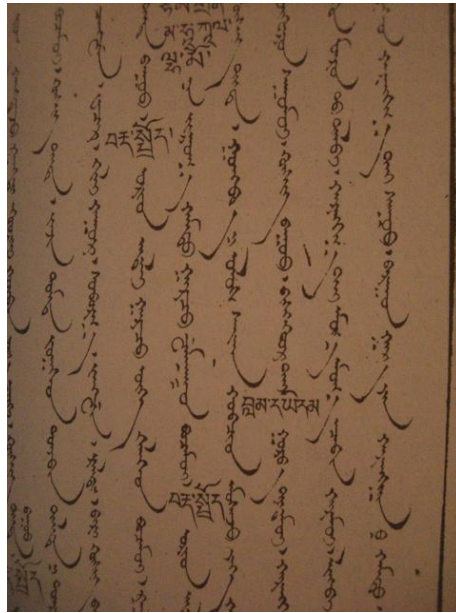


Abb. 19: Handschrift des Sarankökoo-Tsam des Autors *Danzanrawža*
Foto Chürelbaatar

Die Uraufführung fand 1832 statt. Sie wurde von dem *Noyon-Khutagt Danzanrawža* inszeniert und in der Mongolei in der Wüste Gobi aufgeführt. Dieses Theaterstück hat neun Akte.¹⁸⁸ Für die Bühne aus Holz und die gesamte Ausrüstung, auch für die Darstellung des Flusses, bedurfte es 20 Kamele zum Transport. Insgesamt traten 100 Schauspieler auf, davon haben 30 Personen als Hauptdarsteller gespielt. Er verwendete dabei durchgehend Laienschauspieler und setzte damit einen wichtigen Schritt in der Entwicklung eines säkularen mongolischen Theaters.

Im ersten Akt wurde ein kriegerischer Tsam-Tanz dargestellt, dann folgte die Aufführung der eigentlichen Mondkuckuck-Geschichte.

„Die nächsten Jahre im Leben Rabjai`s zeigten ein immer mehr zunehmendes Interesse am Cam-Tanz, dem religiösen Pantomimentanz der lamaistischen Klöster, was sicherlich als Auftakt seiner späteren Entwicklung zum Theaterdichter zu werten ist.“¹⁸⁹

¹⁸⁸ Chürelbaatar, L., 1996, S. 168, ff

Алтангэрэл, Ч., 1968, S. 80-83

Цэрэнсодном, Д., 1967, № 4, S. 207

¹⁸⁹ Heissig, W., 1972, S. 193

Die Tsam- und diese Theater-Aufführung erfolgte bei den Mongolen, einem Nomadenvolk, immer in der Natur, die Tsam-Aufführungen vor dem Kloster oder im Klosterhof. Das von *Danzanrawža* aufgebaute Theater kann man wohl mit dem Gartentheater des 17. Jahrhundert vergleichen,¹⁹⁰ das in den Parkanlagen der europäischen Höfe aufgeführt wurde. Auch hier gab es Holzbauten mit Kulissenbühne, der Zuschauerraum bei den Mongolen aber war die grüne Wiese. Bei *Danzanrawža* Theater dienten die Felsblöcke des Geländes als Sitzplätze für die Zuschauer. Die Holzbauten des Gartentheaters wurden nach Gebrauch wieder abgerissen – so war es auch in der Mongolei.

„Die Entwicklung des geistlichen Mysterienspieles zu einer noch ausgeprägteren Form der theatralischen Darstellung muss in dieser Zeit Rabjai immer mehr beschäftigt haben“¹⁹¹

Noch in den 1920-er Jahren wurde in der Inneren Mongolei sowie in der Mongolischen Volksrepublik das Stück über den Mondkuckuck aufgeführt. Die Mongolen, die sich in den 1920-er Jahren zur Ausbildung oder als mongolische Diplomaten in Berlin aufhielten, konnten ganze Passagen des Stückes auswendig aufsagen, d.h. dass dieses Theater in Form des Tsam sehr beliebt gewesen sein muss, aber es war noch kein theaterwissenschaftliches Sujet geworden:

„Als es ein solches wurde, als man erkannt hatte, wie interessant die Frage religiösen Theaters bei den Nomaden ist, da war es für eine Erforschung fast schon zu spät.“¹⁹²

Im Sommer 2009 konnte ich diese Felsenlandschaft der Aufführung besuchen. Mitten in der so genannten „nördlichen Gobi“ war ein kleines Tal, umgeben von Felshängen. Auf der einen Seite des Tales hatten die Felsen kleine Höhlen, die *Rabža* unterschiedlich nutzte: eine für die Meditation, eine für die Bücher, eine zum Schlafen und Wohnen usw. Es kam auch auf den Sonnenstand an, wann er welche Höhle benutzen konnte. Unterhalb der Höhle gab es eine offensichtlich künstlich aufgeschüttete Terrasse, die damals als Bühne für das Theater benutzt wurde, wie der Lama erklärte, der uns Touristen führte. Die Felsen auf der gegenüberliegenden Seite hatten keine Höhlen, sie dienten als Sitzplätze und waren der Zuschauerraum, halbrund, wie in einem echten Theater. *Danzanrawža* hatte Holz für sein Theater heranschaffen lassen müssen, weil es in der Wüste keine Bäume gibt. Der japanische

¹⁹⁰ Sucher, B. H., Bd. 2, S. 186

¹⁹¹ Heissig, W., 1972, S. 195

¹⁹² Heissig, W., 1979, S. 274

Kaiser hat vor einigen Jahren diesen Ort besucht und einen besonderen Strauch gespendet, der dort in der Talsohle noch immer blüht.



Abb. 20: Felsenbühne für das Theater in der Gobi
Foto Batmunkh

4.4 Gründer des mongolischen Theaters

Aus dem religiösen Tsam entwickelte sich das mongolische Theater, beginnend mit der Tsam-Aufführung in *Erdenezuu* im Jahr 1786. Das begann zum einen mit der Verwendung edelster Materialien für Bühne, Kostüme und Requisiten sowie mit Helden im religiösen Teil, zum anderen in szenischen Einschüben aus dem Alltag der Mongolen und weiblichen Figuren.¹⁹³ Den Schlussstein in dieser Entwicklung setzte der berühmte Lama und Dichter *Danzanrawža*¹⁹⁴, auf den hier genauer einzugehen ist:

¹⁹³ Chürelbaatar, L., 1999, S. 79 ff

¹⁹⁴ Цагаан, Д., 1964, S.

Цагаан, Д., 1962, S.

Алтангэрэл, Ч., 1968, S.

Цэрэнсодном, Д., 1967, № 4, S. 207

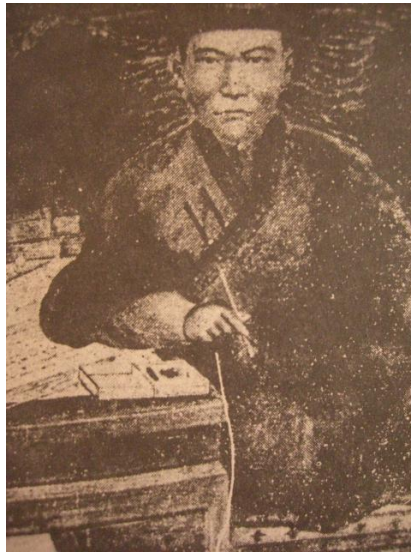


Abb. 21: Danzanrawža (1803-1856)
Foto Chürelbaatar

Danzanrawža lebte von 1803 bis 1856¹⁹⁵ und führte ein unstetes Leben. Er war ein *Chalch-*Mongole, seine Mutter starb früh und sein verarmter Vater zog mit ihm auf einem Pferd von einer Siedlung zur nächsten, um sich mit Gesang und Bettelei das tägliche Brot zu verdienen. Als eines Nachts ein Wolf das Pferd gerissen hatte, gab der Vater den Siebenjährigen in die Obhut eines Klosters, wodurch dem Bettlerjungen eine höhere Schulbildung vermittelt wurde: vom Novizen zum Lama. Bereits 1810 schuf er das heute noch bekannte Lied *Qormusda tengri*.¹⁹⁶

Weil der begabte Bursche um einige letztwillige Anordnungen des vierten *Noyan Qutuytu* wusste, wurde er von der Bevölkerung als dessen fünfte Wiedergeburt angesehen. Da die chinesische Regierung aber die Suche nach dieser Wiedergeburt verboten hatte, denn der vierte *Noyan Qutuytu* ¹⁹⁷ *Danzanrawža* hatte aus Wut einen stets betrunkenen Lama erstochen, wurde *Danzanrawža* zur Wiedergeburt des frommen *Lama Nawag agramba corži* erklärt, in das *Ongki*-Kloster gesteckt und schließlich ein hochrangiger Lama einer Rotmützensekte. Diese Richtung des tibetisch-mongolischen Buddhismus hat starke Wurzeln im Tantrismus und Schamanismus und verhält sich der Welt gegenüber nicht ablehnend, was ihm sehr zupaß kam:

¹⁹⁵ Chürelbaatar, L., 1996, S. 126

Heissig, W., 1972, S. 185 ff

¹⁹⁶ Мөнх, Ц., 1964, S. 78-79

¹⁹⁷ Heissig, W., 1972, S. 185 ff

Chürelbaatar, L., 1996, S. 126

Danzanrawža, wie er im Volksmund genannt wurde, war ein atypischer Lama: Er war zweimal verheiratet und den Damen sowie dem Wein nicht abgeneigt.¹⁹⁸ Es ist daher nicht verwunderlich, dass zahlreiche Anekdoten über sein Leben in der Mongolei kursierten. So zog er ein Leben lang lehrend, dichtend, Klöster gründend und von Schülern begleitet durch die Mongolei und erhielt von der Bevölkerung verschiedene Spitznamen, wie etwa „Der Säufer aus der *Gobi*“. Dennoch war er tief religiös und von der buddhistischen Lehre und ihrer Antwort auf die Vergänglichkeit durch Loslassen geprägt, weshalb seine Dichtung einen heiter-melancholischen Zug aufweist.

Dieser schöpferische Freigeist hinterließ über 300 Werke in mongolischer und tibetischer Sprache. Von den 50 erhalten gebliebenen Liedern wurden 1961 noch über 20 vom Volk gesungen, denn sie waren in der Art von Volksliedern gehalten – man wird in Österreich an Robert Stolz erinnert. Mit seinem umfangreichen literarischen Werk hatte er auch starken Einfluß auf die Entwicklung der mongolischen Sprache, ähnlich Luther mit seiner Bibelübersetzung im deutschen Sprachraum. Neben seinen zahlreichen Liedern, Gedichten und Lehrsprüchen ist vor allem das Singspiel „Das Leben des Mondkuckucks“ zu erwähnen, mit dem er den Schritt vom Tsam zum Theater setzte.

Der Legende nach sollen 1831 *Alasha*-Fürsten *Danzanrawža* mit dem betrunkenen Abenteurer und Zen-Mönch Chi-tien eines chinesischen Romans verglichen und ihm dann das Buch über den Mondkuckuck geschenkt haben. *Danzanrawža* dürfte sich aber schon länger mit dem Thema beschäftigt haben, als es 1832 zur Uraufführung kam (s. Kapitel 4.3.2).

¹⁹⁸ Дамдинсүрэн, Ц., 1961, 2, 85-108
Дамдинсүрэн, Ц., 1962, CSM XII
Chürelbaatar, L., 1996, S 135

5 Theater und Tsam

5.1 Vorbereitung des Tsam-Tanzes

Die letzte Aufführung des *Erlig nomun Khan*-Tsam fand im Jahre 1937 in der Mongolei statt.

30 Jahre später schrieb *Rinčen* über diese Tsam-Aufführung:

*„Mönche, die für die Teilnahme am Tsam vorgesehen waren, versammelten sich am ersten Tag des mittleren Sommermondes. Sie mussten die mystischen Beschwörungsformeln, Tarini, jeder Gottheit, die durch eine Maske im Tsam darzustellen war, auswendig lernen und an den vorbereitenden Gottesdiensten zu Ehren der schrecklichen Hüter der Religion teilnehmen.“*¹⁹⁹

72 Jahre nach diesem Tsam habe ich im Jahr 2003 und am 30.07.2009, eine solche Aufführung in *Ulaanbaatar* persönlich miterlebt. Natürlich waren bei mir viele Fragen offen, auch im Hinblick auf das Wesen des Tsam im 21. Jahrhundert.

Die Vorbereitungen zum Tsam des Klosters *Daščoilon* in *Ulaanbaatar* fangen Monate vorher an. Als ich noch in Wien war, habe ich daher Lama *Ulambayr* vom Kloster *Daščoilon* angerufen, der im Jahre 2003 den *Erlig nomun khan* getanzt hatte. Er teilte mir mit, dass der Tsam dieses Jahr am 30.07.09 stattfinden werde.

Am vierzehnten Tag des mittleren Sommermondes, den 06.06.09, gaben die drei Leiter des Tsam die Namen jener Mönche des Klosters *Daščoilon* (s. Kapitel 5.3.1) bekannt, die am neunten Tag des letzten Sommermondes, den 30.07.09, am Tsam-Tanz teilnehmen sollten.

Eine Tsam-Aufführung hat mehrere Phasen, von denen nur die letzte vor der Bevölkerung abgehalten wird – sie ist der allgemein bekannte Tsam. Diese Phasen sind der *Kheeriin-Tsam*, der *Goy-Tsam*, der *Dotor-Tsam* und der *Gaduur-Tsam*. Alle diese Phasen unterliegen der Führung des *Čambon* (König des Tsam), dem Tanzmeister. Der Ablauf ist im Kloster *Daščoilon* 2009 folgender gewesen:

¹⁹⁹ Rinčen, B., 1967, S. 94



Abb. 22: Kheeriin Tsam 2009
Foto Batmunkh

- Der *Kheeriin-Tsam* (Natur-Tsam) ist die erste Phase, in der die Mönche ohne Masken und Kostüme unter Begleitung einiger Musikinstrumente die Tanzschritte und Handbewegungen einzeln und gemeinsam einüben. Diese Veranstaltung ist geheim, zufällig konnte ich sie kurz beobachten und sogar Aufnahmen machen. Das war am 09.07.2009, aber sie hatten schon einige Tage vorher damit begonnen. Es fand in einem schütterten Waldstück am Flusse *Tuul* unweit von *Ulaanbaatar* statt.



Abb. 23: Proben des Goy-Tsam
Foto Batsaichan



Abb. 24: Foto nach dem Goy-Tsam
Foto Batsaichan



Abb. 25: Foto ohne Masken mit Weißen Alten
Foto Batsaichan

- Der *Goy-Tsam* (Schöner Tsam) hat die Übergabe der Masken und Kostüme an die auftretenden Mönche zum Inhalt und dem erstmaligen Einkleiden und Auftreten mit diesen, dabei wird auch die Passform überprüft. An dieser Veranstaltung durfte ich nicht teilnehmen, sie fand am 27.07.2009 im Kloster statt. Der Pressesprecher des Klosters

- Daščoilon *Khuralyn-Lama Batsaikhan*, hat mir ein Interview darüber gewährt und Fotos zur Verfügung gestellt.



Abb. 26: Übergabe der Kostüme und Masken die Mönche, Pressefoto des Klosters



Abb. 27: Tanzprobe mit König des Tsam
Foto Batmunkh



Abb. 28: Einweihung der Masken für den Tsam-Tanz
Foto Batmunkh



Abb. 29: 102-jähriger Mönch Daščorj bei der Vorbereitung des Tsam-Tanzes
Foto Batmunkh

- Hierauf begann der *Dotor-Tsam* (Innerer Tsam), der im Klosterinneren stattfindet. Es tanzt nur ein Mönch, der hierfür zuständige Tanzmeister. Dieser „Innere Tsam“ läuft in folgenden drei Phasen ab:



Abb. 30: Der erste innere Tsam mit Argamba
Foto Batmunkh

- Der erste Teil des inneren Tsam, den ich filmen durfte, begann am 28.07.2009 um 07:00 Uhr in der Früh. Er begann mit der Einweihung der ausgegebenen Masken und Kostüme. Nach dem Mittagessen führte der „Argamba“, einer der Tanzmeister, um 15:30 Uhr ein besonderes Ritual durch: Begleitet von den Sutren-Rezitationen der Mönche und der Ritual-Musik des Klosters begann er zu tanzen und sang dabei Beschwörungsformeln. Dadurch wurden die Feinde des Glaubens herbeizitiert und in das *Linga*,²⁰⁰ eine Teigfigur, gebannt sowie abschließend vernichtet, denn mit den Worten „ich zerschneide ... ich zerstückle ...“ zerschnitt er die *Linga*, indem er immer wieder unter das Tuch mit seinem Ritualmesse Schnittbewegungen durchführte, wodurch die Feinde des Glaubens symbolisch und faktisch-magisch („pars pro toto“) besiegt wurden. Rinčen berichtet dazu:

„Manchmal quoll der Bauch der Figur auf, und die Nichteingeweihten glaubten, dass sich die Geister in den Bauch des Linka einpferchten. Die Meister, die Dschagchar, Sor und Linka aus Mehlteig fertigten, hatten ihre geheimgehaltenen Rezepte. Sie wussten genau, wie lange die Zeremonie der Beschwörung dauerte, und mischten dem Teig im Bauchinneren der Figur bestimmte Mittel bei, die den Teig zum Gären und im richtigen Augenblick zum Aufgehen brachten.“²⁰¹

²⁰⁰ „Linga“ oder „ling-ga“ ist eine kleine menschen Figur, die aus Teig gefertigt wird.

²⁰¹ Rinčen, B., 1967, S. 97
Damdinsüren, 2003, S. 31



Abb. 31: Der zweite Teil des inneren Tsam mit Serjimba
Foto Batmunkh

- Der zweite Teil des inneren Tsam begann am 29.07.2009 um 07:00 Uhr in der Früh und dauerte bis 17:00 Uhr, auch diesen Teil durfte ich filmen. Er begann mit Rezitationen. Der Ablauf war wie am Vortag, auch mit der *Linga*-Zeremonie und ihrer Zerstückelung, bloß tanzte diesmal der *Seržimba*, ein anderer Tanzmeister.



Abb. 32: Der dritte Teil des inneren Tsam mit dem König des Tsam, Altankhuyag
Foto Batmunkh

- Der dritte Teil des inneren Tsam begann am 30.07.2009 um Mitternacht mit Rezitationen. Wegen meiner kleinen Tochter konnte ich allerdings erst ab 8:30 Uhr

daran teilnehmen. Auch diesmal gab es eine Linga-Zeremonie mit deren Zerstückelung. Diesen inneren Tsam tanzte der König des Tsam.

- Der *Gadaa-Tsam* (Äußerer Tsam) fand am 30.07.2009 statt, dem ersten Tag des mittleren Sommermondes nach dem alten, mongolisch-astrologischen Kalender. Er begann zu Mittag vor dem Kloster *Daščoilon* unter blauem Himmel. Das ist die offizielle, „äußere Tsam“-Aufführung, die vor Zuschauern stattfindet. Am Vormittag hatte schon der dritte Teil des „inneren Tsam“ stattgefunden – die *Linga-Zerstückelung* fand an diesem Tag also zweimal statt.

Der Tsam ist mit verschiedenen Traditionen verbunden. Für die vorliegende Arbeit zum Tsam genügt es, sich nur mit dem Höhepunkt einer solchen Aufführung zu beschäftigen, das ist die rituelle Tötung einer Teigfigur, dem Linga, mit einem dreischneidigen Ritualdolch (der *Phur-bu* oder *phur-pa*, skt. *kīla*).²⁰² Für die Theaterwissenschaft sind die Deutungsmodelle der Tibeter dabei von besonderem Interesse. Der Schweizer Tibetologe Jens Schlieter hat zur Zerstückelung folgende autochthone Deutungsmodelle den tibetischen Ritualhandbüchern entnommen:

*„Die gegensinnigen Kräfte auf der symbolischen Ebene sind die inneren Feinde (bgegs), die z.B. in den fünf Giften (skt. Kleśa, i.e. Unwissenheit, Gier, Hass, Neid, Wut) bestehen.“*²⁰³

Damit werden symbolisch zum einen die äußeren Feinde, etwa konkurrierende Klosterschulen, weltliche Herrscher usw., und zum anderen die inneren Feinde, das sind die fünf Gifte (Unwissenheit, Gier, Hass, Neid, Wut), der buddhistischen Lehre vernichtet. Hier spiegelt sich einerseits die Bön-Tradition mit ihren Gottheiten und Berggeistern wider, andererseits die buddhistische Psychologie, welche diese Wesen als Projektionen des eigenen Geistes auffasst.²⁰⁴

²⁰² Schlieter, J., 2008, S. 168 Schlieter erklärte, dass die Teigpuppe und der Dolch eine Ritualeinheit bilden.

²⁰³ Vgl. Schlieter, J., 2008, S.171

²⁰⁴ Schlieter, J., 2008, S. 158

Schlieter gab seinem Aufsatz den Titel „Die ‚Befreiung des Bösen‘ in ritueller Wiederholung: Zur Symbolik tibetischer Maskentänze“ und zeigt damit die gegensätzliche Position zum Christentum an, das von einer ‚Befreiung vom Bösen‘ ausgegangen wäre. Aus der letztlich nichtdualistischen Weltanschauung der Buddhisten – „Nirvana“ („verlöschen“) als höchste Wirklichkeit heißt wörtlich übersetzt „Nicht-Zweiheit“ (nir = Negation, dva = „zwei“, na = eine Endung) – ist eine „Verteufelung“ der vorgefundenen autochthonen Gottheiten verpönt, denn es „sollen die negativ belasteten Kräfte nicht unterdrückt, sondern abgespalten und unmittelbar in ein reines Buddhaland transformiert werden.“²⁰⁵ Damit werden „äußeres“ und „inneres“ Deutungsmuster verbunden, sodass der gläubige Zuschauer in einem Akt der „Befreiung durch Sehen“ zusammen mit dem das Ritual durchführenden Mönch vom Negativen befreit wird, symbolisch dargestellt durch die Entnahme der belastenden Bestandteile des Linga und ihrem Hinaufwurf Richtung Himmel.²⁰⁶

In einer zweiten Deutung wird der Dämon Rudra aus der indischen Mythologie zum Buddhismus bekehrt und damit der buddhistischen Missionierung Tibets gedacht.²⁰⁷

Eine dritte Deutungsebene geht auf ein historisches Ereignis zurück, nämlich die Ermordung des tibetischen Königs Langdarma 842 u.Z. durch einen als Bön-Schamane verkleideten buddhistischen Mönch. Dieser führte damals den Schwarzhut-Tanz vor dem König auf, zog dabei aus seinem schwarzen Gewand Pfeil und Bogen und tötete den König, der die alte Religion gegenüber den neuen bevorzugte. Schwarzhut-Tänzer sind die Vertreter des Bön im Cham und deshalb führt ihr Leiter die rituelle Erdolchung des *Linga* durch.²⁰⁸ Hier taucht das bereits erwähnte Motiv der ‚Befreiung des Bösen‘ doppelt auf: Die Befreiung Tibets von einem buddhistenfeindlichen Herrscher und die Befreiung des Herrschers von seinen buddhismusfeindlichen Taten, denn der Mönch übte sich zuvor in der Entwicklung von Mitgefühl für sein Opfer.

Ein viertes Erklärungsmuster ist das weltweit bekannte Motiv des „Sündenbocks“, aber nicht in Form des jüdischen Schafes, das in die Wüste geschickt wird, das dem Motiv den Namen gab, sondern in einer tibetischen Form: Ein Tibeter nahm durch Schwingen eines schwarzen

²⁰⁵ Cathy Cantwell, „To Meditate Upon Consciousness as Vajra. Ritual ‚Killing and Liberation‘ in the rNying-ma-pa Tradition“, in Schlieter, J., 2008, S. 171

²⁰⁶ Ebenda., S. 171

²⁰⁷ vgl. Ebd., S. 172

²⁰⁸ vgl. Ebd., S. 173

Yakschweifes rituell und gegen Bezahlung das Unheil des Jahres auf sich. Nach einer königlichen Bewirtung wurde er von der Menge in die Wildnis vertrieben und so die Stadt Lhasa vom Übel befreit.²⁰⁹

Nach einer fünften Deutung ist es ein schwarzmagisches Ritual, die Feinde physisch zu vernichten. Das soll einst die Vertreibung mongolischer Soldaten unterstützt haben, ein anderes Mal in Bekämpfung einer Buddhismus-Richtung aus Bhutan verwendet worden sein.²¹⁰



Abb. 33: Zwei Thangkas im Klosterhof:
Manal (links), Weiße Tara (rechts)
Foto Batmunkh



Abb. 34: Glockenturm in Daščoilon: Tsam-
Aufführung beginnt mit Glockenschlägen
Foto Batmunkh

²⁰⁹ vgl. Ebd., S. 175

²¹⁰ vgl. Schlieter, J., S. 177

5.2 Aufführung des Mongolischen Tsam-Tanzes

*„Die Veranstaltung des Tsch`am vernichtet durch den äußerlichen Tanz die bösen Geister und erfreut durch das innerliche Opfer die Buddhas der zehn Länder“:
Sumbum Tsagan Dajantschi²¹¹*

Am neunten Tag des letzten Sommermondes, den 30.7.09, wurden zur Vorbereitung des Tsam vor dem hinteren Tempel des Klosters *Daščoilon* in *Ulaan baatar* mit einer weißen Kreide sieben konzentrische Kreise²¹² von einem jungen Mönch auf dem Boden gezeichnet (Abb. 35). Die einzelnen Kreise sind bestimmten Tsam-Tänzern vorbehalten:

Der erste Kreis, der gezeichnet wird, ist der Dschacher-Tig, in dem Dschagchar, *Sor* und *Linga*²¹³ aufgestellt werden. Den zweiten Kreis nennt man *Ikh teg*, das bedeutet auf Deutsch „Leerkreis“. Der dritte Kreis ist der *Čambon* Kreis, in dem der *Čambon*, d.h. der Tanzmeister, tanzt. Der vierte Kreis ist wieder ein Leerkreis. Den fünften Kreis nennt man „Bag-tig“, was „Masken-Kreis“ bedeutet. Darauf folgt noch ein Leerkreis und der nächste, der siebente und äußerste Kreis trägt die Bezeichnung „Schanag-tig“, der Kreis der *Čambon* oder Schwarzhut-Zauberer. In diesen tanzen die einundzwanzig *Šanag*.



Abb. 35: der Pressesprecher des Klosters zeichnet die Kreise mit Kreide
Foto Batmunkh



Abb. 36: Aufstellen des Hauptbaldachin (für Sor und Linga)
Foto Batmunkh

²¹¹ Rinčen B., 1967, S. 97

²¹² Ebd., S. 98

²¹³ Ebd., S. 104

Um diese Kreise wurde ein großes Viereck mit Kreide gezeichnet, an dessen Ecken und Seiten später die fünfzehn Fahnen der Hüter der Himmelsrichtungen aufgestellt wurden. Dann wurde in der Mitte der gelbe Baldachin aufgestellt.²¹⁴ Zehn Minuten später kamen die zwei *Chochmois* (die Skeletttänzer) aus dem Tempel. Sie umrundeten die sieben Kreise außen, blieben aber innerhalb des gezeichneten Vierecks. Dann gingen sie zum Tempel zurück und stellten sich vor dessen Tor links und rechts auf. Sie hüten die Schwelle des Friedhofs.



Abb. 37: zwei Skelett-Tänzer
Foto Batmunkh

„Aus dem Durchgang für die Masken kamen dann zwei Skelett-Masken, Chochimoi oder Durtoddgva. Diese Herren der Friedhöfe sprachen bei ihrem Auftritt im Takt ihrer symbolischen Bewegungen Beschwörungsformeln.“²¹⁵

Die fünfzehn Hüter der Himmelsrichtungen betraten nach den Herren des Friedhofes den Tsam-Platz und stellten sich jeweils mit ihrer Fahne an den Eckpunkten bzw. Seiten des Platzes auf.

²¹⁴ Rinčen, B., 1967, S. 104

²¹⁵ Ebd., S. 110



Abb. 38: rechts vom Sor wird nun der Linga
aufgestellt
Foto Batmunkh



Abb. 39: Hüter der Himmelsrichtungen mit
Siegessbannern
Foto Batmunkh

Daraufhin wurde ein Tisch unter den Baldachin gestellt und auf ihn der Linga und der Sor. Das erfolgte genau zu dem Zeitpunkt, den die Klosterastrologen bestimmt hatten.²¹⁶ Der Sor ist eine Opferpyramide aus Gerste und hat eine rote Farbe.²¹⁷ Dieses Gebäck ist der essentielle Teil des Tsam-Tanzes. Der *Sor* ist eine Gabe an die Götter, die im Tsam-Tanz auftreten.

„Das Sor ist bei den Mongolen von noch größerer Bedeutung als bei den Tibetern das Linga, welches jedoch im mongolischen Tschamspiel auch vorkommt. Die Größe des Sor schwankt zwischen einem Viertel bis zu einem halben Meter.“²¹⁸

An der Spitze des Sor wurde ein aus Teig geformter Totenschädel angebracht, darunter ein Bild von *Očirvani*, das in einem kleinen goldenen Rahmen befestigt war. Die feierliche Aufstellung des *Sor* wurde mit Musik begleitet. Danach traten mit dem Gefolge der Lamas drei Tsam-Tänzer auf: der Schwarze Rabe symbolisiert den furchtbaren Hunger, er stellt sich neben dem *Sor* auf. Die zwei mitgekommenen Helden mit den Namen *Büiveibaatar* und *Ŝijer Baatar* beschützen den *Sor* vor dem Raben, der immer wieder nach ihm schnappt.

„Der Rabe galt als unrein, und durch die Berührung der Opfertgaben, die während dreitägiger Gottesdienste geweiht worden waren, versuchte er, sie zu entweihen. Aber die wachenden Recken passten auf den Raben auf.“²¹⁹

²¹⁶ Ebd., S. 104

²¹⁷ Batmunkh, M., 2007, S. 101

²¹⁸ Lucas, H., 1962, S. 113

²¹⁹ Rinč'en, B., 1967, S. 110

An dieser Stelle schrieb *Rinčen*, dass der Rabe alleine nach den Herren der Friedhöfe auftrat.

„Nach den Herren der Friedhöfe trat der Rabe aus dem Durchgang für die Masken auf den Tsam-Platz“.²²⁰



Abb. 40: Rabe und ein Held
Foto Batmunkh

Nach dem Aufstellen des Sor nahmen drei Tsam-Tänzer, der Rabe und zwei Helden, ihre Plätze im zweiten Kreis auf, wobei sie diese Plätze während der gesamten Aufführung nicht verliessen. Sodann traten Hirsch und Büffel auf. Sie führten einen wilden Tanz um den Platz auf. Die Musik hatte dabei einen schnellen Rhythmus. Die Tänzer, die Masken dieser tiergestaltigen Götter trugen, sangen Beschwörungsformeln im Takt ihres schnellen Tanzes. Jede Tanzbewegung bedeutete die Vernichtung der bösen Feinde, die von den Tänzern symbolisch zertreten wurden. Nach Beendigung ihres Tanzes trat der *Chaschinkhan* mit seinen acht Buben auf. Obwohl er bei der Aufführung im Jahr 1937 nach der Beschreibung *Rinčens* die auftretenden Götter empfangen hatte, hatte er diese Aufgabe 2009 nicht.

„Auf dem Tsam-Platz erscheinen die beiden Schindo-Masken, die von den beiden Herren der Friedhöfe, vom Chaschin-Chan und den anderen empfangen wurden.“²²¹

Nachdem *Chaschinkhan* und seine Kinder auf der rechten Seite des Platzes ihren Sitz eingenommen hatten, traten *Gongor* und *Namsrai* auf,²²² die Vertreter der Friedensgötter. Sie sprachen wie die anderen Tsam-Tänzer unhörbar die für diese Götter bestimmten mystischen Beschwörungsformeln, die *Tarni*. Ihr Tanz sollte den Beschwörern die Zauberkraft

²²⁰ Ebd., S. 110

²²¹ Ebd., S. 112

²²² Batmunkh, M., 2007, S. 102

verleihen, durch bestimmte Kulthandlungen zum Wohle der Religion das Böse zu bekämpfen.

Die Reihenfolge des Auftretens der Tsam-Tänzer		
1937: Rinčen	2003: Batmunkh	2009: Batmunkh
2 Recken	2 Chochimoi	2 Chochimoi (Skelett-Tänzer)
2 Chochimoi	2 Recken, Rabe	2 Recken, Rabe
Rabe	Hirsch und Büffel	Hirsch und Büffel
Argamba (2. Zeremonienmeister)	Chaschin-Khan mit den Knaben	Chaschin-Khan mit 8 Knaben
2 Gugor (begleitet von Chaschin-Khan mit 8 Knaben)	2 Gugor (Begleiter des Gompo)	Gongor und Namsrai (Götter des Reichtums)
2 Luba (Todesgeister)	Gongor und Namsrai	2 Gugor
2 Schindö ()	Soldaten	Dschamsran
8 Dundschadma (furchterregende Masken)	Dschamsran	Rigbilchamo
Hirsch und Büffel	2 Adsar	4 Adsar
Gongor und Namsrai	Der Weiße Alte	2 Löwen , Der Weiße Alte
Otschirvani mit Shakti	Čambon	Čambon (Tanzmeister
8 Ditokdschad (Schwertträger)	Dsamundi	21 Schanag (Schwarzhut-Träger
Rigbilchamo	Erlig Nomun Khan	Machakala
Dschamsran	-	Erlig Nomun Khan
Tschadrabala und Dsanamidra, Dagiradsa und Drakschad	-	-
Göttin Lhamo	-	-
Machakala	-	-
4 Herren der Gegend (Ortsgottheiten)	-	-
4 Adsar	-	-
Der Weiße Alte	-	-
4 Löwen	-	-
Čambon (Tanzmeister)	-	-
21 Schanak (Schwarzhut-Träger)	-	-
Dsamundi	-	-
Erlig Nomun Khan	-	-

Als nächste betraten die beiden *Gugor*²²³ den Tsam-Platz. Beide trugen eine rote Maske, der eine aber rote Kleidung, der andere blaue Kleider.²²⁴ Sie tanzten im Masken-Kreis *Bagt-Tig*, dann gingen sie zum Durchgang und warteten dort auf ihren Gott *Žamsran*. Sodann wurde die Musik sehr kriegerisch, denn sogleich kam *Žamsran*. Beide *Gugor* begleiteten ihn zu seinem Tsam-Platz. Sein Tanz wurde vom Rhythmus der Musik ergänzt. Dann tanzen alle drei zusammen. Der diese Gottheit darstellende Tänzer, der die *Žamsran* -Beschwörungsformeln vor sich hin murmelte, trug schwere Masken und Gewänder. Seine riesige Maske war von zornigem Ausdruck. Erhaben waren seine Bewegungen und die begleitende Musik des Kloster-Orchesters.

Nach Beendigung dieses Tanzes trat die Göttin *Lhamo*²²⁵ alleine auf dem Tanz-Platz auf. Sie trug eine blaue Maske und war mit drei Pfauenfedern geschmückt. Sie führte den Tanz mit pathetischen, Furcht gebietenden Gesten und Bewegungen aus, die die Vernichtung der unsichtbaren Feinde symbolisierten, welche durch die Beschwörungen in den Tanzkreis gerufen worden waren.

Jetzt traten die zwei *Adsar* auf, sie sind Inder und brachten den Buddhismus ins Land und sind deshalb für die Mongolen von großer Bedeutung. Deren Bewegungen sind langsam und in der Form eines Lotuskreises. Nachdem sie den Tanzplatz verlassen hatten, trat der Weiße Alte auf. Er ist der gute Erdgeist²²⁶ und trug ein weites Samtgewand. Es breitete sich ein Gefühl aus, als ob die Zuschauer nur auf ihn gewartet hätten. *Rinčen* berichtet über dessen Auftritt 1937:

*„Zwei Adsar führten den Alten untergehakt zum Tanz-Kreis, wo er zu tanzen begann. Seine Bewegungen wurden allmählich die eines Betrunkenen, und zum Schluß des Tanzes fiel er auf die Erde und schlief ein. Die Adsar legten eine Mütze unter seinen Kopf und ordneten sorgfältig seine Kleidung. In diesem Augenblick erschienen die vier Löwen.“*²²⁷

²²³ Rinčen, B., 1967, S. 111

²²⁴ Batmunkh, M., 2007, S. 102

²²⁵ Rinčen, B., 1967, S. 116

Batmunkh, M., 2007, S. 102

²²⁶ Rinčen, B., 1967, S. 123

Batmunkh, M., 2007, S. 104

²²⁷ Rinčen, B., 1967, S. 123 f

Jetzt trat der *Čambon* auf. Er tanzte in dem ihm zugeordneten *Čambon* -Kreis, aber immer an derselben Stelle vor dem Zugang. Während dieser Zeit umrundete der Weiße Alte in Begleitung der zwei *Adsars* den Tsamplatz, wobei er Süßigkeiten an die Zuschauer verteilte. Hierauf kamen die 21 Schwarzhut-Zauberer. Sie tanzten um ihre eigene Achse kreisend zusammen mit dem *Čambon* im *Čambon*-Kreis rund um den Platz und rezitierten dabei Beschwörungsformeln. Nach diesem wirbelnden Tanz verließen sie den Kreis und jeder setzte sich auf einen Stuhl innerhalb des Tsam-Viereckes. Während sich die 21 Schwarzhut-Tänzer ausruhten, kam der Alte Weiße mit der Verteilung der Gaben zu einem Ende und segnete die Zuschauer. *Rinčen* schrieb zum Tsam 1937:²²⁸

„Nach Beendigung des Tanzes verließen die *Schunak* ihren Kreis und setzten sich innerhalb des Tsam-Vierecks auf die für sie aufgestellten Bänke“.

Danach kam *Machakala*. Er trug eine blaue Maske. Er steht für die Zuversicht und die geistigen Vorhaben. Natürlich sprach auch er Beschwörungsformeln vor sich hin. Im Jahr 1937 gingen dem Auftritt *Machakala* die vier Herren der Gegend voraus, die Ortsgottheiten²²⁹ der Stadt *Ulaanbatar*.

Nach dem Ertönen von Posaunen und Flöten trat als letzter *Erlig Nomun Khan* auf, der Totengott oder Gesetzeskönig. Er tanzte langsam so an die 20 Minuten an derselben Stelle wie der *Čambon* vor dem Durchgang. Hierauf tanzten alle Tsamtänzer mit ihm zusammen, wobei sie alle den Platz umrundeten. Während dieses Tanzes verteilte der *Chaschinkhan* mit seinen Kindern Süßigkeiten an die Zuschauer und segnete sie mit seiner langen Gebetskette. Alle Zuschauer fühlten sich psychisch sehr zufrieden, *Machakala* und *Erlig Nomun Khan* setzten sich nach dem Tanz auf zwei Stühle beim Zugang. Nun begann die letzte Phase des Tsam:

Der *Čambon* zerschnitt tanzend unter dem Baldachin zum letzten Mal das *Linga*, eine menschliche Figur, und brachte es weiter tanzend zu einem Kessel mit glosendem Feuer, der sich schräg gegenüber dem Durchgang außerhalb der Kreise und des Vierecks hinter den Zuschauern befand. Dort entfachte er die Glut mit Alkohol und warf das zerschnittene *Linga* hinein. Tanzend bewegte er sich zum Baldachin in der Mitte des Tsamplatzes zurück. Die ganze Zeit über sangen die tanzenden Tsam-Tänzer magische Beschwörungsformeln.

²²⁸ Rinčen, B., 1967, S. 123

²²⁹ Rinčen, B., 1967, S. 121

Nun nahmen gläubige Zuschauer, welche für die Verköstigung der Mönche an diesem Tag aufgekommen waren, den *Žachar* und den *Sor* und trugen diese in Begleitung der Tänzer und Zuschauer aus dem Kloster hinaus zu einem vorbereiteten Scheiterhaufen, auf dem diese beiden Gebilde verbrannt wurden. Dann zogen sich die Tänzer in das Kloster zurück und entledigten sich dort ihrer Masken und Kostüme. Damit war die feierliche Aufführung nach insgesamt vier Stunden beendet.

Für die Tänzer und die Bevölkerung trug dieses Ereignis zu einer psychischen Stärkung bei, denn sie hatten die Götter leibhaftig erlebt und deren Segen empfangen.

5.3 Darsteller des Tsam-Tanzes

Der Leiter des Klosters, der *Chamba-Lama*, der Ober-Zeremonienmeister des Klosters, *Corž-Lama*, der Leiter des Tsam-Tanzes, der *Čambon*, und der 102-jährige Mönch wählten 2009 jene Personen aus,²³⁰ die sie für den Auftritt geeignet hielten.

Es gab drei Gruppen:

- nur hochrangige Mönche, welche die Gelübde gegenüber der buddhistischen Lehre abgelegt haben,²³¹ können die zehn auftretenden Gottheiten²³² darstellen
- Laien stellen die Figuren des Raben, der Helden und der Skelett-Tänzer
- Mönche ohne Gelübde stellen die anderen Tsam-Figuren dar

Die Mönche geben an, dass die auftretenden Gottheiten so dargestellt werden, wie sie ihnen in ihren Meditationszuständen erscheinen.²³³ Das leibhaftige Auftreten dieser Götter soll die Menschen, die Darsteller und die Zuschauer vor bösen Wesen und unsichtbaren feindlichen Kräften schützen. Hier wird also der Energiefluss angesprochen, der zwischen Schauspieler

²³⁰ s. Interview 28.07.2009 mit dem Čambon Altankuyag im Kloster Daščoilon

²³¹ Rinčen, B., 1967, S. 60

²³² die 10 Gottheiten sind: Žigžid, Očirwani, Gombo, Mahakala, Gongor, Čoižoo, Lhamo, Namsrai, Žamsran, Šalši

²³³ s. Interview 28.07.2009 mit dem Čambon Altankuyag im Kloster Daščoilon

und Publikum, aber auch im Darsteller und im einzelnen Zuschauer angeregt wird.²³⁴ Diese Energien, hier als Kräfte der Götter bezeichnet, erreicht das Publikum durch sein Interesse an der Aufführung und seine Erwartungshaltung, den Darsteller durch seine Vorbereitung, hier u.a. auch durch Meditation. In ihrem Zusammenwirken verändern sie das Denken beider und bewirken so eine „Katharsis“. Auch der Theaterwissenschaftler Juris Alschitz betont die Notwendigkeit aktiver Tat in diesem Punkt:

„Die Quelle der Energie muss man suchen! Ohne Energie gibt es kein Leben.“²³⁵

Der *Čambon* zitiert mit magischen Beschwörungsformeln, *Tarni*, die immer auf Tibetisch gesprochen werden, die Feinde der buddhistischen Lehre herbei und bannt sie durch das Sprechen des folgenden Opferungstextes in die *Linga*-Figur:

„Als Mönch zerschneide, zerstückele ich hier die *Linga*.“²³⁶

Dabei wecken die gegensätzlichen Empfindungen und Gedanken, und zwar einerseits der Lehre gemäß nicht töten zu dürfen, aber andererseits der Lehre zu Liebe töten zu müssen, im *Čambon* einen unauflösbaren Widerspruch. Diese beiden ernst genommenen Pflichten erwecken eine starke innere Energie. Diese Energie ist die Vereinigung der beiden polaren Kräfte von Himmel und Erde. Der *Čambon* verglich sie im Interview mit dem Prinzip einer Batterie. Jurij Alschitz vergleicht die Energie in der Rolle des Schauspielers gleichfalls mit einer Batterie.²³⁷

Die geeinten Kräfte von „Gedanken, Worten und Werken“²³⁸ zeigen sich in der gleichzeitigen Bewegung des Körpers, der Zunge und des Geistes des Mönchs, das sind die tanzende Bewegung, das Rezitieren der Beschwörungsformel *Tarni* und die Imagination der Gottheit. Durch ihre Tanzbewegung stellen sie die Götter dar, mit der Zunge sprechen sie die Sprache der Götter und der Geist des Mönchs wird von den Göttern besetzt: Furcht erregend, ruhig, wild, besänftigend.

²³⁴ Alschitz, J., 2005, S. 32

²³⁵ s. Interview 28.07.2009 mit dem Altankuyag

²³⁶ s. Interview 28.07.2009 mit dem Čambon Altankuyag

²³⁷ Alschitz, J., 2005, S. 32

²³⁸ Chürelbaatar L., 2002, S. 301

Ein Aufführungsprinzip des *No-Theaters* erscheint auch im Tsam:²³⁹ die Maske der Schwarzhut-Zauberer ist auf die zwei schwarzen Punkte auf den Wangen und den schwarzen Hut reduziert. Warum bleibt das Gesicht des Schwarzhut-Zauberers sichtbar, wenn dadurch die Illusion, die durch Maske und Kostüm entstehen, zerstört wird? Darauf antwortete der Čambon in seinem Interview mit mir:²⁴⁰

„Die Aufgabe des Chambon liegt darin, dass er unter dem schwarzen Hut als Vertreter des Yamantaka erscheint und der Tsam-Meister muss sich selbst Altankhuyag unterwerfen, sich selbst hingeben und seine eigenes Ich loslassen. Geist und Körper sind eins.“²⁴¹

5.3.1 Farben

Wenn jemand die Tsam-Aufführung in der Mongolei sieht, würde er die Farben als prächtig beschreiben.

„Während des Tanzes der Mönche schenken die Zuschauer blaue oder weiße Seidenschale mit darauf gestickten Glückssymbolen. Diese Schals, Chadak, werden von den Mongolen noch heutzutage gebraucht. Man schenkt sie den Gästen, um ihnen gegenüber Achtung und Liebe zum Ausdruck zu bringen. Ein besonders geschätzter Gast erhält einen solchen Schal.“²⁴²

Ein besonders heiliges Symbol der Mongolen ist die Farbe. Die Farben des Tsam-Tanzes sind Blau, Weiß, Rot, Gelb, Grün, und Schwarz. Diese Farben haben für die Mongolen folgende symbolische Bedeutung: Blau ist die Farbe des Himmels, Rot ist die Farbe des Feuers, Gelb ist die Farbe der Sonne, Grün die Farbe der Erde und Weiß ist die Farbe der Weisheit – das sind auch die Farben des Buddhismus und der fünf Elemente: Weiß steht für den Raum, blau ist die Luft, gelb ist die Erde, rot ist das Licht und grün ist das Wasser. Rot, Gelb, Grün und Weiß sind auch die Farben der vier Jahreszeiten. Schwarz ist die Farbe der Trauer und des Bön.

²³⁹ Schechner, R., 2001, S. 15

²⁴⁰ s. Interview mit Čambon Altankuyag am 28.07.2009 im Kloster Daschchoilon

²⁴¹ s. Interview mit Čambon Altankuyag am 28.07.2009 im Kloster Daschchoilon

²⁴² Batmunkh, M., 2007, S. 53

Farben und ihre Bedeutung				
Tsam	Buddhismus	Bön	Elemente	Jahreszeit
Weiß	Weiß/Befreiung		Raum	Winter
Blau	Blau/Mitgefühl		Luft	-
Gelb	Gelb/Mittlerer Weg		Erde	Herbst
Rot	Rot/Segen der Praxis		Licht	Sommer
Grün	Orange/Weisheit		Wasser	Frühling
Schwarz	-	Trauer	-	-

Zu den Besonderheiten der mongolischen Malerei gehören die konventionelle, stilisierte Landschaftsgestaltung und die reiche Verwendung von Symbolen und Ornamenten. In der Farbgebung begnügte man sich mit einfachen Nuancierungen: Grün, Blau und Weiß werden als kräftige Kontrastfarben verwendet.

5.3.2 Masken

„Zurückgekehrt nach fünfzehnjährigem Exil
bin ich eingezogen in ein schönes Haus.
Meine No-Masken und mein Rollbild,
den Zweifler zeigend,
habe ich hier aufgehängt.“²⁴³

Im Jahr 1949 schrieb Bertolt Brecht das Lied „Ein neues Haus“, in dem er seine drei japanischen *No*-Masken erwähnte. Während die Masken des japanischen *No*-Theaters der Welt bekannt sind, wurde den Masken des Tsam-Tanzes wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es gibt einige Masken, die, von den Mongolen und Tibetern gut aufbewahrt, den Kommunismus überlebten. Bevor das Theater entstanden ist, wurden schon Masken verwendet, nachweislich in den Kulturen der Artemis und des Demeter. Maske bedeutet theaterwissenschaftlich eine künstliche Abdeckung des Kopfes oder des Gesichts. Die Bezeichnungen sind dafür auf Lateinisch „*persona*“ oder „*larva*“, auf Italienisch

²⁴³ Brecht, B., 1949, Lied „Ein neues Haus“, zit. nach Zobel., G., 2003, S. 42

„maschera“, auf Englisch „mask“; auf Französisch „masque“ und auf Mongolisch „Bag“. Richard Weihe unterscheidet drei Arten von Masken:²⁴⁴

- Ritualmasken
- Theatermasken
- Gesellschaftsmasken

Als Gesellschaftsmasken bezeichnet man Masken, die in sozialen Zusammenhängen außerhalb des Theaters oder Kultes gebraucht werden.

Die Masken des Tsam-Tanzes sind rituelle Masken. Rituelle Masken hatten im antiken Europa vor allem im Dionysos-Kult große Bedeutung:

„So wurde in einer Zeremonie der Anthesterien der Gott selbst durch ein überlebensgroßes Masken-Idol vertreten, und auch seine Verehrer und Begleiter - die rasenden Frauen (mänaden), die dickbäuchigen Zecher (komasten) und pferdegestaltigen Silene - werden häufig mit Masken dargestellt.“²⁴⁵

Natürlich haben die Masken des Tsam-Tanzes eine lange Tradition, die von Generation zu Generation weiter gegeben wurde. Die Korallenmaske des Kriegsgottes „Žamsran“ besteht aus insgesamt 7881 roten Korallen,²⁴⁶ wiegt 15 kg und wurde vom mongolischen Meister *Puncag-Osor* in Handarbeit hergestellt. Sie befindet sich im Museum *Chojin-Lama*.

„Details, Schattierungen und feinste Miniaturzeichnungen lässt man zugunsten einer impressionistischen Malweise unberücksichtigt. Besondere Aufmerksamkeit schenken die mongolischen Künstler der Anfertigung von Zsam-Masken, die anlässlich der religiösen Tänze von Mönchen getragen wurden.“²⁴⁷

Die Hersteller der Tsam-Masken entwickelten einen ganz eigenen Stil in deren Gestaltung, die feurig lodernden Augenbrauen etwa und die Furcht erregend verzogenen Mundwinkel. Die Masken des Tsam-Tanzes stellte man früher aus Holz und Stoff her. Dazu modellierte der Künstler in Leim getränkte, kleine Stoffstücke über einen Tonkern, der später zerschlagen wurde. Nachdem der Stoffüberzug getrocknet war, bemalte er diese Masken. Die derzeit in der Mongolei verwendeten Tsam-Masken sind aus Papiermache.

²⁴⁴ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 192

²⁴⁵ Sucher, C. B., Hrsg., S. 5168

²⁴⁶ Gangaa, D., S. 43

²⁴⁷ Doržsüren, U., 2006, S. 108

Aus Papiermaché gefertigten Miniaturgottheiten und Lamastatuen waren schon immer eine Eigenart der mongolischen religiösen Kunst gewesen. Die Nomaden bewahrten sie in Behältern aus Metall auf.

Von den Masken des Tsam-Tanzes gibt es, und dies wiederum nur in der Mongolei, ca. 20 bis 30 cm hohe geschnitzte Darstellungen aus Holz.

Im Laufe der Zeit in 209 Klöstern²⁴⁸ entwickelt, fand das komplizierte Kunsthandwerk im 20. Jahrhundert auch Eingang in Schulen und speziellen Kursen außerhalb der Klostermauern. Aber auch heute wird der Entwurf einer Maske noch immer von einem lamaistischen Mönch vorbereitet, denn er erfordert eine sehr genaue Kenntnis der Ikonographie, die in der Regel nur in den Klöstern vorhanden ist.

Die Religionshistoriker, die sich mit den Masken befassten, haben unterschiedliche Meinungen darüber. Manche werten die Maske als Zeichen der leibhaftigen Erscheinungen des Gottes oder der während des Gottesdienstes vollzogenen zeremoniellen Preisgabe des eigenen Selbsts, der religiösen Erfahrung usw.²⁴⁹ Andere aber sehen hierin den Ausdruck einer allgemeineren, religiösen Erfahrung.

„Das Phänomen der leeren Maske, die nur Vordergrund ist und Oberfläche, symbolisiert für sie das Paradox jedes Gottesdienstes, die Begegnung mit der Gottheit, in der sie nah und fern, anwesend und entrückt zugleich ist.“²⁵⁰

Genau hier muss über den Unterschied der Maske in Kult und Theater gesprochen werden. Bei der Tsam-Aufführung hat die Maske kultische Funktion, schon alleine das Herstellen der Maske ist eine religiöse Handlung – und ohne Masken ist Tsam nicht möglich.²⁵¹

²⁴⁸ Doržsüren, U., 2006, S. 108

²⁴⁹ Sucher, C. B., Hrsg., S. 5168

²⁵⁰ Ebd., S. 5168

²⁵¹ Interview am 28.07.2009 mit dem Čambon Altankuyag

5.3.3 Kostüme

Kostüm, auf Französisch „costume“, auf Deutsch „Kleidung“ und auf Mongolisch „*Chuvcas*“ ist im Theater die Bühnenkleidung der Schauspieler, mit der die von ihnen verkörperten Figuren in mehreren, unterschiedlichen Hinsichten charakterisiert werden.

Das Kostüm des Tsam-Tanzes wurde von den Klostermönchen hergestellt. Sie sind sehr farbenfroh und mit zahlreichen gestickten Ornamenten verziert. Die Stoffe, die man für diese Götterkleidung verwendet, sind kostbar, meist aus Brokat oder Seide. Die Kostüme sind weit geschnitten und die Ärmel münden spitz aus. Die Krägen reichen bei einigen Kostümen bis über die Schultern. Bei den Tsam-Kostümen sind breite Schürzen wichtig, auf den in der Mitte farbige Stücke aufgenäht sind.²⁵² Auch die Schuhe des Tsam-Tanzes waren prunkvoll.²⁵³ Lucas schrieb im Jahr 1962, dass manche Schmuckumhänge aus Menschenknochen bestehen:²⁵⁴

„Über das ganze Gewand wird von den bedeutenden Masken ein Schmuckumhang getragen, der aus etwa acht Schnüren von Perlen aus Menschenknochen besteht. An den Verbundstellen sind buddhistische Symbole angebracht.“

Der Schmuckumhang aus Menschenknochen ist ein typischer Ritualschmuck der Dakinis und der schreckenerregenden Gottheiten im tibetischen Buddhismus.

Als ich im Sommer 2009 in der Mongolei war, habe ich einen 102 Jahre alten Mönch gefragt, ob manche Gegenstände der Masken und Kostüme des Tsam-Tanzes tatsächlich aus Menschenknochen bestanden hätten. Er antwortete mir:

„Aus religiösen Gründen gab es vor 1937 bestimmte Gegenstände des Tsam-Tanzes, die aus Menschenknochen hergestellt waren. Sie müssen eingeweiht werden. Sie dienen einem guten Zweck. Etwa wenn ein hochrangiger Mönch mit tadellosem Lebenswandel stirbt ...“²⁵⁵

²⁵² Lucas, H., 1962, S. 17

²⁵³ Damdinsüren, 2003, S. 47

²⁵⁴ Lucas, H., 1962, S. 17

²⁵⁵ Interview mit dem alten Mönch *Dašdorj*

An dieser Stelle ist das Tagebuch des berühmten Malers *Damdinsüren* zu erwähnen. Darin erwähnte er eine 150 cm lange weißfarbige Haube,²⁵⁶ welche hohe Würdenträger zu besonderen Anlässen trugen. Im Alltag trugen die Mönche normale gelbe oder rote Lama-Kleidung. Alle Kleider wurden den Jahreszeiten gemäß getragen. Im Winter setzten sie eine Mütze aus Fuchsfell auf („Unegen malgai“, auf Deutsch: „Fuchshaube“). Der VIII. *Bogdkhan* trug bei Tsam-Aufführungen eine goldene Tracht, sie befindet sich heute in seinem damaligen Winterplast, einem Museum.

Die auch im Jahr 2009 verwendeten Kostüme des mongolischen Tsam sind unter Anleitung des 1907 in der Mongolei geborenen Mönchs *Dašdorj* nach zweijähriger Arbeit im Jahr 2003 für das Kloster *Daščoilon* fertig gestellt worden.

5.4 Der Raum des Tsam-Tanzes

*„Unter Raum muss nicht nur ein Gebäude
oder ausschließlich die Bühne als
Ort der Szene verstanden werden,
sondern der Raum kann ein Versammlungsort,
ein offener oder eingegrenzter Platz sein ...“²⁵⁷*

Im Kloster *Daščoilon* fand 2009 die Tsam-Aufführung auf dem Platz vor dem Kloster statt. Es herrschten somit natürliche Lichtverhältnisse vor. Die Bühne war der zementierte Platz. Die darstellenden Mönche kamen aus dem kreisrunden Tempel des Klosters. Von den Zuschauern aus gesehen saßen die hochrangigen Mönche und Ehrengäste rechts vom Klostereingang unter einem Baldachin, das Kloster-Orchester links. Die Zuschauer befanden sich an den drei offenen Seiten des Platzes, durch ein Seil vom Tsam-Platz getrennt. Den Zuschauern standen eine Reihe einfacher, um den Platz aufgestellte Holzbänke zur Verfügung. Die anderen Zuschauer mussten stehen. Die räumliche Anordnung von Bühnen- und Zuschauerraum entsprach dem des Hoftheaters aus dem 17. Jahrhundert,²⁵⁸ der Zuschauerraum fasste somit ein begrenztes Publikum, weil der Zuschauerraum hinten nicht anstieg.

²⁵⁶ Damdinsüren, 2003, S. 19

²⁵⁷ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 260

²⁵⁸ Pfister, M., 2001, S. 42

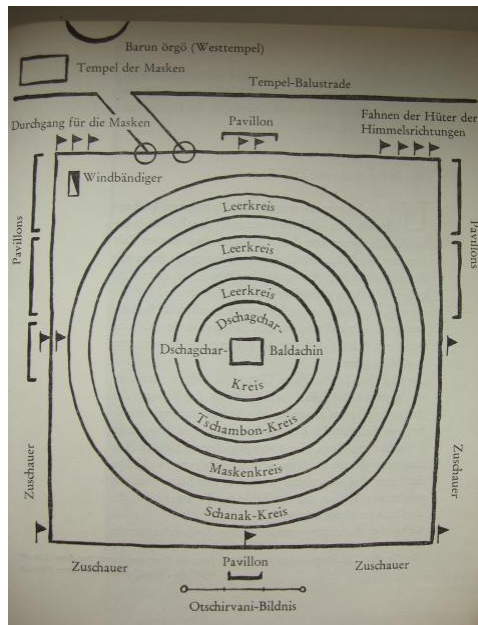


Abb. 41: Rinčen zeichnete die Bühne des Khüree-Tsam, Foto: Rinčen, 1967, S. 105

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer schreibt über den Raum:

*„Die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern ...“*²⁵⁹

Theaterwissenschaftlich sind zwei strukturelle Einheiten zu unterscheiden:

- der Bühnenraum
- der Zuschauerraum

In der Theaterwissenschaft unterscheidet man folgende Formen der Bühne:²⁶⁰

- Amphitheater
- Simultanbühne
- Sukzessionsbühne
- Guckkastenbühne
- Reliefbühne
- Black Box

²⁵⁹ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 260

²⁶⁰ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 261

Die Tsam-Aufführung verwendet somit eine Mischung aus Amphitheater und Simultanbühne, denn sie fand einerseits unter offenem Himmel statt und andererseits konnten sich die Zuschauer frei bewegen, bloß die „Tanzfläche“, also die Kreidekreise auf dem Platz, durften nicht betreten werden.

5.5 Choreographie des Tsam-Tanzes

*„Die Kunst nach der Choreographie zu tanzen
und Tänze zu schreiben.“²⁶¹*

„Choreographie“ ist eigentlich der international übliche Begriff für die Festlegung von Tanzbewegungen. Er setzt sich aus den altgriechischen Begriffen „choros“ für Tanz oder Reigen und „graphien“ für „schreiben“ zusammen. Das mongolische Wort für Tanz ist „Büjig“, während „deg“ die Festlegung der Tanzbewegung bezeichnet. Nicht nur der Begriff „Choreographie“, sondern auch die Tanznotationen wurden wissenschaftlich sehr gut behandelt. Raoul Auger Feuillet verwendete den Begriff „Choreographie“ erstmals für die systematischen Tanznotationen am französischen Königshof des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert gebrauchte Joseph von Feldtenstein diesen Begriff synonym für Tanz-Schrift.²⁶²

Die Mongolen haben 1370, zur Zeit der *Yüan-Dynastie*, im *Yüan-Staats-Sudra*, dem sogenannten *Sudra* Nr. 70, den Garuda-Tanz beschrieben und seine Choreographie festgehalten. Dafür verwendeten sie das Wort „deg“. Der Sonnenvogel „Garuda“²⁶³ ist ein mythischer indischer Vogel, u.zw. das Reittier des Gottes Vishnu.²⁶⁴

Von den 700 Klöstern der äußeren Mongolei hatten 500 bis zum Jahre 1937 eigene Tsam-Choreographien, „Tsam-Deg“ genannt, für ihre verschiedenen Tsam-Tänze. *Nyambuu* und *Jab* führen aus, dass diese Choreographien nicht aus Tibet stammen, sondern aus der Mongolei und auf die dortigen Volkstänze zurückgehen. Daher kommen bei all diesen Tsam-Tänzen auch Hirsch und Reh vor, Tiere aus dem mongolischen Alltag.²⁶⁵ Sie finden sich in

²⁶¹ Carl Joseph von Feldtenstein (1767), zit. nach Fischer-Lichte, E., 2005, S. 52

²⁶² Ebenda., S. 52

²⁶³ Nyambuu, Ch., 1992, S. 735

²⁶⁴ Zimmer, H., 1977, S. 283, 287

Nyambuu, Ch., 1992, S. 736

²⁶⁵ Ebd., 744

den altmongolischen Volkstänzen wieder: Hirsch-Tanz, Reh-Tanz, Raben-Tanz usw. Auch der oben erwähnte Garuda-Tanz ist ein alter mongolischer Tanz und so hat Garuda in den Tsam Eingang gefunden. *Žaw*, ein berühmter mongolischer Choreograph, schrieb über den Tsam-Tanz: In der Bewegung des Tsam-Tanzes erkennt man den Charakter des mongolischen Volkstanzes. Die Bewegung des Hirsches z.B. ist schnell, denn er symbolisiert Jugend, Gesundheit und Schönheit. Demgegenüber sind die Tanzbewegungen des Kriegsgottes *Žamsran* in einigen Szenen langsam und in anderen schnell, weil ein Führer überlegt handeln und rasch entscheiden soll. Bei *Cagaan* Öwgön, dem weisen Alten, sind die Bewegungen dem Schamanen-Tanz entnommen und erfolgen in der Haltung des Opfer-Darbringens. Die Choreographie des Tsam-Tanzes entspricht somit dem Leben dieser Nomaden.

Der Tanzmeister *Čambon* meinte im Interview 2009: Die Bewegung ist der Ausdruck dessen, was der Mensch fühlt und das ihn im Innersten bewegt. Das könne man nicht immer mit Worten ausdrücken, sehr wohl aber mit dem Körper. Im Tsam-Tanz bringen sich die Götter zum Ausdruck, das ist ihre Sprache, die über den Darsteller geführt wird. Daher sind einige Bewegungen bei bestimmten Tanzfiguren langsam, bei anderen schnell. Beim Tanz des *Čambon* ist die Fingerhaltung sehr wichtig. Die Bewegung der Füße ist der Tanz selbst, die Bewegung der Hände ist die Symbol-Sprache der Götter.

5.6 Musik des Tsam-Tanzes

*... dass das eben beschriebene musikalische Phänomen
bei einigen zentralasiatischen Völkern,
darunter auch kleineren mongolischen Gruppen,
eine sehr altertümliche Erscheinung ist,
die zu einer gesamtnomadischen Ursicht
der Musikentwicklung
im zentralasiatischen Raum gehört ...²⁶⁶*

Die Musik diente den Mongolen seit langem natürlich auch zur Unterhaltung und zur Freude, berichtet das „Sudra“ der Yuan-Dynastie.²⁶⁷

²⁶⁶ Taube, E. und M., 1983, S. 170

²⁶⁷ vgl. Rinčen, B., 1958, Nr. 2 [..Дараа нь багшийн дохиогоор 312 хөгжимчин Мөнх эсэн залуугийн ая..]

Auf einem alten mongolischen Bild wird *Činggis-Khan* mit einem Wahrsager, der das Los wirft, und einer Frau, die ein Saiteninstrument spielt, dargestellt. Es ging damals natürlich darum, das Schicksal zu befragen, aber in einem ganzheitlichen Aspekt, d.h. die Musik soll die Situation positiv beeinflussen, u.zw. durch eine volle Konzentration auf das Hier und Jetzt durch das Lauschen der Musik.²⁶⁸ In der Tat wies mittlerweile der Neurowissenschaftler Richard Passingham von der Universität Oxford den Zusammenhang zwischen Gehör und Hand nach, der im Laufe der Jahre bei Musikern eine immer bessere Koordination beider Organe in Gehirn bewirkt.²⁶⁹

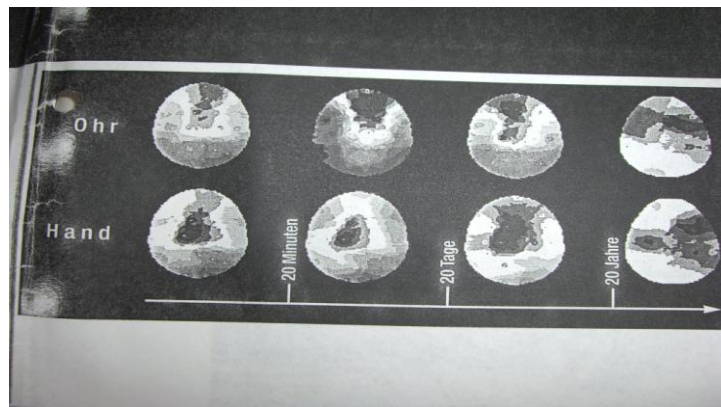


Abb. 42: Gehirnschans
Foto aus der Zeitschrift Geo

„Von diesem schmalen Streifen, der sich vor der Zentralfurche quer über die Großhirnrinde zieht, führen lange Nervenbahnen direkt zu Muskeln in Hand und Bein ... Sie moduliert auch Aktivitäten anderer Mitspieler und verarbeitet gewaltige Mengen an Sinnesinformationen, die beständig von Augen, Muskeln, Sehnen und Gelenken einströmen.“²⁷⁰

Im Altertum war die Musik, das Spiel der Instrumente, nicht nur eng mit alltäglichen Arbeitsprozessen, etwa die gesungenen Anweisungen der Teppichknüpfer, sondern eben auch und ganz besonders mit kultischen Handlungen verbunden, wie zum Beispiel mit der Bitte um Regen in Zeiten der Dürre – der Mensch setzte alle seine Möglichkeiten ein, um eine Wirkung zu erzielen. In der verfilmten „Geschichte des weinenden Kamels“²⁷¹ wurde ein Kamel, das gerade ihr Fohlen auf die Welt gebracht hatte und wegen starker Schmerzen ihr

²⁶⁸ Taube, E. und M., 1983, S. 170

²⁶⁹ Zeitschrift Geo, 1999, Nr. 8, S. 30 f

²⁷⁰ Ebd, S. 30 f

²⁷¹ Batmunkh, M., 2007, S. 40

Junges verstieß, durch die Musik der Pferdekopfgeige und den Gesang der Umstehenden innerlich berührt und zum Stillen des Fohlens animiert. Auf dieser inneren und überindividuellen Ebene bewegt sich die Ritualmusik des Tsam. Dabei sind andere Kriterien als etwa im Abendland gültig, so z.B. die Verwendung einer Flöte als Tsam-Instrument, die aus dem Oberschenkel einer jung verstorbenen Frau gefertigt wurde, weil sie einen guten Klang habe.²⁷² Sie ist ein tantrischer Ritualgegenstand aus dem tibetischen Buddhismus und wird dort als „*rkang gling*“ bezeichnet. Das Kloster *Daščoilon* hat ein eigenes Orchester, bestehend aus zehn Mönchen. Die Musikanten stellen sich bei der Tsam-Aufführung in einer Reihe auf der linken Seite des Eingangs zur Meditationshalle auf.

Das Mönchs-Orchester verwendet beim Tsam folgende Instrumente:²⁷³

- die langen kupfernen Posaunen (Ikh büree)
- die Flöten mit breitem, silbernem Schalltrichter (Limbe)
- die Hirtenflöte (Bischchur khulsan Limbe - „besteht aus Birkenrinde“)
- das kupferne Schlagbecken (Khengereg)
- die Zimbeln oder Klangbecken (Tsan)
- die große Trommel (Bombor)
- die Muschelhörner (Dun)
- die Trompeten (dund gariin Buree)

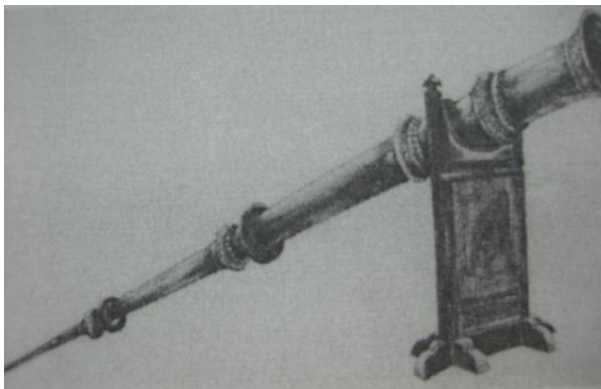


Abb. 43: Posaune
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of Mongolia, S. 49)

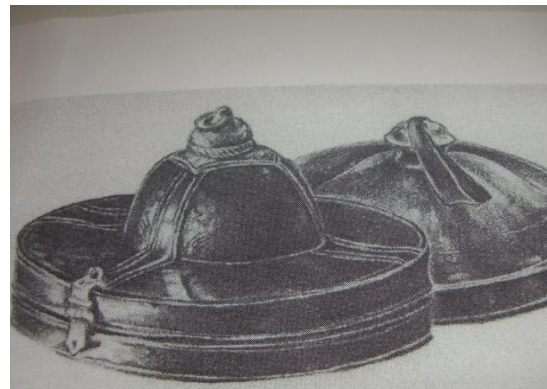


Abb. 44: Zimbeln
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of Mongolia, S. 53)

²⁷² Nebesky-Wojkowitz, R., 1955, S. 209

²⁷³ Batmunkh, M., 2007, S. 89

Die mongolischen langen kupfernen Posaunen sind von einem Mönch gespielte Blasinstrumente, müssen aber wegen ihrer Länge von zwei Mönchen getragen werden. Sie ähneln den Alphörnern.



Abb. 45: Knochenflöte
Foto Heissig, 1989, S. 169



Abb. 46: Damar
Foto Heissig, 1989, S. 169

Die Knochentrompete wurde schon erwähnt, die Hirtenflöte besteht aus Birkenrinde, ihr Klang ist schwächer als jener anderer Flöten. Das Schlagbecken besteht aus dem Fell eines Rindes, sein Klang ähnelt dem einer Kirchenglocke in Europa.

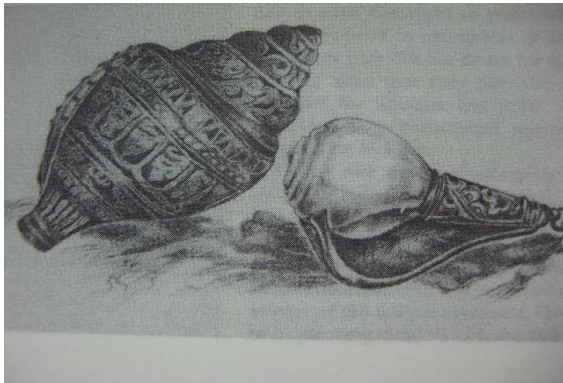


Abb. 47: Dun
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of
Mongolia, S. 50)



Abb. 48: Bömbör
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of
Mongolia, S. 52)

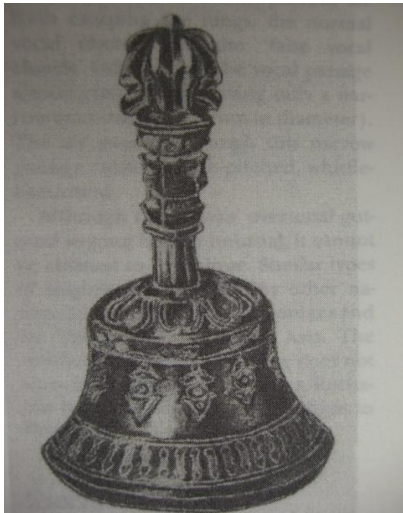


Abb. 49: Khonkh
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of
Mongolia, S. 51

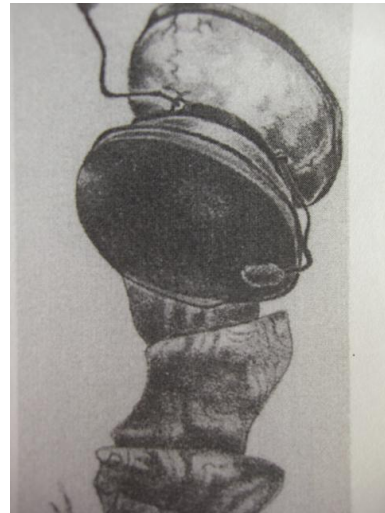


Abb. 50: Damar
Foto Peeter Vähi (Buddhist Music of
Mongolia, S. 52

6 Synkretismus im Mongolischen Tsam

„Synkretismus“ ist eine Vermischung von verschiedenen Religionen oder philosophischen Lehren.²⁷⁴ Dies kann man an den im Tsam auftretenden Figuren gut erkennen.

6.1 Figuren des Tsam

„Als besonders alt in ihrer Grundlage, trotz auch feststellbarer buddhistischer Zutaten, muss man die lokalen `C`am-Tänze bezeichnen, in deren Zentrum die Figur einer alten Berggottheit ... steht.“²⁷⁵

Die Tsam-Figuren unterscheiden sich in den einzelnen Schulen oder Sekten. Wissenschaftler wie Herrmanns, Hoffman oder Nebesky-Wojkowitz erwähnen, dass rote und gelbe Sekten sowie die Bön-po Tsam-Tänze aufführten. Diese religiösen Richtungen sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und mit ihnen auch die unterschiedlichen Tsam-Formen. Darüber hinaus

²⁷⁴ Greschat, H. J., 1980, S. 202

²⁷⁵ Hoffman, H., 1950, S. 49

sind auch historische Ereignisse in den Tsam eingeflossen. Beispiele dafür sind der Khaschin Khan, Tsonkapa usw. Der vorbuddhistische Tsam-Tanz der tibetischen Agrar- und Hirtenkultur war mit Austreibungsriten und Menschenopfern verbunden.²⁷⁶ In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass für den Zeitpunkt der Tsam-Aufführungen bei den oben erwähnten Sekten unterschiedliche Zeitpunkte maßgeblich waren:

- Bei der roten Sekte der „*Nyingmapa*“ fanden Tsam-Aufführungen am 10. Mai statt, dem Geburtstag des Padmasambhava.
 - Bei den gelben Sekten fanden zum Geburtstag des Sektengründers Tsonkapa und zum tibetischen bzw. mongolischen Neujahrsfest Tsam-Aufführungen statt.
 - Bei den Bön-Anhängern gab es Tsam-Darbietungen am 29. November und am 14. Jänner.
- Aber nicht nur in der Wahl des Datums unterscheiden sich die Tsam-Aufführungen, sondern auch der Tsam selbst ist örtlich differenziert gestaltet. So stehen im Zentrum unterschiedliche Figuren.

„Die Varianten des Tsam sind lokal und nach religiösen Schulen sehr vielseitig, doch Herbeirufen des Glücks und Sieg über Dämonen ist allen gemeinsam.“²⁷⁷

Beim Padmasambhava-Tsam in Sikkim, welcher der roten Sekte zuzurechnen ist, spielt z.B. die Figur des Padmasambhava die Hauptrolle. Er ist in der Aufführung in kostbare Seidengewänder gehüllt und trägt in der rechten Hand einen Donnerkeil („*dorje*“) und in der linken eine Schädelschale (Sanskrit: „*kapala*“). Begleitet wird er von seinen acht Trabanten. Diese Trabanten sind seine Erscheinungsformen und Vor-Existenzen.²⁷⁸

- als Buddha Sakyamuni
- als König
- als Gelehrter
- als Yogi
- als Mönch
- als Besieger der Dämonen (schreckliche Erscheinungsformen)
- als Beschützer der heiligen Lehre
- als Offenbarer der letzten, alle Begriffe vernichtenden Wahrheit

²⁷⁶ Lucas, H., S. 9

²⁷⁷ Hoffman, H., S. 52

²⁷⁸ Gerner, W./Gerner, M., 1978, S. 41

6.2 Tibetische Figuren

„Die Tanzmysterien stellten also ursprünglich den Sieg des neuen Jahrs über das alte, des kommenden Frühlings und seiner Fruchtbarkeit über die Starre des tibetischen Winters dar.“²⁷⁹

Der „große Schwarze“ ist die essenzielle tibetische Tsam-Figur. Sie ist die aus dem indischen Pantheon übernommene Gestalt *Shivas*, schrieb Lucas.²⁸⁰ Hier folgt eine Übersicht der jeweiligen Hauptfigur im Tsam der drei Länder Tibet, Mongolei und die kleinen Königreiche im Himalaya:

- *Mahakala* ist der Sanskrit-Begriff für den Großen Schwarzen
- mGon-nag-po ist der tibetische Name für den Schwarzen Beschützer
- Tom Khara ist die mongolische Bezeichnung für den Großen Schwarzen

Mahakala ist die tantrische Personifikation des männlichen Aspekts (Shiva), der zersetzenden Kraft des Kosmos. Er tritt im tibetischen Tsam-Tanz auf, denn ihm ist die Tsam-Aufführung gewidmet. Sein Tanz ist zu Beginn langsam und einförmig, dann hebt er seinen rechten Fuß, lässt sich nach vorne fallen, dreht sich dabei langsam seitwärts und daraufhin wird sein Tanzen immer schneller. Deshalb wird für diese Rolle der beste Tänzer des Klosters eingesetzt, denn dieser Tanz erfordert viel Geschick. Mit ihm zusammen umfasst der Tsam in Tibet 36 Figuren, während in den mongolischen Tsam-Aufführungen bis 1937 insgesamt 108 Figuren auftraten.

Mahakala war die wichtigste tantrische Gottheit der Yuan-Zeit und auch noch später während der Ming-Dynastie. Bis ins 17. Jahrhundert spielte Mahakala bei den Mongolen eine wichtige Rolle.

²⁷⁹ Hoffman, S. 50

²⁸⁰ Lucas, H., S. 63

6.3 Mongolische Figuren

„Um 1557 aber geschah den Mongolen nach der Begegnung mit einigen tibetischen buddhistischen Missionaren etwas völlig Neues.“²⁸¹

Die Mongolen verehrten bis ins 16. Jahrhundert vor allem die Geister ihrer Ahnen. Ihre Schamanen trieben Dämonen aus und deuteten die Zukunft, etwa aus dem Schulterblatt eines Schafes. Trotz dieser transzendenten Kräfte waren die mongolischen Nomaden und Krieger bis dahin vor allem mit dem Diesseits beschäftigt. Das mongolische Weltreich war zusammengebrochen und sie wandten sich leichter den Heilsversprechungen einer neuen Religion zu.

Als die lamaistischen Missionare um die Wende des 16. Jahrhunderts die Mongolen erneut zum Buddhismus zu bekehren versuchten, verboten sie den Mongolen ihre alte Volksreligion, darunter die Verehrung des Himmels, von russischen Wissenschaftlern „Tengrismus“ genannt. Dennoch blieben die Volksreligion und die alten mongolischen Überlieferungen nach wie vor stark bei den Nomaden verwurzelt. Mit Vorstellungen aus dem lamaistischen Gedankengut angereichert und mit buddhistischen Phrasen getarnt lebt die Volksreligion bis heute weiter. Aber auf Grund der Missionierung durch den tibetischen Buddhismus wandten sie sich nun auch den inneren Dingen zu.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkte sich die Verbindung der Mongolen mit dem tibetischen Buddhismus. Die neue Lehre predigte eine Götterwelt, die in den Tsam-Aufführungen vorkommt:

„Noch ein weiterer Einfluss kam mit den tibetischen lamaistischen Missionaren des 16. und 17. Jahrhundert ins Land: der pantomimische Maskentanz.“²⁸²

Die Götter des Tsam-Tanzes und des lamaistischen Pantheons sind für die Völker Europas ungewohnt, denn es handelt sich hier nicht um rein anthropomorphe, sondern auch um nicht-menschliche, phantastische und vielköpfige oder vielarmige Wesen. Diese Furcht erregenden und tiergestaltigen Gottheiten entstammen dem schamanischen und hinduistischen Pantheon.

²⁸¹ Heissig, W., 1979, S. 199

²⁸² Ebd., S. 270

Sie sind ein Beweis für die integrierende Kraft des Buddhismus im Allgemeinen und den Synkretismus des „Lamaismus“ im Besonderen. Die Abbilder der Gottheiten stehen sichtbar für alle in den Tempeln der Klöster und auf den Altären der Ger (Jurten) oder Häusern. Sie treten in der Tsam-Aufführung lebhaftig auf. Systematisch betrachtet kann man die Figuren des mongolischen Tsam-Tanzes in drei Gruppen ordnen:

- aus vorbuddhistischer Zeit: z.B. die Berggottheit der Weiße Alte, tierköpfige Gestalten wie z.B. Hirsch und Büffel
- historische Figuren: der chinesische Mönch *Chaschinkhan* aus dem 8. Jahrhundert, der Schwarzhutzauberer, Tanzmeister und Vertreter des Tantrismus sowie Verkörperung des Königs *Langdarma* aus dem 9. Jahrhundert, die zwei Helden aus der Mongolenzeit
- mythische Figuren: z.B. der Vogel *Khangarid* (Garuda)

6.4 Chinesische und indische Figuren

„Das System der Ordenszucht und Mönchweihe, das der Lamaismus von Indien übernahm, blieb unverändert.“²⁸³

Der tibetische Buddhismus akzeptiert all jene Schriften, zu denen sich die buddhistischen Gemeinden Indiens knapp vor ihrem Zusammenbruch um das Jahr 1000 u.Z. bekannten. Zu diesen zählen die „Sutras“ (Sanskrit), deutsch: Leitfäden, die als die Lehre Buddha *Shakyamunis* gelten. Neben den Buddhas und Bodhisattvas beansprucht die Gruppe der indischen Schutzgottheiten im Tsam-Tanz eine wichtige Rolle.²⁸⁴ Nachstehend eine Liste der Schutzgottheiten indischen, tibetischen und mongolischen Ursprungs:

- Mahakala (Nag-po c'en-po'), die buddhistische Form des Hindugottes Siva
- dPal-ldan-lha-mo
- Vaisravana-Kubera (Namsrai)
- Sita brahman
- Yama (gSin-rje)
- Yamantaka (gSin-rje-gsed), mit dem hinduistischen Totengott Yama ident
- Hayagriva (rTa-mgrin)
- ICam-srin (Kriegsgott)

²⁸³ Taube, E. und M., S. 44

²⁸⁴ Hoffmann, H., S. 20

Daneben gibt es historische Figuren, gleichfalls aus unterschiedlichen Ländern:

- Der chinesische Mönch *Chaschinkhan* tritt in der Tsam-Aufführung von Kindern umgeben auf. Er ist eine Erinnerung des Sieges des tantrischen Buddhismus über den Chan (jap. „Zen“), die chinesische Form des Buddhismus, im 8. Jahrhundert beim Disput vor dem tibetischen König.²⁸⁵
- Die zwei Asaras sind die Verkörperungen der indischen Missionare des Buddhismus.
- Die zwei mongolischen Helden, die den *Sor* beschützen.

7 Mongolischer Tsam: Schnittstelle zwischen Religion und Theater

7.1 Allgemeines

„Theater“ als Begriff kommt vom Griechischen „theasthai“, d.h. „schauen“, besser: „anschauen“. Der griechische Begriff „thea“ bedeutet „Schau“ oder „Schauspiel“ und hat seine Entsprechung im Lateinischen „theatrum“.

„Theater bezeichnet orts-, zeit- und gewohnheitsabhängig spezifische Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden.“²⁸⁶

Die Tsam-Aufführungen wurden von den abendländischen Wissenschaftlern Herrmans, Lucas und Bleichsteiner als „Mysterienspiel“²⁸⁷ bezeichnet. Louise King schrieb im Jahr 1926 in London:

„ich weiß gar nicht, warum man sie so (Teufelstänze) nennt; denn sie haben gar nichts mit Teufeln zu tun. Sie sind eine Verehrung des Himmels und eine Vermittlung des Himmels für das ganze Volk. Sie sind unsere Entsprechung für euer Weihnachts- und Osterfest.“²⁸⁸

²⁸⁵ Hoffmann, H., S. 63

²⁸⁶ Fischer-Lichter, E., 2005, S. 337

²⁸⁷ Bleichsteiner, R., 1937, S. 199

Herrmanns, H., S. 149

Lucas, H., 1962, S. 9

²⁸⁸ King, L., 1926, „We Tibetans“

Der Tsam liegt zweifellos an einer Schnittstelle zwischen Religion und Theater, genauer: zwischen Ritus und Theater.²⁸⁹ Beide Bereiche haben gemeinsame und trennende Elemente. Während im Ritus das Heilige die gesamte Handlung umfasst, ist das Heilige nur in einigen Theaterformen und dann kaum dominierend vorhanden. Signifikant für das Theater ist weiters ein Handlungsablauf mit Aufbau, Höhepunkt und Ausklang, für den Ritus ist jedoch die Wiederholung typisch, eine Geschichte wird dabei nicht erzählt. Für das klassische Theater gilt die Maxime der Einheit von Raum und Zeit, der Ritus ist jedoch jenseits von diesen kantischen Anschauungskategorien in einem mythischen Bereich der Einheit allen Seins angesiedelt: Die Heilung durch den Schamanen etwa erfolgt durch seine Tat, die Heilung im Theater erfolgt rationaler durch die Einsicht der Zuschauer. Theater ist ohne Zuschauer undenkbar,²⁹⁰ Ritus schon.

Während sich im Theater der Regisseur seine Darsteller auswählt, wählen im mongolischen Kloster des tibetischen Buddhismus die drei höchstrangigen Mönche jene Mönche aus, die im Tsam auftreten sollen.

Im Tsam treten Figuren in Maske und Kostüm auf, die Götter, lokale Gottheiten, geschichtliche und mythische Gestalten darstellen. Sie „erzählen“ mit ihrem Auftritt keine Geschichte, auch keine himmlische oder ein Passionsspiel, denn es ist kein dramatisches Geschehen, das hier abläuft, wenn auch die Musik den Auftritt des Kriegsgottes dramatisch oder der *Chaschinkhan* seinen Auftritt spaßig gestaltet.

Die Mönche stellen keine Charaktere im Sinne des Theaters dar – sie überlegen nicht wie ein Schauspieler, wie sie eine Rolle „anlegen“ sollen. Wenn sie in der Vorbereitung die Schrittfolgen und Handbewegungen einüben, ist das nicht die Grundlage für ihre persönliche Ausdrucksweise, sondern festgelegter Ausdruck des Gottes, denn im Tsam sind die Mönche nur Sprachrohr der Götter, diese bestimmen die Charaktere. Daher sind für sie Meditation und Trance wichtig. Man kann deshalb nach der Aufführung nicht sagen, dieser oder jener Mönch hätte seine Rolle gut oder schlecht gespielt. Es gibt keine Liste der „Personen und ihre Darsteller“ wie bei einem Theaterzettel, der einzelne Mönch und sein Name sind unwesentlich.

²⁸⁹ Fischer-Lichter, E., 2005, S. 334

²⁹⁰ Ebenda, S. 253

Während das textbasierende Theater eine Handlung hat, auch wenn Götter auftreten, etwa im indischen Theater mit grell geschminkten Figuren oder Engel wie bei Faust I,²⁹¹ hat der Tsam keine Handlung. Es gibt wohl Szenen, in denen unterschiedliche Figuren auftreten, aber es wird keine Geschichte erzählt. Das Auftreten dieser Götter und Lokalgottheiten ist zeitlos. Das Publikum erwartet sich keine spannende Handlung, denn es erwartet die Herabkunft jener göttlichen Wesen („Epiphanie“), die sie am Altar zu Hause anbeten. Diese „große Erwartung“ ersetzt die Handlung, eine Handlung würde dem sogar widersprechen. Es gibt im Tsam daher auch keine Kritik an der Regie, keine Bewertung der Choreographie, der Musik u.ä. Die auftretenden Gestalten repräsentieren nicht nur verschiedene regionale, historische und religiöse Persönlichkeiten, sondern vor allem Werte, gute wie schlechte, und stellen somit nicht bloß den gesamten Pantheon dar, sondern auch die Gesamtheit des Weltbildes. Das ist anders als etwa im Theaterstück „Die Kleinbürger“, das eine Momentaufnahme einer historischen Periode einer bestimmten Gesellschaftsschicht ist. Da werden unterschiedliche Konzepte sichtbar: das Theater will unterhalten, belehren, allenfalls „erbauen“, verbleibt aber größtenteils im Diesseitigen, Tsam will auf den Lebensvollzug des Einzelnen einwirken durch Einbindung der Transzendenz: die Götter kommen „auf Besuch“, das ist dem Theater gegenüber ein ritueller Vorgang.



Abb. 51: Zuschauer mit Schmetterling am Kopf, Foto Batsaikhan



Abb. 52: Zuschauer der Tsam-Aufführung
Foto Batmunkh

²⁹¹ Goethe, Faust I, Prolog im Himmel

Interview mit einem Zuschauer vor der Tsam-Aufführung in Daschtschoilon 2009 (Abb. 51: Schmetterling am Kopf):

Frage: „Kommen Sie jedes Jahr zur Tsam-Aufführung?“

Antwort: „Ja, ich besuche seit 2003 jährlich den Tsam-Tanz, was mir sehr gut tut.“

Frage: „Warum tut ihnen der Tsam-Tanz gut?“

Antwort: Weil alle Götter jedes Mal zu uns kommen und bei uns wohnen. dass wir mit ihnen beisammen sind.

Wenn sich ein Vertreter der modernen Industriegesellschaft mit den im Tsam auftretenden Figuren intensiv beschäftigt und sich dabei der Allgemeingültigkeit der Funktionen eines Kriegsgottes, eines Totengottes oder eines Herrn der Erde bewusst wird, könnte er bei einer Tsam-Aufführung ein wenig von dem Fascinosum erahnen, das die Nomaden einst dabei erfuhren.

7.2 Das Publikum

*„Weil alle Götter jedes Mal
zu uns kommen und bei uns wohnen ...“²⁹²*

Der Begriff „Publikum“ kommt vom Lateinischen „publicus“, Französisch „public“, ²⁹³ d.h. auf Deutsch „öffentlich“. Der deutsche Begriff „Zuschauer“ und der mongolische „uzegch“ („zuschauen“) trifft das Ereignis „Tsam“ besser als das englische Wort „audience“ („Zuhörer“), denn der Tsam ist mehr musikalisch untermalte Pantomime als Dialog und Gesang. Die Tsam-Aufführung wird für die Zuschauer gespielt, die man im Hinblick auf ihre seelische Gestimmtheit eher als „Pilger“ bezeichnen müsste, was für die Wirkung des Tsam von besonderer Bedeutung ist. Die Zuschauer des Tsam-Tanzes stammen aus allen Altersgruppen und sie bezahlen keinen Eintritt. Dazu erklärte der Khamba-Lama des Klosters, dass das tägliche Spendenaufkommen auch die Kosten der Tsam-Aufführung decke.

Gemeinsame Funktionen des Publikums in Tsam und Theater:

- ohne Publikum als Adressat sind Tsam-Tanz und Theater unvorstellbar
- das Publikum soll den Sinn einer Darstellung verstehen und deuten
- es soll sich vom Dargestellten beeinflussen lassen

Die Theaterwissenschaft unterscheidet beim Publikum drei Dimensionen.²⁹⁴

- die wirtschaftliche Dimension des Publikums
- die soziale Dimension des Publikums
- die historische Dimension des Publikums

Erika Fischer schreibt, dass die wirtschaftliche Bedeutung des Publikums sehr wenig erforscht worden sei. Aber man findet in theaterhistorischen Untersuchungen gelegentlich Angaben über finanzielle Aspekte des Theaterbetriebes. In diesem Zusammenhang ist ein Bericht über finanzielle Aufwendungen des VIII. Bogd-Khan für Tsam-Aufführungen im 20. Jahrhundert interessant.²⁹⁵ Finanzielle Erwägungen spielen beim Theater eine wichtige Rolle bei der Spielplangestaltung, das ist beim Tsam eines Klosters anders, sie haben auch kein Repertoire zu spielender Stücke zur Auswahl.

²⁹² Interview mit Herrn Baysgalan, 56 Jahre, Zuschauer des Tsam-Tanzes

²⁹³ Fischer-Lichter, E., 2005, S. 253

²⁹⁴ Fischer-Lichter, E., 2005, S. 254 f

²⁹⁵ Kimyra, A., S. 16 ff

Auch in der sozialen Dimension des Publikums zeigen sich Unterschiede: Es hat sich bei uns im Abendland gezeigt, dass dem Besuch eines Theaters einige Hindernisse entgegenstehen wie etwa Kinderbetreuung, hohe Eintrittspreise, ungünstigen Spielzeiten, räumliche Distanz u.ä. Solche Probleme gibt es nicht für die Besucher einer Tsam-Aufführung, denn sie findet unter freiem Himmel statt, wo es genug Platz gibt, die Besucher sollen sogar ihre Kinder mitbringen, damit sie von den Götter gesegnet werden, die Aufführung am Nachmittag kommt dem sehr entgegen. Bei der historischen Dimension des Publikums wird seit der griechischen Antike darüber diskutiert, ob Frauen zu den öffentlichen Theateraufführungen Zutritt haben sollen. Auch war es früher eine Frage, ob Frauen als Darsteller auftreten können. Bei einer Tsam-Aufführung ist es auch heute in der Mongolei so, dass nur Männer Darsteller sein können, aber beide Geschlechter im Zuschauerraum vertreten sind, denn die Aufführung dient der religiösen Erziehung.

Im Hinblick auf den Tsam gibt es Dokumente, laut denen die ersten Aufführungen nur für die Adligen und die oberen Gesellschaftsschichten gedacht waren. Im frühen Mittelalter Europas wurden die liturgischen Spiele durchwegs auf Lateinisch aufgeführt, was die Verständlichkeit der biblischen Stoffe kaum erleichterte. Die tibetisch gemurmelten Beschwörungsformeln der Tsam-Tänzer fallen hinsichtlich der Verständlichkeit nicht ins Gewicht. Während die meisten europäischen Aufführungen in Kirchen stattfanden, lädt die Tsam-Aufführung unter offenem Himmel die Bevölkerung zum Zuschauen ein.

7.3 Katharsis

*„...Reinigung im Sinne
...in der Seele gründenden Einheit
von Wort, Musik und Tanz.“²⁹⁶*

Im tibetischen Buddhismus nehmen bestimmte Yoga-Praktiken eine zentrale Stellung ein, diese hatte bereits der späte indische Buddhismus entwickelt. Mit ihrer Hilfe rufen die lamaistischen Mönche Zustände gesteigerten Erlebens hervor.²⁹⁷ In diesen idealisiert jeder Mönch seine Gottheit. Die Klarheit und Intensität dieser Vorstellung bestimmt die Wirkung sowohl auf den Darsteller wie auch auf das Publikum.

Die Tsam-Aufführung hat auf Darsteller wie Publikum eine positive Wirkung. Hierfür finde ich den griechischen Begriff „Katharsis“ passend, der „Reinigung“ bedeutet.

Der Tanzmeister Altankhuyag antwortete im Interview im Jahre 2009:²⁹⁸

Frage: „Wie wirkt auf sie die Tsam-Aufführung als Darsteller?“

Antwort: „Nach sieben Jahre auftreten als ‚Čambon,‘ Tsam-Meister, mit tanzen, meditieren und rezitieren, sieht man das Leben ganz anderes als ein normaler Mönch.“

Ein Zuschauer führte 2009 aus:²⁹⁹

²⁹⁶ Fischer-Lichter, E., 2005, S. 163

²⁹⁷ Taube, E. und M., 1983, S. 44

²⁹⁸ s. Interview mit Altankhuyag am 30.7.2009 nach der Tsam-Aufführung in Daschtschoilon

²⁹⁹ s. Interview mit Frau Zendajusch, 62 Jahre, Zuschauerin des Tsam-Tanzes am 30.7.2009 nach der Tsam-Aufführung in Daschoilon

Frage: „Wie wirkt die Tsam-Aufführung auf sie als Zuschauer?“

Antwort: „Ich werde gereinigt und bekomme Kraft, weil alle Götter jedes Mal zu uns kommen und bei uns wohnen, dass wir mit ihnen beisammen sind.“

Beide Seiten, Darsteller wie Zuschauer, werten die Tsam-Aufführung positiv. Die Götter wohnen mit ihren Zuschauer am Tsamplatz, sie bringen Darstellern und Publikum Glück und Fruchtbarkeit.

7.4 Veränderung des Bewusstseins

„Die Lamas behaupten, dass die auftretenden Gottheiten in derselben Gestalt dargestellt werden, wie sie ihnen in ihren Meditationsträumen erscheinen.“³⁰⁰

Durch Konzentration und Meditation schulen und klären die Lamas ihren Geist und dringen so in andere Sphären des Bewusstseins vor. Dazu bedarf es in erster Linie Ruhe, aber auch der Aufenthalt in der Natur ist hierfür förderlich. Das ist die Aufgabe des Natur-Tsam, bei der sich jeder Mönch auf seine Gottheit konzentriert. Schlieter schreibt:

„Von Anspruch der Teilnehmenden her gesehen ist es zuguterletzt eine meditative Übung, die von ihnen verlangt, sich mit der dargestellten Figur zu identifizieren. Über die ausgeführten Übungen erschaffen die Ritualtänzer einen gereinigten Mandala-Raum inklusive der beteiligten Gottheiten, die auf dieser Interpretationsebene nur Bewusstseinsphänomene sind, und bringen diese heilskräftig ins Spiel.“³⁰¹

Als normaler Mensch nützen wir nur einen relativ kleinen Bereich unseres Gehirns und unserer Wahrnehmungsfähigkeit, d.h. wir nehmen einen kleineren Ausschnitt aus der Realität wahr als es uns möglich wäre. So ergeben sich durch unterschiedliche Ausgangslagen bei den Menschen auch unterschiedliche Sichtweisen auf die Wirklichkeit. Menschen mit einem weiteren Horizont haben andere Möglichkeiten, auch im Bereich der Imagination.

³⁰⁰ Bleichsteine, R., S. 200

³⁰¹ Schlieter, J., S. 160

Man muss sich vor Augen halten, dass die höchsten Wesen aus dem Kult und aus dem religiösen Bewusstsein durch die Heiligkeit des Lebens, in erster Linie die magisch-religiösen Kräfte der universalen Fruchtbarkeit, verdrängt wurden.³⁰² Es ist wichtig festzustellen, dass diese Tsam-Aufführung in der Mongolei nun wieder lebt. Die Zuschauer des Tsam-Tanzes und die Darsteller zusammen schaffen gemeinsam die Verbindung zweier Bereiche von Erfahrungen, den beiden Bereichen, um die es in den Aufführungen auf der Welt geht: den der gewöhnlichen Gegenstände und Personen, den bedingten Existenzen auf der einen Seite und den der transzendenten Existenzen, magischen Werkzeugen der Götter, Dämonen und Charakteren auf der anderen Seite.

7.5 Transformation

„Im Unterschied zum herkömmlichen Ritual bestimmt sie das Ritual des Theaters dabei jedoch als genuin ergebnisoffen; insofern es hier beim Rezipienten individuell zu einer Transformation führen kann – nicht muss!“³⁰³

Der Begriff „Transformation“ bedeutet „Umwandlung, Umformung oder Übertragung“³⁰⁴ und wird auch in der Theaterwissenschaft verwendet. Er steht hier für alle Verwandlungen, die Darsteller und Zuschauer in der Aufführung erfahren.³⁰⁵ Zur Erklärung dieses Phänomens wurde auf das Konzept des belgischen Ethnologen Arnold van Gennep zurückgegriffen, der in seiner Studie „Les rites de passage“ 1909 die Meinung vertrat, dass Rituale in den verschiedenen Kulturen vor allem als Übergangsrituale vollzogen würden. Er hatte aus seinen ethnologischen Vergleichen ein dreigliedriges Schema erarbeitet:³⁰⁶

- die Trennungsphase als Loslösen des Einzelnen oder einer Gruppe von ihrer bisherigen Umgebung, sozialen Position u.ä. mit Hilfe ritueller Symbole
- die Schwellenphase als ein labiler, ambiguer, verstörender Zwischenzustand
- die Wiedereingliederungsphase als Eingliederung in eine neue Umgebung, sozialen Position u.ä. mit Hilfe ritueller Symbole

³⁰² Ebd., S. 180

³⁰³ Fischer-Lichte, E., 2001, S. 349

³⁰⁴ Duden, 1983, S. 423

³⁰⁵ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 371

³⁰⁶ Fischer-Lichte, E., 2005, S. 186

Mitte des 20. Jahrhunderts entdeckte der Anthropologe Victor Turner wieder dieses Konzept von Genneps. Er konzentrierte sich dabei auf die mittlere, „liminale“ Phase eines Rituals und erarbeitete ihre Bedeutung für ästhetische Erfahrung. Darauf fußt nun Erika Fischer-Lichtes These, ästhetische Erfahrung als moderne Form liminaler Erfahrung zu deuten.

Aus der Sicht der Tsam-Forschung ist Fischer-Lichtes These meiner Meinung nach eine säkulare Sicht, denn im Tsam geht es weniger um eine ästhetische, sondern um eine spirituelle Erfahrung, wie sich bei den nachstehenden Interviews zeigt. Diese Erfahrung ist sicher nicht von einer solchen Intensität wie bei einer Einweihung, die im christlichen Bereich in der abgeschwächten Form der „Segnung“ allgemein bekannt ist. Die Transformation ist aber eine auch heute noch lebendige Erfahrung einer Tsam-Aufführung, die im Sinne der eingangs zitierten Formulierung Fischer-Lichtes eintreten „kann – nicht muß“.

Vor der Aufführung des Khuree-Tsam am 30.7.2009 in Ulan Bator interviewte ich einen Zuschauer, dessen Foto mit einem Schmetterling auf den Kopf mir der Pressesprecher des Klosters zur Verfügung gestellt hat:

Frage: „Kennen Sie den Tsam-Tanz?“

Antwort: „Ja, natürlich! Ich komme seit 2003 zur Aufführung. Ich komme jedes Jahr zur Tsam-Aufführung.“

Frage: „Wie sind Sie hier her gekommen?“

Antwort: „Wie immer, mit dem Bus. Ich habe mich schon vorher informiert. Eigentlich warte ich jeden Sommer auf die Tsam-Aufführung und die Götter, damit ich ihnen gegenüber meine Wünsche äußern kann und sie meine Kinder schützen.“

Frage: „Haben Sie schon früher vom Tsam gehört?“

Antwort: „Natürlich habe ich vom Tsam-Tanz gehört. Als ich noch ein Kind war habe ich vom Damba darjaa-Tsam Bilder gesehen. Mein Onkel hatte früher den Tsam getanzt.“

Frage: „Gefällt ihnen der Tsam-Tanz?“

Antwort: „Es geht hier nicht um gefallen, sondern um den Segen. Es geht nicht darum, meine Sünden zu reinigen und Kraft zu tanken. Es ist ein Muss, denn die Götter kommen und es geht um ihr Versprechen, meine Kinder im kommenden Jahr zu beschützen. Das ist nur einmal im Jahr möglich.“

Bei diesem Interview ist mir aufgefallen, dass er es absurd fand, die Tsam-Aufführung ästhetisch zu bewerten. Interessant ist auch, dass er die Aufführung im Hinblick auf seine Kinder besuchte. Der etwa 60-jährige Mann war im Kommunismus geboren und aufgewachsen und hat dennoch eine tiefe religiöse Überzeugung entwickelt. Ganz anders ist dies im folgenden Interview:

Nach der Aufführung dieses Tsam interviewte ich am gleichen Tag Frau D. Ojumaa, eine 52 Jahre alte Russisch-Lehrerin, die in der Nähe des Klosters Daschoilon wohnt:

Frage: „Kennen sie den Tsam-Tanz?“

Antwort: „Ab jetzt schon, was ein Tsam-Tanz ist, aber vorher habe ich vom Tsam-Tanz nichts gewusst.“

Frage: „Wie sind sie hier her gekommen?“

Antwort: „Meine Tochter, die jetzt 28 Jahre alt ist, hat mich gebeten, den Tsam-Tanz anzuschauen. Sie sagte, es tue ihr sehr gut. Deshalb bin ich mit meiner Tochter und mit dem Enkel hier her gekommen.“

Frage: „Haben Sie vorher schon etwas über den Tsam gehört?“

Antwort: „Nein, weil ich während des Kommunismus aufgewachsen bin, waren alle religiösen Dinge in meiner Familie unbekannt. Aber bei meiner Tochter ist das nicht wie bei mir. Sie geht jeden Tag zum Kloster und lässt Sudras lesen.“

Frage: „Hat ihnen der Tsam-Tanz gut gefallen?“

Antwort: „Ja, es war interessant, da der alte Mönch mit dem Lautsprecher den Tanz erläutert hat. Die Musik war sehr gut. Vor allem hat es mir seelisch gut getan. Ich werde nächstes Jahr wieder dabei sein.“

In diesen Interviews zeigt sich die positive Wirkung des Tsam, weswegen die Bevölkerung seine Aufführung im 19. Jahrhundert vom *Bogd Khan* begehrt hatte.³⁰⁷

Richard Schechner schrieb zur Aufführung eines perfekt imitierten jakutischen Hirschtanz-Rituals durch das mexikanische Ballett „Folklorico“ in Arizona im November 1981, dem Angehörige der Jakuten in den USA zugesehen hatten:

„Fragen: `Was empfanden die Jakuten selbst, die das sahen und die gleichzeitig wussten, wie der Hirschtanz ursprünglich einmal gewesen war?`

Valencia: `Sie waren sehr, sehr entmutigt. Einer der jungen Hirschtänzer zum Beispiel, der zu der Zeit seinen Militärdienst ableistete, sah den Tanz in Mexiko. Er war sehr niedergeschlagen und sagte: Weißt du, sie machen sich nur über die Jakuten lustig`.“³⁰⁸

Hier war die „Transformation“ misslungen, aber meiner Meinung nach nicht im Sinne Fischer-Lichtes, dass sie gelingen könne, aber nicht müsse, sondern weil hier die Voraussetzungen auf der Seite der Darsteller nicht gegeben waren. Die Übertragung des Tsam aus Tibet in die Mongolei war auch in ihrer Wirkung, der „Transformation“, erfolgreich, weil beide Völker damals als Nomaden lebten und der gleichen Konfession angehörten, d.h. sie hatten dieselbe Lebenserfahrung und Weltanschauung – der Tsam hatte seine kulturelle Basis nicht gewechselt, die darstellenden Mönche imitierten nicht und waren daher authentisch, also überzeugend. Das bestätigt auch ein Experiment Turners: Victor und Edith Turner führten mit ihren Studenten eine virginische Hochzeit, Winterwende-Zeremonien der Mohawk und der Kwakiutl sowie ein Pubertätsritual der Ndembu-Mädchen auf und erkannten dadurch, dass das Nachstellen von Ritualen und Mythen aus dem Zusammenhang gerissen und daher wenig Sinn mache, denn sie³⁰⁹

„haben ihre Wurzeln und ihre Daseinsberechtigung in dem fortwährenden Fluß des jeweiligen sozialen Lebens.“³¹⁰

³⁰⁷ Rinčen, B., 1967, S. 67

³⁰⁸ Schechner, R., 1990, S. 10

³⁰⁹ Ebd., S. 42

³¹⁰ Turner, V. W., 1995, S. 80

7.6 Liminalität

*„Als ich dies schrieb,
hatte ich noch nicht zwischen
ergisch-ludischer ritueller Liminalität
und anergisch-ludischen liminoiden
Handlungs- und Literarturgattungen
unterschieden.“³¹¹*

Victor Turner beschäftigte sich zu recht vor allem mit der liminalen Phase, denn er erkannte, dass Übergangsrituale nicht bloß wiederholbare Handlungen mit einer integrierenden Funktion und damit kalkulierbaren Ausgang sind, sondern vor allem transformieren – u.zw. mit offenem Ausgang! Durch Rituale werden die Individuen zu einer Gruppe ohne soziale Differenzierung („communitas“), diese Gruppe aus „Menschen an sich“ hat keine Struktur („Anti-Struktur“), wobei der Einzelne ein Verschmelzen von Handeln und Bewusstsein, eine meditative Versunkenheit und Entgrenzung des Ichs erlebt, aber dennoch die Kontrolle über das eigene Handeln behält und daraus eine tiefe subjektive Befriedigung erfährt („flow“).³¹²

Bei einer Tsam-Aufführung bildet das Publikum die turnersche Communitas. Sie wird mit dem Auftreten der Skelett-Tänzer auf den Kontakt mit dem Jenseits vorbereitet, mit den Repräsentanten von Krieg und Frieden wird ihr das stete Auf und Ab des Diesseits dargelegt und mit dem Erscheinen des Totengottes zum Schluss wird ihr die eigene Vergänglichkeit bewusst gemacht. In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass der Platz für die Aufführung durch Trankopfer, Weihrauch und Rezitationen geweiht wird, dadurch wird der Tsamplatz in einen heiligen Ort verwandelt. Dieser sakrale Raum hebt sich von Alltag ab.

Die szenische Darstellung des Rads des Lebens versöhnt mit allen Ereignissen, sie treffen alle Zuschauer gleichermaßen und am Ende treten alle unterschiedslos über die Todesschwelle in das Jenseits ein. Alle Fehler und Missgeschicke werden mit dem Sor außerhalb des Kreislaufs des Lebens verbrannt, vergessen und zählen nicht mehr, desgleichen werden die bösen Kräfte mit dem Zerstückeln des Linga vernichtet. Damit ist das Schicksal dargelegt, alle Ängste werden obsolet und man kehrt existentiell erleichtert in den Alltag zurück.

³¹¹ Ebd., S. 82

³¹² Fischer-Lichter, E., 2005, S. 186 f

8 Kulturpolitik in der Mongolei

Kultur im Allgemeinen und Kulturpolitik im Besonderen sind Begriffe, die sich entsprechend den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen wandeln, sie sind daher mit einer statischen Definition nicht zu fassen.³¹³

Um auf Inhalt und Wirkung der mongolischen Kultur und der Kulturpolitik der Mongolei im Hinblick auf den Tsam einzugehen, muss von verschiedenen Denkansätzen, Traditionen und wertorientierten Elementen die Rede sein und diese in Beziehung zum gegenwärtigen politischen Handeln gesetzt werden.

8.1 Kulturpolitik bis zum 20. Jahrhundert

Bis zur Entstehung des mongolischen Großreiches entwickelte sich die Nomadenkultur der mongolischen Völker ohne politischen Gestaltungswillen. Aber gerade das schnell errichtete Großreich bedurfte der Kulturpolitik, zumal es doch kulturell bedeutende Staaten besiegt hatte und beherrschen wollte. Einer alten mongolischen Lebensregel folgend, „vom Pferd zu steigen und eine Familie zu gründen“, d.h. Ordnung in sein Leben zu bringen, gründete *Činggis-Khan* angeblich 1220 am Ufer des Orchon die Hauptstadt *Karakorum*, denn man könne ein Reich wohl vom Pferd aus erobern, aber nicht vom Pferderücken aus regieren. Schon früher war dieses Tal Zentrum der Nomadenreiche gewesen. Wenig bekannt ist das Ansinnen der mongolischen Generäle, die eroberte chinesische Kulturlandschaft zu einer Weide für ihre Reiterarmeen umzugestalten, was nur ein junger chinesischer Adelige mit Hinweis auf die steuerliche Ertragskraft abwenden konnte.³¹⁴ *Činggis-Khans* Genialität erkannte rasch anstehende Probleme und war um Lösungen nie verlegen. Er ließ aus der uigurischen eine mongolische Schrift entwickeln. Interessant ist, dass die uigurische Schrift auf die sogdisch zurückgeht, die sich ihrerseits aus dem aramäischen Alphabet entwickelt hat.³¹⁵

³¹³ Schwencke, O., 2009, S. 11

³¹⁴ Mackenzie, F., 1977, S. 191 f

³¹⁵ Čuluunbaatar, O., 2008, S. 23 ff

Das von *Činggis-Khan* in der *Yassa* als mongolischem Grundgesetz zusammengefasste Stammesrecht enthielt nicht bloß Staats-, Straf- und Zivilrecht, es regelte nahezu alle Lebensbereiche,³¹⁶ hatte auch kulturelle Bestimmungen, etwa die Gleichheit aller Religionen,³¹⁷ und stellte seine Heimat mit Jagdverbot unter Naturschutz. Dieses Gesetz wurde durch Edikte ergänzt („*zarlig*“). Einem am Schlachtfeld aufgelesenen Buben ernannte er nach Jahren zum obersten Steuereintreiber, obersten Richter und Schriftführer der Blauen Hefte („*chöchö dewter*“), einer Sammlung von Gerichtsurteilen, die allen Richtern als Leitfaden diente.³¹⁸

Damals entstand auch das älteste Werk der mongolischen Literatur, die „Geheime Geschichte der Mongolen“, eigentlich eine Biographie *Činggis-Khans* mit den mongolischen Daten jener Zeit – und es entstand die sogenannte *Činggis-Khan*-Dichtung, ein mongolischer Fürstenspiegel, der sich an asiatischen Vorbildern orientierte.³¹⁹ In dieser äußert sich *Činggis-Khan* in Stabreimen als weiser Lehrer mit Staatsweisheiten und Lebensregeln, die bis ins 19. Jahrhundert verwendet wurden.

Auf die Zeit des 13. Jahrhunderts gehen auch die ältesten Zeremonialdichtungen und volksreligiösen Dichtungen der Mongolen zurück, die natürlich auf frühere schamanische Beschwörungsformeln und Anrufungen fußen. In Stabreimen gehalten sind sie in feierlich-gehobener Sprache verfaßt, um ihre magische Wirkung zu betonen, und werden bis in die heutige Zeit für besondere Anlässe verwendet: Geburt und Kindesweihe, Aussortieren der Jungtiere und Einbringen der Ernte, Wunsch- und Segenssprüche usw.³²⁰ Daneben gibt es natürlich auch Märchen, Epen usw.

Die eroberten Völker vermittelten den Mongolen natürlich kulturelle Impulse, worauf im Tsam beispielhaft hingewiesen wurde (Kapitel 6), während andererseits die Mongolen die Kultur der eroberten Völker ihrerseits nachhaltig beeinflussten. Sprache und Kultur der Mongolen zeigen vier Einflussbereiche:³²¹

³¹⁶ Mackenzie, F., 1977, S. 147

³¹⁷ Ebd., S. 145

³¹⁸ Mackenzie, F., 1977, S. 155

³¹⁹ Heissig, W., 1972, S. 8

³²⁰ Ebd., S. f

³²¹ Rinčen, B., 1967, S. 26 f

- viele Wörter und Begriffe der Hirten und Jäger, der Sitten und des Glaubens bei den Mongolen sind tungusischer und türkischer Herkunft
- mit dem Buddhismus haben die Mongolen ihre Sprache um indo-tibetische Ausdrücke bereichert und ein bedeutendes Gedankengut übernommen
- durch die chinesische Herrschaft kamen sie mit deren Terminologie in Verwaltung und Philosophie in engen Kontakt
- im 20. Jahrhundert erweiterte sich diese Begriffs- und Gedankenwelt um Ideen aus dem europäischen, insbesondere russischen Kulturkreis

Ein großer Einschnitt im kulturellen Geschehen bildete im 16. Jahrhundert die forcierte Etablierung des tibetischen Buddhismus (Kapitel 3.2). Damit einher ging auch eine rege Übersetzungstätigkeit buddhistischer Schriften und eine Ausweitung der Gelehrsamkeit. Ein erheblicher Anteil der mongolischen Lamas beherrschte Tibetisch in Wort und Schrift. Sie verfassten religiöse Schriften in Tibetisch, Tibetisch war zu einer Art „Kirchenlatein“ des tibetischen Buddhismus in der Mongolei geworden.³²² Die Mongolen schickten ihre Söhne in Zeltschulen und Klöster, weil dies das Heil der Familien förderte und sie so nicht in der chinesischen Verwaltung versickerten.

1798 hatte der chinesische *Qing*-Kaiser durch Gesetz den Mongolen ihre Tanztheateraufführungen verboten.³²³ Adelige, die solche Aufführungen besuchten oder bloß unterstützten, wurden bestraft.³²⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der mongolische Tanzwissenschaftler *Nanzhid* einen Niedergang des mongolischen Theaters im 19. Jahrhundert konstatierte. Ein Ausweg boten meiner Meinung nach die schon im 18. Jahrhundert in der Mongolei zweimal aufgeführten Tsam-Tänze. Die *Qing*-Kaiser unterstützten ja die Entwicklung des Buddhismus in der Mongolei. So kam es im 19. Jahrhundert rasch zu den dann überall aufgeführten Tsam-Tänzen in einer spezifisch mongolischen Form. Hieraus begann dann die Entwicklung eines durchaus weltlichen Theaters: Im *Sarankhökhöö* Tsam etwa treten nur mehr zu Beginn einige Tsam-Gestalten auf und dann geht die Geschichte rasch in eine normale Theater-Aufführung über.

³²² Rinčhen, B., 1967, S. 31

³²³ Nanzhid, D., 2009, S. 19

³²⁴ Ebd., S. 19

8.2 Das 20. Jahrhundert und die Mongolen

„Parallel hierzu verlief in der zweiten Hälfte der 30 er- Jahre eine blutige Verfolgung lamaistischer Geistlicher und Mönche, die zur Schließung von Klöstern sowie zu einer Reduzierung der offiziellen Vertreter des Buddhismus von 15.000 auf 200 führte.“³²⁵

Die Mongolei lag nach dem Untergang ihres Imperiums immer im Schnittpunkt vieler Interessen ihrer Nachbarn. Nachdem der tibetische Buddhismus im 17. Jahrhundert Fuß gefasst hatte, nutzten die umliegenden Mächte den tiefen Glauben der Mongolen für ihre eigenen Ziele. Das führte besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Leiden der Mongolen, wie es Weiers im obigen Zitat ausdrückt.

Die Abhängigkeit der Äußeren wie Inneren Mongolei von den *Mandschu* vertieften die *Qing*-Kaiser durch Förderung des tibetischen Buddhismus in der Mongolei, um diese Nomaden durch die Friedfertigkeit des Buddhismus von einer Kriegsführung abzuhalten. Im 20. Jahrhundert überstürzten sich die Ereignisse und Versuche, die Mongolen für fremde Interessen zu instrumentalisieren. Nach der Loslösung von China 1911 hatte die Äußere Mongolei eine kurze selbstbestimmte Phase, unterstützt vom russischen Zaren. Dann kam der Kommunismus mit seinen völlig konträren Wertvorstellungen des Materialismus und eines irdischen Paradieses. Die Mongolei geriet sogar in die Auseinandersetzungen zwischen den russischen Bürgerkriegsparteien.

Das 20. Jahrhundert war nämlich eine Periode großer Veränderungen für die mongolische Bevölkerung. Das System der Mandschuherrschaft, das Feudalsystem des Adels und die Macht der Klöster wurden abgeschüttelt, verschiedene sozialpolitische Ideen verbreiteten sich und nationalistische wie auch sozialistische Bewegungen entstanden. Die neue Lebensweise der Mongolen mit nunmehr sowjetischem System führte zu einer Modernisierung und Industrialisierung, aber auch zu Veränderungen im Alltag und in der Kultur, vor allem im Hinblick auf den Tsam-Tanz und die Klöster.³²⁶

³²⁵ Weiers, M., 2004, S. 233

³²⁶ Čuluunbaatar, O., 2008, S. 59

Die nachstehende Liste zeigt die rasche Abfolge der Ereignisse, die zu diesen Umwälzungen führten:

- am 26.11.1911 hatte sich die Äußere Mongolei von China unabhängig erklärt, denn sie war nur dem gestürzten Mandschu-Kaiser verpflichtet gewesen, die Innere Mongolei verblieb aus wirtschaftlichen Gründen
- am 16.12.1911 inthronisierten die Adelige *Jībucundamba* zum VIII. *Bodg-Khan* der Mongolen
- am 21.10.1912 kam es zu einem Abkommen zwischen Russland und der Äußeren Mongolei, in dem der Zar deren Autonomie garantierte
- am 25.5.1915 kam es zu einem russisch-mongolisch-chinesischen Abkommen, in dem China die Autonomie der Äußeren Mongolei anerkannte und Russland die Souveränität Chinas über dieses Gebiet
- 1916 entsandten die Chinesen zwei Vertreter, welche die Reintegration der Äußeren Mongolei vorbereiten sollten und die bald Unterstützung mongolischer Adelige erhielten, die auf ihre alten Privilegien hofften
- 1917 wollte China nach dem Sturz des Zaren sich die Äußere Mongolei wieder vollends einverleiben, was nach dem Einmarsch der Chinesen dazu führte, dass der *Bogd Khan* schriftlich auf die Autonomie verzichtete.
- am 17.11.1919 kam es in Peking zur feierlichen Wiedereingliederung
- 1919 forcierten die russischen Bolschewiki die Bildung konspirativer Organisationen in der Äußeren Mongolei
- 1920 flüchtete Robert Roman von Ungern-Sternberg, hoch dekoriertes Offizier des Zaren, mit den Resten seiner gegen die Rote Armee aufgestellten Freiwilligenarmee Transbaikaliens in die Äußere Mongolei, um von hier aus gegen die Sowjetunion weiter zu kämpfen
- am 3.2.1921 vertrieb Ungern-Sternberg die chinesischen Truppen und eroberte die Hauptstadt der Äußeren Mongolei, wofür er vom *Bogd-Khan* zum Fürsten ernannt wurde und er ihn am 26.2.1921 als Khan der Mongolen inthronisierte, die Russen vermuteten damals, dass er von den Japanern dabei unterstützt wurde
- der sich stets von Verrätern umgeben fühlende Offizier des Zaren herrschte sehr grausam und verlor die Unterstützung der mongolischen Bevölkerung

- in der Zeit vom 1. bis 3.3.1921 konstituierte sich in der russischen Grenzstadt Khjakta die *Mongolische Volkspartei (MVP)*, eine Idee, welche die Mitarbeiter des Sibirischen Büros der Russischen Kommunistischen Partei 1920 entwickelt hatte, denn die Mongolei brauchte eine provisorische Regierung, um von der Sowjetunion Hilfe gegen Ungern-Sternbergs Truppen anzufordern, und gleichzeitig hatten die Mongolen den inständigen Wunsch, einen von China unabhängigen mongolischen Nationalstaat zu schaffen
- am 13.3.1921 gründete die *MVP* eine provisorische mongolische Regierung, die zunächst die Chinesen und dann Ungern-Sternberg vertreiben wollte
- am 17.3.1921 ersuchte die provisorische Regierung die Sowjetregierung um Unterstützung bei der Vertreibung der weißgardistischen Banden
- am 19.3.1921 vertrieb die von der *MVP* gegründete Volksmachtarmee mit russischer Unterstützung die Chinesen aus Kjachta
- bei einem Überfall Ungern-Sternbergs auf südsibirische Grenzgebiete wurde er von der Roten Armee vernichtend geschlagen
- am 26.6.1921 eroberten Russen und Mongolen die mongolische Hauptstadt *Niislel khüree* (früher „Urga“, heute: „Ulaanbaatar“), Ungern-Sternbergs Truppen flüchteten kampfflos
- Die Einnahme von Kjachta und von *Niislel khüree* gilt bis heute als die „mongolische Volksrevolution.“ Nun begann sich der Kampf um die Vorherrschaft im neuen Staat zuzuspitzen. Große Aufmerksamkeit widmete die Mongolische Volkspartei (MVP) der theoretischen Weiterbildung ihrer Mitglieder sowie der Verbesserung ihrer Agitations-, Propaganda- und Informationspolitik. Zu diesem Zweck sollten auch Theaterstücke, Filme, Lieder und Tänze genutzt werden.³²⁷
- Am 10.7.1921 fasste das Zentralkomitee der MVP den Beschluss über die Ernennung des *Bogd-Khan* zum Monarchen mit eingeschränkten Befugnissen und über die Bildung der Volksregierung, der die Aufgabe gestellt wurde, dem mongolischen Volk den Weg des Fortschritts zu weisen, die Machtbefugnisse des *Bogd-Khan* einzuschränken, sowie dem Volk die demokratische Rechte und Freiheiten zu sichern.
- Am 22.8.1921 fingen die Mongolen Ungern-Sternberg und lieferten ihn den Russen aus. Im weiteren Verlauf des Jahres wurden die letzten weißrussischen Truppen vernichtet.
- Am 20.05.1924 starb der VIII. *Bogd-Khan*³²⁸ und eine neue Zeit brach an.

³²⁷ Vietze, H. F., 1982, S. 46

³²⁸ Barkmann, U. B., 2006, S. 415

- Das Ziel des 3. Parteitags im August 1924 war es, die Partei von Konterrevolutionären zu säubern und den Kommunismus einzuführen, die Partei nannte sich daher in „Mongolische Revolutionäre Volkspartei“ (MRVP) um.
- Am 08.11.1924 wurde der erste „*Ulsyn Ikh-Khural*“³²⁹ die Versammlung der mongolischen Volksvertreter, eröffnet,³³⁰ in dessen Verlauf der Weg zum Sozialismus als offizielle Staatspolitik festgelegt wurde.
- Am 25.11.1924 wurde die „*Mongolische Volksrepublik*“ ausgerufen.³³¹
- Am 5. Parteitag der MRVP im September 1926 wurde die Trennung von Staat und Kirche beschlossen und damit die Theokratie abgeschafft.
- In der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1929 begann die Verstaatlichung des Eigentums der Feudalherren und Klöster, die 1939 abgeschlossen wurde.³³²

Diese gewaltige Änderung der Sozial- und Wirtschaftsstruktur führte 1932 zu einem explosiven Volksaufstand, an dem selbst Parteimitglieder aktiv mitmachten. Mit Hilfe sowjetischer Truppen wurde der Aufstand blutig niedergeschlagen und Prozesse gegen Mönche, Feudalherren und Konterrevolutionäre geführt. Die 30-er Jahre waren somit ein Jahrzehnt der Gewalt. War es früher üblich, zumindest einen Sohn ins Kloster zu schicken, wurden nun die mongolischen Familien gezwungen, stattdessen Soldaten zu stellen.

Das Vordringen Japans im Osten und die Autonomiebestrebungen De Wangs,³³³ einem Führer der Autonomiebewegung in der Inneren Mongolei in den 1930-er und 1940-er Jahren, wirkten sich auch auf das Verhältnis der UdSSR zur Mongolischen Volksrepublik aus. Am 27.11.1934 kam es zum Abschluss eines mongolisch-sowjetischen Beistandsabkommens, das im Januar 1935 die Verlegung sowjetischer Truppen in die Volksrepublik nach sich zog. Am 12.03.1936 wurde zwischen den beiden Staaten ein Freundschaftsvertrag auf 10 Jahre geschlossen, dem man ein Protokoll über gegenseitigen Beistand im Verteidigungsfall anfügte.³³⁴

³²⁹ „Großer Staatskhural“

³³⁰ Ochir, A., u.a., 2003, S. 111

³³¹ Berndt, J., u.a., 1982, S. 261

³³² Ebd., S. 261 f

³³³ Narangoa, L., 1998, S. 4 f. „De Wangs Autobiographie `Geschichtsmaterialien zur Inneren Mongolei` erschien während der Kulturrevolution 1966, 1979 und 1982 in China und in einer davon abweichenden, aber der Kopie des Manuskripts entsprechenderen Fassung in Tokyo 1994 unter dem Titel `Tokuo jiden`, Hrsg. Mori Hisao.“

³³⁴ Weiers, M., 2004, S. 232

Nachdem man 1936 von den Klöstern Steuern in der Höhe von 2,6 Mio. Tugrik verlangt hatte, forderte man 1937 insgesamt 5,7 Mio. Tugrik. Am 16.1.1937 berichtete die Tageszeitung „Ünen“ über die Entdeckung und Liquidierung einer konterrevolutionären Organisation im Egüzer-Kloster. Auch in den folgenden Ausgaben der Ünen erschienen Enthüllungen aus den Verhören. Am 5.3.1937 wurden die Urteile vom Obersten Gericht veröffentlicht, wonach sechs Angeklagte zum Tode und 14 Personen zu mehrjähriger Haft verurteilt wurden. Das wurde Anlass zur systematischen Verfolgung des Lamaismus, wozu der sowjetische Geheimdienstinstrukteur Copjak einen Plan ausarbeitete. Opfer dieses Terrors wurden in den Jahren 1937 bis 1938 die 700 lamaistischen Tempel und rund 20.000 Lamas, darunter 54 hohe Wiedergeburten³³⁵ - und dies bei einer Bevölkerung 1925 von 484.000 Personen.³³⁶

Am 25.3.1937 beschloß die mongolische Regierung,³³⁷ dass alle 10 bis 17-jährigen Jungen die Klöster zu verlassen und eine Grundschule zu besuchen hätten. Mehrere Ministerien wurden beauftragt, die notwendigen Schulen zu errichten und die Jugendlichen notfalls aus den Klöstern zu holen.

Die gesamte Sozialstruktur wurde somit von 1929 bis 1938 umgeformt.

Die Japaner wollten durch Förderung des Buddhismus die Mongolen auf ihre Seite ziehen, um einen Pufferstaat für ihr Vasallenreich Mandschukuo zu errichten. Im wechselnden Austausch junger Mönche versuchten aber die buddhistischen Sekten Japans, den mongolischen Lamaismus in ihre Richtungen zu entwickeln, selbst einige mongolische Lamas wollten eine Reform, aber nicht im japanischen Sinn. Mit dem Ende des 2. Weltkriegs geriet die Äußere Mongolei vollends unter die Kontrolle des sowjetischen Russlands – bis zur Wende 1989. Die Sowjets hatten den mongolischen Revolutionär *Ch. Čojbalsan*³³⁸ zu ihrem Statthalter aufgebaut. Umgeben von sowjetischen Beratern konzentrierte er 1937 die ganze Macht in seinen Händen, denn er war Innen- und Armeeminister sowie Oberbefehlshaber der Streitkräfte.

³³⁵ Barkmann, U. B., 2006, S. 406

³³⁶ Forkert, F., 2001, S. 154

³³⁷ Ochir, A., u.a., 2003, S. 198

³³⁸ Barkmann, U. B., 2006, S. 416

Er gründete eine „außerordentliche und bevollmächtigte Kommission“, die außerhalb jeder Gesetzlichkeit Urteile über „Konterrevolutionäre“ und „japanische Spione“ fällte. Bis 1939 gab es 20.099 Todesurteile, darunter 500 Parteifunktionäre. Größtes Opfer dieses Staatsterrors war der Klerus: 17.000 bis 19.000 Lamas wurden verurteilt, zumeist zum Tode. Truppen des Innenministeriums und Baubrigaden zerstörten systematisch die 700 aufgelisteten Klöster, sodaß die Sowjets 71,6 Tonnen buddhistischer Kleinplastiken aus Kupfer und Messing für ihre Industrie zum Einschmelzen erhielten. Natürlich gingen auch die Klosterbibliotheken verloren, die über Jahrhunderte tibetische und mongolische Schriften gesammelt hatten. Die Ermordung des Klerus vernichtete die mongolische Intelligenz, denn die Klöster waren Zentren des geistigen Lebens, waren die Lamas doch auch Gelehrte, Ärzte und Philosophen gewesen. Am 27.12.1937 beschloß die Regierung, auch die letzten Klöster zu schließen und die Klostergebäude wurden vor allem den Druckereien der Sowjetarmee zur Verfügung gestellt.³³⁹

Als *Ch. Čojbalsan* 1943 in Moskau von Stalin und Kalinin wegen des rigorosen Vernichtungsfeldzugs gegen die Religion gerügt wurde, ließ er einige Klöster wieder öffnen, darunter *Gandan* in *Ulaanbaatar*.

Dasselbe Schicksal wie die Lamas erlitten die Schamanen, die in der Gesellschaft der Mongolei durch ihr geistiges und kulturelles Wirken seit Jahrhunderten eine große Rolle gespielt hatten. Die Schamanen sind mit ihren Ritualen, Gesängen und der mündlichen Überlieferung traditioneller Lieder und Epen, Märchen und erzählenden Dichtungen die Bewahrer der mongolischen Tradition gewesen.

³³⁹ Ochir, A., u.a. 2003, S. 199

Den Überlieferungen nach war der IV. *Bogd* anfangs mit der Aufführung des *Khüree-Tsam* in der Hauptstadt nicht einverstanden, denn er meinte, dass dies verfrüht sei.³⁴² Er ließ sich aber vom drängenden Begehren aus der Bevölkerung umstimmen und beschloss sogar zahlreiche Gesetze zur Unterstützung der Tsam-Aufführungen. So fand schließlich noch zur Zeit des IV. *Bogd* einmal im Sommer und einmal im Winter der *Khüree-Tsam* statt.



Abb. 55: Der VIII. Bogd-Gegeen (1870-1924)
In Zanabazar- Kunstmuseum, Ulaanbaatar

³⁴² Chürelbaatar, L., 2002, S. 293
Kimyra, A., 1997, S. 16
Rinčen, B., 1967, S. 51
Nyambuu, Ch., 1992, S. 311 ff

Liste der Bogd (Wiedergeburten des Dschebtsundampa-Chutuktu)				
Nr.	mongolischer Name	Lebenszeit	tibetischer Name	Tsam-Aufführung
1.	Lobsang Tenpe Gyeltshen, Zanabazar	1635–1723	blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan, dznyA na ba dz ra	
2.	Lobsang Tenpe Drönme	1724–1757?	blo bzang bstan pa'i sgron me	
3.	Yeshe Tenpe Nyima	1758–1773	ye shes bstan pa'i nyi ma	
4.	Lobsang Thubten Wangchug Jigme Gyatsho	1775–1813	blo bzang thub bstan dbang phyug 'jigs med rgya mtsho	1811 fand der erste Khuree- Tsam statt
5.	Lobsang Tshülthrim Jigme Tenpe Gyeltshen	1815–1841	blo bzang tshul khrims 'jigs med bstan pa'i rgyal mtshan	Der Khuree-Tsam fand wieder statt
6.	Lobsang Tenpe Gyeltshen	1842/1843–1848	blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan	Der Khuree-Tsam fand wieder statt
7.	Ngawang Chökyi Wangchug Thrinle Gyatsho	1849/1850–1868	ngag dbang chos kyi dbang phyug 'phrin las rgya mtsho	Der Khuree-Tsam fand wieder statt und alle Tsam-Kleider wurden erneuert
8.	Ngawang Lobsang Chökyi Nyima Tendzin Wangchug, Bögd Khan	1870/1871–1923/1924	ngag dbang blo bzang chos kyi nyi ma bstan 'dzin dbang phyug	Tsam-Kleider wurden prunkvoll ausgestattet
9.		1928/1932	Jam dpal rNam rdol chos kyi rgyal mtshan	

In den Jahren 1862, 1864 und 1867 hatte der VII. Bogd Maßnahmen zur Verbesserung der Qualität des *Khüree-Tsam* ergriffen.

Er berief den *Khamba*- und den *Corž-Lama* zur Unterstützung der Aufführungen, d.h. sie durften sich während der Vorbereitungen des Sommer- und des Winter-Tsam nicht freinehmen. Es sollte beim Tsam-Tanz kein Fehler auftreten, denn seiner Meinung nach sei in letzter Zeit die Mönchsordnung nicht so streng gehandhabt worden.

Im Jahre 1881 brach in den letzten Wintermonaten ein Feuer im Kloster *Dechingalab* aus, der bei einigen Masken des *Khüree*-Tsams großen Schaden verursachte. 15 Masken und Kleider des Tsam-Tanzes wurden durch das Feuer vernichtet, darunter die Maske des *Zamindi*. Der *Bogd-Khan* befahl dem *Khamba-Lama*, dass er die besten Handwerker des Staates zur Wiederherstellung berufen soll. Der VIII. *Bogd-Khan* investierte deshalb mehr Geld in die Kleider des Tsam als alle anderen.³⁴³

Im Frühling 1882 begann man mit der Herstellung der Tsamkleider unter Führung des damaligen *Khamba-Lama*. Der geschickte Klosterkünstler *Puncag-odser* war einer der Handwerker. Seine berühmte, handgefertigte Korallenmaske des Kriegsgottes *Žamsran* besteht aus 7881 Korallen, sie befindet sich heute im Museum *Čoižin-lama*.³⁴⁴ Die adeligen Familien der Mongolen, wie z.B. S. *Sanžaa-Güüš*, spendeten tibetische Brokate und Edelsteine sowie Elfenbein für die Schnitzereien der Knochenschürzen usw. Für den Auftritt der Götter im Tsam konnten nur die edelsten Materialien verwendet werden. Insgesamt wurden mit mehreren Kamelkarawanen die für die Herstellung des Tsam-Kostüme und -Masken notwendigen Materialien herbeigeschafft.

Nach der vollständigen, prunkvollen Wiederherstellung der Tsam-Kostüme wurden sie von den Lamas rituell gereinigt, darunter der *Khamba-Lama*, und vom *Bogd-Khan* gesegnet, während dessen Beschwörungsformeln gesprochen und Sutren gelesen wurden. Nach der feierlichen Übergabe der Masken und Kostüme fand am achten Tag des Sommermonats 1882 eine vollständige innere Tsam-Aufführung statt, d.h. sie war nicht öffentlich.³⁴⁵ Danach hat der *Bogd-Khan* ein Gesetz über die Tsam-Kleidung in Kraft treten lassen, welches bestimmt, dass nach jeder Aufführung des *Khüree-Tsam* eine Inventur stattfinden soll. Die Kostüme müssen dann in den Truhen des Klosters bis zur nächsten Aufführung aufbewahrt werden, u.zw. in einem eigens dafür gebauten Tempel. Es gab sogar einen Finanzausgleich für die kostspielige Kostümherstellung.

³⁴³ Kimyra, A., 1997, S. 40

³⁴⁴ Ebd., S. 41

³⁴⁵ Ebd., S. 43

Für die Winter-Tsam-Aufführung des Jahres 1882 wurden neun *Čambon*-Kleider hergestellt. Sie wurden dem *Bogd-Khan* feierlich vorgelegt und dem Kloster übergeben. Am 29. Tag des mittleren Wintermonats, das ist Ende Dezember bzw. Anfang Jänner, fand dann der Tsam-Tanz statt. Im nächsten Jahr im Frühling kamen aus 72 „*Otog*“ (deutsch „Gemeinde“) 300 Schneider und Näherinnen zum Kloster, um weitere Tsam-Kleider zu nähen. Die Schneider und Näher haben deshalb im Kloster gleich eine Berufsschule absolviert. Um diese Zeit wurden auch die Knochenschürzen fertig gestellt.³⁴⁶

Der VIII. *Bogd-Khan* erließ detaillierte Regelungen für den *Khüree-Tsam*.³⁴⁷

- für den Tsam wurde jährlich ein eigenes Budget erstellt
- die Tsam-Tänzer waren aufgerufen, die teuren Gewändern zu schonen
- seit 1896 wurden 45 Stühle für die Tsam-Tänzer aufgestellt
- 1898 wurde der Tsam-Platz überdacht
- 1899 wurde der Tsam-Platz asphaltiert
- 1900 kam der Khan persönlich zu den Vorbereitungen und gab strenge Anweisungen:
 - es sollten sich während der Tsam-Vorbereitungen nur Mönche im Kloster aufhalten
 - er ließ eigens Weihrauch aus Tibet herbeischaffen
 - für die Kleider- und Masken-Truhen wurden eigene Schlösser mit symbolisch verzierten Schlüsseln hergestellt
 - jene Mönche, welche die fünf Hauptgötter darstellen sollen, mussten zumindest an drei aufeinander folgenden Jahren vor der Aufführung eine bestimmte meditative Tiefe erreicht haben, denn das Innere der Mönche sollte den edlen Materialien außen adäquat sein – das bedeutete, dass mehr Mönche zur Verfügung gestellt werden mussten
 - der Khan finanzierte 1900 aus seiner Privatschatulle alle diesjährigen Opfergaben für die Götter bei der Tsam-Aufführung
 - es wurde eine Kommission von 13 hochrangigen Mönchen eingesetzt, welche die Inventur durchzuführen hatte, wofür sie drei Tage benötigte

³⁴⁶ Kimyra, A., S. 42

³⁴⁷ Ebd., S. 45

- es wurde eine Entlohnung der Mönche eingeführt, die sie aber erst nach der Rückgabe der kostbaren Masken, Gewänder und Geräte an den Schatzmeister erhielten, der wiederum für die Truhen verantwortlich war. Die fünf Hauptdarsteller erhielten Silberbarren als Belohnung, Jamsren z.B. 7 kg Silber, die anderen 74 Tsam-Tänzer erhielten eine geringere Entlohnung in Silber.
- 1901 befahl der *Khan* den hohen Mönchen, die tibetisch geschriebenen Tsam-Bücher zu übersetzen und eine Einleitung dazu zu verfassen.
- 1902 bekamen diese Mönche für ihr Übersetzungswerk silbern verzierte Schädelschalen als Dank, der *Gombo*-Darsteller bekam jedoch 7 kg Silberbarren. Diese Schädelschalen wurden in einer Vitrine aufbewahrt, in der sie heute noch besichtigt werden können.

Der *Khüree-Tsam* in der Hauptstadt „*Urga*“ („Palast“), seit 1924 Ulaanbaatar („Roter Held“), war somit sehr prachtvoll und von großer Bedeutung gewesen. 1921 entschuldigte sich der mongolische Ministerpräsident Sukhbaatar, Gründer und Vorsitzender der „revolutionären mongolischen Volkspartei“, beim Bogd Khan in einem an das Innenministerium gerichteten Schreiben, dass er nicht die Tsam-Aufführung besuchen könne. Damit setzte sich für die äußere Mongolei die schwere Zeit fort.³⁴⁸

Nach dem Tod des VIII. *Bogd-Khan* verlor der Tsam seine kulturelle Bedeutung, der zuletzt eine zentrale Stellung in der Kulturpolitik eingenommen hatte. Eine allgemein akzeptierte Quelle über die Kulturpolitik der 20-er Jahre des 20. Jahrhundert steht uns nicht zur Verfügung. Aber aus heutiger Sicht ist erkennbar, dass der VIII. *Bogd-Khan*, ein hoher Lama, für das Überleben des Tsam viel geleistet hat.

Für die folgende Zeitperiode kann die Frage, die sich mit dem Tsam-Tanz unter der Sowjetherrschaft beschäftigt, nur mehr im Rahmen von Tanz und Theater auf der Basis genehmigter Publikationen der Partei erörtert werden. Geeignete Quellen hierfür sind die Unterlagen der *MRVP*, das sind vor allem die Berichte der Parteitage in den Jahren von 1929 bis 1940 und *Damdinsüren* (Moderne mongolische Literaturgeschichte, Band I: 1921-1940).

³⁴⁸ Barkmann, U. B., 2006, S. 400 ff

Schon die ersten Dokumente der *MRVP* zeigen, dass die „neue Kultur“ den armen und mittleren Bevölkerungsschichten dienen müsse. Die Literatur bekam somit eine propagandistische Aufgabe,³⁴⁹ die Kulturpolitik wurde in den Dienst der Ideologie gestellt. Die Theater- und Agitationsgruppe des Revolutionären Jugendverbandes setzte dem Tsam und dem konservativen chinesischen Theater diese neue Kunst entgegen. Das in den 1920-er Jahren erwachte Interesse für europäische Literatur wurde auf die russische fokussiert. Gorki empfahl den mongolischen Literaturschaffenden die Übersetzung von Literatur, in der das „Prinzip der Aktivität“ im Sinne tätiger Freiheit statt Freiheit der Untätigkeit zum Tragen komme.³⁵⁰

8.4 Die Entstehung des modernen Theaters in der Mongolei

Okhtin, ein Mitarbeiter der russischen Botschaft im Jahr 1921 in der Mongolei, gründete neben seiner Arbeit den Klub „*Nardom*“, in dem russische und mongolische Stücke aufgeführt wurden. Die Schauspieler und Darsteller dieses Theaters waren Mitarbeiter der russischen Botschafter und einige junge mongolische Amateur-Schauspieler. Am 27.1.1923 fand ein Theaterstück statt, das von 23 Uhr abends bis morgen früh dauerte.³⁵¹ Im Jahr 1924 wurde von der *MRVP* ein Klub gegründet, der sich nach *Sükhbaatar*, dem Gründer der Partei, benannte. Mit ihm begann die Kulturarbeit der jungen mongolischen Künstler. Dies half bei der Entwicklung des modernen mongolischen Dramas.³⁵² Im Jahr 1926 wurde in Ulaanbaatar ein „*Feststadion*“ gegründet. 1929 konstituierte sich der mongolische Schriftstellerverband. Auf Ersuchen der mongolischen Regierung errichtete der Russe A. Jefremow, ein Schüler von Stanislawski, 1929 in Ulaanbaatar eine provisorische Schauspielschule,³⁵³ die er von 1930 bis 1934 leitete.³⁵⁴ Daraus entwickelte sich das moderne mongolische Theater nach dem System Stanislawski. 1931 wurde das „*Feststadion*“ durch Erweiterung zum „*Staatstheater*“.

³⁴⁹ Berndt, J., u.a 1982, S. 99

³⁵⁰ Ebd., S. 98

³⁵¹ Damdinsüren, C., 1985, S. 35

³⁵² Ebd., S. 39

³⁵³ Ebd., S. 39

³⁵⁴ Damdinsüren, C., 1985, S. 68

Unter Leitung A. Jefremows wurde es 1933 mit dem Theaterstück „Dunkle Regierung“ von S. Bujannemekh eröffnet, in dem MRVP und *Sükhbaatar* die Mongolei aus der dunklen Feudalherrschaft ins Licht führen, die Hauptdarstellerin ist eine junge Frau, die sich nach Freiheit sehnt.

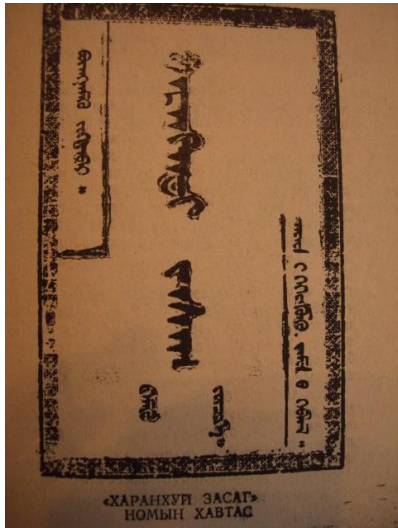


Abb. 56: Programmheft „Dunkle Regierung“
Foto Batmunkh



Abb. 57: S. Bujannemekh 1902-1937
Foto Batmunkh

An dieser Stelle ist auf einige Literaten einzugehen, die diese Umbruchsjahre erlebt und an der Entwicklung des modernen mongolischen Theaters mitgearbeitet haben:

Etwa fünfzig junge Mongolen erhielten zwischen 1925/26 und 1929/30 überwiegend als Schüler und Praktikanten eine Ausbildung in Deutschland, einige auch in Frankreich. Dieses "pädagogische Experiment" war nur möglich durch die weltoffene Orientierung der damaligen mongolischen Führung, die 1928 abgesetzt wurde. Die Komintern veranlasste ihre Rückkehr 1929/30. So blieben diese jungen Mongolen, von denen später viele Repressalien ausgesetzt waren, die einzigen, die bis zur demokratischen Wende 1990 im kapitalistischen Ausland ausgebildet wurden und die abendländische Kultur- und Theaterszene kennen gelernt hatten.

C. Nazagdorj (1906-1937)³⁵⁵ war der Sohn eines verarmten Adligen. Durch Privatlehrer wurde er mit wichtigen Werken der mongolischen, indischen und chinesischen Literatur bekannt. 1917 war er Schreiber im Kriegsministerium, ab 1921 arbeitete er für *Čojbalsan* und *Magsaržaw*. Er war an der Gründung des mongolischen revolutionären Jugendverbandes und der Pionierorganisation beteiligt sowie eines Laienzirkels, aus dem später der Schriftstellerverband entstand. 1925/26 studierte er an der Militärakademie in Leningrad und ging 1926, nach einigen Monaten in Berlin, nach Leipzig, wo er nicht – wie früher behauptet – Journalistik studierte, da er wie die anderen seiner jungen Landsleute keinen dem deutschen Abitur vergleichbaren Abschluss nachweisen konnte. So war es für ihn ein Glücksfall, dass er bei den Leipziger Professoren Erich Haenisch und Friedrich Weller assistieren konnte, die damals Mongolistikstudien betrieben.

1929 kehrte er mit den meisten anderen Mongolen in die Heimat zurück, wo er anfangs keine feste Anstellung bekam und als Dolmetscher und Mitarbeiter der Jugendzeitung tätig war. Ab 1931 studierte er am Wissenschaftlichen Komitee der MVR, wurde dort 1934 erster Dolmetscher und im Jahr darauf Leiter der Historischen Abteilung dieses Komitees. 1932 wurde er unter absurden Beschuldigungen verhaftet und zu einer einjährigen Aufenthaltsbeschränkung verurteilt, 1936 folgte eine zweite Verhaftung mit fünfmonatiger Zwangsarbeit.

Er war Lyriker, Erzähler und Dramatiker gewesen, wobei er sich für die Armen, die Rechtlosen und die Analphabeten eingesetzt hatte. Er hatte auch Anteil an der Entwicklung des modernen mongolischen Theaters, für das er einige Stücke schrieb. 1934 wurde die mongolische Oper „Die drei traurigen Hügel“ im Staatstheater aufgeführt, zu der *Nazagdorž* j das Libretto geschrieben hat. Regisseur dieser Aufführung war *Namdag*.

Nazagdorž war der bedeutendste Vertreter des sogenannten Revolutionären Realismus, einer literarischen Form der mongolischen Literatur der 1930-er und 1940-er Jahre. Seine Ästhetik, seine sensible und bildhafte Sprache setzte Maßstäbe, die bis heute gelten.

³⁵⁵ Bauwe, R., 1987, S. 231

D. Namdag (1911-1984) wurde als Sohn armer Hirten geboren, besuchte die erste Mittelschule in Ulaanbaatar und von 1925 bis 1930 ein Gymnasium in Deutschland. Er war einer von zehn Mongolen an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf in Thüringen, wo besonderer Wert auf die musische Erziehung gelegt wurde. Der spätere Verleger Peter Suhrkamp leitete die dortige Theatergruppe. Danach war sein Leben mit dem mongolischen Theater eng verbunden: Er hat als Schauspieler begonnen, war Autor von rund 30 Stücken, schrieb Opernlibretti, Film-Erzählungen und Gedichte, wurde der erste mongolische Theaterwissenschaftler und war durch diese Rollen maßgebend an der Entwicklung einer sozialistisch-realistischen Dramatik beteiligt.

Seit der Gründung des Staatstheaters 1931 in *Ulaanbaatar* war er viele Jahre dort beschäftigt. 1932 wurde er als Mitglied der "staatsfeindlichen *Nazagdorž*-Gruppe" verhaftet und 1934 freigelassen. Am Theater arbeitete er als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur, so inszenierte er Stücke von *Sonombalžiryn Bujannemech* (1902-37) und *Dašdoržij*. Mit *Nazagdorž* schrieb er das satirische Stück „Ich war's nicht“ (1934). Weitere Bühnenwerke folgten, so "Das Wolfsrudel" (1939) und "Die drei *Šarajgol-gurwan Khane*" (1941), das auf einer Episode des den Mongolen gut vertrauten "*Geser*"-Epos beruht, dem Gesang vom erfolgreichen Kampf des Titelhelden gegen die feindlichen *Khane*. Das Stück gehörte lange zum ständigen Repertoire der mongolischen Theater.

Namdag wurde 1941 aufgrund absurder Beschuldigungen erneut verhaftet und bis 1946 eingesperrt. Nach seiner Freilassung schrieb er weitere Theaterstücke, auch für das Kinder- und Jugendtheater. 1958, in einer Zeit des ideologischen „*Tauwetters*“, wurde er vollständig rehabilitiert. Man findet ihn heute im Internet, aber nicht im Standardwerk „Die Geschichte der modernen mongolischen Literatur“ von *Damdinsüren*, 1985. Seit 1959 arbeitete er als Autor beim Schriftstellerverband, wo er sich besondere Verdienste um die Förderung des literarischen Nachwuchses erwarb. Heute gilt *Namdag*, der noch als über 50-Jähriger (bis 1964) das Gorki-Literaturinstitut in Moskau besuchte, als der wohl bedeutendste mongolische Dramatiker. Seit den 1960-er Jahren schrieb er zahlreiche Theaterstücke, die meist ethische Fragen aufwerfen und sich durch vertiefte psychologische Analyse der Figuren und überzeugende Konfliktgestaltung auszeichnen. Sie trugen wesentlich dazu bei, eine oftmals didaktisch-agitatorische Tendenz der bisherigen mongolischen Dramatik zu überwinden.

Genannt seien u.a. "Im neuen Haus" (1965), "Vor der Entscheidung", "Der Zusammenstoß" und "Die Lektion des Professors" (1975). Bedeutung erlangte der Autor auch als Erzähler. 1960 erschien sein Erzählband "Das teure Bild" und der Roman "Unruhige Zeiten", der künstlerisch überzeugend Schicksale von Vertretern unterschiedlicher sozialer Schichten vor dem Hintergrund der sich entfaltenden Revolution von 1921 gestaltet und zu den erfolgreichsten mongolischen Romanen gehört. Von seinen Erzählungen sind "In Erwartung eines Toten" (1962, dt. 1976) und "Der zweifache Tod eines Lebewesens" (1983) besonders hervorzuheben. In ihnen gelingt Namdag eine bei älteren mongolischen Autoren eher selten anzutreffende psychologisch überzeugende, sensible Charakterdarstellung. *Namdag* zählt neben *Nazagdorž*, *Damdinsüren* und *Rinčen* zu den weiter wirkenden Vertretern der mongolischen Künstler.

8.5 Die staatlichen Theater



Abb. 58: russische Briefmarke von 1951 mit mongolischem Staatstheater in Ulan Bator

Nun möchte ich kurz auf die Geschichte der heute bestehenden Theater in der Mongolei eingehen:

- Akademie-Theater

Das Dramentheater (*Bombogornogoon*) wurde 1922 gegründet, 1931 in Staatstheater und 1981 in Akademie-Theater umbenannt. Das Repertoire umfasst etwa 100 Theaterstücke der klassischen Weltliteratur von Sophokles, Shakespeare, Schiller, Moliere, Brecht und Gogol sowie etwa 400 mongolische Theaterstücke verschiedener Autoren, vor allem die vorhin genannten.

- Akademie-Theater für Oper und Ballett

Das Theater wurde 1963 mit der Oper „Eugen Onegin“ von Tschaikowski eröffnet. Seither wurden etwa 43 Opern und 44 Ballette aufgeführt, darunter Opern von Puccini, Verdi, Rossini, Bizet, Mozart und Ballette von Tschaikowski, Minkus usw. Die Schauspieler und Tänzer dieses Theaters erhielten bei internationalen Aufführungen diverse Preise.

- Staatliches Ensemble für Folksong und Tanz

Das Ensemble wurde 1945 gegründet und nutzt für seine Auftritte das Akademie-Theater. Es ist seither in 50 Ländern weltweit aufgetreten und hat 200 mongolische Tänze und 600 Musiktitel im Repertoire, etwa den traditionellen *Khömij* (Kehlgang). Es fasziniert das Publikum durch die farbenprächtigen Kostüme, die Perfektion der Sänger und Tänzer und wahrt so das Erbe der langtonigen Balladen und feurigen Reitergesängen für künftige Generationen. Natürlich bietet es auch immer wieder Tsam-Tänze an.

- Staatszirkus

Der Staatszirkus wurde 1940 gegründet und präsentiert seit 1941 seine Programme. Sein Gebäude in Ulaanbaatar bietet 1200 Zuschauern Platz. Er umfasst eine Zirkusschule und wird ganzjährig betrieben. Der Zirkus trat u.a. in den USA, Russland, Großbritannien, Japan, Frankreich usw. auf, einige seiner Artisten haben in Monaco einen Clown-Preis erhalten.

8.6 Tsam-Tanz im 21. Jahrhundert

Die Mongolen kennen heute wieder den Tsam, weil er im Kloster *Dasčoilon* im *Ulaanbaatar* seit 2003 wieder jährlich aufgeführt wird. Zuschauer und Gläubige kommen regelmäßig zum Tsam-Tanz dieses Klosters und bringen ihren Nachwuchs mit. Mittlerweile wird auch vom staatlichen „Ensemble für Folksong und Tanz“ ein Tsam-Tanz für Touristen aufgeführt. Sogar beim *Naadam* defilieren Schauspieler als Tsam-Tänzer verkleidet an der Ehrentribüne vorbei.

Das *Naadamfest* mit Pferderennen, Bogenschießen und Ringkämpfen geht auf die vormongolischen Völker Zentralasiens zurück und wurde unter *Činggis-Khan* zur kurzweiligen Wehrübung.³⁵⁶ Seit der Volksrevolution 1921 wird es im Juli gefeiert, seit der Wende und vermehrt seit der 800-Jahr-Feier der Gründung des mongolischen Reiches, entwickelt es sich immer mehr zu einem gesamtmongolischen Kulturfest, das auch philosophisches, moralisches, traditionelles und politisches Gedankengut der Mongolen vermittelt. So gibt es am Vorabend ein großes Konzert in der Oper mit hunderten Musikern und Sängern in nationaler Tracht mit traditionellem *Chömij* (Kehlkopfgesang) und *Morin khuur* (Pferdekopfgeige). Alle sind aufgeregt und erwarten ungeduldig den Beginn des *Naadam*, viele sind mit dem *Deel* (festliches, mongolisches Kleid) bekleidet. Es kommen stets mehr ausländische Gäste und Touristen zu diesem Fest und alle Fernsehsender der Mongolei übertragen stundenlang.

In Ulaanbaatar beginnt also am 11. Juli jeden Jahres wieder das *Naadam*. Die berittene Ehrengarde stellt im Zentralstadion die *Činggis-Khan* -Standarte auf, hier liegt dann für drei Tage das Zentrum aller Mongolen. Nachdem diese neunschwänzige Ehren-Staatsstandarte aus neun Speeren mit weißen Pferdeschwänzen aufpflanzt ist, eröffnet um 11:00 Uhr der Präsident der Mongolei das Nationalfest der Mongolen. Nach dem gemeinsamen Singen der Nationalhymne beginnen die Ringkämpfe und das Bogenschießen, an letzterem nehmen auch Frauen teil. Das Pferderennen findet nachmittags außerhalb von Ulaanbaatar auf einer riesigen Wiese in *Chui Doloon Khudag* statt und wird von Buben im Alter von 7 bis 12 Jahren bestritten. Am zweiten Tag des Festes kommt es abends zur Siegerehrung im Stadion, der dritte Tag ist dem *Naadam* der Nomaden vorbehalten, die an den Ausscheidungskämpfen

³⁵⁶ Forkert, F., 2001, S. 155

und Feiern im Stadion teilgenommen haben. Jedes Jahr schließt das große Volksfest mit einem abendlichen Feuerwerk auf dem Sukhbaatarplatz.

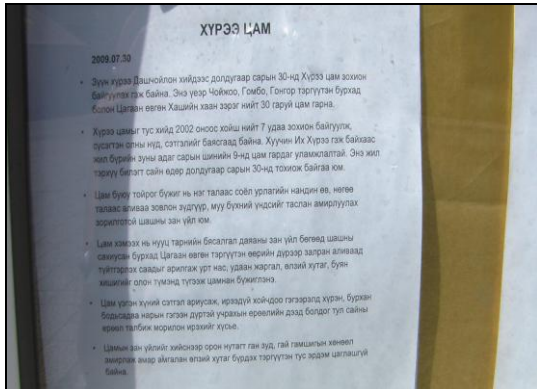


Abb. 59: Ankündigung der Tsam-Aufführung im Kloster Daschoilon
Foto Batmunkh

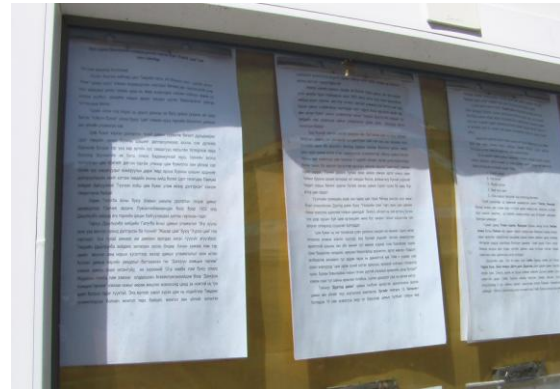


Abb. 60: Erklärungen zur Tsam-Aufführung im Kloster Daschoilon für Interessenten
Foto Batmunkh

Im Sommer 2007 nahmen in *Ulaanbaatar* zum ersten Mal seit 1937 wieder alle 108 Masken des *Khüree-Maskentanzes* am Tsam teil. Diese Aufführung wurde zu einer Attraktion für Mongolen und ausländische Besucher.

Die Mongolistin Renate Borman schreibt auf der Homepage von „mongolei.de“:

„Am 9.7.2007 stellte der Lamaismusforscher und Direktor der Buddhistischen Kunst-hochschule beim Gandankloster, G. Purevbat, im Ringerpalast von Ulaanbaatar die 100 Meter großen Applikationsthankas der Weißen Tara und des Bodhisattva Ochirvaani (Vajrapani) vor. Die Kunstwerke entstanden vor 100 Jahren und werden normalerweise im Zanabazar-Museum verwahrt. Präsident N. Enkhbayar und der Abt des Gandanklosters, D. Choijamts, nahmen als Ehrengäste an der Veranstaltung teil.“³⁵⁷

Očirwaani gilt für viele Mongolen als Schutzgottheit der Mongolei schlechthin, sein „Land“ vermuten sie auf dem *Otgontenger*, dem höchsten Berg im Khangai-Gebirge.

³⁵⁷ Bormann, R., (Sh. auch N. a. d. M. vom 20.05.07), „Karneval der Kulturen in Berlin“ <http://www.mongolei.de/>

Die Taras gehören zu den bedeutendsten weiblichen Gottheiten im tibetischen Buddhismus. Sie werden in 21 Gestalten verehrt. Die Grüne Tara (mong. *Nogoon Dari Ekh*) gilt als Beschützerin aller Lebewesen und als Erste Göttin, die Weiße Tara (mong. *Cagaan Dari Ekh*) wird in der Mongolei meistens als Siebenäugige Tara dargestellt. Auch anderweitig werden das kulturelle Erbe und damit der Tsam gepflegt: Der Lamaismusforscher *G. Purevbat* hat eine Buddhistische Kunsthochschule im Gandankloster gegründet, an der die Mönche buddhistische Ikonographie und traditionelle mongolische Malerei lernen. An der Hochschule der Kunst in Ulaanbaatar beschäftigen sich Studenten der Malerei und Bildhauerei wieder mit dem Tsam. Es gibt auch eine Briefmarkenserie, sowie Spiel- und Ansichtskarten mit Tsammasken. Sogar am Karneval der Kulturen in Berlin traten mongolische Künstler als Tsam-Tänzer auf.



Abb. 61: Karneval der Kulturen in Berlin am 31.5.2009, Foto Bormann, R.



Abb. 62: im Akademietheater in Ulaanbaatar
gibt es Tsam-Aufführungen
Foto Batmunkh



Abb. 63: Ende des Tsam-Tanzes im Kloster
Daschchoilon in Ulaanbaatar
Foto Batmunkh

Ende Oktober 2007 sind während der USA-Besuchsreise des XIV. Dalai-Lama 15 Tsam-Masken in Bloomington, Indiana, zu Ehren des geistlichen Oberhauptes des tibetischen Buddhismus aufgetreten. Das Zentrum für tibetische Kultur in den USA, der Vereinigte Verband der Fotografen der Mongolei, „Tumen Ekh“, und der Verband der Kunsthandwerker, Klöster und Unternehmen organisierten und sponserten diese Veranstaltung.

So werden Geschichte und Schamanismus, Buddhismus und Tsam in der Mongolei wieder belebt. Die Tsam-Tänzer erhalten die Geschichte der Mongolen, die Eurasien geprägt hat und ein Teil der Geschichte der Menschheit ist.



Abb. 64: „Weißer Alter“ auf einer Theaterbühne
Foto Batmunkh



Abb. 65: Cagaan Öwgen („Weißer Alter“) im Staatstheater
Foto Batmunkh



Abb. 66: „Weißer Alter“ im Kloster Daščoilon
Foto Batmunkh



Abb. 67: *Žamsran* bei der Staatstheater Aufführung
Foto Batmunkh



Abb. 68: *Žamsran* -Maske aus 7881 roten Korallen
Foto Batmunkh



Abb. 69: *Žamsran* im Daščoilon Kloster (Tsam-Tanz 2009), Foto Batmunkh



Abb. 70: Tsam-Masken im Museum Čoizin Lama, Foto Batmunkh

8.7 Kulturelles Erbe der Mongolei

Der Begriff „Kultur“ wird unterschiedlich definiert, vor allem weil sich der Gebrauch dieses Begriffes im Laufe der Zeit und bei den unterschiedlichen Völkern gewandelt hat. „Kultur“ ist heute zu einem inflationär gebrauchten Begriff geworden: Unternehmenskultur, Popkultur, Esskultur, Wohnkultur usw., alles mögliche ist Kultur. Im Alltag der deutschen Sprache unterscheidet man folgende vier Begriffsdimensionen der Kultur:

- Kultur als Kunst³⁵⁸

Dieser Kulturbegriff ist sehr eng, denn er wird synonym für den Begriff „Kunst“ gebraucht und damit der sogenannte Hochkultur-Bereich gemeint mit Artefakten wie Theater, Oper, Literatur, Bildende Kunst, Film, Architektur, also Produkten menschlicher Arbeit, die keinen praktischen Zweck verfolgen und Ergebnis vorwiegend geistiger, kreativer bzw. künstlerischer Arbeit sind.

³⁵⁸ Geertz, C., 1983, S. 9

- Kultur als Lebensart³⁵⁹

Wird der Begriff „Kultur“ im Sinne von „Lebensart“ verwendet, ist meist eher „Kultiviertheit“ gemeint, d.h. ein individuelles Verhalten, das sich vor allem durch Geschmack, Bildung, Werthaltungen, Manieren, schöngestigen Interessen usw. auszeichnet. Diese Lebensart grenzt sich gegenüber den reinen Notwendigkeiten des Alltags ab. Nach einem Bonmont dieser Geisteshaltung ist „Zivilisation, wenn man eine Badewanne besitzt, Kultur, wenn man sie benutzt.“

- Kultur im Plural³⁶⁰

Aus der Perspektive eines weiten Kulturbegriffs werden Vorstellungen, Weltbilder, Sitten, Gebräuche, Umgangsformen, Lebensweisen, Manieren, Religion und Produktionsweisen einer Gesellschaft oder einer gesellschaftlichen Teilgruppe wertneutral und beschreibend als kulturelle Phänomene oder gar als bloße „Gewohnheiten“ erfasst. Man akzeptiert die Existenz unterschiedlicher Kulturen in den verschiedenen Gesellschaften der Welt und das Nebeneinander verschiedener Kulturen innerhalb einer Gesellschaft. Dieser Kulturbegriff ist Grundlage jeder demokratischen Ordnung und erlaubt durch Toleranz dem Einzelnen wie auch verschiedenen Menschengruppen eine selbstbestimmte Entwicklung. Schon *Cinggis-Khans* Gesetz gab keiner Religion den Vorzug.

- Kultur im Gegensatz zu Natur³⁶¹

Eine weitere Bedeutung stellt den Begriff „Kultur“ dem der „Natur“ gegenüber. „Kultur“ als bewußte Veränderung der Natur durch menschliche Tätigkeit führt dazu, die natürliche Ordnung durch eine vom Menschen geschaffene zu ersetzen. Diese Interpretation fußt auf dem biblischen Auftrag Gottes, dass sich der Mensch die Welt untertan machen müsse, in Begriffen wie „Kulturlandschaft“ oder „Agrikultur“ kommt dies zum Ausdruck, die Folgen einer „Monokultur“ zeigen deren Schattenseiten. Andere Völker sehen das nicht so, etwa die Nomaden der Mongolei, ist der Mensch doch selbst Teil der Natur. Die Sichtweise, mehr mit der Natur zu leben, auch der eigenen, statt gegen sie, setzt sich heute langsam durch.

³⁵⁹ Matthias, K. H., 1997, S. 9

³⁶⁰ Hansen, K. P., 2003, S. 11ff

³⁶¹ Ebd., S. 12 ff

Umfassender ist der Kulturbegriff, den die Kulturanthropologie entwickelt hat:

Der kulturanthropologische Kulturbegriff umfasst soziale Bindungen, Sitten und Gebräuche, aber auch die Erzeugung von Hilfsmitteln, die der Mensch benötigt, um leben und überleben zu können. Für den britischen Kulturanthropologen Edward Burnett Tylor ist Kultur der „Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat.“³⁶² Kultur stellt „menschliche Mittel der Umweltbewältigung dar. Kultur ³⁶³ [...] ist vom Menschen Geschaffenes, ist Produktion, schöpferisches Tun, durch das der Mensch sich aus seiner Abhängigkeit von der äußeren und inneren Natur zu befreien vermag.“³⁶⁴

Die UNESCO wurde im Jahre 1945 als UNO-Sonderorganisation für Erziehung, Wissenschaft und Kultur von 37 Staaten gegründet. Die Mongolei ist seit 1.11.1962 Mitglied.³⁶⁵ Mit dem Programm „Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit“ schützt sie Sprachen, mündliche Literaturformen wie Mythen, Epen und Erzählungen, aber auch Musik, Tanz, Spiele, Bräuche, handwerkliche Fähigkeiten und andere Künste. Im November 2003 wurde die traditionelle Musik des „*Morin Khuur*“ der Mongolei darin aufgenommen. Darüber hinaus wurde von der UNESCO im Juli 2004 das Tal des Flusses Orkhon als Naturlandschaft und die archäologischen Reste der von Dschingis Khan 1220 errichteten ehemaligen Hauptstadt Karakorum als einzigartiges Zeugnis vergangener Kulturen in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen.

Es ist schwer, das Erbe der Nomaden zu schützen, denn ein Nomade kann nicht viel auf seiner Wanderschaft mitnehmen, seine kulturellen Produkte sind meist immateriell. Gesellschaftlicher und ökonomischer Wandel fügen leicht unwiederbringlichen Schaden zu. Es ist zu hoffen, dass auch der mongolische Tsam einmal zum Weltkulturerbe erklärt wird, wozu diese Arbeit vielleicht einen Beitrag zu leisten im Stande ist.

³⁶² Ebd., S. 13 ff

³⁶³ Burnett, E. T., 1871, S. 1

³⁶⁴ Greverus, I. M., 1978, S. 59

³⁶⁵ Jargalsaikhan, C., 2009 S.24

9 Zusammenfassung (DE)

Die hier vorgelegte Arbeit beschäftigt sich mit dem Tsam-Tanz und seiner Rolle in der Mongolei. Mit diesem Forschungsprojekt wurde untersucht, unter welchen Bedingungen und historischen Abläufen sich der „Tsam“ genannte religiöse Tanz in der Mongolei etablieren konnte. Meine Forschungsfragen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive betreffen somit einen von Europa geographisch weit entfernten und fremden kulturellen Raum. In der Wissenschaft sind die Entwicklungen dieses Tsam-Tanzes bisher lediglich im Rahmen der Religionsgeschichte und der Mongolistik in akademischen Kreisen diskutiert worden. Geschichtlich gesehen betrifft die Untersuchung des Tsam-Tanzes in der Mongolei einen sich über mehr als drei Jahrhunderte erstreckenden Zeitraum.

Nach ersten Kontakten mit dem tibetischen Buddhismus der Kagyupa im 12. Jahrhundert missionierten tibetische Mönche der Gelugpa im 17. Jahrhundert intensiv die Mongolen, stark unterstützt von lokalen Fürsten und dem Gelben Kaiser. Der in Tibet entstandene Tsam-Tanz wurde im 18. Jahrhundert in der Mongolei eingeführt. Der autochthone Schamanismus wurde aber nicht verdrängt und ist bis heute lebendig, die Bevölkerung fühlt sich beiden Richtungen zugehörig.

Natürlich haben sich mongolische Wissenschaftler längst des Themas angenommen. In „Wisdom of Sudar and Shastir“ hat Chürelbaatar die spannungsreiche Geschichte des Erdene-Zuu Tsam-Tanzes beschrieben, dem ersten mongolischen Tsam-Tanz. Ein Essay von Rinčen über den Besuch eines Mandschu-Ministers bei dieser ersten Aufführung im Erdene-Zuu-Kloster ergänzt Chürelbaatars Untersuchung. Der Tsam wurde hierauf von vielen Klöstern ein- oder zweimal im Jahr zur Ehrung des einen oder anderen Heiligen mit einer Dauer von ein bis zwei Tagen aufgeführt. In Maske und Kostüm ließen die buddhistischen Mönche Götter und Bodhisattvas vor der staunenden Bevölkerung vom Himmel herabsteigen. Sich in magischen Kreisen bewegend raunten sie Beschwörungsformeln, in ihren Hand- und Fußstellungen teilten sich die Götter mit. An dieser rituellen religiösen Schnittstelle zum Theater lassen sich vor allem zwei Standpunkte aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive unterscheiden: Einerseits handelt es sich bei der Aufführung des Tsam-Tanzes um psychologisch-realistische Prozesse des Theaters, andererseits zeigen sich wesentliche Unterschiede zwischen Ritual und Theater. Interessant ist, dass sich einerseits aus dem Tsam

mongolisches Theater entwickelte, andererseits, dass Theater wieder rituelle Züge bekommen könnte. Die wechselseitige Beziehung von Ritual und Theater erlebt man bei einer mongolischen Tsam-Aufführung. Die Darsteller des Tsam-Tanzes sind hochrangige Mönche, die sich in Konzentration und Meditation schulten und sich mit den dargestellten Gottheiten identifizieren, es werden auch historische und religiöse Persönlichkeiten dargestellt. Das so vorgeführte Weltbild präsentiert auch idealtypisch gute und schlechte menschliche Eigenschaften und mahnt die eigene Endlichkeit ein. Der bewusste Zuschauer erlebt sich so als Pilger und kann eine Transformation erfahren: Die enthaltenen Opferelemente entsorgen seelischen Ballast und vermitteln neue Kraft. Die Aufarbeitung dieses komplexen Kulturerbes bietet ein interessantes Forschungsfeld und erfordert die Zusammenarbeit verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen.

9 Abstract (EN)

The work presented here deals with the Tsam dance and its role in Mongolia. This research project investigated, under which conditions and historical events the "Tsam" called religious dance has been established in Mongolia. My research questions from a theater scientific perspective affect a geographically distant and alien cultural space far away from Europe. In science the evolution of this Tsam dance has been discussed in the past only in academic circles as a part of the history of religion and the Mongolian. Historically the investigation of the Tsam dance in Mongolia concerns a period of more than three centuries. After initial contacts with the Tibetan Buddhism of Kagyupa in the 12th century Tibetan monks of the Gelugpa proselytized in the 17th century the Mongols intense, strongly supported by local princes and the Yellow Emperor. The Tsam dance arised in Tibet and has been introduced to Mongolia within the 18th century. The indigenous shamanism was not replaced and is still alive, the population feels both directions belong to. Of course, Mongolian scientists have long assumed this issue. In "Wisdom of Sudar and Shastir" Chürelbaatar has described the exciting history of the Erdene-Zuu Tsam dance, the first Mongolian Tsam dance. An essay by Rinčen about the visit of a Manchu minister at this first performance at Erdene-Zuu Monastery supplements Chürelbaatars investigation. The Tsam was thereupon performed by many monasteries once or twice a year in honor of one or the other saint with a duration of one or two days. With mask and costume the Buddhist monks let descend gods and bodhisattvas from heaven to the astonished people. Moving themself within magic circles they whispered incantations and the movements of their hand and foot positions were shared with the gods. At this ritual religious interface to the theater you can share with two different views from the theater scientific perspective: On the one hand, the performance of the Tsam dance is a psychologically realistic processes of the theater, on the other hand, there are shown considerable differences between ritual and theater. It is interesting that on the one hand, the Mongolian theater evolved from Tsam, on the other, that theater could get again ritual trains. The mutual relationship between ritual and theater can be experienced at a Mongolian Tsam performance. The characters in the Tsam dance are high-ranking monks, trained in concentration and meditation, who can identify with the figures shown, there are historical and religious figures represented too.

The thus provided World view also presents the ideal type good and bad human characteristics and reminds us the own mortality. The conscious audience experiences ist own pilgrimage and may undergo a transformation: the elements contained in victim dispose emotional ballast and provide new energy. The analysis of this complex heritage offers an interesting field of research and collaboration with various scientific disciplines.

9.1 Literatur

Altangerel, Č. (1968): Mongol zoxiolčdijn töbdöör bičsen büteel. In: Cog setgüül, o. Jg., Nr. 2/1968, S. 80-83.

Bajasach, Ž. (1992): Mongolyn tüüchijn deež bičig. Dötgöör devter. Ulaanbaatar.

Barkmann, Udo B. (2006): Katalognummern 426-487. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hrsg.) (2006): Dschingis Khan und seine Erben: das Weltreich der Mongolen. München. S.390- 414.

Barkmann, Udo B. (2006): Die Mongolei im 20. Jahrhundert. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hrsg.) (2006): Dschingis Khan und seine Erben: das Weltreich der Mongolen. München. S.414 - 418.

Basilov, Vladimir N. (2004): Sibirische Schamanen. Auserwählte der Geister. (=Studia Eurasia; Band 9). Berlin.

Batmunkh, Mungunchimeg (2007): Tsamtanz als Ritual. Diplomarbeit. Wien.

Bauwe, Renate (1987): Mongolische Literatur. In: Berndt, Jürgen u.a. (Hg.) (1987): BI-Lexikon ostasiatische Literaturen. 2., Auflage. Leipzig. S.95-105.

Bazar, Baražin (1910): Buriad zoni uran ügijn deež. Sankt Petersburg.

Bernd, Sucher (2004): Lexikon Theater. CD-ROM. Berlin

Birtalan, A. (2004): Mythologie der Mongolen. In: Schwalzriedt, Egidius/Haussig, Hans Wilhelm (Hrsg.) (2004): Götter und Mythen in Zentralasien und Nordeurasien. (=Wörterbuch der Mythologie: Abteilung 1, Die alten Kulturvölker; Band 7, Teil 2). Stuttgart. S.883-1104.

Bleichsteiner, Robert (1937): Die gelbe Kirche. Mysterien der buddhistischen Klöster in Indien, Tibet, Mongolei und China. (=Teil 1. Länder und Völker). Wien.

Cantwell, Cathy (1992): The Black Hat Dance. In: Bulletin of Tibetology. (N.S.) o. J., Nr. 1/1992, S. 12-23.

Cerensodnom, D. (1997): Mongolijn burchanij šašny uran zochiol. Tergüün devter. Ulaanbaatar.

Čuluunbaatar, Otgonbajar (2008): Einführung in die mongolischen Schriften. Hamburg.

Čuluunbaatar, Otgonbajar (1996): The poetic feature oft he Mongolian shamanistic invocations to deities. Diplomarbeit. Ulaanbaatar.

Damdinsüren, Cend (1990): Mongolyn nuuc tovčoo. Döröb dech udaagijn chevlel. Ulaanbaatar.

Damdinsüren, Cend (1960): Ich najragčijn tuchaj temdeglel. In: Sojol utga zochiol. o. Jg., Nr. 28/1960, S. 3.

Damdinsüren, Cend (1960): Nojon chutagt Danzanpavžaa. In: Sojol utag zochiol. o. Jg., Nr. 8/1960. S.221.

Damdinsüren, Cend (1961): Saran chöchöönij namtar. In: Sojol utga zochiol. o. Jg., Nr. o. A. S.3.

Damdinsüren, Cend (1961): Saran chöchöönij duulalt žüžig. In: Šinžlech ychaany akademijn medee. o. A. Jg., Nr. 2/1961. S.85-108.

Damdinsüren, Cend (1962): Nojon chutagt Danzanpavžaa Saran chöchöönij namtar.CSM XII. Ulaanbaatar.

Damdinsüren, Cend (1985): Mongolijn orčin üjeijn uran zochiolijn tüüch. BNMAU-ijn šinžlech uchaany akademijn chel zochjolijn chüreelen. Ulaanbaatar.

Damdinsüren, Cend (1962): Nojon chutagt Danzanravžaa saran chöchöönij namtar. CMS XII. Ulaanbaatar.

Damdinsüren, D. (2003): Dursagdachijn bujantaj burchan zuraač. Ulaanbaatar.

Doržsüren, Urančimeg (2006): KulturTourismus – MarketingKonzept für die Mongolei. Modell für den deutschen Reisemarkt. Dissertation. Ludwigsburg.

Der Dudenredaktion (Hrsg.) (1983): Der kleine Duden. Fremdwörterbuch. Ein Nachschlagewerk für den täglichen Gebrauch. 2., Auflage. Mannheim. Wien. Zürich.

Dulam, S. (1989): Mongol domog züjn dür. Ulaanbaatar.

Enchbold, M./Njamsambuu, G. (2004): Nijisleijn öb sojol. Ulaanbaatar.

Filchner, Wilhelm (1954): Kumbum. Lamaismus in Lehre und Leben. Mit Originallegenden (Tibetisch, Mongolisch, Chinesisch). 1., Auflage. Zürich.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris u.a (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart. Weimar.

Forkert, Fred/Stelling, Barbara (2001): Mongolei. 3., komplett aktualisierte Auflage. Bielefeld.

Gangaa, D. (2003): Chüree cam. Ulaanbaatar.

Geertz, Clifford (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. 1., Auflage. Frankfurt am Main.

Gerner, Wendelgard/Gerner, Manfred (1987): Hemisfest. Tibetische Tschammysterien. 3., Auflage. Stuttgart.

Greschat, Hans-Jürgen (1980): Die Religion der Buddhisten. (=Uni-Taschenbücher; 1048: Religionswissenschaften). München.

Greverus, Ina-Maria (1978): Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie. 1., Auflage. München.

Hansen, Klaus P. (2003): Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. 3., Auflage. Tübingen.

Havnevik, Hanna/Havnevik, Agata/Starzynska, Bareja (2006): A Preliminary Study of Buddhism in Present-day Mongolia. In: Bruun, Ole/Li, Natangoa (2006): Mongols from Country to City. floating boundaries, pastoralism and city life in the Mongol lands. 1., Auflage. Copenhagen. S. 212-237.

Heissig, Walther (1959): Die Familien- und Kirchengeschichtsschreibung der Mongolen. I. 16-18. Jahrhundert. (=Asiatische Forschung., 5). Wiesbaden.

Heissig, Walther (Hrsg.) (1985): Dschingis Khan. Ein Weltreich zu Pferde: das Buch vom Ursprung der Mongolen. Köln.

Heissig, Walther/Claudius, Müller G. (Hrsg.) (1989): Die Mongolei. Innsbruck. Frankfurt.

Heissig, Walther/Tucci, Giuseppe (1970): Die Religionen Tibets und der Mongolei. In: Schröder, Christel Matthias (Hrsg.) (1970): Die Religionen der Menschheit. Band 20. Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz.

Heissig, Walther (1972): Geschichte der mongolischen Literatur. 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Band I. Wiesbaden.

Heissig, Walther (1979): Die Mongolen. Ein Volk sucht seine Geschichte. Düsseldorf. Wien

Heissig, Walther u.a (1996): Götter im Wandel: gesammelte Aufsätze zum Synkretismus der mongolischen Volksreligion. (=Studies in oriental religions; Volume 38). Wiesbaden.

Hermanns, Matthias (1955): Mythen und Mysterien der Tibeter: Magie und Religion der Tibeter. Stuttgart.

Hoffmann, Helmut (1967): Symbolik der tibetischen Religionen und des Schamanismus. Stuttgart.

Hoppa'l, Miha'ly (2002): Das Buch der Schamanen. Europa und Asien. München.

Chürelbaatar, L. (1996): The white Garuda of heaven. Ulaanbaatar.

Chürelbaatar, L. (1999): Mongol cam. In: Mongolyn sojol, urlag sudlal I-II botijn emchetgel. S.74-87. Ulaanbaatar.

Chürelbaatar, L. (2002): Wisdom of Sudar and Shastir. Ulaanbaatar.

Jurij, Alschitz (2005): 40 Fragen an eine Rolle eine Methode zur selbstständigen Erarbeitung der Rolle. Berlin.

Karmasin, Matthias (1997): Cultural theory: ein neuer Ansatz für Kommunikation, Marketing und Management. Wien.

Kimura, Ayako (1997): Erforschung des mongolischen Kuree-Tsam und sein Vergleich mit dem Tsam anderer Länder. Dissertation. Ulaanbaatar.

Kubin, Wolfgang (Hrsg.) (2009): Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Pekinger Oper. (= Geschichte der chinesischen Literatur Band 6). München.

Leder, Hans (1906): Bemerkung Objektliste aus dem Jahr 1906. Archiv. MVK. Wien.

Leicht, Hans Dieter (neu bearb. u. hrsg.) (1984): Von Reisen zum Großkhan an der Mongolen: von Konstantinopel nach Karakorum 1253-1255.

Liechtenhan, Rudolf (1994): Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. Stuttgart. Zürich.

Lu, Narangoa (1998): Japanische Religionspolitik in der Mongolei 1932-1945. Reformbestrebungen und Dialog zwischen japanischem und mongolischem Buddhismus. (=Studies in oriental religions; 43). Wiesbaden.

Lucas, Heinz (1962): Lamaistische Masken. Der Tanz der Schreckensgötter. Kassel.

Luvsanšarav, B./Cevegmid, H. (1960): Jalguulsan ochid chövgüüdiin jagisan ügijn tovč. In: Cog setgüül. o.A. Jg., Nr. 5 (71) /1960. S. 100-107.

Mackenzie, Franklin (1977): Dschingis Khan. Bern. München.

MACHN –yn töv choroony dergedech nijgmijn uchaany institut (Hrsg.) (1985): Mongol ardyn chuv`sgalt namyn tovč tüüch. 3., Auflage. Ulaanbaatar.

Mönch, C. (1961): Aman zochioloos ichijg medež bolno. In: Cog setgüül. o.A. Jg., Nr. 5/1961. S.91-92.

Mönch, C. (1961): Ardyn jaruu najrgijn tuxhaj. In: Cog setgüül. o.A. Jg., Nr.0/1961. S.78-79.

Möncherdene, S. (2007): Mongolyn chüree camyn tuchaj tovč tajlbar. In: Bericht von Daščojlin chijdijn lam Möncherdene. (am 30.09.2007).

Mongol Ulsyn Šinžlech uchaany akademi, Tüüchijn xüreelel (Hrsg.) (2003): Mongol Ulsyn tüüch. Tavidugaar bot`. (XX zuun). Ulaanbaatar.

Die Mongolische Volksrepublik: historischer Wandel in Zentralasien. (1984). Leipzig.

Münkler, Marina (Hrsg.) (1998): Marco Polo. Leben und Legende. (= C.H. Beck Wissen in der Beck`schen Reihe; Band 2097). München.

Nanžid, D. (2009): Mongolyn büžgijn tüüchen ulamžlal, chögžlijn šine chandlaga. Ulaanbaatar.

Notz, Klaus-Josef (Hrsg.) (2002): Lexikon des Buddhismus. Grundbegriffe, Traditionen, Praxis in 1200 Stichworten von A-Z. Wiesbaden.

Nicolazzi, Michael Albrecht (2003): Geheimnis Tibet. Düsseldorf.

Nebesky-Wojkowitz, René de (1955): Wo Berge Götter sind. Drei Jahre bei unerforschten Völkern des Himalaja. Stuttgart.

Nebesky-Wojkowitz, René de/ Fürer-Haimendorf, Christoph von (Hrsg.) (1976): Tibetan religious dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig. The Hague.

Njambuu, Ch. u.a (1990): Mongol jos žanšlyn. Baga tajlbar tol'. Ulaanbaatar.

Njambuu, Ch. u.a (1992): Mongol jos žanšlyn ich tajlbar tol'. Tergüün bot'. Ulaanbaatar.

Njamsambuu, G. (2004): Nijslelijn sojolyn öv. Ulaanbaatar.

Paulenz, Karèrina Kollmar (2001): Religionslos ist dieses Land: Das Mongolenbild der Tibeter. In: Asiatische Studien. o.A. Jg. Nr. 4/2000. S.875-905.

Paulenz, Karèrina Kollmar (2002): „Durch die Kraft des Ewigen Blauen Himmels“ Zur Konstruktion religiöser Identität bei den Mongolen. (13. –frühes 17. Jahrhundert). In: Asiatische Studien /Etudes Asiatiques. LVI. Jg., Nr. 4/2002. S.857-877.

Paulenz, Karèrina Kollmar (2003): Zur europäischen Rezeption der mongolischen autochthonen Religion und des Buddhismus in der Mongolei. In: Schalk, Peter (Editor-in-chief) (2003): Religion im Spiegelkabinett: asiatische Religionsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Orientalismus und Okzidentalismus. Uppsala. S.243-288.

Paulenz, Karèrina Kollmar (2004): Mythologie des tibetischen und mongolischen Buddhismus. In: Schwalzriedt, Egidius/Haussig, Hans Wilhelm (Hrsg.) (2004): Götter und Mythen in Zentralasien und Nordeurasien. (=Wörterbuch der Mythologie: Abteilung 1, Die alten Kulturvölker; Band 7, Teil 2). Stuttgart. S.1105-1255.

Paulenz, Karënina Kollmar (2005): Zwischen Činggis Qan und Vajrapani. Religiöse Identität und Geschichtsschreibung bei den Mongolen. In: Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte., Band 17. Religionskonflikte. Religiöse Identität. Münster. S.199-217.

Paulenz, Karënina Kollmar (2006): Die Wirklichkeit der Imagination: Zur Religionsgeschichte des Teufel- und Dämonenglaubens in Tibet und der Mongolei. In: Herkommer, H./Schwinges, R.C. (Hg.) (2006): Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters. Basel. S.53-71.

Paulenz, Karënina Kollmar (2007): Zur Ausdifferenzierung eines autonomen Bereichs Religion in asiatischen Gesellschaften des 17. Und 18. Jahrhunderts: Das Beispiel der Mongolen. In: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hrsg.): Akademievorträge, Nr. Heft XVI. Bern.

Pfister, Manfred (2001): Das Drama. Theorie und Analyse. 11., Auflage. (=Information und Synthese ; 3). München.

Rintschen, Bjamba (1958): Mongolčuudyn büžigt naadam. In: Sojol setgүүл. o.A. Jg.,Nr. 02/1958. S.o.A.

Rintschen, Bjamba/Formen, Formen (1967): Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in die Mongolei. Leipzig.

Sagaster, Klaus (2006): Der mongolische Buddhismus: Geschichte. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hrsg.) (2006): Dschhingis Khan und seine Erben: das Weltreich der Mongolen. München.

Sucher, Curt Bernd (Hrsg.) (2004): Dtv-Lexikon Theater. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker. Berlin.

Stein, R. A. (1979): The Epic of Gesar Introduction tot he Gesar epic. Vol.1. Thimpu. Bhutan. S.1-20.

Schechner, Richard (Hrsg.) (1990): Theateranthropologie Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg.

Schechner, Richard (2001): Theateranthropologie Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg.

Schlieter, Jens (2008): Die Befreiung des Bösen‘ in ritueller Wiederholung: Zur Symbolik tibetischer Maskentänze (,cham) In: Bierende, Edgar/Bretfeld, Sven/Oschema, Klaus (2008): Riten, Gesten, Zeremonien: gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit. 1., Auflage. Berlin. S.157-181.

Schumann, Hans Wolfgang (2000): Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart. München.

Schwencke, Olaf/Wagner, Marie Katharina (2009):Kulturpolitik von A-Z. Ein Handbuch für Anfänger und Fortgeschrittene. 1., Auflage. Berlin.

Taube, Erika/Taube, Manfred (1983): Schamanen und Rhapsoden: die geistige Kultur der alten Mongolei. Wien.

Turner, Victor W. (1995): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt am Main.

Tylor, Edward Burnett (1871): Primitive Culture. London.

Uray-Köhalmi, Käthe (2008): Mythologie und religiöse Einflüsse in den mongolischen und tibetischen Geser-Epos-Versionen. In: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung. 61. Jg., Nr. 4/2008. S. 431-465.

Veit, Veronika (2006): Anspruch und Realität: Das Verhältnis der mongolischen Völkerschaften zu China während der Dynastien Ming und Qing (1368-1911). In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hrsg.) (2006): Dschhingis Khan und seine Erben: das Weltreich der Mongolen. München. S.382-390.

Vietze, Hans-Peter (Leiter des Autorenkollektivs) u.a (1982): Die Mongolische Republik. Historischer Wandel in Zentralasien. Berlin.

Vietze, Hans-Peter (1998): Wörterbuch Deutsch-Mongolisch. 5., Auflage. Leipzig.

Weiers, Michael (2004): Geschichte der Mongolen. (=Urban-Taschenbücher; 603). Stuttgart.

Žargalzajchan, C. (2009): Sojol urlag šine nöhcöld – VI. Sojol, urlagijn ažiłnuudad zoriulsan garyn ablaga. Ulaanbaatar.

Zimmer, Heinrich (1977): Abenteuer und Fahrten der Seele: Ein Schlüssel zu indogermanischen Mythen. Köln.

Zierer, Otto (1960): Mongolensturm. Geschichte des Fernen Osten von 650 - 1550 nach Chr.Murnau. München. Innsbruck. Basel.

Zobel, Günter (2003): Von Segen spendenden alten, ruhelosen Geistern und zu bannenden Dämonen. In: Dembski, Ulrike/Steiner, Alexandra (Hrsg.) (2003): NO Theater. Kostüme und Masken. 1., Auflage. Wien.

Zotz, Volkers (1996): Geschichte der buddhistischen Philosophie. Hamburg.

9.2 Abbildungen

- 1: Der Weiße Alte als Jagdgott „Tenger“ S, 14
- 2: Der Weiße Alte als Märchenerzähler S, 14
- 3: Der Weiße Alte, Cagaan-Öwgön. Farbiges Felsrelief beim zerstörten Kloster Zuun-mod S, 15
- 4: Inneres einer Jurte (mongolisch „Ger“), rechte Seite mit zwei Ongod S, 15
- 5: Schamane mit Hilfsgeist in Pferdegestalt im Altai S, 17
- 6: Schamane in Vogelgestalt (Vogelmensch in Sibirien) S, 17
- 7: Schamane mit Hilfsgeister in Adler- und Pferdegestalt aus Perm S, 17
- 8: Kostüm eines Oberschamanen in der Mongolei S, 20
- 9: Felszeichnung eines Schamanen in Mugur Sorgal S, 21
- 10: Kopfschmuck eines Schamanen in Tuva S, 21
- 11: Kopfschmuck eines Schamanen in der Mongolei S, 21
- 12: Schamanentrommel mit einem vollständigen Bild der Schamanenmythologie S, 22
- 13: Trommelgriff mit Ongod S, 22
- 14: Innenseite einer Schamanentrommel des altaischen Turkvolkes S, 22
- 15: Blechschamanenmaske S, 23
- 16: Mongolischer Tsam mit 108 Tänzern S, 37
- 17: Daščoinchorlon S, 46
- 18: Daščoilon S, 46
- 19: Handschrift des Sarankökoo-Tsam des Autors Danzanrawža S, 54
- 20: Felsenbühne für das Theater in der Gobi S, 56
- 21: Danzanrawža (1803-1856) S, 57
- 22: Kheeriin Tsam 2009 S, 60
- 23: Proben des Goy-Tsam S, 60
- 24: Foto nach dem Goy-Tsam S, 60
- 25: Foto ohne Masken mit Weißen Alten S, 60
- 26: Übergabe der Kostüme und Masken die Mönche S, 61
- 27: Tanzprobe mit König des Tsam S, 61
- 28: Einweihung der Masken für den Tsam-Tanz S, 61
- 29: 102-jähriger Mönch Daşdorj S, 61
- 30: Der erste innere Tsam mit Argamba S, 62
- 31: Der zweite Teil des inneren Tsam mit Serjimba S, 63
- 32: Der dritte Teil des inneren Tsam mit dem König des Tsam, Altankhuyag S, 63
- 33: Zwei Thangkhas im Klosterhof S, 66
- 34: Glockenturm in Daščoilon S, 66
- 35: der Pressesprecher des Klosters zeichnet die Kreise mit Kreide S, 67
- 36: Aufstellen des Hauptbaldachin S, 67
- 37: zwei Skelett-Tänzer S, 68
- 38: rechts vom Sor wird nun der Linga aufgestellt S, 69
- 39: Hüter der Himmelsrichtungen mit Siegesbannern S, 69
- 40: Rabe und ein Held S, 70
- 41: Rinčen zeichnete die Bühne des Khüree-Tsam S, 82
- 42: Gehirnschans S, 85
- 43: Posaune S, 86
- 44: Zimbeln S, 86
- 45: Knochenflöte S, 87

- 46: Damar S, 87
47: Dun S, 87
48: Bömbör S, 87
49: Khonkh S, 88
50: Damar S, 88
51: Zuschauer mit Schmetterling am Kopf S, 95
52: Zuschauer der Tsam-Aufführung S, 95
53: Titelseite der Parteizeitung Ünen vom 16.1.1937 über die Liquidierung von Mönchen des Egüzer Klosters S, 115
54: Gerichtsversammlung gegen Angehörige des lamaistischen Klerus Ende der 1930-er Jahre S, 115
55: Der VIII. Bogd-Geegen (1870-1924) S, 116
56: Programmheft „Dunkle Regierung“ S, 122
57: S. Bujannemekh 1902-1937 S, 122
58: russische Briefmarke von 1951 mit mongolischem Staatstheater in Ulan Bator S, 125
59: Ankündigung der Tsam-Aufführung im Kloster Daschoilon S, 127
60: Erklärungen zur Tsam-Aufführung im Kloster Daschoilon für Interessenten S, 127
61: Karneval der Kulturen in Berlin am 31.5.2009 S, 128
62: im Akademietheater in Ulaanbaatar gibt es Tsam-Aufführungen S, 130
63: Ende des Tsam-Tanzes im Kloster Daschoilon in Ulaanbaatar S, 130
64: „Weißer Alter“ auf einer Theaterbühne S, 131
65: Cagaan Öwgen („Weißer Alter“) im Staatstheater S, 131
66: „Weißer Alter“ im Kloster Daščoilon S, 131
67: Žamsran bei der Staatstheater Aufführung S, 131
68: Žamsran -Maske aus 7881 roten Korallen S, 131
69: Žamsran im Daščoilon Kloster (Tsam-Tanz 2009) S, 131
70: Tsam-Masken im Museum Čoižin Lama S, 132

9.3 Transliteration

Mongolisch (kyrillisch)	Deutsch	
	nach Vietze	übliche Schreibweise
Чингис Хаан	Ĉingis-Chan	Ĉinggis-Khan
Алун-гуа	Alun-gua	Alan-Qo-a
Тэмүжин	Temüžin	Temüjin
Хархорин	Charchorum	Karakorum
Хаант улс	Chaant-Uls	Kanate-Ulus
Халх	Chalch	Qalqa
Хутагт	Chutugt	Qutuytu
Долоон нуур	Doloon-nuur	Dolon-nuur
Түшээт хан	Tüšeet chan	Tüšeet chan
Жавзандамба/Богдхаан	Žabzandamba	Ĵibcundamba
Бөө/Харын шашин	Bö/charyn šašin	kharyn schaschin
Шарын-шашин/Буддын-шашин	Šaryn šašin	scharyn-schaschin
Хублай Хаан	Chublai-Chan	Qubilai Khan
Батмөнх даян хаан	Bat Mönche Dajan Chan	Batu Möngke Dayan Khan
Алтан хаан	Altan Chan	Altan Khan
Хөх нуур	Chöchnuur	Khökhnuur
Мөнх тэнгэрийн хүчин дор	Mönch tengeriin chüčin dor	durch die Kraft des ewigen Himmels
Цагаан өвгөн	Cagaan Öwgön	Cagaan Öwgön
Явган бөөлөх	Jawgan böölöch	Yabuyan bögelekü
Зайран	Zajran	Zajran
Мөнх Хаан	Mönkh-Chan	Möngke Khan
Зонхова	Tsong-kha-pa	
Хөх хот	Chöch chot	Khökh khot
Онгод орох	ongod oroch	Onggod
Удган	Udgan	Udggan
Гүүш Хаан	Güüş	Güüş Khan
Багт бүжиг	Bagt büžig	Bagtu büjig
Агваанлувсанхайдав	Agwaanluwsanchaidaw	Agbanlubsankhaidab
Саран хөхөө	Saran khökhöo	Mondkuckuck
Хамба	Chamba	Khamba
Данзанравжаа	Danzanrabža	Danjanrabja
Өргөө	Urga	Urga
Эрлэг номын хаан	Erlig nomun chan	Erlig nomjn chan
Дамдинсүрэн	Damdinsüren	Damdinsüren
Цэрэнсодном	Cerensodnom	Cerensodnom
Нямбуу	Nyambuu	Nyambuu
Сэнгэравдан	Sengerawdan	Sengerawdan
Автай сайн хаан	Abtaikhan	Abtaikhan
Сор	Sor	Sor
Хашийн хаан	Chašin-chan	Chaschin-Khan
Жамсран	Žamsran	Jamsran

Mongolisch (kyrillisch)	Deutsch	
	nach Vietze	übliche Schreibweise
Хүрээ	Chüree	Khüree
Мял	Mi-la ras-pa	Mi-la ras-pa
Гонгор	Gongor	Gongor
Гүргон	Gurgon	Gurgon
Махгал	Machakala	Mahakala
Шанаг Чамбон	Ŝa nag Čam bon	Zhwa nag cham dpon
Шалши	Ŝa lši	Ŝa lši
Дүртдагва	Dürtdagwa	Dürtdagwa
Хүрэлбаатар	Chürelbaatar	
Бэгз	Begze	Begze
Шива	Lujan, Sha pa	Ŝiwa
Шапа	Laihan-Shapa	Ŝapa
Заминди	Zamundi	Žamundj
Махи	Machi	Makhi
Дашчойнхор	Daschoinkhorlon	Daščoinchorlon
Дашчойлон	Daščoilon	Daščoilon
Зүүн хүрээ	Züün-Khüree	Züün-Khüree
Жахар	Žachar	Žachar
Тахилын Цам	Takhiliyn-Tsam	Takhiliyn-Tsam
Номын хааны хүрээ	Noun chanij chüree	Nomun Khanij Khüree
Шашдаг	Ŝaśdag	Ŝaśdag
Майдар эргэх	Maidar-Ergech	Maidar-Ergekh
Далай чойнхор	Dalai Čojnchor	Dalai Čojnchor
Гэсэр	Geser-Epos	Geser-Epos
Бухан	Buchan	Bukhan
Чамбон	Čambon	Čambon
Аргамба	Argamba	Argamb
Линга	Linga	Linga
Хохмой	Chochmois	Chochmois
Шанаг	Ŝanag	Ŝanag
Очирваань	Očirwani	Očirwani
Шижир	Ŝijer	Ŝijer
Бүвэйбаатар	Büiweibaatar	Büiweibaatar
Намсрай	Namsraj	Namsrai
Тарни	Tarni	Tarni
Азар	Azar	Azura
Лхам	Lhamo	Lhamo
Хөх дэвтэр	chöchö dewter	khökhö dewter
Нанжид	Nanžid	Nanžid
Хиагт	Chjakta	Khjakta
Нийслэл хүрээ	Niislel chüree	Urga
Улсын их хурал	Ulsyn Ikh-Khural	Ulsyn Ikh-Khural
Х Чойбалсан	Ch. Čojbalsan	Ch. Čojbalsan
Үнэн	Ünen	Ünen
Гандантэгчэнлин	Gandan Tegčling	Gandan Tegčling
Цорж Лам	Corž-Lama	Corž-Lama
Заминди	Zamindi	Zamindi

Mongolisch (kyrillisch)	Deutsch	
	nach Vietze	übliche Schreibweise
Пунцаг	Puncag	Puncag
Чойжинлам	Čoižin-lama	Čoižin-lama
Санжаа гүүш	Sanžaa-Güüš	Sanžaa-Güüš
Цэнгэлдэх хүрээлэн	Cengeldech chüreelen	Cengeldech chüreelen
Дашдоржын Нацагдорж	Dašdoržijn Nazagdorž	Dašdoržijn Nazagdorž
Магсаржав	Magsaržaw	Magsaržaw
Намдаг	Namdag	Namdag
Шараа голын гурван хаан	Šarajgol gurwan chane	Šarajgol gurwan Khane
Бөмбөгөр ногоон	Bombogornogoon	Bombogornogoon
Хөөмий	Chömij	Khömij
Морин хуур	Morin chuur	Morin chuur
Дээл	Deel	Deel
Хүй долоон худаг	Chui Doloon Khudag	Khui Doloon Khudag
Ногоон дарь эх	Nogoon Dari Ekh	Nogoon Dari Ekh
Цагаан дарь эх	Cagaan Dari Ekh	Cagaan Dari Ekh
Чойжил/Чойжоо	Čoižoo	Čoižoo
Ринчин	Rinčen	Rintschin
Хамарын хийд	Chamarijn chiid	Khamarijn khiid
Данзанравжаа	Danzanrawža	Danzanrabja
Чулуунбаатар	Čuluunbaatar	Chuluunbaatar

9.4 Interviews

Interview mit einem Zuschauer vor der Tsam-Aufführung in Daschtschoilon 2009 (s. Foto: Schmetterling am Kopf):

Frage: „Kommen Sie jedes Jahr zur Tsam-Aufführung?“

Antwort: „Ja, ich besuche seit 2003 jährlich den Tsam-Tanz, was mir sehr gut tut.“

Frage: „Warum tut ihnen der Tsam-Tanz gut?“

Antwort: Weil alle Götter jedes Mal zu uns kommen und bei uns wohnen. dass wir mit ihnen beisammen sind.

Der Tanzmeister Altankhuyag antwortete im Interview im Jahre 2009:³⁶⁶

Frage: „Wie wirkt auf sie die Tsam-Aufführung als Darsteller?“

Antwort: „Nach sieben Jahre auftreten als ‘Čambon’ Tsammeister mit tanzen, meditieren und rezitieren sieht man das Leben ganz anderes als ein normaler Mönch.“

Ein Zuschauer führte 2009 aus:³⁶⁷

Frage: „Wie wirkt die Tsam-Aufführung auf sie als Zuschauer?“

Antwort: „Ich werde gereinigt und bekomme Kraft, weil alle Götter jedes Mal zu uns kommen und bei uns wohnen, dass wir mit ihnen beisammen sind.“

Ob die mit Korallen besetzten Masken wirklich beim Tanz getragen wurden, muss fraglich bleiben, zumal keine Darstellungen von Tänzern in Aktion überliefert sind.

³⁶⁶ s. Interview Altankuyag am 30.7.2009 nach der Tsam-Aufführung in Daschtschoilon

³⁶⁷ s. Interview mit Frau Zendajusch, 62 Jahre, Zuschauerin des Tsam-Tanzes am 30.7.2009, nach der Tsam-Aufführung in Daschchoilon interviewt

Die Geschichte der Mongolen wurde in hohem Maße von ihrer Religion her bestimmt. Dies gilt sowohl für den Schamanismus und die Volksreligion, wie auch für den Buddhismus, der in seinem mongolischen Gewand als Lamaismus oder Gelbe Kirche bekannt ist. In seiner politischen Rolle Lamas als 208 Ronge

Buuvei baatar und Beelbaatar.

Gespräch mit dem Prof Khatuu über den Buuvei baatar

Buuveibaatar ist eine historische Person. Er hieß „oiriin schar Baatar“

Khalkhiin Khatan Buuveibaatar siehe Das Buch Mongoliin uran zokhioliin toim, Seite , 47 Masken.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Mungunchimeg BATMUNKH
E-Mail: bmungunchimeg@yahoo.com
Geburtsdatum: 19.06.1969
Familienstand: verheiratet

Ausbildung

Mongolei:

09/1974 – 06/1977 Volksschule

09/1977 – 06/1984 Mittelschule (Matura)

09/1984 – 06/1987 Fachschule für Handel, Fachrichtung Buchwesen und Buchhandel
Ulaanbaatar (Diplom)

09/1996 – 06/1998 Kunsthochschule, Fachrichtung Fernsehen/Radio

Ulaanbaatar (Diplom)

Deutschland:

03/2001 – 06/2002 Hartnack-Schule Berlin: Deutsch

09/2002 – 05/2003 Universität Potsdam: Deutsch als Fremdsprache

09/2002 – 05/2003 Gasthörerin an der Universität der Kunst Berlin

Österreich:

10/2003 – 06/2007 Studium der Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Abschluss mit
Magistra der Philosophie (Diplomarbeit: Tsam-Tanz als Ritual)

03/2008 – 12/2010 Doktoratsstudium am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität
Wien (Dissertation: Mongolischer Tsam-Tanz: Entwicklung, Geschichte, Gegenwart)

Berufliche Tätigkeiten

Buchwesen:

06/1987 – 12/1990 Angestellte, Buchhandlung, Mongolei

09/1992 – 05/1996 Angestellte, Kulturministerium, Mongolei

Rundfunk und Theater:

01/1997 – 02/1997 Regieassistentin beim Mongolischen National-Theater unter Leitung des Regisseurs B. Baatar bei der Aufführung des „Othello“

03/1998 – 07/1998 Co-Regisseurin beim Mongolischen National-Theater
Uraufführung von „Niemand“ (Autorin Batregzima)

06/1998 – 01 2001 Reporterin und Regisseurin beim Mongolischen Nationalen Fernsehen

08/1998 – 09/1998 Entwurf der Fernsehsendung „Interessante Stunde“

06/1999 – 10/1999 Regieassistentin unter Leitung des Regisseurs B. Baatar bei der Fernseh-
Uraufführung „Die Hunnen“

08/1999 – 10/1999 Entwurf der Fernsehsendung „Börte“

01/2000 Kurzfilm gegen Kinderarbeit in Zusammenarbeit mit UNICEF

10/2000 Dokumentarfilm „Schwarz und Weiß“ über Alkoholprobleme in der Mongolei

12/2000 Moderatorin des Weihnachtsabends

09/2003 – laufend: Korrespondentin für die MNB-Nachrichten-Agentur „MM“

07/2007 Ferialpraktikum beim ORF in der Abteilung Innenpolitik

Kenntnisse und Fähigkeiten

Sprachen:

- Mongolisch (Muttersprache)
- Deutsch (sehr gut)
- Englisch, Russisch (Wort und Schrift)
- Tibetisch, Sanskrit (Grundkenntnisse)

Wissenschaftliche Vorträge im Rahmen meiner Dissertation:

11/2008 „Tsam-Tanz“ bei der „Word Mongolians Convention“ in Wien

12/2008 „Tsam-Tanz: Geschichte, Entwicklung und Gegenwart“ am Institut für
Theaterwissenschaft der Universität Wien

01/2009 „Tsam-Tanz als Ritual“ an der Universität Budapest

03/2009 „Tsam-Tanz als Ritual“ am Institut für Tibetologie der Universität Wien

04/2009 Vortrag „Tsam-Tanz als Ritual“ am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der
Universität Wien.