Der Dschagchar- oder Erlik-Tsam

Um die Tagesmitte wurden die Opfergaben Dschagchar und Sor auf ihren Platz unter dem Baldachin gebracht. Zu dieser von den Astrologen bestimmten Zeit betraten die Hüter der Himmelsrichtungen in ihren seidenen Gewändern und in Masken den Tsam-Platz: Die gelbe Maske trug gelbe Gewänder und so weiter.

Danach wurde die kleine Statue der Otschirvani herausgetragen. Man stellte sie in den Pavillon an der Südseite des Tsam-Platzes und vor sie Tabletts mit brennenden Butterlämpchen.

Die Mönche, die die Tsam-Tänze musikalisch untermalten, sprachen bei ihrem Auftritt unter den Klängen der langen kupfernen Posaunen, der Flöten mit breitem silbernem Schalltrichter, Bischchur, und der kupfernen Schlagbecken, Tsan, die vorgeschriebenen Gebete. Die langen kupfernen Posaunen wurden dabei von zwei Mönchen getragen. Einer von ihnen war der Bläser und der zweite der Träger, der das Ende der Posaune hielt, die drei bis vier Meter lang war.

Die Gottheit Tschadrabala tanzt auf dem Vorplatz des Tempelmuseums vor dem „Linsen-auge“ des Fotoapparates von Herrn Forman.

Der hohe, schmale, pyramidenförmige Dschagchar wurde von besonderen Trägern auf den Tsam-Platz gebracht. Ornamente in leuchtendem Orange und Rot waren in den Teig eingeritzt und stellten Flammenzungen dar. Der Dschagchar war mit mystischen Symbolen bedeckt. Die Grundfläche war schwarz gefärbt und mit Girlanden aus Schafsdärmen verziert, die die Innereien der besiegten Feinde symbolisierten.

Die Dschagchar-Träger brachten auch die Opfergabe Sor auf den Tsam-Platz, die in ihrem Umriß an die Opfergabe Dschagchar erinnerte.

Der Platz für Dschagchar und Sor war unter dem Baldachin im mittelsten Dschagchar-tig. Neben diesem Baldachin, in der Nähe des Pavillons für die Mönche, die am Lesen der Ritualtexte teilnahmen, durch welche die Gottheiten gerufen wurden, nahm der den Windbändiger darstellende Mönch auf einem besonderen Sitz Platz, der von einem Tigerfell mit kunstvoll präpariertem Kopf bedeckt war. Dieser Mönch trug ein Schanak-Kostüm und einen schwarzen Hut mit symbolischen Verzierungen aus vergoldeter Bronze. Er verließ während der ganzen Tsam-Aufführung seinen Platz nicht und sprach die magischen Formeln, die den Wind beruhigen und Unwetter fernhalten sollten.

Nach der Aufstellung der Opfergaben im Mittelkreis nahmen die Mönche, die die Beschwörungstexte lasen, und die Mönche mit den Musikinstrumenten die für sie bestimmten Plätze in den Pavillons ein. Zwei Recken, die Dschagchar- und Sor-Wächter, stellten sich in voller Ausrüstung, mit Schildern und Schwertern in den Händen, rechts und links vor den Baldachin.

Die Masken des Dsanamidra und des Dagiradsa beschauen sich jetzt das Allerheiligste des ehemaligen Tempels der Staatsorakels, in dem nun viele Bildwerke und Standbilder der schreckenverbreitenden Gottheiten aus dem Pantheon der Nördlichen Buddhismus aufbewahrt werden.

Aus dem Durchgang für die Masken kamen dann die zwei Skelett-Masken, Chochimoi oder Durtoddagva. Diese Herren der Friedhöfe sprachen bei ihrem Auftritt im Takt ihrer symbolischen Bewegungen Beschwörungsformeln. Beim Gang um den Dschagchar im innersten Kreis verwandelten sie durch ihre Bewegungen und Beschwörungen das Tsam-Viereck in einen Friedhof.

Nach den Herren der Friedhöfe trat der Rabe aus dem Durchgang für die Masken auf den Tsam-Platz. Sein Darsteller trug den ausdrucksvollen Kopf eines schwarzen Raben als Maske und ein schwarzes Gewand mit aufgenähten Rabenfedern. Er versuchte, die unter dem Baldachin aufgestellten Opfergaben Dschagchar und Sor zu berühren, die am Schluß der Mysterie auf dem Opferscheiterhaufen zu verbrennen waren. Der Rabe galt als unrein, und durch die Berührung der Opfergaben, die während dreitägiger Gottesdienste geweiht worden waren, versuchte er, sie zu entweihen. Aber die wachenden Rekken paßten auf den Raben auf. Einer von ihnen hatte eine Maske mit wütendem Gesichtsausdruck, der durch die in die Unterlippe gepreßten Zähne verstärkt wurde. Dieser Recke verfolgte unaufhörlich die Bewegungen des Raben, der vor der furchterregenden Reckenmaske mit ihren weitgeöffneten zornigen Augen Angst hatte.

Als nächster trat der Mönch Argamtschi, der Zeremonienmeister, einer der fünf Verantwortlichen für den Ablauf der Tsam-Mysterie, auf. Er kam aus dem Tempel über den Gang für die Masken und hielt in der Hand eine Schale aus einem menschlichen Schädel, die mit verschiedenen Ingredienzen vermischtes Blut enthielt, Symbol für das Blut von hunderttausend Menschen. Sie war bei den vorangegangenen Ritualhandlungen geweiht worden und galt als ein den gestrengen Schutzgeistern des Glaubens angenehmer Trank. Der Argamtschi stellte sich am Mittelkreis auf und vollzog mit dem Ausruf „Argam!“ die symbolische Handlung des Trunkeingießens für die durch die gesprochenen Beschwörungsformeln herbeigerufenen Hüter der Lehre und gestrengen Gottheiten, die für die Menschen unsichtbar im Raum über dem Tsam-Platz thronten. Nach dieser Handlung verließ der Argamtschi den Tsam-Platz.

Die Mönche sprachen sodann die Aufrufe unter den Klängen der Posaunen und der Schlagbecken. Aus dem Durchgang für die Masken kamen die beiden Gugor auf den Platz. Einer von ihnen trug eine schwarze Maske mit zornigem Gesichtsausdruck und der zweite eine weiße Maske. Sie wurden geleitet von den beiden Herren der Friedhöfe, dem Chaschin-Chan mit den acht Knaben in Masken, zwei Bischchur-Bläsern, die die Maskenauftrittsmelodie spielten, zwei Mönchen, die Räuchergefäße trugen, und einem Mönch, der den Masken den Weg wies.

Die beiden Tänzer, die gestrenge Hüter der Lehre verkörperten, sprachen dabei für sich mystische Beschwörungsformeln, Kalarupa. Sie riefen durch ihre Tanzbewegungen die Feinde und Geister und ließen deren Land von einem verheerenden Sturm heimsuchen.

Nach Beendigung ihres Tanzes im Maskenkreis, Bag-tig, verließen die Gugor den Tsam-Platz. Wieder erklangen die Aufrufe, und am Ende des Gangs für die Masken erschienen die beiden Luba. Der eine Luba-Darsteller trug eine rote Maske und ein rotes Gewand, der zweite eine blaue Maske und ein blaues Gewand.

Die beiden Herren der Friedhöfe, der alte Chaschin-Chan mit seinen acht Knaben, die auf ihren Musikinstrumenten die Melodie für den Empfang der Götter mitspielten, die beiden auf Flöten blasenden Mönche, die beiden Räuchergefäße schwenkenden Mönche und der Mönch, der die Masken empfing und ihnen den Weg wies, geleiteten auch die gestrengen Luba. Die beiden Todesgeister Luba führten den Tanz von der Anlockung des Feindes und dessen Vernichtung mit Bogenpfeilen auf, wobei sie die sogenannte ,,Vater-Beschwörungsformel“ für sich sprachen. Jeder Schritt dieser Masken, jede Bewegung ihrer Hände hatten einen besonderen Sinn. Nach Beendigung ihres Tanzes verließen sie den Tsam-Platz.

Die Mönche in den Pavillons fuhren mit dem Lesen der Aufruftexte fort. Die kupfernen Posaunen, die Blasinstrumente aus menschlichen Oberschenkelknochen und die Schlagbecken riefen die nächsten furchterregenden Göttermasken.

Auf dem Tsam-Platz erschienen die beiden Schindö-Masken, die von den beiden Herren der Friedhöfe, vom Chaschin-Chan und den anderen empfangen wurden. Eine von ihnen war die rotgesichtige Form des Todesgottes Erlik; sie wurde Migmar genannt, was „der Rotäugige“ bedeutet. Gesicht und Kleidung der zweiten Schindö-Maske waren Weiß. Die beiden Masken führten den Tanz der Beschwörung der bösen Feinde der vier Himmelsrichtungen auf. Jede Bewegung ihrer Arme und Beine hatte einen besonderen Sinn und bedeutete die Niederwerfung der Feinde. Nach Beendigung des Tanzes verließen sie den Tsam-Platz.

Die Mönche in den Pavillons riefen dann die nächsten Götter auf. Die Musikanten spielten die Einladungsmelodie. Aus dem Durchgang für die Masken traten paarweise acht furchterregende Masken, die Dundschama. Sie wurden von einer dunkelblauen Stierkopfmaske in dunkelblauem Seidengewand angeführt, das mit magischen Ornamenten in Form von Girlanden aus Knochenkügelchen verziert war. Die beiden Herren der Friedhöfe, Chaschin-Chan mit seinen Knaben und die übrigen die Göttermasken geleitenden Personen folgten auch diesen acht Masken, die beim Aufführen ihres Tanzes der Säuberung des Weges für die nachfolgenden schrecklichen Gottheiten mystische Beschwörungsformeln sprachen. Jede Dundschadma-Maske hatte eine besondere Bezeichnung. Die Tänzer in diesen Masken sprachen für sich im Takt der Tanzbewegungen mystische Beschwörungsformeln, die für die von ihnen verkörperten Götter bestimmt waren.

Nach dem Abgang der Dundschadma-Masken riefen die Musikanten durch den Klang ihrer Instrumente die nächsten Götter herbei, während die Mönche in ihrem Pavillon die entsprechenden Aufruftexte lasen.

Auf dem Tsam-Platz erschienen zwei Masken tiergestaltiger Götter. Die eine von ihnen war die Hirschkopfmaske und die andere die Büffelmaske, die die mongolischen Meister in Form eines blauen Stierkopfes darzustellen gewöhnt waren. Goldene Flammenzungen, die die Enden der Hörner umwanden, grimmige Augen, geblähte Nüstern, die, wie es schien, alle diesen Kopf reizenden Gerüche einsogen, ließen diese Maske sehr ausdrucksvoll wirken.

Auch die Tänzer, die die Masken dieser tiergestaltigen Götter trugen, sprachen für sich Beschwörungsformeln im Takt ihres schnellen Tanzes. Jede Tanzbewegung bedeutete die Vernichtung der bösen Feinde, die von den Tänzern symbolisch zertreten wurden. Der Tanz drückte außerdem die Opferung von bestimmten Körperteilen der vernichteten Feinde für die

Gottheit Jamantaka und für den Herrn über die Toten Erlik-chan aus. Die Tänzer mussten nach der Musik alle symbolischen Tanzschritte und Gesten ausführen, die das Ritual vorschrieb, wobei sie bestrebt waren, die Gestalt der Gottheit, deren Maske sie trugen, so vollkommen wie nur möglich wiederzugeben.

Die schnellen und eigenartigen Tanzbewegungen der Hirsch- und Büfflelkopfmaske im Bagtig, Maskenkreis, mit denen sie die für die Sterblichen unsichtbaren bösen Feinde verfolgten und zertraten, fesselten die Aufmerksamkeit der immer größer werdenden Zuschauermenge, die das im ekstatischen Tanz wirbelnde Paar nicht aus den Augen ließ.

Nach dem Abgang dieser Tänzer aus dem Tanzkreis kündeten die Aufrufe und die Klänge der Musik das Herannahen des nächsten Götterpaares an, das ebenfalls in Begleitung der beiden Herren der Friedhöfe, des Chaschin-Chan und seiner Knaben, der flötenspielenden Mönche und der Träger der Räuchergefäße erschien. Es kam aus dem Durchgang für die Masken die furchtgebietende Gottheit Gongar in Begleitung der wohlwollenden Gottheit Vaischravana, die im Volk nach dem Tibetischen unter der Bezeichnung Namsarai bekannter war. Gleich den anderen Mönchen sprachen die Tänzer in der Gongar- und Namsarai-Maske für sich die mystischen, für diese Götter bestimmten Beschwörungsformeln, Tarni. Ihr Tanz sollte den Beschwörern die Zauberkraft verleihen, durch bestimmte Kulthandlungen zum Wohle der Religion das Böse zu bekämpfen und die unheilvollen Pläne der Feinde zu durchkreuzen.

Nach ihrem Abgang kündigten die Ausrufer und die Musikanten wieder das Erscheinen der nächsten Gottheiten an.

Über den Gang für die Masken kam gemessenen Schrittes die Gottheit Otschirvani. Otschirvani trat in Begleitung seiner Schakti (der weiblichen Kraft der Tantra-Gottheiten) auf, die in der Aussprache des einfachen mongolischen Volkes Sendunme genannt wurde. Diese Bezeichnung bedeutet „Die Löwenköpfige“. Sendunme wurde von zwei Göttinnen mit Tigerkopf und Bärenkopf begleitet. Dem Volksglauben nach brachten diese vier Masken den Frieden und das Wohl für die Völker. Die tanzenden Mönche in den Masken dieser Götter sprachen gleich den Tänzern, die vor ihnen aufgetreten waren, Beschwörungsformeln im Takt ihrer Bewegungen. Der Tanz symbolisierte die Vernichtung der Horden der Geister des Bösen. Otschirvani unterdrückte durch seinen Tanz alle durch die Macht und den Stolz Geblendeten und bezwang die bösen Mächte. Die Löwenköpfige vereitelte zusammen mit der Bärenköpfigen und der Tigerköpfigen alle Ränke, Verwünschungen und bösen Absichten der Feinde.

Nachdem diese Masken den Tanzkreis verlassen hatten, erklangen von neuem die Rufmelodien aus den kupfernen Posaunen, den Blasinstrumenten aus menschlichen Oberschenkelknochen und den Flöten unter Begleitung der Schlagbecken.

In Begleitung der beiden Herren der Friedhöfe, des Chaschin-Chan mit seinen Knaben, der Flötenspieler und der Räuchergefäße tragenden Mönche erschienen dann paarweise die acht furchterregenden roten Ditokdschad-Masken („Die acht Schwertträger“). Die Gewänder dieser Masken mit zornigem Gesicht waren rot. Die Schwertträger sprachen für sich die Beschwörungsformeln, Tarni, durch die sie selbst die Kraft der Mächtigen Gottheit Erlik Nomun-Chan gewannen, um die Feinde zu töten. Sie begannen den Tanz mit der

sinnbildlichen Vernichtung der feindlichen Horden und beendeten ihn mit Bewegungen, die die Siegesfreude ausdrückten. Nach ihrem Tanz verließen sie nicht den Tanzkreis, sondern warteten auf das Erscheinen der Mächtigen Gottheit.

Der Herr des Berges Bogdochan-ula, südlich von Ulan-Bator, wurde im Tsam von Urga in der Maske des Königs der Vögel Garudi dargestellt. Bei der Annahme des Buddhismus empfing er den Namen Dundschingarbo.

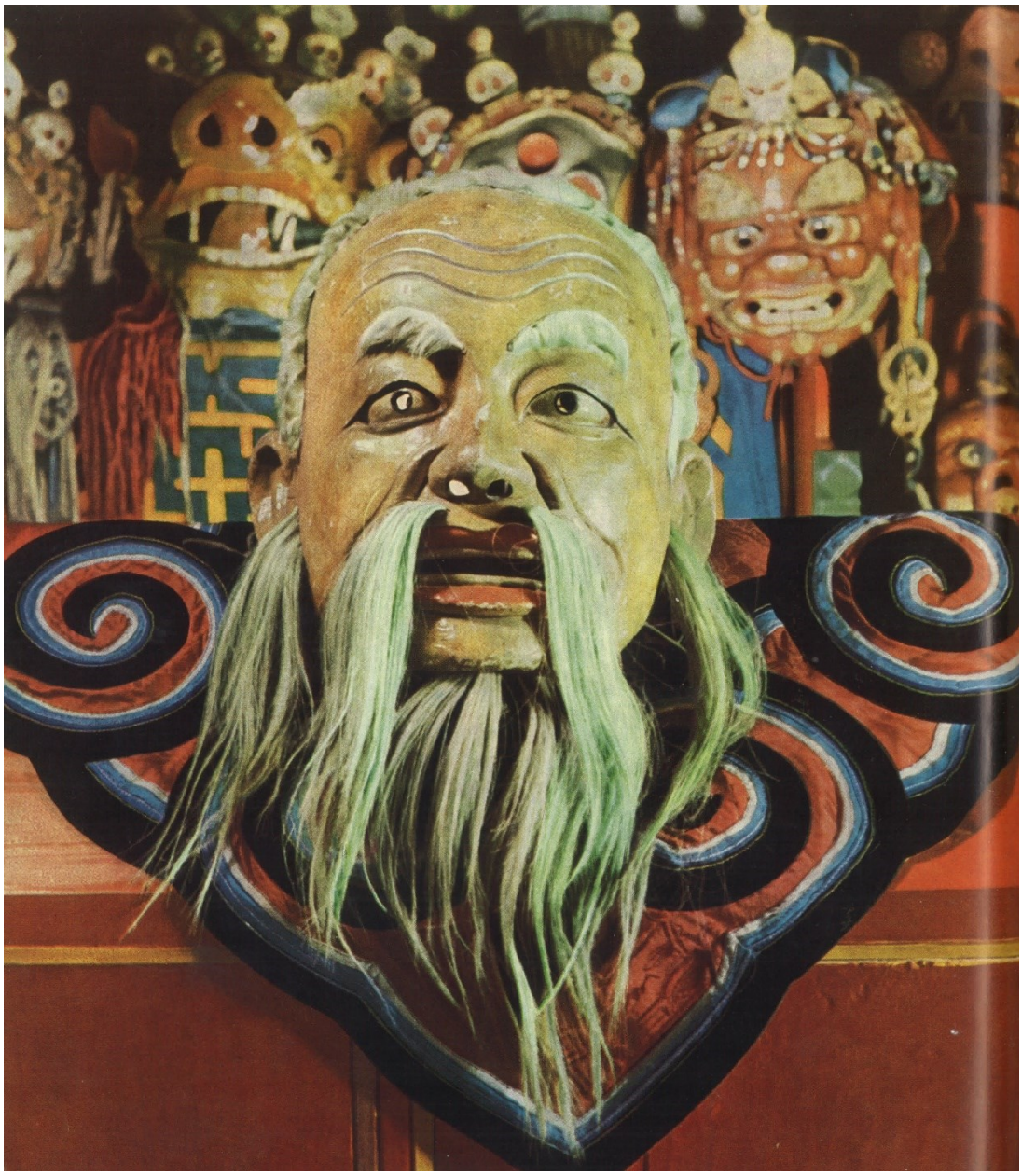
Auf das Erklingen des Aufrufs der Götter traten auf den Tsam-Platz die Göttin Rigbilchamo und Lätschansrogdak. Sie waren das Gefolge der Gottheit Dschamsaran. Sie führten ihren Tanz mit pathetischen, furchtgebietenden Gesten und Bewegungen auf, die die Vernichtung der unsichtbaren Feinde symbolisierten, welche durch die Beschwörungen in den Tanzkreis gerufen wurden.

Und wieder erklangen die Aufrufe. Die Räuchergefäße wurden mit einer noch größeren Menge wohlriechender Harze gefüllt, und große Rauchschwaden stiegen zu Ehren einer bedeutenden furchtgebietenden Gottheit in die Luft.

Auf dem Tsam-Platz erschien nun mit dem üblichen Gefolge - mit den beiden Herren der Friedhöfe, dem Chaschin-Chan und so weiter - die Gottheit Dschamsaran. Der diese Gottheit darstellende Tänzer, der die Dschamsaran-Beschwörungsformeln für sich sprach, trug schwere Gewänder aus golddurchwirktem Stoff und einen Brustharnisch. Seine riesige Maske

war von zornigem Ausdruck und hatte inkrustierte Korallenverzierungen. Erhaben schritt er zum Tanzkreis. Erhaben waren auch sonst seine Bewegungen. Durch den Glanz ihrer furchtgebietenden Erhabenheit beherrschte diese Gottheit drei Welten.

Dieser Tänzer konnte ebenso wie alle anderen durch die Öffnung in der Maske zwischen der Zunge und den langen Stoßzähnen blicken. Die rote Korallenmaske mit golden glitzernden Augenbrauen und weitgeöffneten zornig dreinschauenden Augen und offenem Mund, der in grimmiger Grimasse die unheimlichen Zähne sehen ließ, wirkte in den Strahlen der Julisonne beinahe lebendig. Der kunstfertige Maskenmacher hatte die Korallen derart nach ihrer Größe ausgewählt, daß der zornige, durch den Blutandrang aufgeschwollene Kopf mit den langen, flammenroten, auf den Rücken herabfallenden Haaren zu glühen schien.



Diese Maske stellt - nach dem Volksglauben - den Geist eines Schamanen dar, der nach seinem Tode zum Schutzgeist der Zwiebelberges nördlich von Ulan-Bator und nach der Einführung des Buddhismus zum Beschützer aller Anhänger dieser Religion wurde.

Dschamsaran trug ebenso wie auch alle anderen furchtgebietenden Gottheiten eine aus fünf Totenköpfen gebildete Krone, die den Sieg über die fünf Elemente versinnbildlichte. Auf jedem Totenkopf der Krone war ein Federbusch angebracht. Dschamsaran hielt ein glutrot funkelndes Schwert und ein blutüberströmtes Herz in den Händen. Jede Bewegung seines langsamen Tanzes erschütterte die Feinde.

Aus der Zuschauermenge heraus liefen die Menschen zu dieser Gottheit und banden an die Rüstung der Maske hellblaue seidene Chadak - die Schals der Begrüßung und guten Wünsche.

Zusammen mit Dschamsaran tanzte auch sein furchtgebietendes Göttergefolge. Diese Masken drehten sich langsam unter den Strahlen der heißen Julisonne im Bag-tig, in dem Maskenkreis, und führten symbolische Bewegungen aus. Jede dieser Bewegungen vernichtete die für die Menschen unsichtbaren, aber durch die Kraft der Beschwörungen auf den Tsam-Platz gezwungenen Feinde, den die Herren der Friedhöfe in einen Leichenacker verwandelt hatten.

Nach Dschamsarans Abgang erklangen wieder die Ruftöne der Posaunen, der Flöten und der Schlagbecken. Aus dem Durchgang für die Masken traten daraufhin zwei Maskenpaare, die die Begleitung des Mächtigen Schwarzen, Machakala, darstellten. Eine von ihnen war Tschadrabala, eine furchterregende dunkelblaue Maske. Die zweite war Dsanamidra, eine grimmige braune Maske mit braunem seidenem Gewand. Die dritte, dunkelblaue Maske, die wütend die Zähne zeigte, trug ein dunkelblaues seidenes Gewand. Sie verkörperte Dagiradsa. Drakschad war die vierte, schwarz-rote Maske, deren Gewand von golddurchwirkter Seide in den gleichen Farben gefertigt war.

Ihnen folgte die furchtgebietende Göttin Lhamo. Diese Maske war blau. Der Kopf war mit einem Pfauenfederbusch geschmückt. In den Ohren steckten Ohrringe aus Schlangen- und Löwennachbildungen. In den Händen hielt diese Maske ein Schwert und eine Schale aus einem menschlichen Schädel.

Die Klänge der Musik riefen sodann Machakala auf den Tsam-Platz.

Aus dem Durchgang für die Masken traten die vier Herren der Gegend. Einer von ihnen war der Herr des Berges Bogdochan-ula, an dessen Nordseite Urga liegt. Diese Maske hatte den Kopf des Vogelkönigs Garudi. Im Schnabel trug sie eine Schlange, die sie mit den Flügeln, den Händen, an Kopf und Schwanz festhielt. Auf dem Kopf hatte Garudi zwei große Hörner.

Zusammen mit Garudi kam auch der Aschgraue Greis mit zerzausten Haaren und einem langen grauen Bart. Die Maske zeigte grimmig die Zähne, und ihre großen Augen schauten wild und zornig drein. Das Gewand war aus blauer Seide. In der Hand hielt die Maske eine Hakenschnur zum Fangen der Seelen. Das Volk hielt diesen Geist für den Herrn des Zwiebelberges, der nördlich des Flusses Tola und westlich von Urga liegt.

Eine der beiden anderen Masken hatte einen blauen Hundekopf, die zweite einen blauen Eberkopf mit mächtigen, erschreckend wirkenden Stoßzähnen. In den mongolischen Heldensagen trifft man die Gestalt eines Schamanengeistes, der als Eber dargestellt wird. Er zerreißt laut grunzend mit seinen Borsten die Wolken am Himmel. Auf einem seiner Stoßzähne sind Recken aufgespießt, die sich in einen Zweikampf mit ihm eingelassen hatten, um ihn zum

Buddhismus zu bekehren, und auf dem zweiten Stoßzahn die Pferde der besiegten buddhistischen Recken. Es kann sein, daß der Maskenmacher diese sagenhafte Gestalt mit der Maske des ebenköpfigen heidnischen Geistes identifizierte, der, von den buddhistischen Glaubenslehrern besiegt, ein Hüter der Lehre wurde, die er erst bekämpft hatte.

Nach Beendigung des Tanzes dieser vier Masken, deren Bewegungen die blitzartige Verfolgung der Feinde symbolisierten, erklang von neuem die Rufmelodie, die auf Posaunen und Flöten unter Begleitung der Schlagbecken im Takt der Aufrufe der Mönche im oberen Pavillon gespielt wurde. Aus dem Durchgang für die Masken herauskommend, erschienen auf dem Tsam-Platz die vier Adsar, die indischen Glaubenslehrer, in Begleitung der Herren der Friedhöfe und des Chaschin-Chan mit den Knaben. Diese eigenartig gestalteten Masken trugen Gewänder aus einfachen gestreiften Baumwollstoffen und sahen im Vergleich mit den anderen Masken in prunkvollen Gewändern aus golddurchwirkter Seide sehr bescheiden aus. Die Adsar führten den Tanz des Lotoskreises auf und gingen danach ab.

Auf den nächsten Aufruf hin kam der Weiße Alte, der gute Erdgeist, heraus. Diese Maske war mit bewundernswerter Ausdruckskraft gestaltet. Der mächtige Glatzkopf des Alten war von langen grauen Haaren umrahmt. Der Greis hatte einen grauen Bart und buschige Augenbrauen, unter denen weise Augen, die vieles gesehen hatten, gelassen hervorschauten. Das Gesicht des Weißen Alten hatte friedliche Züge. Die Lippen lächelten gemütlich. Der Tänzer in der Maske des Weißen Alten war stets ein hochgewachsener Mönch. Er konnte durch den Mundspalt der Maske sehen. Seine Augen waren aber durch den herabhängenden Schnurrbart der Maske verdeckt und für die Zuschauer unsichtbar. Der Weiße Alte trug ein weites Samtgewand, auf dessen silberweißem Grund von rosafarbenen, goldenen und grünen Drachenfiguren gebildete Kreise als Symbole der Macht verteilt waren. Er hielt einen langen Stab mit einem Drachenkopf, dem Zeichen der Langlebigkeit, in der Hand. Um seinen Hals war ein riesiger Rosenkranz gelegt. Er hatte Süßigkeiten bei sich, die er an die Kinder verteilte; und ein Bonbon von ihm bedeutete für das betreffende Kind eine Gabe, die Wohl und Glück brachte.

Zwei Adsar führten den Alten untergehakt zum Tanzkreis, 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. Diese Masken waren kunstvoll im Stil der chinesischen, mongolischen und tibetischen Mythos-Gestalten und Statuen gefertigt. Jeder Löwe wurde von einem Unmaskierten geführt, der mit einer Hand das „Tier“ lenkte und in der anderen einen riesigen Ball aus buntem Stoff hielt. Die Löwenmasken liefen zu dem schlafenden Alten, und ihre Führer bewarfen ihn mit den Bällen. Erschrocken sprang der Alte auf und begann mi den Löwen zu kämpfen, wobei er ihre Angriffe mit seinem Stab abwehrte und gleichzeitig versuchte, den auf ihn zufliegenden Bällen auszuweichen. Gelang es ihm dann endlich, einen Löwen auf die Knie zu zwingen, folgten auch die anderen und verneigten sich vor dem Alten. Durch Gesten drückte dieser seine Freude aus. Danach verließen die Löwen und der Weiße Alte den Tanzkreis und liefen am Rande des Vierecks um den Tsam-Platz, wobei sie durch ihr improvisiertes Spiel die Zuschauer zum Lachen brachten.

Der Weiße Alte verteilte Süßigkeiten an die Kinder und half, die vordrängenden Zuschauer zurückzuhalten.

In den Tschambon-Kreis trat dann der Tanzmeister, Tschambon, der am Schluß der Tsam-Aufführung Dschagchar und Sor, die abschließende Opfergabe für die Schutzgeister der Lehre, auf den Scheiterhaufen zu werfen hatte. Der Tschambon tanzte in seinem Kreis als Verkörperung der Gottheit Jamantaka.

Nach dem Abgang des Tschambon traten in den äußeren Schunak-Kreis die einundzwanzig Schwarzhüte ein, die in diesem Kreis einen Tanz aufführten, wobei sie die Beschwörungsformeln der Gottheit Jamantaka für sich sprachen. Nach Beendigung des Tanzes verließen die Schunak ihren Kreis und setzten sich innerhalb des Tsam-Vierecks auf die für sie aufgestellten Bänke.

Der Weiße Alte setzte seine lustigen Auftritte fort, die Freude, Heiterkeit und Glück verbreiteten. Danach wurde eine Pause eingelegt.

Die Tänzer ruhten sich aus und stärkten sich, während der Weiße Alte weiterhin die Herzen der Zuschauer mit kleinen Späßen erfreute.

Nach der Pause wurden die Aufrufe fortgesetzt. Aus dem Durchgang für die Masken trat die grimmige Maske Dsamudi, die als die weibliche Kraft (Schakti) der mächtigen Tantra-Gottheit Erlik Nomun-chan galt. Nach Beendigung ihres mystischen Tanzes verließ Dsamudi den Kreis nicht, sondern wartete auf Erlik Nomun-chan.

Auf die Rufklänge der Posaunen und Flöten hin sollte nun Erlik Nomun-chan als die letzte Maske erscheinen, denn alle anderen Masken hatten ihre Tänze bereits aufgeführt. Der Gesetzeskönig beeilte sich aber nicht, und wieder erklangen die Aufrufe. Doch Erlik ließ sich immer noch Zeit. Er erschien erst nach dem dritten beharrlichen Aufruf. Er bewegte sich sehr langsam. Es schien, als könne er vor Würde kaum seine Beine bewegen, denn er stellte sie bei jedem Schritt mehr seitwärts als nach vorn, und es entstand der Eindruck, als ob er nur von dem einen Fuß auf den anderen träte und nicht von der Stelle käme.

Die Musikinstrumente erklangen noch beharrlicher, doch Erlik Nomun-chan schritt immer langsamer. Er hatte ein großes Gefolge. Ihn empfingen nicht nur die beiden Herren der Friedhöfe, Chaschin-Chan mit den Knaben in Begleitung der Räuchergefäßträger und der Flötenspieler, sondern auch die vier indischen Glaubenslehrer, die Adsar, die ehrfurchtsvoll hinter ihm schritten, und der Weiße Alte mit den vier Löwen. Der Bedeutung dieses Vorganges wegen ritt der Weiße Alte auf einem der Löwen. Im Gefolge des Gesetzeskönigs befanden sich auch die acht Ditokdschad-Masken, die ihren Tanz bereits zu Beginn des Tsam aufgeführt hatten.

Aus der Zuschauermenge traten einmal hier, einmal dort Menschen heraus und hängten Chadak an das prunkvolle, golddurchwirkte Gewand der Nomun-Chan-Maske. Der riesige, furchterregende Stierkopf des Erlik war blau, da in der Farbensymbolik Schwarz und Dunkelblau die strenge und angsteinflößende Würde bedeuteten. Rot war die Farbe der Macht und der Kraft, der sich alles Umgebende unterordnete. Gelb symbolisierte Glück und

langes Leben, Weiß Güte und Friedfertigkeit. An der Farbe der Gewänder und der Masken konnte also der Charakter der Tsam-Figuren erkannt werden.

Erlik Nomun-chan, der Herr über die Toten, tanzte langsam und lange zusammen mit seinem Gefolge. Während er durch seine mystischen Bewegungen die Träger des Bösen symbolisch vernichtete, die nach den Tänzen der vorher aufgetretenen Masken noch übriggeblieben waren, sprachen die Mönche die Beschwörungsformeln, durch welche die Feinde der Lehre in die auf dem viereckigen Stück Stoff aufgezeichnete Linka-Figur hineingezwungen wurden.

Hier erblickt man einen Adsar aus dem Tsam von Ulan-Bator, der seinen Platz an der Seite des Otschirvani im Tempelmuseum fand. Und wenn nach den Anschauungen des Volksglaubens die Berührung mit dem Stab der Chochimoi, der Herrn der Friedhöfe, den Zuschauern des Tram die Ankündigung des nahen Todes bedeutete, so geh ihnen die Stabberührung dieser Adsar nach ein Jahr glücklichen Lebens.

Und wieder erklangen die Musikinstrumente, die die Gottheiten zum Eintritt in den Tanzkreis riefen. In der bisherigen Reihenfolge erschienen dann alle Masken, die vor Erlik Nomun-chans Auftritt getanzt hatten. Unter den Klängen der Rufmelodie traten sie nacheinander in den großen Maskenkreis und führten dort einen Tanz auf.

Zu dieser Zeit stand die Sonne schon sehr tief. Die Seide und der Brokat der Gewänder, die blauen, roten, gelben und weißen Masken und das Gold der glitzernden symbolischen Ornamente, die Türkise und Korallen wirkten wie bizarre Wundergebilde.

Die Schunak in schwarzen Hüten, die bis dahin auf den Bänken außerhalb des Kreises gesessen hatten, schlossen sich dem allgemeinen Tanz an. Der effektvollste Augenblick der Tsam-Aufführung begann. Dutzende von Masken in farbigen Gewändern führten symbolische Bewegungen im Rhythmus der Musik aus.

Zu diesem Zeitpunkt wurde das Verlesen der Einladungen an die Gottheiten und Geister im Rahmen der Zeremonie der Linka-Verbrennung beendet. Tempeldiener errichteten an der Südseite des Tsam-Platzes hinter den Zuschauern einen Scheiterhaufen. Darauf stand ein großer Kessel, in dem während des Verlesens der Ritualtexte Butter zum Sieden gebracht worden war.

Auch das ist das Maskengesicht eines Adsar in seiner ganzen Ausdruckskraft. Die Maske stammt aus einem Kloster der westlichen Mongolei. Dieser Adsar hat die Kulte der Götter und ihrer Abbilder überlebt: Stoisch ruht er aus im zum Museum gewordenen Tempel des Staatsorakels.

Der Beschwörer Tschambon zog einen alten, schon bei früheren Opferungen mit Fett bespritzten Kittel über. Mit einer Schale aus einem menschlichen Schädel, die mit hochprozentigem, mit verschiedenen Ingredienzen vermischtem und während der Tsam-Aufführung geweihtem Alkohol gefüllt war, trat der Beschwörer an den Kessel mit siedendem Fett, über den die Tempeldiener die auf lange Stangen gespannte Linka-Abbildung hielten. Nach Bewegungen mit symbolischer Bedeutung goss der Tschambon den Inhalt der Schale mit einer kurzen Bewegung in den Kessel mit dem siedenden Fett, wobei er Beschwörungsformeln sprach. Sobald die Flüssigkeit die Oberfläche des heißen Fettes berührte, schlug eine riesige Flamme aus dem Kessel heraus, deren Zungen das Linka-Bildnis sofort verbrannten.

Es schien in diesem Augenblick, als ob auch der Tschambon von den Flammen erfaßt würde, hinter denen nur noch sein Kopf und seine erhobenen Arme zu sehen waren.

Zum Gießen des Alkohols in das siedende Fett gehörte unbedingt Selbstbeherrschung, verbunden mit genauen und sicheren Bewegungen. Wenn der in den Kessel gegossene Alkohol die Flammenzungen und das brodelnde Fett berührte, flogen nämlich die brennenden Fettspritzer aus dem Kessel heraus, und alte Leute erzählten, daß ein Tschambon einst derart vom siedenden Fett verbrannt worden war, daß er an den Folgen der Verbrennungen starb. Die Zeremonie der Linka-Verbrennung war sehr effektvoll, verlangte aber vom Tschambon genaueste Berechnung seiner Bewegungen.

Die Maskentänze gingen nun zu Ende. Die Mönche, die in den Pavillons saßen, standen auf. Die von Astrologen bestimmte Stunde für die Dschagchar- und Sor-Verbrennung brach bereits an. Die Sonne ging unter. Im Osten zeigte sich der Mond. In seinem Scheine wirkten die Masken im Tanzkreis ganz anders als im grellen Sonnenlicht.

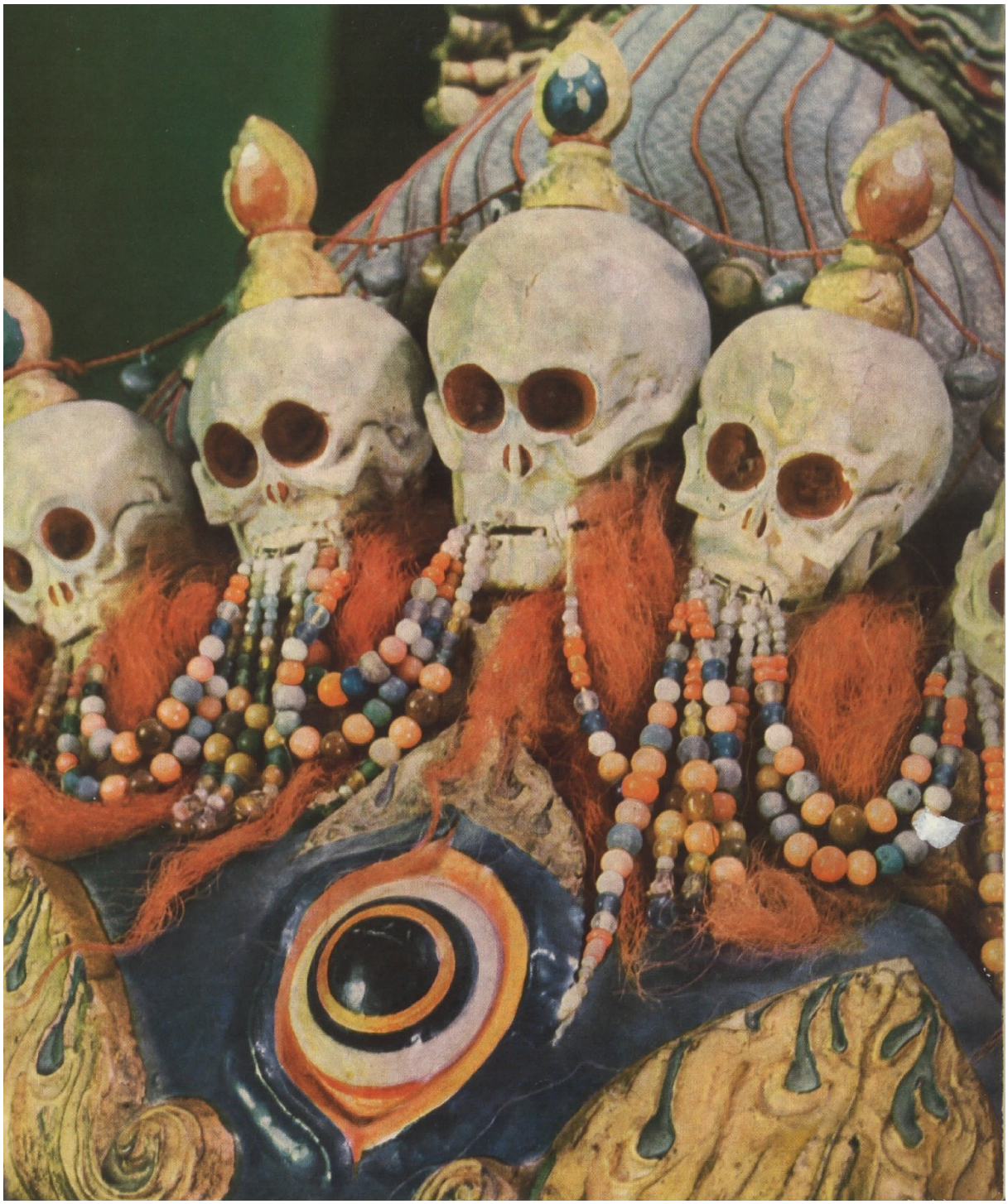
Die Tempeldiener trugen Dschagchar und Sor, die unter dem Baldachin gestanden hatten, zu der von den Astrologen bestimmten Verbrennungsstätte. Die Astrologen hatten auch den Weg berechnet, auf welchem die Opfergaben zur Verbrennung zu tragen waren. Hinter den Tempeldienern, die Dschagchar und Sor auf einer besonderen Trage trugen, schritten der Tschambon, die Astrologen, die obersten Lamas, die an den Ritualhandlungen während des Tsam-Tanzes teilnahmen, und die Tsam-Masken in strenger Rangordnung. Außerhalb des Klosterbezirks hatten die Tempeldiener bereits den Scheiterhaufen für die Verbrennung der Opfer errichtet. Lange Holzstangen wurden dabei in Form eines Zeltes aufgestellt, dessen Außenwände mit fettgetränktem Heu abgedeckt wurden. In der Nähe wurden zwei kleinere Scheiterhaufen angezündet, vor welchen die Tempeldiener bereitstanden, um mit dem Feuer dieser Scheiterhaufen den großen Opferscheiterhaufen anzuzünden, wenn die Opfergaben Dschagchar und Sor in die Flammen geworfen werden sollten.

Vor den Scheiterhaufen stellte sich der Beschwörer Tschambon, der vor der Opferung Beschwörungsformeln sprach. Hinter ihm standen die Träger mit Dschagchar und Sor. Rechts und links von ihnen bildeten die Mönche, die am Lesen der Ritualtexte teilnahmen, und die Mönche mit den Musikinstrumenten eine Menschenmauer. Dann begann in einem großen Kreis der Tanz der Göttermasken. Am Rande dieses Kreises standen die Zuschauer. Das laute Lesen der Ritualtexte für die Schlußopferung und die Klänge der Posaunen, der Flöten, der

Schlagbecken und der Trommeln begleiteten den rhythmischen mystischen Tanz der Masken, der im silbernen Schein des Mondes märchenhaft, überirdisch wirkte.

Dieses ist die Maske des Nandub Tschödschal, wenn sie uns, wie auf der Fotografie, rot anblickt; ist sie gelb, so ist es die Maske des Sandub Tschödschal, auch einer der drei Formen der Herrn über die Toten Tschödschal oder Nomun-chan.

Puntsuk-odser, der Meister des Tsam zu Ulan-Bator und hervorragende Bildschnitzer aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, gestaltete diese prachtvolle Maske des Herrn der Hölle und schreckendrohenden Königs über die Toten Erlik, dessen drei Augen zugleich die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Weltganzen erschauen. Die flammenden Brauenbüschel umzüngeln die Hörner der Maske.



Dieses Auge des Herrn über die Toten erschaut alle den schwachen Augen der Sterblichen undurchdringlichen Dinge, und die fünf Totenköpfe, die reine Stirn umkrönen, bedeuten in der Sprache der Symbole den Sieg über Zorn, Unwissenheit, Gier, Stolz und Missgunst.

Der Beschwörer trat an den großen, in hellen Flammen stehenden Scheiterhaufen und warf
400 Dschagchar und hinterher Sor in das Innere des brennenden Zeltes. Schemenhaft wirkte der im flatternden Gewand seinen merkwürdigen Tanz vollführende Beschwörer im glutroten Schein der Flammen, wenn er die Pyramide dem Feuer übergab. In diesem Augenblick erschallten Schüsse. Aus alten Steinschloßflinten schossen die Zuschauer in den Scheiterhaufen, um zu helfen, die im Feuer der Vernichtung geweihten bösen Geister zu töten.

Alte Bogenschützen hatten zu dieser abschließenden Opferhandlung ihre Bogen und mit mystischen Beschwörungsformeln für den Sieg über das Böse bemalte Pfeile mitgebracht, mit denen sie in den prasselnden Scheiterhaufen hineinschossen, daß die Flammen hoch in den nächtlichen Himmel loderten. Auch die Bewohner der Klosterumgebung trugen das Ihrige zum Besiegen des Bösen bei. Sie warfen trockene Baumrinde, Fett und mit Brennölen getränkte Spanholzbündel in das Feuer oder gossen Butter in den Scheiterhaufen, denn die die Gegend beherrschenden Geister und die Schutzgötter der Lehre, welche die von den Flammen hinaufgetragene Opfergabe genossen, sollten sehen, daß auch die einfachen Menschen an der den Geistern so angenehmen Opferung teilnahmen.

Der Chor der Mönche fuhr fort, die Beschwörungen zu sprechen. Die vom flackernden Feuer des Scheiterhaufens und dem Mond beschienenen Masken tanzten im Kreis. Das Licht- und Schattenspiel belebte ihre phantastischen Gesichter, und es schien, als ob die Siegesfreude sie aufleuchten ließe.

Die Zuschauermenge sprach die Schlussworte der Beschwörungsformeln mit, und der mächtige Chor der Männerstimmen klang erhaben zum Abschluss dieses Tages in den Abendhimmel. Das verbrannte Holz auf dem Scheiterhaufen brach funkensprühend zusammen. Die Masken beendeten ihren Tanz, und alle Tsam-Teilnehmer schritten in einer Prozession zum Tempel. Der Tsam war beendet. Die Zuschauer verließen die Stätte der Tsam-Aufführung. Die Bewohner der Stadt gingen nach Hause, und wer aus der Steppe gekommen war, eilte zu seinem Pferd.

Podschid - eine der kleineren Gottheiten aus dem Gefolge des Herrn über die Toten Tschödschal oder Nomun-chan.

Die pantomimische Mysterie Erlik-chan-Tsam wurde in dieser Fassung von 1811 bis 1937 in Urga (Ulan-Bator) 127mal, jährlich einmal, aufgeführt. Nur einmal, zu Beginn der dreißiger

Jahre unseres Jahrhunderts, gelangte sie auf die Bitte sowjetischer Filmschaftender, die nach Ulan-Bator kamen, um den Tsam zu filmen, zum zweiten Mal in einem Jahr zur Aufführung. Die Aufnahmen wurden auf Schwarzweißfilm ohne Ton gemacht, wie alle sowjetischen Filmstreifen der damaligen Zeit. Bei den Aufnahmen waren keine wissenschaftlichen Berater anwesend, und viele für die Geschichte des Tanzes und der pantomimischen Mysterien wichtige Momente gelangten nicht in das Blickfeld der Kameraleute, die eine derartige Aufführung das erste Mal sahen und sich, ohne Sachkenntnis und ohne spezielle Vorbereitung, in der Masse der für sie völlig fremden Masken, Bewegungen und Symbole nicht auskannten. Das Material hat aber doch für die Wissenschaft einen großen Wert, denn dieser Film zeigt grundsätzlich alle Phasen der pantomimischen Erlik-chan-Mysterie, und zwar in einer bestimmten Epoche und an einem bestimmten Platz. Vielleicht wird diese Mysterie noch einmal in einem der tibetischen Klöster gefilmt, bevor sie auch dort endgültig erlischt. Es ist uns bekannt, daß die Japaner während des zweiten Weltkrieges die Erlik-chan-Mysterie in den einzelnen Klöstern der Inneren Mongolei filmten und diese Streifen auf den Weideplätzen der Nomaden in der Mandschurei vorführten. Wären alle diese Filme noch vorhanden, so könnten die Kunsthistoriker und insbesondere die Historiker, die sich mit der Geschichte des Theaters befassen, eine gründlichere Vorstellung von der mongolisch-tibetischen Mysterie als von den Mysterien des europäischen Mittelalters gewinnen.

Der Autor erlebte den Erlik-chan-Tsam in allen Klöstern um Ulan-Bator und in einigen von der mongolischen Hauptstadt weit entfernten Gegenden. In den dreißiger Jahren, als die sowjetischen Filmschaffenden den Ulan-Bator-Tsam filmten, erfuhr er die Höhe der Kosten, die von der Klosterkasse am Tsam-Tage getragen wurden. Das meiste Geld wurde für die Herstellung der Opfergaben, besser gesagt, für die Materialien ausgegeben, aus denen die Opfergaben zubereitet wurden, das heißt für Farben, Butter, Mehl, Zucker und Gewürze, dann für Fett für die Lämpchen, die vor den Bildnissen der Gottheiten brannten, sowie für Tee für die Mönche, die an den Ritualhandlungen teilnahmen. Die Arbeit der Meister, die Dschagchar, Sor, die Linka-Figur und so weiter fertigten, wurde nicht bezahlt, da sie zu ihren Pflichtaufgaben gehörte und sie gleich den übrigen Mönchen an der klösterlichen Festtafel teilnahmen.

Okomen
úkoly

Die Klosterherden lieferten Butter, Milch und andere Produkte in der gleichen Weise, wie dies auf Grund der seit jeher bestehenden Tradition auch bei anderen Gottesdiensten und Ritualhandlungen geschah. Die weltliche Bevölkerung zahlte für die Tsam-Aufführung kein Geld. Am Tage der Tsam-Aufführung hatte das Kloster ebenfalls keine besonderen Einnahmen durch Spenden von den aus der Steppe kommenden Viehzüchtern, beziehungsweise von den Einwohnern der Stadt, die die Tsam-Aufführung besuchten.

Der ehrwürdige Doktor der Mystik Chambo Gombodschab, der ein Kenner der tibetischen Literatur und das Haupt der Verwaltung der buddhistischen Klöster in der Mongolei war und der eine Reihe von Schritten über die Geschichte der mongolischen Schriftsprache aus dem Tibetischen ins Mongolische übersetzte, hatte damals dem Autor Angaben über die Kosten der Tsam-Aufführung für die sowjetischen Filmschaffenden zur Verfügung gestellt, die im Jahresetat des Klosters nicht vorgesehen gewesen waren. Bei Deckung der Kosten durch

„Almosen“ durfte nämlich diese Mysterie auch ein zweites Mal in einem Jahr aufgeführt werden.

In einzelnen Arbeiten, die außerhalb der Mongolei und Tibets über den Tsam von Autoren geschrieben wurden, die nicht einmal wussten, daß sie nicht über die pantomimischen Mysterien im allgemeinen, sondern über eine bestimmte, und zwar über die Erlik-chan-Mysterie berichteten, kann man Behauptungen finden, daß der Tsam dem Kloster riesige Einnahmen gebracht habe. Diese Behauptungen, die auf der Unkenntnis der Organisation der buddhistischen Klöster beruhen, sind wahrscheinlich auf die Annahme zurückzuführen, daß eine solche Aufführung große Massen Pilger anziehen musste und dem Kloster deshalb viel Geld einbrachte. Aber der eigentliche Tsam dauerte immer nur einen Tag, und nur in wenigen Klöstern der Mongolei dauerte der Erlik-chan-Tsam zwei Tage, doch die strenge Klosterordnung verbot den Frauen, über Nacht in den Wohnstätten der Mönche zu bleiben. Für die nomadisierenden Viehzüchter war diese Mysterie eine Kulthandlung und Festvorstellung, zu der sie aus der Steppe auf den besten Pferden und in festlicher Kleidung ritten. Sie konnten dort Bekannte und Verwandte treffen, die weit entfernt von ihnen wohnten. Man konnte sich selbst zur Schau stellen und die anderen betrachten. Es war da nicht viel Zeit, alle Tempel zu besuchen, in denen an den Tsam-Tagen sowieso kaum Gottesdienste stattfanden, da alle Mönche aus dem Kloster auf dem Tsam-Platz weilten, sei es als Tänzer, als Leser der Ritualtexte der Mysterie oder als Zuschauer. Die zur Tsam-Aufführung aus der Steppe kommenden Gäste konnten höchstens Geschenke für die ihnen bekannten Mönche und Verwandten oder für die Erzieher ihrer Kinder in dem Kloster mitbringen, Käse, Lämpchenfett und so weiter, das heißt solche Sachen, die in die Satteltaschen passten. Größere Geldsummen und Naturalien, zum Beispiel Vieh, wurden bei Totenmessen und den großen Gottesdiensten an kirchlichen Feiertagen eingenommen, zu denen die Tsam-Aufführungen nicht gehörten.

Neben seiner religiösen Bedeutung war der Tsam vor allem eine Form des Volkstheaters in der alten Mongolei. Ebenso wie die Mysterienspiele im mittelalterlichen Europa fand er auf einem Platz unter freiem Himmel statt. Die Szenen mit religiösem Inhalt, in denen Gottheiten auftraten, die durch ihren mystischen Tanz die für die Sterblichen unsichtbaren bösen Geister vernichteten, wechselten mit heiteren, weltlichen Zwischenspielen, die vom Weißen Alten, den Knaben des Chaschin-Chan und anderen Figuren dargebracht wurden. An der Erlik-chan-Mysterie nahmen auch Laien teil; sie stellten den Raben und die beiden Dschagchar und Sor vor dem Raben schützenden Recken dar

Die szenischen Höhepunkte der Tsam-Aufführung waren die Verbrennung der Linka-Darstellung und die abschließende Verbrennung der Opfergaben Dschagchar und Sor unter Begleitung von Gewehr- und Bogenschüssen.

Wie die mittelalterlichen westeuropäischen Mysterienspiele und liturgischen Dramen gehören auch der mongolisch-tibetische Erlik-Tsam, der Geser-Tsam und das liturgische Drama Milaräba-Tsam zu einer Weltgeschichte des Theaters. Vom Erlik-Tsam gibt es neben den Beschreibungen von Europäern, die allerdings meist weder Kunsthistoriker noch Kenner der Geschichte und Kultur der Mongolen und Tibeter waren, heute auch Dokumentarfilme, und die Museen der Mongolei, der Sowjetunion und einiger anderer Länder bewahren

Masken und Gewänder des Erlik-Tsam. Außerdem haben die Mongolisten und Tibetologen heute Zugang zu den Manuskripten und Blockdrucken, von denen viele noch vor kurzem sogar für die mongolischen und tibetischen Mönche verboten und unzugänglich waren, die keine Genehmigung zum Lesen dieser esoterischen Texte hatten.

Die Farben- und Ornamentensymbolik der Masken und Gewänder des Tsam kann heute von Kunst- und Kultur- Historikern jederzeit studiert werden. Die musikalische Begleitung der Maskenauftritte, die in einer besonderen Notenschrift aufgezeichnet und danach von den musizierenden Mönchen erlernt wurde, ist jetzt für Musikwissenschaftler auch nach Tonbandaufnahmen zu studieren. Die Bewegungen und die Gesten der Tänzer und ihre Tanzschritte, die besondere Bezeichnungen hatten, können nach den Filmaufnahmen von Choreographen studiert werden. Die Zeit und die fortschrittliche Entwicklung haben viele religiöse Tabus aufgehoben, die die alten Tschambon, die Tanzmeister, von der Erläuterung des für die Ungeweihten Unzugänglichen abhielten. Wird nun meine kurze Beschreibung des Tsam von Urga, der Erlik-chan-Mysterie, die auf Unterlagen beruht, die den früheren Autoren unbekannt waren, für alle diejenigen interessant sein, die sich mit der allgemeinen Theatergeschichte befassen, so darf ich annehmen, daß der geschätzte Leiter des deutschen Verlages Koehler & Amelang, Herr Dr. Faensen, der bekannte tschechische Fotograf, Herr Werner Forman, der vieles für die Popularisierung der Kultur und der Kunst der Völker Asiens in Europa getan hat, und der mongolische Philologe, Folklorist und Ethnograph an dieser Publikation nicht umsonst gearbeitet haben.

Akademiemitglied Professor Dr. Rintschen

Ulan-Bator, im letzten Frühlingsmond

des Jahres der Blauen Schlange

des sechzehnten Jahrsechzigs

nach dem Mondkalender der Mongolen

(A. D. MCMLXV)

Nicht zum Vertrieb nach Westdeutschland, Westberlin, Österreich und der Schweiz