

POESIE, POETIK, POLITIK.

ENGAGEMENT UND EXPERIMENT IM WERK DES HINDIAUTORS
GAJANAN MADHAV MUKTIBODH (1917-1964)

BARBARA LOTZ

MEINEN ELTERN

POESIE, POETIK, POLITIK.
 ENGAGEMENT UND EXPERIMENT IM WERK DES HINDIAUTORS
 GAJANAN MADHAV MUKTIBODH (1917-1964)

Inhalt

Vorwort.....	ix
Zur Übersetzung und Umschrift.....	xii
1.0. Einleitung.....	1
1.1. Ein Autor zwischen Progressivismus, Experimentalismus und Neuem Gedicht.....	1
1.2. Die Entwicklung einer Historiographie in der Hindi-Literatur.....	10
2.0. Abgrenzungen, Ausgrenzungen: Vom Chāyāvād zum Neuen Gedicht.....	19
2.1. Wie entsteht ein "Vād"? Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Experimentalismus	19
2.1.1. Zur literaturgeschichtlichen Verortung einzelner Strömungen.....	19
2.1.2. Der Begriff des "vād" im Hindi	22
2.1.3. Vom Chāyāvād zum Prayogvād: ein Abriss.....	27
2.1.4. Die Saptak-Anthologien und der Prayogvād: eine Rezeptionsgeschichte.....	35
2.1.4.1. Übersicht über die Texte.....	38
2.1.4.2. Die Rolle Ajñeyas bei der Etablierung des Prayogvād.....	40
2.1.4.3. Tār Saptak: Die anderen sechs	68
2.2. Poetik und Literaturkritik: Muktibodhs "Kāmāyanī: eine Neubetrachtung".....	88
2.2.1. Romantische Allegorie und progressive Kritik.....	88
2.2.2. Kāmāyanī im Spiegel der Rezeption.....	90
2.2.3. Historisches Epos oder Fantasy?	96
2.2.4. Forderungen an den engagierten Kritiker	101
2.2.5. Fantasy: ein Werkzeug des Realisten?.....	104
3.0. Zur Entstehung eines langen Gedichts.....	114
3.1. Zur Entstehungszeit und Veröffentlichung von <i>Amḍhere meṁ</i>	114
3.2. Lange Gedichte bei Muktibodh unter besonderer Berücksichtigung von <i>Amḍhere meṁ</i>	126
3.3. Langes Gedicht oder unendliches Gedicht? Schaffensgeschichtliche Entwicklung	128
3.3.1. "Alptraum Nagpur": Biographischer Hintergrund.. . . .	131
3.3.2. Auf dem Weg zu <i>Amḍhere meṁ</i> : Drei frühe lange Gedichte.....	137
("Jīvan yātrā", "O virāṭ sapnoṁ", "Zindagī kā rāstā")	
3.3.3. Erste Konstanten der Erweiterung und Verlängerung.....	150
4.0. Viele Originale: Die Textvorlagen von <i>Amḍhere meṁ</i>.....	152
4.1. Zur deutschen Übersetzung als Textgrundlage der Analyse.....	152
4.2. Übersicht über die verschiedenen Textausgaben von <i>Amḍhere meṁ</i>	155
4.3. Die Änderungen: Einblicke in eine Arbeitsweise.....	160
4.3.1. Änderungen an der Textoberfläche.....	163
4.3.2. Stilistische und inhaltliche Veränderungen.....	166
4.3.3. Strukturelle Unterschiede.....	171
4.4. Exemplarische Untersuchung von wenig- und vielüberarbeiteten Passagen.....	175
4.5. "Im Dunkeln". Eine deutsche Übersetzung mit textkritischen Anmerkungen	190

0. Auf der Suche nach dem verlorenen Ausdruck:.....	231
Literarische Grenzüberschreitungen im langen Gedicht	
5.1. Zur 'Gattung' des langen Gedichts.....	231
5.2. Techniken, Konzepte, Verfahren: Lyrisch, dramatisch, narrativ, episch?.....	234
5.3. Wahrnehmungsebenen zwischen Traum und Realität.....	238
5.4. Literaturhistorischer Kontext des langen Gedichtes im Hindi.....	241
5.4.1. Die Begrifflichkeit der Sanskritpoetik.....	243
5.4.2. Unmittelbare Vorläufer im Hindi	247
0. Multiple Lesarten: eine Textanalyse von <i>Amidhere mein</i> in drei Durchgängen.....	255
6.0.1. Merkmale einer heterogenen Textsorte.....	255
6.1. Lyrische Momente.....	258
6.1.1. Metaphern, Symbole, Schlüsselbilder: Naturpoesie versus urbane Lyrik.....	258
6.1.1.1. Sterne und Blitze.....	264
6.1.1.2. Juwelen und Edelsteine.....	268
6.1.1.3. Blumen.....	270
6.1.2. Liedstrukturen. Vom subjektiven Empfinden zur Kommunikation.....	274
6.1.2.1. Refrain 1: Erinnerung, Dynamik, Kohäsion.....	277
6.1.2.2. Refrain 2 und 3: (An-)Klagelied.....	280
6.1.2.3. Refrain 4: Revolutionslied.....	283
6.2. Narrative Struktur: Traum, Alptraum, <i>Fantasy</i>	292
6.2.1. Zwischen Gedicht und Kurzgeschichte: Die Nähe zur Prosa.....	292
6.2.2. Dem Ich-Erzähler auf der Spur. Eine Nacherzählung in acht Kapiteln.....	296
6.2.3. Schattenseiten, Höhle, Untergrund: Räume und Dunkelzonen.....	334
6.2.4. Lyrisches und narratives Inventar: Versuch einer Ordnung.....	338
6.3. Die dramatische Exposition: Konflikt, Katharsis, Erkenntnis.. ..	347
6.3.1. Persönlichkeitsspaltung und Selbstentfremdung?.....	347
6.3.2. Imaginäre Kontrahenten: Exponenten des Unterbewußtseins.....	356
6.3.2.1. "Mein nacktes Selbst, mein haariges Selbst": Der <i>Orāṁg Uṭāṁg</i>	356
6.3.2.2. Welcher <i>Manu</i> ?.....	358
6.3.2.3. Vision des Neuen Menschen? Der "Blutlichtgetränkte Mensch".....	361
6.3.2.4. Der Künstler: Ausdruck als Erlösung	366
6.3.2.5. Der <i>Brahmarākṣas</i> : Schuld und Sühne.....	369
6.3.2.6. Der Guru: Autorität und Orientierung.....	373
6.3.3. Kommunikation als Grenzüberschreitung.....	378
0. Epilog: Das Gesamtkunstwerk.....	380
7.0.1. Epische Züge? Zum Begriff der Repräsentativität.....	380
7.1. Der gefundene Ausdruck.....	382
7.2. Die große Leinwand.....	388
7.3. Die Heilssuche.....	392
7.4. Literarisches Neuland.....	399
10. Anhang.....	408
8.1. Kurzbiographie Gajanan Madhav Muktibodh.....	408
8.2. Literaturverzeichnis.....	413

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im September 1999 als Dissertation im Fach Moderne Indologie am Südasien-Institut Heidelberg bei der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaft, Universität Heidelberg, eingereicht. Allen Personen, die zu ihrem Zustandekommen beigetragen haben, sei an dieser Stelle gedankt.

Zuerst gilt mein ganz besonderer Dank meiner Doktormutter Frau Professor Dr Monika Boehm-Tettelbach, die mich beim Abfassen dieser Arbeit jederzeit mit wohlwollender Kritik und wertvollen Ratschlägen begleitete, und mich mit großem Einsatz und unermüdlicher Geduld förderte. Ihre stetige Ermunterung bildete eine ganz besondere Stütze bei der Fertigstellung der Arbeit. Desgleichen sei mein Dank an Herrn Professor Dr Lothar Lutze ausgesprochen, der mich in die Anfangsgründe des Hindi und seiner Literatur einführte, mich insbesondere auf das Feld der Lyrik einstimmte und diese Arbeit in den Anfängen betreute. Nicht versäumen möchte ich auch eine Danksagung an Herrn Professor Vishvanath Tripathi, der mich während meines Studiums an der Delhi University erstmals mit dem Werk Muktibodhs vertraut machte und so nachhaltig zur Wahl des Themas beitrug.

Allen indischen Autoren, Professoren und Journalisten, die mir in unzähligen Gesprächen ihre Zeit und Aufmerksamkeit geschenkt haben, sei ganz besonders gedankt. Ihre großzügig mit mir geteilte Sachkenntnis, Einschätzung und Erfahrung trug entscheidend zur Ausrichtung dieser Arbeit bei. Obwohl an dieser Stelle nur wenige Namen erwähnt werden können, sei doch zumindest Herrn Nemichandra Jain, Herrn Ashok Vajpeyi, Herrn Vishnu Khare, Professor Namwar Singh, Professor Kedarnath Singh, Herrn Girdhar Rathi, Herrn Nirmal Verma, Frau Gagan Gill und Herrn Prayag Shukla persönlich gedankt. Ebenso danke ich Herrn Bhagwat Ravat und Herrn Manzur Ehtesham sowie allen Freunden in Bhopal herzlich für ihre Hilfe und persönliches Engagement bei der Einführung in die literarische Szene Madhya Pradeshs. Nicht minder schulde ich Professor Ram Prakash Saxena, University of Nagpur, und Herrn Umesh Chaube, Redakteur von *Nayā Khūn*, wie auch anderen Freunden in Nagpur einen besonderen Dank für ihre Bereitschaft, mit mir zahlreiche Personen und Örtlichkeiten in Nagpur zu besuchen und mich so auf Muktibodhs Spuren zu führen.

Meinen Mitarbeitern in der Außenstelle des Südasiens-Institutes Neu Delhi sei ebenfalls mein herzlicher Dank ausgesprochen. Herr Parasnath Chaudhary war von unschätzbbarer Hilfe bei der Materialbeschaffung, wie auch Herr Gabar Singh, Herr Jainuddin Baksh und Herr Sohan Pal mir jederzeit für große und kleine Hilfeleistungen zur Verfügung standen. Ebenso danke ich allen Mitarbeitern des Zeitschriftenarchivs *Naṭraṅg Pratiṣṭhān* für ihre Kooperationsbereitschaft.

Für diverse computertechnische Rettungsdienste sei Herrn Anand Mahindra gedankt, der nach einem Festplattenschaden sämtliche Daten des Manuskripts nahezu vollständig wiederherstellte. Ohne ihn wäre der vorliegende 'Letzte Ausdruck' (wenn diese freie Interpretation des *param abhivyakti* eriaubt sein mag) nicht zustande gekommen.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Mann, Dr Rainer Lotz für seine stete Gesprächsbereitschaft und kritische Aufmerksamkeit danken, mit der er mich während der Jahre der Abfassung dieser Arbeit begleitete. Er war mir mit zahlreichen Verbesserungsvorschlägen und Querverweisen eine unschätzbare Hilfe und hat jedes Stadium der Arbeit mit großem Interesse verfolgt und diskutiert.

Obwohl es an solcher Stelle nicht üblich ist, ist es mir doch ein Bedürfnis, meinen dankbaren Respekt auch gegenüber dem Autor G.M. Muktibodh auszusprechen, den ich nie persönlich kennen lernen konnte, dessen Persönlichkeit und Werk mich jedoch eine beträchtliche Zeitspanne auf intensivste Weise begleiteten und mir den Zugang zu einem umstrittenen Kapitel der modernen Hindi- Literatur eröffneten. Wenn ich auf die Frage, womit sich meine Dissertation befasste, zur Antwort gab: "Mit einem Dichter" oder noch zaghafter "Mit einem Gedicht", so löste das oft nicht zuletzt bei mir selbst Zweifel über den Sinn meines Unterfangens aus. Immer wieder waren es dann Muktibodhs Texte selbst, die mich wieder Fuß fassen ließen, indem sie mich bei jedem Schritt für alle auf sie angewandten Mühen belohnten.

Dem Südasiens-Institut Heidelberg bin ich zu besonderem Dank für meine Entsendung als Leiterin der Außenstelle New Delhi von 1994 bis 1999 verpflichtet, wodurch sich eine ideale Ausgangsbasis für die Recherche und Materialsammlung, wie auch die Zusammenarbeit mit Schriftstellern des Hindi ergab. Deswegen möchte ich es abschließend nicht versäumen, allen Professoren, Kollegen und Kommilitonen am Südasiens-Institut zu danken, die mir mit vielerlei Unterstützung, Hinweisen und Tips behilflich waren. Dabei möchte ich an erster Stelle Herrn

Professor Dr Dietmar Rothermund nennen, aber auch Herrn Dr Claus Peter Zoller, Frau Dr Ulrike Stark und Herrn Harald Fischer-Tiné, M.A., für ihr Interesse danken. Das Südasien-Institut bedeutete für mich in Deutschland immer ein 'home far from home'.

Meinen Eltern danke ich für ihre Geduld und das große Vertrauen, das sie mir entgegengebracht haben.

New Delhi, im September 1999

ZUR ÜBERSETZUNG UND UMSCHRIFT

Sämtliche Übersetzungen von Hindi-Zitaten aus den Originaltexten der Primär- und Sekundärliteratur ins Deutsche stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von der Verfasserin dieser Arbeit. Das gleiche gilt für die Übersetzungen aus dem Englisch.

Die Umschrift folgt der für das Hindi üblichen Transliteration (vgl. R.S. McGregor, *Outline of Hindi Grammar*, Delhi ²1977, xxii-xxx). Im laufenden Text wurde auf die Transkription von Personen- und Ortsnamen ganz verzichtet. Alle anderen Wörter der Fremdsprache erscheinen in diakritischer Umschrift oder in Nagari-Schrift.

शारदा का अर्थ ज्ञान

शारदा का अर्थ ज्ञान
अर्थ ज्ञान का अर्थ ज्ञान
ज्ञान का अर्थ ज्ञान
ज्ञान का अर्थ ज्ञान

शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान

शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान
शारदा का अर्थ ज्ञान

शारदा का अर्थ ज्ञान



1.0. Einleitung

1.1. Ein Autor zwischen Progressivismus, Experimentalismus und Neuem Gedicht. Einführung und Textauswahl

Das Werk und die Rezeption des Hindischriftstellers Gajanan Madhav Muktibodh ist geprägt von der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Strömungen in der Hindiliteratur, die im Zeitraum von 1930-1960 die literarische Diskussion dominierten. Sowohl die Rezeption als auch seine eigenen Stellungnahmen diskutieren seine Zugehörigkeit zu den Richtungen des "Progressivismus" (*pragativāi*), "Experimentalismus" (*prayogvād*) und des "Neuen Gedichts" (*navī kavītā*). Anhand von Untersuchungen des lyrischen Werkes von Muktibodh, seiner literarkritischen Essays sowie seiner Rezeption sollen diese Strömungen nicht nur näher bestimmt und die Überschneidungsbereiche verdeutlicht werden. Es sollen auch verschiedene Tendenzen der Kategorisierung, Periodisierung und Polarisierung aufgezeigt werden, die in der jüngeren Literaturgeschichtsschreibung wirksam wurden. Weiterhin erscheint Gajanan M. Muktibodh in besonderer Weise dazu geeignet, das Portrait eines 'modernen' Schriftstellers zu zeichnen, der über seine kreative Tätigkeit hinaus in Essays und Zeitungskolumnen engagiert Stellung zu literarischen, sozialen und politischen Fragen bezog, und so als Vertreter seiner Generation ein geändertes Selbstverständnis von der Rolle des Autors in seiner Gesellschaft repräsentierte.

In einer Präsentation des Autors als Lyriker, Literaturtheoretiker und Gegenstand der Literaturkritik und -geschichtsschreibung soll versucht werden, das Werk dieses für die Entwicklung der Hindi Literatur nach der Unabhängigkeit sehr bedeutenden, aber einseitig positionierten Schriftstellers aus drei Perspektiven zu beleuchten: seiner Lyrik, seinen literarkritischen Essays und seiner Rezeption als Prototyp des progressiven Schriftstellers. An Muktibodhs Bemühungen um genauere Differenzierungen innerhalb der "Ismen" läßt sich zeigen, welche Kategorien zur Beschreibung von Tendenzen und Neuentwicklungen in der Literatur herangezogen werden, und in welcher Tradition diese Kategorisierungen stehen. Die mit der Literaturgeschichtsschreibung eng verbundene Arbeit der Literaturkritik bereitet mit ihrer Begrifflichkeit dabei den Boden für den Zugriff auf unterschiedlichste literarische Produkte einer Epoche.

Inwieweit jedoch die Literaturkritik dabei zur Kategorisierung und Lagerbildung tendiert, läßt sich am Beispiel von Muktibodh aufzeigen. Selbst ein überzeugter Vertreter des

Progressivismus, zeugt seine Auseinandersetzung mit den verschiedenen "Ismen" seiner Zeit weder vom Bestreben, Konflikte zu verschärfen, noch davon, sie zu überdecken. Sein Versuch bestand darin, an konkreten Details neue Wege der literarischen und gesellschaftspolitischen Orientierung für den Schriftsteller zu erarbeiten. Die Angriffe von beiden Seiten auf ihn, von kommunistischer Seite wegen seines experimentellen Stils, von den sogenannten Experimentalisten wegen seiner ideologischen Ausrichtung, ließen ihn sich zunehmend enttäuscht von beiden Strömungen abkehren, deren konstruktive Verbindung ihm zeitlebens ein Anliegen gewesen war.

Beim vorliegenden Autor zeigt es sich, daß seine Rezeption, die überhaupt erst nach seinem frühen Tod einsetzte (er erlebte die Veröffentlichungen seiner ersten Lyrikbände nicht mehr), vor allem von der linken Literaturkritik mit großer Vehemenz vorgenommen wurde, nicht zuletzt um dadurch einen Gegenpol zu individualistischen, ideologisch unverbindlichen Tendenzen in der Literatur zu konstruieren, als dessen Wortführer der herausragende Schriftsteller Ajñeya benannt wurde. Diese Schaffung von Antagonismen zeigt sich jedoch bei näherer Betrachtung als wenig sinnvoll und war eher dazu geeignet, literarische Entwicklungen zu verhindern als sie zu fördern. Ein Nachhall dieser Konflikte und ihrer Bewältigungsstrategien läßt sich bis in die Gegenwart in der Lagerbildung von 'engagierten' versus 'individualistischen' Schriftstellern nachweisen.

Das umfangreiche Werk von Muktibodh, 1980 in einer sechsbändigen Gesamtausgabe publiziert, konnte im Rahmen dieser Untersuchung nicht in vollem Umfang analysiert und berücksichtigt werden. Weitgehend unberücksichtigt bleiben mußten an dieser Stelle eine ausführliche Behandlung von Muktibodhs fiktionaler Prosa. Ebenfalls konnte auf die Fülle seiner journalistischen Beiträge zu politischen Vorgängen nur an wenigen Stellen Bezug genommen werden. Die Textauswahl konzentriert sich so auf ein 30-seitiges langes Gedicht "Im Dunkeln" (*Amidhere meri*), das in mancherlei Hinsicht als repräsentativ für sein lyrisches Werk gesehen werden kann. Aus den literaturkritischen Schriften Muktibodhs wird "Kāmāyanī - eine Neubetrachtung" (*Kāmāyanī: ek punarvicār*) vorgestellt, seine kritische Abhandlung über J.S. Prasads lyrisches Epos *Kāmāyanī*. Der Untersuchung über Muktibodhs Rezeption liegt seine Beteiligung an der 1943 erschienenen Anthologie "Tar Saptak" (*Tār Saptak*) zugrunde.

(1) *Am̐dhere meṁ* : Neue Formen des Ausdrucks

Anhand Muktibodhs wohl bekanntestem lyrischen Werk, des im Verlauf von zehn Jahren (ca. 1953-1963) entstandenen langen Gedichtes *Am̐dhere meṁ* ("Im Dunkeln"), werden verschiedene Aspekte herausgearbeitet, die auf die Weiterentwicklung der modernen Lyrik im Hindi großen Einfluß hatten, und eine gewisse 'Mode' des langen Gedichtes einleiteten. Das Gedicht, in den Kanon der 'klassischen' Gedichte der entstehenden Hindi-Moderne im Universitätsstudium z.B. der Delhi University aufgenommen, wird wegen seiner politischen Orientierung gemeinhin als das Beispiel der 'progressiven' Richtung angeführt. Die Vermischung von Realität und Vision läßt jedoch eine Kategorisierung als typisches, realitätsabbildendes Gedicht der progressiven Schule nur bedingt zu. Die komplexe Sprache und obskure Atmosphäre wirken einem der wesentlichen Ansprüche des progressiven Gedichtes, seiner Volksnähe und Verständlichkeit, sogar diametral entgegen.

Das Neuartige an diesem Gedicht bestand in allererster Linie in seiner großangelegten Thematik, die in einer Mischung von expliziten politischen Äußerungen und subjektiven Traumvisionen zum Ausdruck kam: Die Auseinandersetzung eines engagierten Intellektuellen der unteren Mittelschicht mit den beunruhigenden reaktionären Tendenzen seiner Gesellschaft bricht sich Bahn in beklemmenden Bildern von Unterdrückung, Verfolgung und Zensur. Dem wüsten Szenario faschistischer und militärischer Kontrollinstanzen gegenüber erfährt der Intellektuelle das ganze Ausmaß seiner Hilflosigkeit, denn seine Ausdrucksmittel sind nicht entwickelt und ungeeignet, eine Rolle im solidarischen Kampf für eine neue Gesellschaftsordnung zu übernehmen. Die Schaffung eines mysteriösen alter egos, das dem Icherzähler des Gedichts in verschiedenen surrealen Momenten gegenübertritt, ermöglicht die dramatische Inszenierung von Realität und Reflexion, von Betroffenheit und Distanz, von aktueller Resignation und utopischen Entwürfen innerhalb eines lyrischen Textes.

Die von Muktibodh gewählte und entwickelte Form des 'Langgedichts' entsprach dabei in seiner Verbindung von narrativen bzw. dramatischen Elementen und lyrischer Intensität nicht nur der inhaltlichen Dimension, die die Schaffung eines Dokuments der geistigen Befindlichkeit seiner Zeit anvisierte. Ein ernsthaft begriffener Auftrag zur umfassenden, repräsentativen, 'epischen' Darstellung seines Umfeldes und dessen kausaler Vernetzung ließ eine subjektiv geprägte, lyrische Momentaufnahme als Gesamtkonzept nicht zu, kann eine solche jedoch innerhalb eines narrativen Verbundes durchaus integrieren. Es wurde versucht, die Vielschichtigkeit des Textes in einer strukturellen Analyse aufzuzeigen, indem in mehreren

Arbeitsgängen jeweils verschiedenen Lesarten und literarischen Schaffensprinzipien gefolgt wurde. Das lange Gedicht, wie von Muktibodh vorgestellt, erweist sich so als Grenzgänger zwischen einer Reihe von etablierten literarischen Genres.

Muktibodhs eigenwilliger Umgang mit Sprache, Reim und Rhythmus, mit formalen lyrischen Elementen, mit Symbolen und Mythen sind weitere Punkte, an denen sich die Suche nach einer Verbindung von progressivem Auftrag und experimentellem literarischen Selbstverständnis manifestiert. Unter Heranziehung weiterer Gedichte wie *Brahmarākṣas* ("Der Brahmā-dämon"), *Cāṁd kā muṁh ṭeṛḥā hai* ("Der Mond hat ein schiefes Gesicht") und *Orāṁg Uṭāṁg* ("Orang Utan"), wird daher auch auf Muktibodhs Interpretationen von Mythen und überkommenen Metaphern eingegangen.

Die Länge des Gedichtes *Amḍhere mem* war darüberhinaus das Ergebnis einer zehnjährigen, fortwährenden Überarbeitung, die eine nach ständiger Erneuerung und Vervollkommnung des dichterischen Ausdrucks strebende, selbstzweiflerische literarische Persönlichkeit reflektiert. Die Länge läßt sich so als Ausdruck der Unfähigkeit sehen, mit einem spezifischen Problem zurecht zu kommen, welches um die Verbindung von dichterischem Ausdruck und gesellschaftlicher Funktion kreist. Das fortwährende Weiterschreiben und Überarbeiten kann als Symptom für einen nicht zur Ruhe kommenden Konflikt gesehen werden, in dem das 'Finden des Ausdrucks' eine heilende, fast religiöse Funktion der Erlösung übernimmt.

Als Grundlage für die Textanalyse wurde erstmalig eine deutsche Übersetzung des ca. 30-seitigen Textes erstellt. Eine Übersetzung ins Englische liegt bisher als Manuskript vor, ist aber nur in einem kleinen Auszug publiziert. Bei der Übersetzung wurden erstmals auch die drei vorliegenden Hindi-Versionen (in der Gesamtausgabe *Muktibodh Racnāvalī*, der Zeitschrift *Kalpanā* und im Band *Cāṁd kā muṁh ṭeṛḥā hai*) in ihren nicht unerheblichen Abweichungen berücksichtigt. Die Arbeitsübersetzung versucht bei einer möglichst wortgetreuen Wiedergabe im Deutschen der Struktur und Grammatik des Originals zu folgen, um diesen schon im Original höchst unwegsamen Text möglichst getreu abzubilden. Geringfügige Umstellungen der Zeilen sind in einzelnen Fällen zur besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit vorgenommen worden. Eine Nachdichtung mit künstlerischem Anspruch war nicht beabsichtigt. Eine Übernahme der Endreime, Parallelismen, Alliterationen und anderen Schmuckformen ins Deutsche stellte daher kein Hauptanliegen dar und war nur in wenigen Fällen möglich.

Im Kontext der Entstehung dieses langen Gedichtes werden einige relevante biographische Hintergründe erläutert, sowie eine Übersicht über die den drei unterschiedlichen Publikationen zugrundeliegenden Umstände gegeben. Eine detaillierte Untersuchung von Art und Ausmass der zahlreichen Unterschiede dieser Textvorlagen vermittelt neue Einblicke in die Arbeitsweise des Autors, wie auch die verschiedener Korrektoren und Verleger. Die Untersuchung von drei frühen langen Gedichten versucht ferner, erste Konstante der zunehmenden Erweiterung und Verlängerung in Muktibodhs Gedichten aufzuzeigen.

(2) *Kāmāyanī: ek punarvicār* ("Kāmāyanī: Eine Neubetrachtung", 1962)

Muktibodhs hochumstrittene Kritik der 1936 veröffentlichten epischen Dichtung *Kāmāyanī* von Jayshankar Prasad bedeutete den Versuch, den zu seiner Zeit vorliegenden Interpretationen und Kritiken des Werkes eine neue, "wissenschaftlichere" Dimension der Evaluierung von Literatur hinzuzufügen. Die Interpretationsansätze von *Kāmāyanī* kreisten bis dahin um formal-ästhetische Kriterien, um den metaphorischen Gehalt und die allegorische Deutung auf der Grundlage von philosophischen und religiösen Motiven, und um die 'Historisierung' des aus der Hindu-Mythologie entlehnten Handlungsstranges des Werkes. Dem Werk wurde, wenn auch mit kritischen Einschränkungen, der Status eines 'Epos der modernen Hindi Literatur' verliehen, was nicht nur der Intention des Verfassers entsprach, sondern auch das Interesse nach einer Fortsetzung der seit Jahrhunderten unterbrochenen Tradition der großen Epen reflektierte.

Muktibodhs Anliegen war es, die allegorische Überhöhung und religiösen Transformation des Geschehens in *Kāmāyanī* zu dekonstruieren, und das Werk als den Ausdruck einer sterbenden Epoche der feudalen Gesellschaftsordnung zu interpretieren. Sein Ziel war es, das Gedicht aus einer ätherischen Zeitlosigkeit zurück in die konkrete Wirklichkeit seines historisch-politischen Entstehungsumfeldes zu holen, und anhand genauer Analysen der im Gedicht vorkommenden Charaktere die Einstellung des Autors zu zeitgenössischen Problemen und Perspektiven ihrer Lösung herauszuarbeiten.

Zugleich findet in Muktibodhs kritischer Stellungnahme seine eigene Auseinandersetzung mit den überlieferten Werten der um die Mitte der dreißiger Jahre dem Ende zugehenden romantisch-mystizistischen Strömung des *Chāyāvād* statt, als dessen Höhe- und Wendepunkt das Erscheinen von *Kāmāyanī* gewertet werden kann. Das ebenfalls um die Mitte der

dreißiger Jahre erstarkende Bewußtsein der sozialistischen Bewegung fand seinen literarischen Ausdruck in der progressivistischen Strömung des *Pragativād*, dessen Anspruch zuvorderst in der realistischen Wiedergabe der gesellschaftlichen Wirklichkeit und sozialer Notstände formuliert wurde. Die Literatur hatte bei der Umwälzung der Gesellschaft und der unmittelbar bevorstehenden Befreiung von der Kolonialmacht eine wichtige Rolle als Sprachrohr der Unterdrückten und Wegbereiter für soziale Reformen zu übernehmen. Diesem Auftrag kam naturgemäß ein realistischer Stil entgegen, und ein Großteil der Schriftsteller bekannte sich in der Folge, vor allem auf dem Gebiet der Prosa, zur engagierten, gesellschaftsbezogenen und wirklichkeitsorientierten Schreibweise des *Yathārthvād* (Realismus). Daß diese Vorgaben den Schriftsteller, und vor allem den Lyriker, in der Wahl seiner künstlerischen Ausdrucksmittel einschränkte, zeigt die Auseinandersetzung von Muktibodh in *Kāmāyanī: ek punarvicār* mit der Frage, inwieweit dem realistischen Schriftsteller der Gebrauch von Phantasie und Imagination zugestanden werden kann. Muktibodh, wegen des Einsatzes ebendieser Mittel in seinem eigenen Werk von den linientreuen Progressivisten scharf angegriffen, unternimmt eine Differenzierung des Gebrauches von Phantasie am Beispiel von *Kāmāyanī*. Er versucht Prasad nachzuweisen, daß dieser Phantasie und Imagination mit dem Ziel der Verschleierung von Wirklichkeit verwendet, wohingegen er selbst der Phantasie als Mittel zur Erhellung und Verdeutlichung von Realität eine dichterische Berechtigung auch innerhalb des Rahmens eines progressivistischen Bewußtseins zugestanden wissen will. Im Unterschied zu diesem experimentellen Gebrauch von Phantasie als einer *Form* des realistischen Stils wirft er Prasad den Einsatz von Phantasie als Ausdruck seiner *Intention* vor, die letztendlich eine Verlagerung von für das Land brisanten und aktuellen Fragestellungen auf eine rein subjektive und spirituelle Ebene vorsah, wo Problemlösungen in einer gesellschaftsfernen, mystischen und philosophisch-elitären Sphäre anvisiert wurden. Im Kontext von "realistischer" Form und Gestaltung sollen die Beiträge von G. Lukacs und B. Brecht zur sogenannten "Expressionismusdebatte" im Deutschland der dreißiger Jahre mit herangezogen werden, die in vieler Hinsicht ähnliche Problemstellungen und Reaktionen reflektiert.

(3) *Tār Saptak*. ein Kapitel Literaturgeschichte

Die Lyriksammlung *Tār Saptak*, 1943 vom Hindiautoren Ajñeya herausgegeben, gilt in der heutigen Literaturgeschichtschreibung als der 'historische Meilenstein' auf dem Weg des Hindi Gedichts in die Moderne. In dieser Sammlung war sieben jungen Dichtern, darunter auch Muktibodh und Ajñeya selbst, die Gelegenheit gegeben, sich neben ihren Gedichten

zusätzlich in einer Art Stellungnahme zu äußern. Es war aber vor allem das Vorwort zur Edition von Ajñeya, das eine übergreifende Richtung, bzw. Orientierung für die gesammelten Gedichte zu entwerfen versuchte, die seiner Meinung nach in einer Abkehr von allen "Ismen" bestand und sich lediglich dem Ziel des 'Experiments' verschrieben habe. Die Ausgabe wurde von Ajñeya nach rund zwanzig Jahren (1964) neuaufgelegt und dabei den Autoren erneut die Möglichkeit geboten, ihrem ursprünglichen Beitrag eine aktuelle Stellungnahme aus ihrer veränderten Sicht der Dinge hinzuzufügen. Ein Studium dieser Vor-, bzw. Nachworte der Autoren, sowie die Vorworte des Herausgebers Ajñeya nicht nur in dieser Edition, sondern auch in den beiden *Saptak*-Editionen, die *Tār Saptak* in der Zwischenzeit gefolgt waren, sollen zur Erhellung eines Literaturstreits herangezogen werden, der zwischen den Vertretern des Progressivismus und des Experimentalismus innerhalb des Neuen Gedichts entbrannte. So wurde vor allem Ajñeya angegriffen, mit seiner geschickten Postulierung der 'einigenden Uneinigkeit in zentralen Fragen' der ursprünglich dominanten, progressivistischen Orientierung der *Tār Saptak* Gruppe (mit deren Ursprüngen Ajñeya zudem gar nichts zu tun hatte) den Boden entzogen zu haben, um genau das zu erreichen, was er angeblich vermeiden wollte: sich selbst als Gründer einer neuen Richtung zu profilieren. Die Entstehung eines "Ismus" am Beispiel des Experimentalismus, der auf diese "Urschrift" des ersten *Tār Saptak* zurückgeht, ist daher besonders mit einer Konzentration auf die Funktion der Literaturkritik als auch des Herausgebers bei ihrer Etablierung untersucht worden um herauszuarbeiten, warum und durch wen diese Sammlung als 'neu', 'modern' und 'wegbereitend' rezipiert wurde.

Die Entstehungsgeschichte der ersten Edition ist vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Konstellation im Indien unmittelbar vor der Befreiung von der Kolonialmacht zu betrachten. Dabei spielte der Einfluß sozialistischer Ideen nicht nur gegenüber den drängenden wirtschaftlichen und sozialen Fragen des eigenen Landes eine bedeutende Rolle, sie boten auch eine Orientierung bei der Auseinandersetzung mit den faschistischen Tendenzen im Vorkriegseuropa, und schafften eine Perspektive der internationalen Solidarität im Kampf gegen die Imperialmächte. Die Bandbreite der philosophisch-politischen Diskussion erfasste Gandhis Ansätze sowohl wie die der Existentialisten, und schloß auch die psychoanalytischen Modelle von Freud und Jung mit ein. Die russischen Autoren (Tolstoi, Dostojewski, Gorki, Chekov), durch ein gezieltes Vertriebsystem in vielen indischen Sprachen zugänglich gemacht, bildeten ein Gegengewicht zur bislang dominierenden westeuropäischen (meist englischsprachigen) Literatur, deren moderne Vertreter (Eliot, Proust) jedoch ebenso aufmerksam auf neue Strukturen und Konzepte überprüft wurden.

1963, beim Erscheinen der neuen Auflage von *Tar Saptak*, hatte sich der Enthusiasmus dieser Aufbruchsstimmung, nach rund fünfzehnjähriger Erfahrung der Unabhängigkeit deutlich abgekühlt. Die sozialistische Bewegung war nicht nur durch die Verfolgung durch reaktionäre Kräfte geschwächt, sie hatte auch auf die veränderte Lage und Orientierungsprobleme der jungen Nation wenig originelle Antworten. Vielmehr zeigte sich, dass die neue einheimische herrschende Klasse ihre eigenen Systeme der Unterdrückung und Machtausübung durchsetzte. Mit dem Tode Nehrus 1964 war einer der Garanten für eine säkulare, aufgeklärte Gesellschaftsordnung gegangen, und unter den Intellektuellen befürchtete man eine zunehmende Tendenz zu Verboten und Zensur, wie es ja Muktibodh durch das von hindu-revivalistischen Kräften erwirkte Verbot eines von ihm verfassten Schulbuches "Indien: Kultur und Geschichte" im Jahre 1962 selbst leidvoll erfahren musste.

Auf literarischem Gebiet hatten sich die orthodoxen kommunistischen Vordenker durch ihre Dogmatik von einem Großteil der Schriftsteller entfernt. Die progressivistische Richtung schien durch die Engstirnigkeit ihrer Ansprüche in eine Sackgasse geraten zu sein. Ein den Fragen der Zeit durchaus nicht abgewandtes literarisches Bewußtsein wollte sich nicht mehr einzig dem 'commitment' eines einheitlichen gesellschaftlichen Auftrags verpflichten, sondern auch den vielschichtigen Zusammenhängen bei der Frage nach einer 'postkolonialen' Identität eine Stimme verschaffen.

Anhand der verschiedenen Stellungnahmen der *Tār Saptak*-Edition lassen sich jedoch nicht nur ein veränderter Erwartungshorizont von Autoren und Leserschaft rekonstruieren. Ebenso wird ersichtlich, dass die Auseinandersetzung zwischen Progressivisten und Experimentalisten schliesslich nur in künstlichen Positionen verharrte, um eigentlich einer gewissen Orientierungslosigkeit Platz zu machen, wie sie ja auch die eher neutrale Bezeichnung 'Neues Gedicht' reflektiert. Von besonderem Interesse im Rahmen dieser Arbeit sind dabei die Stellungnahmen einiger an der Ausgabe beteiligter Dichter sowie die von Muktibodh, der in seinen Vorworten von *Tār Saptak*, als auch in anderen relevanten Artikeln zum Thema Progressivismus, Experimentalismus und Neuem Gedicht schrieb. Dabei wird deutlich, daß eine differenzierte Betrachtung literarischer und ideologischer Kriterien in mancherlei Hinsicht konstruktiver wirken kann, als das Beharren auf einmal geschaffenen Positionen, die keinen Spannungsbogen in der Diskussion mehr erlauben. In Muktibodhs Entwürfen und Bemühungen um eine Revitalisierung der progressiven Bewegung unter neuen

Vorzeichen scheint freilich ebenfalls deutliche Resignation über den verfehlten gesellschaftlichen Auftrag des linken Intellektuellen durch, der, entmutigt von Erfolglosigkeit, Marginalisierung und permanenten finanziellen Schwierigkeiten, nicht in der Lage ist, seinem Schreiben eine andere als individuelle Rechtfertigung zu verschaffen. Der Schriftsteller des Neuen Gedichts, der sich nun weder von der Aura des revolutionären Untergrundkämpfers, noch von der des begnadeten Dichtergenies umweht sieht, sieht sich gezwungen, seine Kunst als eine dem Brotberuf untergeordnete Nebentätigkeit auszuüben und zu betrachten. Eine ähnliche Reaktion und Stimmung spricht auch aus den Nachworten der anderen *Tār Saptak*-Beiträger in der zweiten Auflage 1963.

1.2. Die Entwicklung einer Historiographie in der Hindi-Literatur

1.2.1. Chronologie und Terminologie

Die Beschäftigung mit Fragen der Literaturgeschichte des Hindi ist mit einem grundsätzlichen Problem konfrontiert, nämlich ob und inwieweit westliche Perspektiven und die Begrifflichkeit westlicher Geschichtsschreibung einen angemessenen Zugang zu Phänomenen einer indischen Literatur ermöglichen. Es zeigt sich bei der Betrachtung der heute vorliegenden Literaturgeschichte, daß diese selbst bereits das Produkt einer komplexen Verbindung von westlicher Geschichtsauffassung und einem erstarkenden nationalen Bewußtsein darstellt.

Es ist daher von Interesse, welche gesellschaftlichen und politischen Hintergründe für das Aufkommen einer Historiographie ab der Mitte des 19. Jh. eine Rolle spielen. In der Literaturgeschichtsschreibung ist dabei neben Fragen einer literarischen Identitätsbildung u.a. die Entstehung und Etablierung verschiedener Termini wie "Epoche", "Zeitalter" oder "Ismus" von Interesse, mit denen die Literaturkritik fortan operierte. Aufbauend auf die wegweisende Pioniersarbeit hinsichtlich der Entwicklung des Hindi zu einem Medium des literarischen, journalistischen und politischen Austausches durch Bharatendu Harishchandra (1850-1885), ist dabei insbesondere Ramchandra Shuklas (1884-1940) Beitrag von Bedeutung, der nicht nur maßgeblich für die Nomenklatur einer Literaturgeschichtsschreibung des Hindi verantwortlich war, sondern in seinem Werk sowohl historische als auch zeitgenössisch aktuelle literarische Werke und Tendenzen behandelte. Diese Verknüpfung von Literaturgeschichtsschreibung und -kritik sollte dem "gebildeten Volk" (R.C. Shukla) eine fundierte Grundlage für die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Literatur vermitteln, und nicht einfach eine Tradition von "Schriftstellerhagiographien" (*'kavi-kirtan'*, R.C. Shukla) fortführen.

Im Hindi läßt sich diese Verschränkung von literarischer Geschichtsschreibung und Kritik seit den Anfängen in der Mitte des 19. Jh. verfolgen, wo die Literaturkritik durch das Ausprägen einer bestimmten Terminologie und Begrifflichkeit unabdingbar für die Literaturgeschichtsschreibung in der eigenen Sprache wurde. Ohne diese Vorarbeit der Erstellung eines literarkritischen Vokabulars wäre die Beschreibung nicht nur des aktuellen Geschehens, sondern auch der literarischen Traditionen unmöglich gewesen. Die zur

Verfügung stehende Terminologie der Poetik der "höfischen Zeit" (*rītikāl*) entstammte zu weiten Teilen der reichen Tradition der Sanskrit Poetik, deren immenses Differenzierungsvermögen auf dem Gebiet der Rhetorik und Schmuckformen von Dichtern wie Keshavdas (1561-1623) zusätzlich um spezifische Entwicklungen des Hindi erweitert und ausgebaut worden war. Dennoch erwies sie sich bei der Beschreibung neuartiger, oft aus dem Westen kommender zeitgenössischer Phänomene und Genre als zunehmend unzureichend. So wurde es erforderlich, zum Teil durch Lehnübersetzungen aus dem Englischen neue Begriffe zu prägen, die in der literarischen Auseinandersetzung überregionale Gültigkeit beanspruchen konnten. Dennoch läßt sich sehen, daß gerade die literaturtheoretischen Konzepte von Genie und Inspiration, Aussage und Wirkung, Intention und Rezeption der Sanskrit Poetik bis in die heutige Zeit ihre Gültigkeit bewahrt haben und im literarischen Diskurs noch der sechziger Jahre d.Jh. mit größter Selbstverständlichkeit in ihrer ursprünglichen Terminologie, wenn auch im geänderten Kontext, verwendet wurden.

Die Literaturgeschichtsschreibung im Hindi kann als eine relativ junge Disziplin bezeichnet werden, die ihre Anfänge gleichzeitig mit der Konsolidierung des Hindi als Literatur- und Nationalsprache ab der Mitte des 19. Jh. fand. Dies geschah zunächst vorwiegend in der Form von literaturkritischen Betrachtungen zeitgenössischer Werke und poetologischer Abhandlungen. Die gleichzeitige Suche nach den literarischen Anfängen der "eigenen und historischen Sprache" (Bharatendus '*nij aur prācīn bhaṣā*') und die Konstruktion einer durchgehenden Geschichte der indischen Literatur, die sich nach Zeitaltern und Strömungen geordnet in linearer Reihenfolge entfaltet, kann durchaus als Instrument der Identitätsbildung eines Volkes gesehen werden, das sich mit einem solchen "Anspruch auf die Vergangenheit" (Partha Chatterjee) von jahrhundertalter Fremdbestimmung auch und gerade auf intellektuellem Gebiet zu emanzipieren versuchte.

Diese Versuche fielen nicht von ungefähr zusammen mit einer Zeit der nationalen Orientierung, die sich erstmalig in überregionalem Rahmen mit der Kolonialmacht auseinandersetzte. Eine nationale Identität konstituierte sich unter dem Druck und den Vorgaben des britisch-europäischen Einflusses. Im Spannungsfeld zwischen Ablehnung und Faszination gegenüber englischen Vorbildern entwickelte sich innerhalb der vorgegebenen hegemonialen Strukturen eine "Ambivalenz von Adaption und Abgrenzung" (Sudhir Chandra) gegenüber dem Neuen, Westlichen und Modernen.

Im Zusammenhang einer kulturellen Neuorientierung stellte die Hinwendung zu einer eigenen Literatur nicht nur aktuell eine große Herausforderung dar, die Aufgabe des Erinnerns und Zusammenfassens einer literarischen Tradition zu einer geschriebenen Geschichte war um so mehr dazu geeignet, dem vor sich gehenden Wandel eine Rückversicherung zu verschaffen, und durch die Aufarbeitung von literarischen Tendenzen und Strömungen das gegenwärtige Geschehen in einen größeren, sinnvollen Zusammenhang zu stellen. Im Sinne einer "Geschichtsschreibung als kultureller Orientierungsleistung" (Jörn Rüsen) kann somit auch die Literaturgeschichtsschreibung des Hindi als ein Versuch gesehen werden, das eigene Schaffen nicht ausschließlich als eine Reaktion auf von außen, d.h. vom Westen kommende Phänomene zu erfahren, sondern als ein notwendig und sinnvoll aus sich selbst generierendes, lineares Entwicklungsmodell zu begreifen.

Sowohl in ihren Perspektiven als auch in der Nomenklatur und Methode lehnte sich die beginnende Literaturgeschichtsschreibung im Hindi am Ende des 19. Jh. jedoch weitgehend an vom Westen übernommene Konzepte an, und wurde vermutlich in nicht unbedeutendem Maße durch Vorarbeiten der Missionare, der ersten Orientalisten am Fort Williams College und vor allem den linguistischen und literarischen Kompilationen westlicher Gelehrter wie Garcin De Tassy (*Histoire de la littérature Hindoui et Hindoustani*, 1870-71), George A. Grierson (*The Modern Vernacular Literature of Northern Hindustan*, 1889) oder auch James Tod (*Annals and Antiquities of Rajasthan or the Central and Western Rajput States of India*, 1829) inspiriert und geprägt, wobei letzterer durch seine Bestimmung und Datierungsversuche des 'ersten Hindiwerkes' (Chands *Prithviraj Raso*, um 1000 AD) einen nicht zu unterschätzenden Grundstein für das historische Selbstbewußtsein der jungen Sprache legte. Aufgrund von Sprachentwicklungsstudien wurde das Hindi von seinen Vorläufern wie Prakṛt und Apabhraṃś näher abgegrenzt, regional bedeutende Literatursprachen wie Brajbhāṣā, Bhojpuri oder Avadhī unter den Dachbegriff Hindi oder Hindustani aufgenommen und mit Hilfe von überregional zusammengestellten Datensammlungen eine literarische Identität des Hindi rekonstruiert, die zuvor nur in parallelen regionalen Traditionen aufgeführt worden war.

Die Erstellung eines chronologisch geordneten, periodisierten Literaturgebäudes zu Beginn des 20. Jh. hatte so schließlich dem von westlicher Seite formulierten Anwurf der 'indischen Geschichtslosigkeit' einen Nachweis der eigenen literarischen Existenz, ausgezeichnet mit der "Würde einer Chronologie" ('Dignity of Chronology', Partha Chatterjee), entgegenzusetzen.

Nach der 1833 erschienenen Sammlung der Biographien von rund eintausend Hindi Schriftstellern in der Form eines Schriftstellerkatalogs, *Shivsengar Saroj*, zusammengestellt von Thakur Shivsingh Sengar, erfolgte die nächste größere indigene Systematisierung nordindischer Schriftsteller durch die drei Gebrüder Mishra ("*Miśra Bandhu*"), die 1913 eine erste Literaturgeschichte des Hindi, das "*Miśrabandhu Vinod*" erstellten, welches sich bereits durch eine Einteilung in Zeitalter vom Charakter bloßer Sammlungen zu lösen versuchte. Die ersten drei Bände umfassten den Zeitraum von 650 - 1868. 1934 erschien der vierte und letzte Band der Reihe, der mit den verfügbaren Daten den Stand bis 1920 aktualisierte. In der Geschichte der *Miśra*-Brüder findet sich erstmalig die Einteilung nach Zeitaltern (*Kāl*), unterteilt in Frühzeit, Mittelalter und Moderne.

Das Bestreben, eine in Epochen gegliederte Übersicht über die Entwicklung der Hindiliteratur von ihren Anfängen in den rajasthanischen Volksepen um 1000 n.Chr., über die religiöse Dichtung der Bhaktizeit bis zur Blüte der höfischen Dichtung im 18. Jh. zu erstellen, mündete zu Beginn des 20. Jh. in der umfassenden Literaturgeschichte des Hindi von Acharya Ramchandra Shukla, *Hindī Sāhitya kā Itihās* (1929), das bis zur heutigen Zeit in Methodik, Aufbau und Nomenklatur maßgeblich ist und in Ermangelung ebenbürtiger Werke nach wie vor als Standard der Hindiliteraturgeschichte gilt. Shuklas Auffassung von Literatur "als Reflektion der mentalen Verfassung einer Gesellschaft" entsprechend war es sein Anliegen, durch die Beleuchtung von zeitspezifischen sozialen und historischen Hintergründen einen fundierten Rahmen für die Betrachtung einzelner Phasen und Werke der Hindiliteratur zu schaffen. Ramchandra Shukla führte eine Spezifizierung der Nomenklatur in der Periodisierung ein, die sich aus der von ihm bestimmten maßgeblichen literarischen Tendenz der jeweiligen Epoche ergab. Ferner wurde seine Eingliederung bestimmter Werke, die zuvor dem Urdu-Kanon zugerechnet wurden, maßgeblich.

Neben der von Shukla vorgenommenen, rückblickend-ordnenden Einteilung in Zeitalter und diese charakterisierenden Tendenzen setzte mit dem Beginn des 20. Jh. eine Bezeichnung von aktuellen Strömungen in der zeitgenössischen Literatur ein, die mit der Endung "-ismus" (-*vād*) belegt wurden. Die erste so benannte Strömung war die mystizistisch-romantische Richtung des *Chāyāvād*, als zeitgenössische Tendenz auch in R.C. Shukla Geschichte abgehandelt. Der Urheber dieser Bezeichnung ist umstritten, sie soll zunächst innerhalb einer literarischen Bewegung im Bengali (und über diese vom 'Westen' adaptiert) aufgekommen sein. In der Folge entwickelten sich die bereits erwähnten Strömungen des Progressivismus,

(*pragativād*) und des Experimentalismus (*prayogvād*), die in die spätere Bezeichnung "Neues Gedicht" (*navī kavītā*) mündeten. Die nähere Diskussion von Inhalten, Perspektiven und Grenzen dieser Strömungen ist Gegenstand der späteren Ausführungen. Die in der Literaturkritik und -geschichtsschreibung mit großem Eifer vorgenommenen Zuordnungen von Autoren zu einer speziellen Richtung löste jedoch nicht nur bei den Autoren selbst Unbehagen aus. Es fällt dabei das Bestreben auf, Literaturgeschichte als Kette von sich ablösenden, konträren Erscheinungen zu betrachten, wo notwendig das Bestehende von seinem Gegensatz abgelöst wird. Das Phänomen von zwar unterschiedlichen, sich jedoch unter den gleichen Prämissen parallel entwickelnden Strömungen kann dieses Modell von zeitlich definierten, linearen Prozessen (in Begriffen wie Jugend-Blüte-Reife, Früh-Mittel-Spät usw.) nur bedingt erfassen. Der Entwurf von dualen Gegensatzpaaren ist so scheinbar besonders hilfreich, um die inneren und äußeren Abgrenzungen zwischen verschiedenen Tendenzen herauszuarbeiten und zu benennen. Wird diese Abgrenzung nicht vom Autor selbst vorgenommen, so übernimmt die Literaturkritik, die sich zu einem großen Teil aus Autoren zusammensetzt, oft genug diese Aufgabe, in dem sie ihm oder ihr den entsprechenden Platz zuweist. Das Postulieren von Positionen und deren Verteidigung scheint dabei eine wichtige Rolle bei der Profilierung der Literaturkritiker selber zu sein. Das Benennen einer 'Schule' oder 'Strömung' und die Diskussion des entsprechenden Gegenübers kann dabei als Versuch gesehen werden, sich innerhalb der aktuellen Schreibung von Literaturgeschichte eine eigene geschichtsstiftende Position zu verschaffen.

Der Kritiker Namwar Singh wandte sich gegen eine Verordnung von Werk und Autor innerhalb zeitlich abgegrenzter Perioden, und plädierte für eine auf der Basis von sprachlichen und literarischen Kriterien erstellten Unterscheidung in zeitübergreifende "Traditionen" (*paramparā*) im Gefolge großer Schriftsteller. (*Itihās aur Ālocnā*, 1957). In diesem Zusammenhang scheint ein Vergleich mit den in der Sanskritpoetik entstandenen "Lehren" oder "Schulen" (*siddhānt*, *śāstra*) nicht unangebracht, die sich um große Meister (*ācāryā*) und Dichter bildeten, und deren Anhänger sich von anderen rivalisierenden Schulen durch gelehrte Abhandlungen abgrenzten. Die Entwicklung dieser Schulen geschah in Kommentaren zu vorliegenden Poetikabhandlungen, um deren Mängel aufzuzeigen und eine bessere Interpretation zu bestehenden Fragestellungen vorzustellen. Eine historische Abfolge und Datierung dieser Schulen ist häufig nur durch die gegenseitigen Referenzen in den einzelnen Werken herzustellen, oder kann durch die Zugehörigkeit eines Meisters zu einem Hof rekonstruiert werden (Vamana, Anandavarhdana). Eine genaue zeitliche Festschreibung

von gewissen Interpretationsmodellen und Tendenzen war offensichtlich nicht das Ziel dieser Abhandlungen. Im Zentrum stand eher die Person des Meisters, der oft selbst auch Dichter war (Dandin) und mit seiner Poetik eine neue Dimension in Ästhetik und Dichtkunst eröffnete. Zu fragen ist dabei, inwieweit die Strukturen und Wissensübermittlung solcher Schulbildung eine Linie in einer "indischen" Tradition der Literaturkritik darstellen könnten, die parallel mit der "westlichen" Literaturkritik und -geschichtsschreibung bis in die heutige Zeit ihre eigenen Dynamik entfaltet und in der Form von "Traditionen" fortbesteht.

1.2.2. Zur Entstehung einer literarischen Öffentlichkeit im Hindi ab dem Jahre 1800: Das Verhältnis zwischen Autor, Werk und Leserschaft

Wie in der späteren "höfischen" Periode blühte auch die Dichtkunst des Sanskrit unter der Patronage von einflußreichen Herrschern, und die Exponenten von Musik, Dichtung, Tanz und Drama richteten sich weniger an ein breites Publikum, als vielmehr an hochgebildete, selbst in der betreffenden Kunst bewanderte Experten (*sahṛday*), denn nur sie waren in der Lage, das Dargebotene angemessen zu würdigen oder zu kritisieren. Dabei ist im indischen Kontext zu beachten, daß auch in Schrift festgehaltene Literatur meist mündlich übermittelt wurde. Nur eine geringe, vermögende Schicht konnte Schreiber zum Kopieren von Manuskripten anstellen. Bei Dichterwettstreiten, Lesungen als Teil von Ritualen oder Volksfesten, Rezitationen fahrender Sänger, Festlichkeiten am Hof oder bei anspruchsvoll ausgerichteten Urdu *mushairas* in Privathäusern, fand so ein enger Austausch zwischen allen Beteiligten der literarischen Produktion statt. Die Patrone machten ihren Einfluß bei der Entstehung der Texte geltend, der Aufführende oder Vorleser der Texte nahm je nach Publikum und Anlass Änderungen vor, und der Autor oder Vortragende wurde durch direkte Aufrufe aus dem Publikum zum spontanen Verfassen von Versen in bestimmter Metrik und Thematik ermuntert.

Mit der Verbreitung der Druckkunst ab 1800 änderte sich die Zusammensetzung der am literarischen Schaffen beteiligten Kreise. Zuerst wurden aus Zuhörern Leser, wenngleich die Tradition des mündlichen Vortragens sich weiterhin großer Beliebtheit erfreute und sich durchaus in 'kultivierten Kreisen' erhielt, denn die Gleichung von 'alphabetisiert' und 'gebildet' (S.H. Vatsyayans "illiterate educated" und "literate uneducated") erscheint im indischen Kontext zunächst als ein Instrument des kolonialen Vormachtsanspruches, der sich

auf die Superiorität westlichen Bildungsgutes gründete. Die Rolle der Vermittler und Rezitierender übernahmen Drucker und Verleger. Der Autor, der früher vom finanziellen und sozialen Status seines Patrons zehrte, mußte sich für seinen Lebensunterhalt an die Regierung, verschiedene Institutionen und auch an die Verleger halten. Das Werk selbst hing nun von seiner Rezeption bei den *Lesern*, seiner Bekanntmachung in Journalen, sowie dem Vertrieb und der Verkäuflichkeit auf dem *Markt* ab.

In diesem Zusammenhang erscheint eine Untersuchung über die Hintergründe der Entstehung des 'gebildeten Volkes', d.h. einer gebildeten Mittelklasse ab dem Jahre 1800 notwendig, die zur grundlegenden Veränderung in der Struktur der literarischen Produktion und Rezeption führte. Ausgehend von Phänomenen wie der Verbreitung der Druckkunst, des aufkommenden Ausbildungswesens in Englisch, der Lehrwerksproduktion in den Regionalsprachen und der Kommunikation in Medien wie Zeitungen und Zeitschriften, lässt sich die Etablierung einer neuen Schicht von Rezipienten beobachtet, die sich in wesentlichen Punkten vom traditionellen, feudalen Zusammenhang von Patron, Autor und Publikum unterschied. Im Zuge einer "Inanspruchnahme der öffentlichen Sphäre" ('Occupying the Public Sphere', Dalmia) waren zum ersten Mal die Gegebenheiten geschaffen, ein öffentliches, sprachübergreifendes, überregionales, *nationales* Forum für die Auseinandersetzung mit literarischen, sozialen und politischen Fragen zu errichten. In englischsprachigen Magazinen, aber auch in Zeitschriften in indischen Sprachen fand so neben der Diskussion von religiösen und sozialen Themen gerade die Problematik eines neu zukonstruierenden literarischen und linguistischen Selbstbewußtseins eine zuvor nicht gekannte Diffusion und Aufmerksamkeit, indem Fragen zur Nationalsprache, Abrenzungen gegen das Urdu, die Standardisierung von Grammatik und Rechtschreibung, Stil und Diktion, sowie die Auseinandersetzungen mit neuen Genres der Literatur, Werke und Rezensionen usw. vorgestellt und verhandelt wurden.

Diese Öffentlichkeit, deren Geschmack und Beurteilung R.C. Shukla zum Ausgangspunkt seiner Bewertung von "vorherrschenden" Tendenzen in der Literaturgeschichte nahm, bildet in vieler Hinsicht eines der zentralen Konzepte im Schaffen von G.M. Muktibodh: der gesellschaftliche Auftrag des Schriftstellers in Hinsicht auf die Aufklärung und Ausbildung des "Volkes", der "unteren Mittelklasse" und des "Proletariats" zu einer Leserschaft. Inwieweit beider Bestrebungen nach Volksnähe und Verständlichkeit von Erfolg waren, oder sich die gebildete Mittelschicht nicht wiederum als eine Elite erwies, die ihr Echo hauptsächlich in der *Intelligentia* fand, bleibt eine problematische Frage.

Über die Entwicklungen in den Literaturgenres hinaus war das Medium des literarischen Schaffens, die Sprache, selbst von zentraler Bedeutung. Der Versuch, dem aufkommenden Nationalbewußtsein durch die Arbeit an einer den Dialekten und Regionalsprachen übergeordneten Sprache ein angemessenes Ausdrucksmittel zu verschaffen, bedeutete einen entscheidenden Schritt bei der Ausbildung einer neuen Identität und sollte es dem Volk ermöglichen, sich als eine kulturelle Einheit zu definieren und Literatur auch als Kommunikationsmittel und Sprachrohr zu begreifen. In dieser Hinsicht kann das Beispiel Bharatendu Harishchandras Beitrag (1850-1885) von Bedeutung sein. Zunächst, wie viele Intellektuelle seiner Zeit, ein leidenschaftlicher Befürworter und Interpret der durch die Briten vertretenen westlichen Ideale und Literaturen, richtete sich sein Interesse zunehmend auf die Schaffung einer literarischen Öffentlichkeit, für die eine eigene Sprache, das Khariboli Hindi, den ersten Schritt zur Befreiung bedeutete. (Dalmia)

Die englische Sprache und Literatur erlebte im Vergleich zur vorher dominierenden Amts- und Verwaltungssprache des Persischen ab dem Jahre 1835 ('Macaulay Minute') eine entscheidende Konsolidierung, während gleichzeitig die Verordnung des Studiums der jeweiligen regionalen Sprache für die in der Verwaltung postierten Beamten (1836) diesen regionalen Sprachen zwar eine Aufwertung verschaffte, in der Folge jedoch zu einer Politisierung der Auseinandersetzung zwischen ihnen führte. Die hegemonialen Strukturen in der Sprachenlandschaft bildeten sich so als System wechselseitiger Dominanzen aus, deren oberste und richtungweisende Instanz das Englische mit seinem gesamten kulturellen und machtpolitischen Kontext blieb. Das Vorhaben, eine Schicht von einheimischen Vermittlern heranzuziehen, die die indischen "Umgangssprachen" und ihre Literatur nach westlichen Vorbildern ausrichten, übersetzen und für die "Moderne" tauglich machen sollten, trug Früchte in der Entwicklung einer an westlichen Bildungsvorgaben geschulten Mittelklasse. Die Literatur in der Mitte des 19. Jh. wurde überwiegend von dieser Schicht verfasst und auch von ihr rezipiert. Gleichzeitig bestimmte diese Klasse, was als "modern" im Gegensatz zu "traditionell, konventionell, mittelalterlich" zu gelten hatte, was als "gehoben" und was als "populär" bezeichnet werden sollte.

Außerhalb des literarischen Bereiches gründete und nutzte diese vornehmlich urbane, an aufklärerischen und reformerischen Idealen orientierte Schicht vermehrt Kommunikationsmittel wie Zeitungen und Magazine. Dieselbe Klasse, die zunächst die durch die Briten vertretenen europäischen Ideale des Humanismus und Liberalismus begrüßt hatte, war es jedoch schließlich, die sich gegen die politische Oberherrschaft der

Kolonialmacht wandte, nachdem sie deren Machtmittel Bildung, Wissenschaft, Schrift, Geschichtsschreibung usw. gemeistert hatte. Auf literarischem Gebiet beeinflussten die englischen Vorbilder nicht nur nachhaltig die bestehende indische Lyrik- und Dramentradition; gleichzeitig hielten völlig neue Genres wie Roman, Kurzgeschichte, Reisebericht, Autobiographie usw. Einzug, die bald in den indischen Sprachen adaptiert und weiterentwickelt wurden. Die daraus folgende sprunghafte Entwicklung und Verbreitung der Prosaliteratur im Hindi wurde so für die spätere indische Literaturgeschichtsschreibung mit dem Terminus "Prosazeitalter" (*gadyakāl*, R.C. Shukla, 1929) als Synonym des "Modernen Zeitalters" in der Hindiliteratur festgeschrieben.

In der Verbindung von kreativem Schaffen und aktiver Beteiligung an literarischen wie auch politischen Diskursen seiner Zeit scheint G.M. Muktibodh besonderer Weise dazu geeignet, das Bild eines modernen Schriftstellers zu zeichnen, der sich aus dem engen Zirkel des gebildeten Publikums zu lösen versuchte und durch die Akzeptanz nicht nur literarischer, sondern auch sozialer und politischer Aufgaben die Stellung des Schriftstellers innerhalb seiner Gesellschaft neu definierte. Dabei ist auch ein Wandel in der Bewertung der Konzepte des "gebildeten Volkes" bei R.C. Shukla, dem "Volk" bei G.M. Muktibodh und schliesslich der "Masse" in der Diskussion des "Neuen Gedichts" zu beobachten. Inwieweit dieser Auftrag in seinem eigenen Schaffen erfüllt werden konnte, und welche Gründe für sein Scheitern als "volksnaher" Schriftsteller zu nennen sind, ist Teil der folgenden Untersuchung.

2.0. Abgrenzungen, Ausgrenzungen: Vom *Chāyāvād* zum Neuen Gedicht

2.1. Wie entsteht ein "vād"? Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Experimentatismus (*Prayogvād*)

2.1.1. Zur literaturgeschichtlichen Verortung einzelner Strömungen

Die Literaturgeschichte des Hindi beschreibt ab dem beginnenden 20. Jh. eine nahezu lineare Abfolge verschiedener sich gegenseitig ablösender "Ismen". Es scheint jedoch offensichtlich, dass keine dieser Tendenzen in einer hermetisch abgezielten zeitlichen und ideengeschichtlichen Umfriedung existierte, sondern sich in Wirklichkeit wechselseitige Überschneidungen, Parallelentwicklungen und interaktive Prozesse beobachten lassen, die solche Strömungen nicht als statische Felder, sondern als ein dynamisches Gebilde aus sich verschiebenden Zentren und Schnittmengen ausweisen. Ebenso erweisen sich auch namhafte literarische Gruppierungen bei näherer Betrachtung nur als die Bündel ihrer Mitglieder, die mit den unterschiedlichsten Interessen jeweils recht unterschiedliche Kreise ziehen und tangieren mögen, und sich dabei völlig vom imaginären Zentrum ihrer Gruppierung entfernen. Dementsprechend erweist sich auch die in der Literaturkritik vorgenommene Verordnung von Schriftstellern unter ein bestimmtes Label als problematisch, da oftmals in einem exklusiven Verfahren nur die einer einmal benannten Tendenz entsprechenden Werke aus einem großen Feld von parallel existierenden literarischen Produktionen hervorgehoben werden. Während die einen damit zu Mitgliedern der herrschenden Tendenz erklärt werden, scheinen die anderen automatisch eine alternative Position zu dieser einzunehmen. Selbst die als 'typisch' aufgeführten Werke erweisen sich oft als Ergebnisse ganz unterschiedlicher Schaffensperioden eines bestimmten Autors, so dass deren Verordnung unter bestimmte Dachbegriffe zur verkürzten Präsentation dieses Autors verleitet, die ihm in Bezug auf eine womöglich ambivalente Haltung innerhalb wechselnder Schaffensphasen nur ungenügend gerecht wird oder sogar in die Irre führt. Ferner bleibt immer die Frage nach der Legitimation und Autorisierung der Literaturkritik als *Benennerin* solcher Tendenzen, sowie auch der *Zuordnung* bzw. *Ausgrenzung*

ihrer jeweiligen Angehörigen offen. In ihr spiegeln sich oft genug subjektive Ansichten oder einer Bewegung verpflichtete Positionen, die durch die Verordnung von Pro und Contra des Umfeldes weiter ausgebaut und gefestigt werden sollen. In dieser Hinsicht stellt der Prozess der Benennung und Verortung von *herrschenden* Tendenzen ganz sicher ein Instrument von Einflussnahme und Herrschaftsansprüchen dar, der die Ausformung eines "Geschmacks" der literarischen Öffentlichkeit als nicht ganz so irrational und unvorhersehbar erscheinen lässt, wie allgemein angenommen: über Geschmack lässt sich streiten. Die Rezeption des scheinbar plötzlich auftretenden 'Neuen' lässt sich so nicht nur auf den Jauss'schen "veränderten Erwartungshorizont" bei Autor und Leserschaft zurückführen, ist sicherlich auch als Ergebnis eines historisch gewachsenen oder gesteuerten Meinungsbildungsprozesses nachzuzeichnen.

Die Rolle der Literaturkritik, die in diesem Zusammenhang näher beleuchtet werden soll, gewinnt vielleicht im Hindi eine besondere Signifikanz durch eine traditionell enge Verknüpfung der literarischen Agentenschaft von Autoren, Kritikern und Lesern. Die meinungsbildende Schicht stellt sich als ein eng verzahntes Gebilde dar, das von einem relativ übersichtlichen Kreis von "men of letters" getragen und propelliert wird. Im folgenden soll am Beispiel des sogenannten "Experimentalismus" (*Prayogvād*) in der modernen Hindiliteratur versucht werden, einen solchen Prozess der Etablierung einer literarischen Tendenz mit seinen Benennern, Agenten und Rezipienten nachzuzeichnen. Das eng verzahnte Gefüge von Autoren, Kritikern und Herausgeber lässt sich gerade bei der Ausbildung des Experimentalismus anhand der Rezeptionsgeschichte der *Tār Saptak*-'Familie' aufzeigen, die aus Beitragenden Kritiker (Nemichandra Jain, Machve, Muktibodh), aus Kritikern Beitragende (Shamsher Bahdur Singh), und schliesslich aus dem Herausgeber und Beitragenden den kritischen Chefdenker und Advokaten (Ajñeya) machte.

Mit den bereits im vorigen angedeuteten Vorbehalten bezüglich einer linearen literaturgeschichtlichen Einteilung nach literarischen Strömungen und ihren Repräsentanten soll hier der Übergang von der ab dem Ende der 30er Jahre dominanten Bewegung des Progressivismus (*Pragativād*) über den Experimentalismus (*Prayogvād*) bis zur Strömung des *Neuen Gedichtes* (*Nayī*

kavitā) vorgestellt werden, die als letzter großer Dachbegriff der Hindidichtung ab der Mitte der fünfziger Jahre bis heute die verschiedensten Tendenzen unter sich versammelt: es handelt sich hier um eine wichtige, wenn nicht die letzte grosse formative Phase der modernen Hindiliteratur. Der kritische Prozess des Übergangs einer programmatischen Bewegung wie des *Pragativād* in die schon von der Bezeichnung her recht unspezifische und amorphe Richtung des *Neuen Gedichtes* konkurriert zeitgeschichtlich mit den indischen Freiheitsbewegungen¹, der Erreichung der Unabhängigkeit von der Kolonialmacht und schließlich der Etablierung einer nach neuen politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen geordneten Gesellschaft, d.h. mit dem Zeitraum zwischen dem Anfang der vierziger bis zur Mitte der fünfziger Jahre. Im sogenannten Experimentalismus, der diese Zeit literarisch begleitet, spiegeln sich maßgebliche Veränderungen: der *Prayogvād* steht für eine zunehmende Entpolitisierung des literarischen Diskurses, er suchte sich von den dogmatischen Zwängen zu lösen, an denen der 'fortschrittliche' Progressivismus zu ersticken drohte, und er propagierte eine vornehmlich dem einzelnen Individuum übertragene, ideologisch weitgehend ungebundene Arbeit an künstlerischen Ausdrucksformen, die die veränderten Gegebenheiten und ernüchterten Perspektiven einer sich in der neuerrungenen Demokratie langsam etablierenden Mittelschicht reflektieren und kommunizieren konnten.

Eine andere Lesart kann jedoch lauten, dass es sich bei diesem Experimentalismus um ein Konstrukt handelt, das von seinen Betreibern nicht zuletzt mit dem Ziel der Abwertung und Absorption des Progressivismus verfolgt wurde, ohne dass dieses Anliegen eigentlich thematisiert und problematisiert wurde. Die apolitische Haltung wird damit zum Politikum, indem sie die progressivistische Komponente negierte, die zumindest in den Anfängen des Experimentalismus maßgeblich beteiligt war und auf ihre Weise zur experimentellen Erneuerung von Sprache, Diktion, Stil und Thematik beitrug. Die Spaltung in sich schliesslich im *Neuen Gedicht* dauerhaft etablierende Lager von "individuellen" versus "engagierten" Schriftstellern ist ein Produkt dieses

¹ Wichtige Daten sind dabei Gandhis *satyāgraha*-Bewegung (1941), das Quit India Movement (1942), die Hungersnot in Bengalen (1943), Unabhängigkeit und Teilung Indiens (1947), die Ermordung Gandhis (1948).

Prozesses. Der Experimentalismus eignet sich in besonderem Maße zur Aufarbeitung seines Ursprunges aufgrund des Vorliegens einer "Urschrift", in der Form der Lyrikanthologie *Tār Saptak*, sowie der Existenz einer Person, der die maßgebliche Orientierung dieser Richtung zugeschrieben wird: dem Autor und Herausgeber Ajñeya.

2.1.2. Der Begriff des "vād" im Hindi

Nach dem Ende des letzten grösseren literarischen "Zeitalters", des nach Mahavirprasad Dvivedi (1864-1938) so benannten "Dvivedi-Yuga", beobachtete die Literaturkritik in den zwanziger Jahren erstmals eine literarische "Strömung", die unter dem Namen *Chāyāvād* (wörtl.: 'Schatten-Ismus') bekannt wurde, im Englischen und auch in der Nagari-Schrift zumeist mit der Entsprechung *romanticism* oder *romantic movement* wiedergegeben. Die Benennung dieser Strömung als "vād" ('Ismus') statt als "yug" (Zeitalter) oder "kāl" (Epoche) reflektiert zunächst, dass hier nicht rückblickend und zusammenfassend ein bereits vorhandener Korpus historisch gewichtet wurde, sondern ein Begriff für eine womöglich kurzlebige Tendenz entweder aus der Perspektive der zeitgenössischen Kritik oder aber einer Gruppierung selber gewählt wurde. Der Terminus "vād" verwies zuvor im klassischen Gebrauch vornehmlich auf die Existenz eines übergreifenden Lehrgebäudes, und bezeichnete hauptsächlich einzelne Schulen der Philosophie wie auch der klassischen Sanskrit-Poetik, wo er im Wechsel mit den Begriffen *siddhānt* (Theorie, Prinzip), *śāstra* (Lehre, Doktrin) oder *paddhti* (Methode) gebraucht wird. Eine beinahe synonyme Entsprechung bildet ferner das Wort *sampraday* (Gemeinschaft, Familie, 'community'), das ebenso wie "vād" nicht nur auf die verbindende Theorie einer Gruppe verweist, sondern auch deren Abgrenzung gegenüber anderen "vāds" impliziert. Eine solche Schule oder Familie gründete sich vor allem in der Poetik auf Lehren oder Schriften eines Meisters oder *Ācārya*, in deren Gefolge sich Traditionen (*paramparā*) bildeten.²

² In der Philosophie sind das z. B. Shankaras Lehren des *Advaitvād* (Monismus) oder *Māyāvād* (Lehre von der Weltillusion); im Bereich der Poetik verwandt für Schulen wie *Alaṅkārvād* ('Ornamentik'), *Rītivād* ('Stilistik') usw.; häufig jedoch eher für

Eine solche Theorie, ein Programm oder Manifest erscheint jedoch als Auslöser ausgerechnet für den *Chāyāvād* als ersten sich etablierenden literarischen "vād" der Moderne gar nicht erkenntlich, wenn man von den später erschienenen, durchaus richtungsweisenden Vorworten einzelner Gedichtbände wie Panta *Pallava* (1926) absieht³, wo jedoch die Umrisse einer bereits existierenden Richtung ausgeführt und gegen die Kritik verteidigt wurden (Der Ursprung der Benennung des *Chāyāvād* selbst ist unklar. Die Lesart, dass es sich dabei in Ermangelung eines indigenen Nachweises um die Adaption eines westlichen "Ismus" handelte⁴, der charakteristischerweise seinen Ursprung im bengalischen Sprachraum⁵ hatte, geht massgeblich auf Ramchandra Shuklas kritischer Evaluierung von Ursprung und Charakter des *Chāyāvād* in seiner Literaturgeschichte zurück. Dort kritisiert er v.a. am Werk Rabindranath Tagores die Imitation des Westens, bzw. den Versuch, ein westliches Publikum als Rezipienten zu avisieren⁶. Shukla referiert über diesen "vād", indem er

Untergruppierungen einer grösseren Theorie oder eines Prinzips (*siddhānt*) oder Lehre (*śāstra*). Als Beispiel für die Konnotation der Abgrenzung einer Richtung gegen die andere können die verschiedenen Interpretationen des *Rasa-siddhānt* durch die *Alāṅkārvādī*, *Rītivādī* oder *Dhvanivādī* Schulen gesehen werden. (vgl. HSK: 687).

³ In der Literaturgeschichte von S.K. Das (1995: 221-222) wird unter der Überschrift "Manifesto" dieses Vorwort für den *Chāyāvād* im gleichen Zshg. wie das Manifest der PWA für den *Pragativād* verhandelt. Schomer dagegen stellt die "unprogrammatische" Dichtung der Dvivedi-Zeit gegen die Post-*Chāyāvād* Bewegungen des *Pragativād* und des *Prayogvād*, "die durch formale Manifestos eingeleitet wurden" (1983: 17/18), und beschreibt auch den Beginn des *Chāyāvād* als einen zunächst unbewußten, ungesteuerten Prozess (1983: 20).

⁴ Im Eintrag *Chāyāvād* der EIL (685) wird der bengalische Ursprung als nicht genügend bewiesen dargestellt, der westliche Einfluss jedoch vorausgesetzt: "This use of 'Vad' in the sense of some 'literary movement' is new and recent. We have not called the mediaeval trends as 'Bhaktivad' or 'Acharyavad'. 'Chayavad', therefore, is coined under foreign influence, direct or indirect. It was very natural for the literary critics to suspect this trend of foreign imitation.". Vatsyayan (1959: 85) erklärt: "Die Bewegung wurde Romantische Bewegung genannt; dieses Label passt vielleicht besser als als jedes andere und es ist unzweifelhaft richtig, dass die Dichtung der englischen Romantiker - oder zumindest einiger von ihnen - einen beträchtlichen Einfluss ausgeübt haben, besonders auf Pant." Im folgenden stellt er jedoch auch solche und ähnliche Analogien mit westlichen Phänomenen in Frage, und betont den spezifisch indischen Charakter dieses Romantizismus.

⁵ Zur Verortung des "Einfallstors" Bengalen und der britischen Verwaltungshauptstadt Calcutta als Zentrum der englischsprachigen Ausbildung ab den Anfängen des 19. Jh. s.a. Vatsyayan (1959: S.83). S. Chandra (1992: 5f) weist dabei auf die ambivalente Haltung von Personen wie Raja Rammohan Roy oder Debakantha Deb und des 'Young Bengal Movements' generell hin.

⁶

ihn im Lichte anderer westlicher Strömungen wie des Symbolismus und Expressionismus verhandelt, wobei er den Begriff "vād" (der anders als das Anhängsel "-ismus" ein selbständiges Wort im Hindi ist) gerne in Anführungsstrichen verwendet⁷. Die schon damit aufgemachte Distanz zur Lehnübersetzung des "Ismus" reflektiert seine Distanz zu dieser seiner Meinung nach als westliches Modell adaptierten Bewegung überhaupt, die er wegen ihrer volksabgewandten, individualistischen und mystischen Perspektive scharf kritisiert, obwohl er ihr auf ästhetischer Seite auch Errungenschaften zugesteht. Gleichzeitig bemüht er sich, eigene Wurzeln eines 'echten' Romantizismus im Hindi aufzuzeigen⁸.

Er entwirft, vor dem Hintergrund europäischer "Ismen", zwei charakteristische "Schatten"-Aspekte der Bewegung. Einmal benennt er aufgrund der metaphorischen Präsentation des Dichtungsgegenstands im Stile des Mystizismus, wo in der Gestalt, dem "Schatten" des Absoluten Allwesens in bilderreicher Sprache die Liebe in allen Formen evoziert wird⁹. Zum anderen verweist er auf den Stil der französischen Symbolisten, das konkrete durch die Beschreibung des abstrakten, als dessen

⁷ Ganz sicher ist Shuklas Diskussion des "vād" in Bezug auf einen "-ismus" des Westens richtungsweisend gewesen bei der Findung einer literarischen Terminologie im modernen Hindi, die in der Lage sein sollte, auch Phänomene ausserhalb der eigenen Literaturen zu verhandeln und sich so ohne die Krücke des Englischen in einen internationalen Diskurs einzufügen. Die Bezeichnung "vād" hat sich in der Folge als Übersetzung und Entsprechung jeglichen "-ismus" im Hindi etabliert.

⁸ "Auf dem Gebiet der Bhakti ist, anstelle des etablierten Gefühls der Zugehörigkeit zu Land und spezifischer Religion des Verehrungswürdigen eine Wendung zu universalen Gefühlen zu beobachten, in dem es auch schöne mystizistische Anzeichen gibt. Das heisst, als die Vorreiter der neuen Strömung in der Hindidichtung sollten diese beiden - Maithilisharan Gupt und Mukutdhar Pandey- gelten. Die aus bengalischen oder englischen Kritiken geborgten Formulierungen einiger Dichter, die damit die Konturen des *Chāyāvād* vorführen wollen, haben also keinen Sinn." (Shukla 994: 353)

⁹ "Die Verwendung des Wortes *Chāyāvād* ist auf zweierlei Weise zu verstehen. Einmal im Sinne des Mystizismus, insofern es um den Dichtungsgegenstand geht, d.h. wo der Dichter den nicht erkennbaren und ewigen Geliebten zum Gegenstand [*ālamban*] macht, um in höchst bilderreicher Sprache die Liebe in allen möglichen Arten zu implizieren.[...] Diese metaphorische Erscheinung [spirituellen Wissens] wird in Europa "Schatten" (Phantasmata) genannt. Die in Anlehnung an die in der bengalischen Bralunosamaj geäußerte Stimme entstandenen spirituellen Lieder oder *Bhajans* fingen an, als "*Chāyāvād*" bezeichnet zu werden. Ganz allmählich gelangte das Wort aus dem spirituellen Bereich in die dortige Literatur, und tauchte schliesslich nach dem Lärm, den Ravindra Babu [Rabindranath Tagore] deswegen geschlagen hat, auch im Bereich der Hindiliteratur auf." (Shukla 1994: 326).

"Schatten", zu evozieren¹⁰. Dieses Bemühen, das Wort *Chāyāvād* mit einer die Bewegung charakterisierenden "Bedeutung" zu versehen, wurde später von anderen Kritikern wie Hazariprasad Dvivedi als Konstrukt abgewiesen¹¹. Die erste Erwähnung des Begriffes *Chāyāvād* in der Hindi-Kritik wird allgemein auf eine Reihe von vier Essays zurückgeführt, die Mukutdhar Pandey 1920 in der Zeitschrift *Śārdā* unter dem Titel "*Hindi mein Chāyāvād*" veröffentlichte, und die womöglich den Ursprung der 'westlichen' und 'bengalischen' Verortung (auch durch Shukla) dieser Erscheinung darstellen. Diese Essay-Reihe, sowie andere Artikel in zeitgenössischen Magazinen führt Namwar Singh an um zu zeigen, dass der Begriff um diese Zeit in literarischen Zirkeln des Hindi diskutiert wurde und daher vor 1920 bereits etabliert gewesen sein musste.¹²

¹⁰ "Der zweite Gebrauch des Wortes "*Chāyāvād*" betrifft den Dichtungsstil oder die Methode im weitesten Sinne. 1885 formierte sich in Frankreich eine Gruppe, die man *Pratikvādī* (Symbolisten) nannte. Anstelle des Konkreten [prastut] verwandten sie in ihrer Dichtung meistens das abstrakte [aprastut] Symbol. [...] Diese Tendenz erstreckte sich ausserhalb der spirituellen oder gottesfürchtigen Gedichten auf alle Arten von Gedichten. Diese erweiterte Bedeutung trifft auch für das Wort "*Chāyāvād*" im Hindi zu - im Sinne eines symbolistischen Stils, der ausserhalb von mystizistischen Werken auch in anderen Werken angenommen wurde. Die geläufige Bedeutung von *Chāyāvād* ist also anstelle des Konkreten mit Hilfe der Implikation des Schattens die Rede vom Abstrakten.[...] Im Bereich der Hindidichtung kann im Sinne der ersten, d.h. ursprünglichen Bedeutung nur Mahadevi Varma genannt werden. Pant, Prasad, Nirala und alle andern Dichter kann man nur im Sinne der symbolistischen Methode oder ihrer Bildersprache als *Chāyāvādī* bezeichnen." (Shukla 1994: 362).

¹¹ Unter dem Stichwort "*Chāyāvād*" schreibt Dvivedi (1982: 265) in seiner Literaturgeschichte: "Dieser neuen Dichtungsart hat irgendjemand den Namen "*Chāyāvād*" verliehen. Das Wort ist vollkommen neu. Es ist schlichtweg ein Irrtum, dass im Bengali diese Art von Dichtung *Chāyāvād* genannt wurde und das Wort von dort aus ins Hindi gelangte. Das Wort "*Chāyāvād*" konnte sich nur durch seinen Gebrauch etablieren, darüberhinaus ist das Wort vollkommen unfähig, irgendetwas über die Natur dieser Richtung auszusagen."

¹² Namwar Singh (1998: 15/16) weist z.B. auf die Erwähnung des Begriffes in *Saraswati* im Juni 1921 hin, wo ein satirischer Artikel eines Sushil Kumar mit dem Titel "*Hindi mein Chāyāvād*" erschien. Namwar Singh zitiert an dieser Stelle ebenfalls Auszüge von Mukutdhar Pandey's Essay von 1920 "*Chāyāvād kyā hai?*", wo dieser schreibt: "Jeder, der auch nur ein bisschen Kenntnis über englische oder westliche Literatur sowie die gegenwärtige bengalische Literatur hat, wird sobald er [den Namen *Chāyāvād*] hört verstehen, das dieses Wort für das englische "mysticism" steht."

Der Begriff *Chāyāvād* stellte also wohl die Adaption eines "Ismus" dar, entsprach aber von der Wortbildung her nicht direkt dem westlichen Begriff des 'romanticism'¹³. Das trifft eher für den gerne im Zusammenhang mit dem *Chāyāvād* genannten *Rahasyavād* zu, eine wörtliche Übertragung des Terminus 'Mystizismus', mit dem eine bestimmte Tendenz innerhalb des *Chāyāvād* umrissen wurde, die verschiedene spirituelle, dem Lehrgebäude des *Sāṅkhya* und *Yoga* entspringenden Motive der *Nirguṇ*-Poeten der Bhakti-Zeit wiederaufgriff. Dieser Neubegriffene *Rahasyavād* thematisierte auf ähnliche Weise eine unbedingt persönliche, pantheistisch-universale Gotteserfahrung, und die Sehnsucht der Einzelseele nach der spirituellen Vereinigung mit einem kosmischen Allwesen, wie es in den inszenierten Anrufungen an ein ideelles Gegenüber in den Liederzyklen Mahadevi Vernas zur reinsten Ausformung kam. Wiederum erscheint Tagore hier als der Ursprung dieser speziellen Empfindsamkeit. Im Vorwort zur englischen Übersetzung von *Gītāñjalī* wurde Tagore bereits als religiöser Mystiker bezeichnet, und dieser selbst begriff sich in der Tradition der bengalischen Vaishnavas und Baul-Sänger. Die Veröffentlichung seiner englischen Übersetzung von hundert Kabir-Gedichten bekräftigte die Verbundenheit zu diesem Poeten der Bhakti-Zeit, in dem er sich in dessen Tradition einreichte und sich gleichzeitig in dieser spirituellen Verbundenheit der (potentiell westlichen) englischen Leserschaft vorstellte (Schomer 1983: 24). Die im vorigen kurz vorgestellten Abgrenzungen und Charakteristika von *Rahasyavād* und *Chāyāvād* wurden in der Folge in der Literaturkritik ausführlich verhandelt, wobei sich der Begriff "vād" zunehmend etablierte, wenn auch die Positionen sehr differierten¹⁴. Einer der führenden *chāyāvāvādī* -Autoren, J.S. Prasad, stellte so um 1936 (Prasad 1988: 81f) klar, dass der *Chāyāvād* weder ein Mystizismus, noch auf Naturbeschreibungen beschränkt und erst recht nicht ausländischer Natur sei, sondern ein auf einem Bündel

¹³ Shukla übersetzte 'romanticism' (es geht dabei vornehmlich um die englischen Romantiker Wordsworth, Shelley und Keats) in den Terminus "*svacchandatāvād*" [(ungebührliche) Freiheit, Ungebundenheit], dessen Merkmale (wie Naturverbundenheit) er nur einer kleinen Gruppe von Hindi Dichtern zuerkennen wollte. Danach habe die Begeisterung für den Nobelpreisträger Tagore diese Entwicklung verfälscht und verlagert.

¹⁴ Einen gerafften Überblick über die Begriffsgeschichte und Kritikerpositionen des *Chāyāvād* gibt Baccan Singh (1983: 37f).

klassischer ästhetischer Vorgaben basierendes literarisches Schaffensprinzip darstelle¹⁵.

2.1.3. Vom *Chāyāvād* bis zum *Prayogvād* : ein Abriss im Spiegel der Kritik

Die aufrechten, didaktischen und national-patriotisch inspirierten Dichtungen des Dvivedi-Zeitalters hatte auf dem Gebiet der Lyrik ein gewisses Vakuum des künstlerischen Empfindes und individuellen Ausdrucks hinterlassen, denn das als Dichtungssprache noch recht junge Hindi erschien in der von Spöttern so bezeichneten 'versifizierten Prosa'¹⁶ als nach wie vor unzureichend ausgestaltet. Das *Kharīḥolī*, das als Prosasprache groß geworden war, konnte also im Bereich der Lyrik noch keinesfalls den Platz der von ihm abgelösten traditionsreichen Literaturen der Regionalsprachen wie der Brajbāṣā oder eine ebenbürtige Stellung neben dem Urdu beanspruchen. Die Strömung des *Chāyāvād*, "ein Kind der Romantik und des Mystizismus" (S.K. Das: 1995, S. 199), besetzte dieses Vakuum, indem sie in zweifacher Hinsicht auf die vorhergehenden Tendenzen reagierte: weder war sie mit dem sozialreformerischen Eifer und der aufklärerisch-erbaulichen Aufarbeitung alter Mythenstoffe als thematischer Grenzziehung zufrieden, noch wollte es in Stil, Rhetorik und Sprache auf die engen und abgenutzten Vorgaben der *Rītikāl*-Dichtung zurückfallen. Vier Dichter, die zunächst ohne Kenntnis voneinander und ohne ein übergreifendes Programm den Abschied von der herrschenden Schreibweise¹⁷

¹⁵ Prasads den Artikel "Realismus und *Chāyāvād*" (1988: 88) abschliessende Definition lautet: "*Chāyā* - er basiert aus indischer Sicht eher auf der Anmut von Wahrnehmung und Ausdruck. Die Interpretation der eigenen Wahrnehmung durch die Technik von Andeutungen, Implikationen, ästhetischer Symbolstruktur, verbunden mit traditioneller Eloquenz sind die Besonderheiten des *Chāyāvād*. Der Ausdruck, der sich dem Gefühl der Berührung mit dem Inneren überantwortet, wie das Wasser in einer Perle, - der *Chāyā* ist der Schönheit verpflichtet."

¹⁶ Mahavirprasad Dvivedi selbst bezeichnete seine Dichtversuche (in immerhin neun Bänden) als blosses "rhyming". Sein Verdienst war jedoch eine bahnbrechende Erweiterung der lyrischen Thematik durch das Postulat, dass 'alles innerhalb der Grenzen des Universums tauglich als Dichtungsgegenstand' sei. (EIL: 1129).

¹⁷ Eine tragende Rolle bei der Prägung des literarischen Geschmacks spielten einflussreiche Magazine wie das seit 1903-1920 von Mahavirprasad Dvivedi herausgegebene Journal *Saraswati*, in denen der Idee des Ārya Samāj verpflichtete, sozialreformerische und patriotische Texte gefördert wurde, und "Haus-Poeten" für die Beibehaltung der

einläuteten, waren Jayshankar Prasad (1889-1937) in Banaras, Sumitrandandan Pant (1900-1977) in Allahabad, der stark von bengalischem Einfluss geprägte Suryakant Tripathi "Nirala" (1896-1961) und später Mahadevi Verma (1907-1987) ebenfalls in Allahabad. Die Lyrikveröffentlichungen dieser Vierergruppe setzten neue Standards in Form, Inhalt und Sprache, und insbesondere die von J.S. Prasad setzten markante Zeichen in der Entwicklung des *Chāyāvād*: die Veröffentlichung seiner Sammlung *Jharnā* (1918), seines Versepos *Kāmāyanī* (1936) und der posthum veröffentlichten Kollektion *Īrāvati* (1940) gelten gemeinhin als die Eckdaten des *Chāyāvād*. Hinsichtlich der sprachlichen Erneuerung, die der *Chāyāvād* für alle weiteren Strömungen in die Wege leitete, ist jedoch besonders Niralas Beitrag hervorzuheben. Seine Einführung des freien Verses, ausgeführt in ausdrucksstarken Kadenzen von musikalischer Klangfülle und einer unerhörten Üppigkeit der Bilder, Metaphern und Impressionen, bedeutete eine Pioniersarbeit in der Erweiterung des lyrischen Arsenal im Hindi, wobei freilich zu Beginn, wie von Pant kritisiert, der Einfluss bengalischer Metren und der Diktion von Tagores *Gītāñjali*¹⁸ nicht zu übersehen war. Nirala gelang es jedoch, gerade dem Hindi je nach Thematik und Intention seiner Gedichte den jeweils richtigen Ton und das angemessene sprachliche Register zu verleihen, wenn er für die Darstellung von Alltagsszenarien eine volksnahe, allgemeinverständliche Sprache mit kurzen Worten und populären Schmuckformen wählte oder für seine Beschreibung des Kampfes zwischen *Rāvaṇa* und *Rāma* in seinem Langgedicht "Rām kī śakti pūjā" der Bedeutsamkeit des mythologischen Stoffes entsprechend auf das Register des sanskritorientierten *Tatsama*-Wortschatz mit verdichteten, nahezu verbfreien Kompositabildungen und drängender Konsonanten- und Alliterationsfülle zurückgriff. Auf dem Gebiet der Musikalität der Sprache erwirkten die Poesie Sumitranandan Pants und besonders die Lieder Mahadevi Vermas weitere Vorstöße in der lyrischen Kapazität des Hindi.

eingeschlagenen Richtung sorgten. Jayshankar Prasad wurde z.B. die Veröffentlichung eines Gedichtes in *Sarasvati* verweigert, woraufhin er 1913 seine eigene Zeitschrift *Indu* gründete, um seiner Dichtung und einer veränderten Konzeption von Literatur eine Plattform zu verschaffen. (s.a. Schomer 1983: 20, sowie EIL: 685).

¹⁸ Tagore erhielt für diese 1905 veröffentlichte Gedichtsammlung 1913 den Nobelpreis. Die englische Übersetzung erschien 1912, eine Hindi-Übersetzung 1921. (Schomer 23.)

Das Einsetzen des *pragativād* wird gemeinhin mit einem deutlich auszumachenden Ereignis verbunden: der Gründung der *All India Progressive Writers' Association* (PWA¹⁹) am 9. und 10. April 1936, und der bei dieser Gelegenheit gehaltenen Ansprache des Vorsitzenden Premchand mit dem Titel "*Sāhitya kā uddeśya*" ('Das Anliegen der Literatur'), in der er die humanistische Verantwortung des Schriftstellers und die Notwendigkeit eines internationalen Zusammenschlusses im Kampfe gegen den Imperialismus und Faschismus betonte. Auf dieser Konferenz wurde ebenfalls ein Manifest verabschiedet, das bei einem vorbereitenden Treffen im Dezember 1935 von Premchand, Raghupati Sahay, Sumitranandan Pant, Suryakant Tripathi Nirala und anderen unterzeichnet worden war, und das neben einer generellen Ausrichtung²⁰ fünf Aktionsziele²¹ aufführte. Obwohl die CPI und ihr nahestehende Kräfte eine zentrale Rolle einnahmen, schloss die Vereinigung Intellektuelle verschiedenster Ausrichtungen zwischen Marxismus und Gandhis Lehren ein²². Die Anerkennung des

¹⁹ Die Hindi-Bezeichnung lautet "*Akhil Bhārtīya Pragatiśil Lekhak Saṅgh*".

²⁰ Einige zentrale Formulierungen lauten: "Indian literature, since the breakdown of classical culture, has had the fatal tendency to escape from the actualities of life. It has tried to find a refuge from reality in baseless spiritualism and ideality. The result is that it has become anaemic in body and mind and has adopted a rigid formalism and a banal and perverse ideology. It is the duty of Indian writers to give expression to the changes and to assist spirit of progress in the country by introducing scientific rationalism in literature. [...] It is the object of our association to rescue literature and other arts from the conservative classes [...] While claiming to be the inheritors of the best traditions of Indian civilisation, we shall criticise in all its aspects, the spirit of reaction in our country [...] All that drags us down to passivity, inaction and unreason we reject as reactionary. All that arouses in us the critical spirit which examines institutions and customs in the light of reason, which helps us to act, to organise ourselves, to transform, we accept as progressive." (Zitiert nach Fornell 1997: 173). Ein Abdruck der Hindi-Version findet sich neben anderen zentralen Manifesten der PWA, in Avasthi 1978: 317.

²¹ D.h. die Etablierung von PWA-Organisationen in allen linguistischen Zonen Indiens und Zusammenarbeit mit ähnlich ausgerichteten Organisationen; Gründung von Zweigstellen in größeren Städten Indiens; Produktion und Übersetzung von Literatur mit progressivem Charakter; Interessensvertretung der progressiven Schriftsteller; Kampf für die Freiheit der Meinungsäußerung. (S.a. Fornell 1997: 174).

²² Eine anschauliche Beschreibung des typischen Bildungshintergrundes eines Intellektuellen dieser Zeit, der sich unter das Dach der PWA gesellte, gibt Prabhakar Machve in seinem Artikel: "A personal view of the Progressive Writers' Movement" (1988: 54f). Zur Lektüregrundlage gehörten die indischen Dichter Kabir, Ghalib, Tagore und Nirala ebenso wie die Romantiker Shelley und Keats, die Romane Premchands ebenso wie die von Tolstoy, Gorki und Chekhov. Die ideologische Orientierung basierte auf den Werken von Marx, Engels und Lenin gleichermassen wie auf den pazifistischen Schriften Gandhis; die philosophischen Schriften von Iqbal und Savarkar wurden neben denen von Nietzsche, Russell, Bergson und Croce rezipiert. Der Zweite Weltkrieg, der Faschismus in Europa und der spanische Bürgerkrieg bildete ebenso zentrale Diskussionspunkte wie die

Manifests war das entscheidende Kriterium der Zugehörigkeit, und die Dachorganisation der Bewegung, die PWA, brachte zu unterschiedlichen Versammlungen der rasch entstehenden Zweigorganisationen²³ in ganz Indien immer wieder neue solcher Grundsatzschriften hervor²⁴, die als Orientierungsgrundlage jedoch zunehmend an Bedeutung verloren.

Das Bestreben, sich zur Sicherung der Meinungsfreiheit gegen reaktionäre und faschistische Kräfte zur Wehr zu setzen, sowie die gemeinsame Unterstützung der von Kolonialregierungen unterdrückten Völker zu organisieren, war bereits das Thema der im Juli 1935 veranstalteten "Weltschriftstellerkonferenz zur Verteidigung der Kultur" gewesen, die in Paris namhafte Schriftsteller wie Thomas Mann, André Malraux, Romain Rolland oder Maxim Gorki versammelte, und an der von indischer Seite Mulk Raj Anand teilnahm. Einige sozialistisch orientierte indische Intellektuelle in London beschlossen die Gründung eines indischen Zweiges dieser Vereinigung, und Sajjad Zahir (1905-1973) sowie Mulk Raj Anand (geb. 1905) wurden mit der Umsetzung dieses Vorhabens beauftragt.

Der angestrebte Zusammenschluss gleichgesinnter Schriftstellerverbände über alle Grenzen von Religion und Sprache hinweg fand einen Widerhall in kleinerer Dimension auch auf indischem Boden: Ein spezielles Verdienst der PWA bestand im Erkennen der Notwendigkeit, sich im Gegensatz zu anderen bereits aktiven Schriftstellerorganisationen wie des *Hindī Sāhitya Sammelan*²⁵ nicht allein der

Satyāgrah-Bewegung in Indien) Ein ähnliches Bild ergibt sich in Shamsheer Bahadur Singhs Beschreibung der Entstehungszeit von *Tār Saptak*. (VW CKM: 13/14). Interessant ist im Falle Machves der zusätzliche Hintergrund zweier indischer "Muttersprachen" und ihren Literaturen (Marathi und Hindi), wie bei Muktibodh auch, was generell nicht untypisch für diese sich überregional orientierende Generation war.

²³ Muktibodh ist ein Beispiel für die vielen Vertreter der Idee in der Provinz. Er war, obwohl nie Parteimitglied der CPI, als aktiver Mitarbeiter der PWA bei der Gründung von Zweigstellen in Indore und Ujjain um 1938 tätig, bereitete den Boden für den *Madhyabhārat Lekhak Saṅgh* (1944) in Ujjain, organisierte Ende 1944 eine Konferenz aller Schriftsteller gegen den Faschismus in Indore usw.

²⁴ Eine gute Übersicht über die Geschichte der PWA gibt Fornell (1997: 15ff), die im wesentlichen der ausführlichen, sehr informativen Darstellung von R. Avasthi (1978) folgt.

²⁵ Diese "Hindi Literatur Gesellschaft" wurde 1910 in Anlehnung an die *Nāgarī Pracārīṇī Sabhā* ("Gesellschaft zur Förderung der Nagari-Schrift", gegr. 1893 in Varanasi) in Allahabad mit dem Ziel der Verbreitung und Förderung des Hindi gegründet. Massgeblich

Propagierung des Hindi zu verschreiben, sondern eine *allindische* Organisation unter Einschluss sämtlicher Regionalsprachen und Glaubensrichtungen anzuvisieren.

Die Unterordnung unter Zielsetzungen marxistisch geprägter Orientierung führte (v.a. in der retrospektiven Betrachtung von Schriftstellern, die sich vom Progressivismus zu distanzieren suchten) zur Differenzierung zwischen Schriftstellern, deren literarisches Schaffen im weitesten Sinne einer progressivistischen Zielsetzung verpflichtet war (*pragatiśīl*), und denen, die als bekennende Mitstreiter ihr literarisches Schaffen in den Dienst der Bewegung stellten (*pragativādi*)²⁶. Die literarischen Zielsetzungen des *Pragativād* und seine Repräsentation in der Kritik differierten daher je nach der jeweiligen literarischen und ideologischen Orientierung des Kritikers erheblich. Hazariprasad Dvivedi Darstellung (1982: 286) kann in seinen streng an den Vorgaben einer marxistischen Ästhetik orientierten Definitionen sicherlich die Ausrichtung einer linientreuen Haltung verdeutlichen²⁷. Das Bemühen der *pragativādi*-Ideologen, der Bewegung durch Abgrenzungen nach aussen ihre eigentliche, aus dem Protest gegen die herrschenden Verhältnisse entstandene Identität zu sichern, mündete in der Schaffung von Feindbildern wie vielleicht kaum eine

beeinflusst von R.P. Tandon. Wandte sich vehement gegen die u.a. von Premchand, Gandhi und Nehru propagierte Verwendung der umgangssprachlich gebräuchlichen Mischform des 'Hindustani'. (S.a. EIL: 301, 659, 1731).

²⁶ Ajñeya (Vatsyayan 1976: 32) beschreibt so den *Pragatiśīl Lekhak Saṅgh* als eine Vereinigung verschiedenster Strömungen, bis die Entwicklung von "*pragatiśīl*" zu "*pragativādi*" schliesslich zur Spaltung der ursprünglichen Mitglieder geführt habe. In seinem englischen Abriss der Hindiliteraturgeschichte (Vatsyayan 1959: 88) schreibt er ähnlich: "From its [*Pragativād*] early confused beginnings as a movement to broaden the social sympathies of the writer and enhance the appeal and significance of literature, it became gradually a definitely doctrinaire communist movement, disowning and denouncing one by one all the writers of the liberal-democratic tradition who had explicitly or tacitly supported it."

²⁷ In Dvivedis Literaturgeschichte, die mit dem Jahr 1952 endet, ist bezeichnenderweise der *Pragativād* die letzte aufgeführte Strömung, der *Prayogvād* wird nicht einmal erwähnt. Er führt als Grundsätze des *Pragativād* einige Punkte auf, beginnend mit dem Satz: "Der *Pragativād* basiert auf der von Marx verbreiteten Lehre des Materialismus." Ihm nach (1) bestimmt das Sein das Bewußtsein und nicht umgekehrt, (2) gibt es für alles eine wissenschaftliche Erklärung, es gibt nichts Mystisches. Autoren, die dieser Richtung folgen, glauben nicht an den Mystizismus, und ertragen die Heuchelei des Fatalismus nicht, (3) unterliegt die Gesellschaft einem unendlichen Wandlungsprozess. Deswegen halten Autoren dieser Richtung keinen gesellschaftlichen Zustand für unabänderlich, kein Ding für unerklärlich oder unerfährbar und die Gaukelei irgendeines unerreichbaren und Ewigen Geliebten nicht für ein Anliegen der Literatur. (1982: 285).

andere Richtung²⁸. Umgekehrt bildeten sich wahre Kritikerbastionen gegen den *Pragativād*, wie sie ganz sicherlich in den Kritiken Ajñeyas bezüglich der Vernachlässigung literarischer Kriterien über denen des Klassenkampfes sichtbar werden. Die positiven literarischen Impulse der engagierten *pragativādi*-Autoren, die u.a. einen Paradigmenwechsel vom traditionellen Bild des Dichters (*kavi*) zum modernen Konzept des Autors (*lekhaḥ, sāhityakār*) mittrugen oder auch die neue Konzentration auf eine "Regionalität" (*āṃcaliktā*) in der indischen Literatur auslösten, konnte jedoch auch er nicht negieren²⁹.

Als ein eigenes Verdienst der *pragativādi*-Literaturkritik in Indien kann neben den bereits vorgestellten Zielen die Konstruktion einer ideellen Verbindung zum Wertesystem der mittelalterlichen *Bhakti*-Bewegung gesehen werden, die nicht nur Brücken schlug zu deren allindischen, säkularen, religionsübergreifenden, volksbezogenen, klassenkämpferischen und reformerischen Aspekten, sondern die gleichzeitig auch ein Versuch war, sich unabhängig von der kolonialistischen Überlagerung (und dem wiederum aus dem Westen eingedrungenen marxistischen Kontext³⁰) in einem indigenen "progressiven" Traditionsverbund zu positionieren³¹.

²⁸ Hazariprasad Dvivedi (1982: 287) führt so unter der Überschrift "Wer sind die anti-progressiven Autoren?" einige Erkennungsmerkmale auf: (1) die Revivalisten, die mit rückwärtsgerichtetem Blick die Tugenden der Vergangenheit besingen und diese in der Gegenwart wiederbeleben wollen, (2) die Mystizisten, die in ihrer Beschäftigung mit dem Ewigen Geliebten von den Konflikten der Gegenwart ablenken, (3) diejenigen, die Sinnlichkeit und Sex im Vergleich zu anderen menschlichen Aspekten zuviel Bedeutung verleihen, (4) die anstatt sich den Konflikten des Lebens zuzuwenden, mit dem Vorwand der psychologischen Analyse in Richtung Eskapismus tendieren usw.

Rekha Avasthi (1978: 297) führt ebenfalls eine lange Liste von parallelen "vāds" auf, die mit dem *Pragativād* nicht versöhnlich seien, wie Nihilismus, Freudismus, Individualismus, Idealismus, dekadenter Romantizismus, Ästhetizismus, *Hālāvād* (den Wein und seine Folgen besingend) usw.

²⁹ Ein Beispiel seiner bissigen Kritik am *Pragativād* findet sich in der o.a. Hindiliteraturgeschichte (Vatsyayan 1959: 78-99). Die positiven Aspekte sind in einem abschließenden Paragraphen zusammengefasst (ebd., 88): "On the positive side, however, Pragativada did lead to a certain widening of sympathy, its militance encouraging critical self-examination in more independent writers and pricking the bubble of self-complacency and smugness. The resulting incisiveness and precision, combined with the width, plasticity and depth which Chhayavada had given to the language, gave subsequent writing a new character and flavour. Pragativada also gave a fresh fillip to the study of folk-life and literature and of regional cultures, and gave prominence to some new writers whose origins might otherwise have considerably delayed recognition or limited its field."

³⁰ Namwar Singh (Singh 1998: 73f) geht im einzelnen dem Standardvorwurf nach, der *Pragativād* sei ein Produkt des ausländischen Einflusses des Marxismus, der nach der

Auf literarischem Gebiet waren es jedoch nicht nur ideologische, sondern auch auf der gestalterischen Ebene wirksame ästhetische Ansätze, die zu einer Neuausrichtung in der Schreibweise führten. Dies betrifft vor allem die auf dem Gebiet der Prosa weiterentwickelte "realistische" (*yathārthvādī*) Schreibweise, die in vielerlei Hinsicht die Tradition der Dvivedi-Zeit und Harishchandra Bharatendus fortführt: die Opposition zur jenseitigen, ätherischen, subjektivistischen, naturromantischen Welt des *Chāyāvād* manifestierte sich in der Entwicklung einer betont diesseitigen, intellektuellen, gesellschaftsbezogenen, reformistischen bis revolutionären Perspektive. Die extrem sublimen ästhetischen Gestaltungsebene des *Chāyāvād* geriet in den Verruf, Instrument und Ausdruck des Eskapismus der herrschenden Elite zu sein. Der *pragativādī* Schriftsteller hatte dagegen klar definierte Aufgaben innerhalb seines sozialen, wie auch nationalen und internationalen Kontextes zu erfüllen. Das musste Einfluss auf Sprache und Stil haben: erstere musste in Diktion und Syntax reflektieren, dass sie "dem Volk aufs Maul geschaut hatte", und letzterer musste im Bemühen um Transparenz, Eindringlichkeit und Kommunizierbarkeit jede

Paris-Konferenz 1935 adaptiert worden sei. Er verlegt den Beginn des indischen *Pragativād* auf 1930, und führt Werke von Premchand, aber auch Prasad ("Titli") als Beispiel einer neuerwachenden Zuwendung zu unteren und vernachlässigten Bevölkerungsschichten an. Auf dem Gebiet der Literaturkritik weist er auf Ramchandra Shuklas Kriterium des "Volkswohls" als einer wegweisenden Perspektive hin. Indem N. Singh jedoch zu Beginn betont, dass der Einfluss des Marxismus nicht erstmals in den dreissiger Jahren, sondern bereits im vorigen Jahrhundert als einer der vielen Einflüsse des Westens nachzuweisen sei, wird seine indigene Konstruktion gewissermaßen entkräftet, denn auch sie erscheint damit als ein organisches Produkt der wechselseitigen Beeinflussung von Ost und West.

³¹ Exemplarisch wird das in Namwar Singhs 1955 geschriebenen Aufsatz "Auf der Suche nach einer anderen Tradition" (1982: 13-21) diskutiert. Er stellt die Positionen der beiden Grosskritiker des *Pragativād*, Ramchandra Shukla und Hazariprasad Dvivedi vor, die beide in ihren Literaturgeschichten verschiedene Aspekte des volksbezogenen Elementes der Bhakti-Bewegung hervorhoben, und geht der Frage nach, ob nicht Divedi für "unsere *pragatisil*-Tradition" die geeigneteren Modelle vorstellt. Während Shukla auf Tulsidas' Beitrag abhob, leistete Dvivedi eine grundlegend neue Evaluierung Kabirs. Besonders Dvivedis Betonung der säkularen, allindischen, nichtbrahmanischen, aufrührerischen Aspektes in Kabirs Dichtung sieht N. Singh als Grundstein einer solchen "anderen Tradition" (1982: 15). Weiterhin führt er den Dvivedi beeinflussenden Tagore an, der mit seinen Gedanken zum Beitrag nichtarischer Kuhhirten auf die Liedtraditionen der Bhakti-Poeten der *Vaiṣṇavā*, eine weitere 'subalterne' Linie aufgezeigt habe ("sie waren keine Logiker, aber sie hatten Imaginationstalent, sie waren geschickt auf dem Gebiet der Musik und der bildenden Kunst", aus Tagore, "Bhāratvarṣ meṁ itihās kī dhārā", 1912, zitiert nach Namwar Singh 1982: 14).

schwerverständliche Komplexität, Obskürität und Ornamentik vermeiden³². Fragen der Form gerade im lyrischen Kontext nahmen jedoch neben denen des Inhalts und der Ideologie in der *pragativādi*-Kritik eine eher zweitrangige Stellung ein, bzw. stellte dies ein Standardvorwurf der Kritik gegen den Progressivismus dar.

Die Ansicht jedoch, erst die sprachlichen und stilistischen Experimente des *Prayogvād* habe der *pragativādi*-Perspektive zu neuen und ansprechenden Formen des (v.a. dichterischen) Ausdrucks verholfen, wurde sowohl von Namwar Singh als auch von Shamsheer Bahadur Singh in Frage gestellt, indem sie z. B. die späten, schon vom *Pragativād* beeinflussten Gedichte der *Chāyāvād*-Poeten Pant und Nirala anführten, die bereits die wesentlichen Vorgaben an neuen Formen, Versstrukturen und Sprachebenen aufgewiesen hätten. Ferner führten sie eine Reihe von *pragativādi* Autoren an, die sich durch eine Reihe von experimentellen Techniken auszeichneten, ohne dass sie jemals in den Einzugsbereich der *Saptaks* oder der von Ajñeya herausgegebenen Zeitschrift *Pratik* (dem Hausblatt des Experimentalismus) gerieten, wie Nagarjun oder Trilochan Shastri, die sich von diesem Zirkel eher distanzieren³³.

³² In der vernichtenden Analyse von Ajñeya (Vatsyayan 1959: 87) waren sie dabei nicht sehr erfolgreich: "In the misguided belief that progressive writing necessarily meant writing about the militant worker and peasant, Pragativada re-established the stock character cast in stock situations of conflict - a sorry plight from which Prem Chand had only just rescued the Hindi novel. As most of the [*pragativādi*] writers were of middle class urban origin, quite frequently they were completely ignorant of the mental sets and modes of living and reacting of the people they felt obliged to depict. This resulted in a vast quantity of pseudo-realistic writing, systematically boosted by partisan critics whose short-sightedness and fanaticism today [1952] appears amazing." Ajñeya (ebd. 86/87) verfolgt hartnäckig ein weiteres Argument gegen die *pragativādi* Autoren: das einer "sadistischen Freude" an der Beschreibung von verletzten Menschenrechten und unwürdigen Lebensumständen: "[...]the lurid descriptions of the violation of the human person indulged in by many 'Progressives' were no different from the *sadistic* mental orgies of the Decadents[...] before it [*Pragativād*] had completely sullied of intolerance, its ablest exponents were not free of disguised *sadism*. Yashpal (1904-) and Nagarjun (1911-), both writers of considerable talent and power [...] indulge in such writing not unoften. [...] the writings of Krishen Chunder and Khwaja Ahmad Abbas, both again very slick and popular craftsmen, may be seen to abound in instances of *sadistic* glee. [Herv. v. Verf.]

³³ Namwar Singh diskutierte dies 1955 unter dem Titel "Progressive Perspektive und Experimentelle Form" (Namwar Singh 1957: 55-59), und führt die veränderten Liedstrukturen, den freien Vers, die veränderte Thematik usw. vor allem der Dichter Nirala und Narendra auf, die schon vor *Tār Saptak* Hinweise auf einen Umbruch in der Gestaltung gegeben hätten. Ebenso argumentiert Shamsheer Bahadur Singh 1946 in der ersten Besprechung von *Tār Saptak*, "Sieben moderne Hindi Dichter" (Malayaj 1989: 80), dass alles hier vorgelegte "Experimentelle" nicht nur bereits in Ansätzen, sondern sogar in weit

Bereits in den Stellungnahmen dieser beiden Kritiker wird deutlich, dass die Diskussion der ästhetischen Fragen des sich seit rund zehn Jahren behauptenden *Pragativād* weitgehend in Abgrenzung zum und in Bezugnahme auf den ab 1946 an Gestalt gewinnenden *Prayogvād* geschah, oder in den Worten Shamsheer Bahadur Singhs (1952: 72):

“Was heute *Prayogvād* genannt wird, besteht zu einem sehr grossen Teil aus dem Beitrag von *pragatiśil*-Dichtern. Wenn man nicht die neuen Dichttechniken, die ausserhalb von *Pratīk* oder den beiden oben erwähnten Anthologien [*Tār Saptak*, *Dūsrā Saptak*] existieren, mit in Betracht zieht, so bleibt die Diskussion über den *Prayogvād* unvollständig.”

2.1.4. Die Saptak Anthologien und der *Prayogvād*: Etablierungsstrategien

Wie nun in der heutigen Literaturgeschichtsschreibung des Hindi festgeschrieben, nahm die Literaturströmung mit dem Namen *Prayogvād* ihren Ausgang mit der Initiative des Schriftstellers Ajñeya (Sacidānand Hīrānand Vātsyāyan, 1911-1987), der mit den von ihm herausgegebenen drei Lyrikanthologien der "*Saptaks*"³⁴ den Weg für eine grundlegende Neuorientierung des Gedichtes bahnte. Vor allem die Geschichte der ersten Lyrikanthologie *Tār Saptak* (1943) ist dabei von Bedeutung, denn diese bot mit verschiedenen Vorworten und Stellungnahmen nicht nur des Herausgebers, sondern auch der sieben beteiligten Dichter (von denen einer wiederum Ajñeya war) ein ausführliches Forum für die Artikulation von Ideen und Konzepten des literarischen Schaffens, weswegen ihr in der Folge der Status eines "historischen Dokuments" zugewiesen wurde. Hatte sich der Herausgeber und beteiligte Dichter

extensiverem Ausmass existierte, v.a. in Niralas Werk, aber auch in Pants und Narendra Sharmas Gedichten. In einem anderen Aufsatz "Der *Prayogvād* in Literatur und Kunst" (Sh.Bh. Singh 1952: 71/72) argumentiert er ähnlich, indem er Kedarnath Agrawal, Trilochan Shastri, Shankar Shailendra oder Nagarjun als Beispiele derjenigen mit neuen Techniken experimentierenden Dichter auführt, die von Ajñeya nicht erkannt worden seien. Dies könne nicht aufgrund seiner Ablehnung deren politischer Überzeugung geschehen sein, denn viele der *Saptak*-Dichter hätten sich auch aus dem kommunistischen, bzw. marxistischen Umfeld rekrutiert.

³⁴ Wörtl. 'Siebenergruppe', auch 'Oktave'. *Tār Saptak* erschien 1943, die aktualisierte Neuauflage 1963. *Dūsrā Saptak* erschien 1951 und *Tīsrā Saptak* 1959. Ein Nachzügler, *Chauthā Saptak*, erschien 1979, fand jedoch kaum Echo und geriet bald in Vergessenheit.

Ajñeya in seinem Vorwort bereits als Sprachrohr und Koordinator der Gruppierung präsentiert, so wurde seine Position als der Vorreiter des *Prayogvād* durch die Literaturkritik benannt und weiter festgeschrieben, indem sie hauptsächlich auf Einzelheiten in Ajñeyas Vorwort reagierte. Die für die Benennung dieses "vād" grundlegende Behauptung lautete dort, bei der Gruppe gäbe es im Grunde keinerlei einigendes Element, ausser dass sie das Experiment (*prayog*) als Thema ihrer Lyrik betrachteten. Er selbst trug zur Festigung dieser Position in den Vorworten der folgenden *Saptaks* (1951 und 1959) bei, wie auch in den Stellungnahmen zur zweiten, erweiterten und aktualisierten Neuauflage von *Tār Saptak* im Jahre 1964, wobei er sich geschickt immer in der Position desjenigen darstellte, dem die Rolle des Vorreiters dieses "vād" gegen seine Intention von der Kritik "aufgebürdet worden" sei.

Die in der gesamten Debatte beinahe vollständig untergegangenen Anliegen und Ansichten der anderen beteiligten Schriftsteller, die sich teils ausdrücklich zu progressivistischen Zielsetzungen, teils zu konkreten Fragen der Gestaltung und Perspektive geäußert hatten, wurde von diesen im Verlauf der zwanzig Jahre zwischen den beiden Auflagen von *Tār Saptak* in kritischen Gegenreaktionen heftig eingeklagt. So kritisierten die progressivistisch orientierten Teilnehmer u.a. Ajñeyas vorgreifende Formulierung, es habe ausser dem Bekenntnis zum Experiment kein einigendes Element gegeben, was in der Folge bei der Kritik zur vollständigen Ignorierung zumindest eines *tatsächlich* einigenden Elementes bei der Konzeption von *Tār Saptak*, das der progressivistischen Überzeugung (und damit einer ganzen Strömung) nämlich, geführt habe³⁵. Da sich jedoch die meisten Beitragenden zwischen 1943 und 1963 ohnehin recht weit von den ehemals glühend vorgetragenen Ideen des Marxismus entfernt hatten, oder aber gar keine Lyrik mehr verfassten, verlor deren Argumentation an Kraft. Der einzige Dichter der ursprünglichen Siebenergruppe, der

³⁵ Eine mit vielen interessanten Details angereicherte Beweisführung für das angesprochene "Totschweigen" der progressiven Gesinnung der TS-Gruppe liefert Nand Kishore Naval im Kapitel "Neues Gedicht versus Progressivismus" (Naval 1993: 78-156), in der er darüberhinaus auch die Position Muktibodhs als typischen Vertreter dieses Progressivismus bestimmt. Er zeigt ferner auf, wie dieser andererseits wegen der Zugehörigkeit zu *Tār Saptak* von der progressivistischen Literaturkritik geschmäht wurde.

sich auch 1963 noch prinzipiell zu progressivistischen Kernpunkten bekannte, war Gajānan Mādhava Muktibodh (1917-1964). Dieser wurde in der linken Literaturkritik, vor allem *nach* seinem frühen Tod, zum Idealbild des politisch engagierten, den Ideen des Marxismus verpflichteten „Schriftstellertums hochstilisiert“³⁶, nachdem ihn paradoxerweise die orthodoxen Chefideologen des Progressivismus zu Lebzeiten wegen seiner zu experimentellen und individualistischen Schreibweise ignoriert bzw. scharf kritisiert hatten, wie es Bhagvat Rawat (1993: 95f) in seinem Aufsatz "Mārā gayā to kām āyā" ("erst umgebracht, dann verwertet")³⁷ ausführt. Und in aller Stille etablierte sich mit ihm so etwas wie eine Gegenposition zu Ajñeya. Im Syllabus des Studiums der modernen Hindiliteratur z. B. der Universität Delhi wird denn auch heute folgerichtig Ajñeya als der Vertreter des *Prayogvād* und Muktibodh als der Vertreter des *Pragativād* vorgestellt und unterrichtet.

Diese Verortung erweist sich jedoch nicht nur bei der Betrachtung des lyrischen Werkes Muktibodhs als unbefriedigend; sie ist auch in der damit festgelegten Opposition zum *Prayogvād* nicht haltbar, wenn man die umfangreichen kritischen Essays des Autors zur Ausformung und Kontur von *Prayogvād* und *Nayī kavītā* mit heranzieht, als deren (progressiven) Mitstreiter er sich unbedingt betrachtete. Muktibodh kann in seiner Grenzstellung so zum Paradebeispiel für die Problematik der literaturgeschichtlichen Verortung gereichen: seine Position in Werk und Kritik, deren Wurzeln noch deutlich die Einflüsse des *Chāyāvād* aufzeigt, kann als die eines mit neuen Formen experimentierenden *Prayogvādi* beschrieben werden, der innerhalb der entstehenden Paradigmen des *Nayī kavītā* eine weiterhin relevante Werkästhetik des *Pragativād* zu erarbeiten versuchte. Und eher als die Untersuchung des

³⁶ Eine große Zahl von Dissertationen, Artikeln und Rezensionen folgten so der Analyse der progressiven Elemente in seinem Werk mit der Perspektive, ihn als eine Galionsfigur des 'commitment' [*pratibaddhatā*] zu präsentieren. Die teilweise unglaublich flachen "Deutungen" seiner Lyrik zielten dabei einmal auf den Nachweis von Gesinnung und Ideologie in praktisch allen Metaphern und Bildern, gleichzeitig dienten sie als Verteidigung gegen die Vorwürfe einer mystizistischen, existentialistischen oder individualistischen Tendenz in Muktibodhs Werk. Trotz seiner ausnehmend guten Werkkenntnis muss dies gerade auch von Nand Kishore Naṅval gesagt werden.

³⁷ Die Zeile ist ein Zitat aus Muktibodhs Gedicht "Brahmarākṣas".

‘typischen’ Vertreters einer Richtung mag die Präsentation eines solchen Grenzgängers dazu geeignet sein, den Rahmen des Spannungsfeldes abzustecken, indem sich eine Strömung etabliert: die Darstellung der Kernpunkte einer literarischen Tendenz scheint paradoxerweise an Schärfe zu gewinnen, wenn ihre unscharfe Peripherie, ihre Bruchstellen und Überlappungen nachgezeichnet werden können.

2.1.4.1. Kurze Übersicht über die zugrundeliegenden Texte der Saptak-Rezeption

Die Rezeptionsgeschichte der 1943 erschienenen Anthologie *Tār Saptak* stellt in sich selbst ein Phänomen der modernen Literaturkritik im Hindi dar. In einer geflechtartigen Verbindung von Stellungnahmen, Vorworten, Rezensionen und kritischen Essays über einen Zeitraum von ca. zwanzig Jahren entstand ein Korpus von gegenseitigen Bezugnahmen sowohl der Autoren als auch der Kritiker aufeinander, der in seiner Dichte und Geschlossenheit seinesgleichen sucht. Den Ausgangspunkt bildete dabei die Erstausgabe von 1943, in der sieben Dichter³⁸ nicht nur mit ihren Gedichten vorgestellt wurden, sondern darüberhinaus auch eine Stellungnahme (*vaktavya*) zu ihrem Werk beifügen konnten. Zusätzlich geht jeder Sektion ein einführender Paragraph mit biographischen Details des Dichters voraus. Der Herausgeber, selbst einer der sieben Dichter (und daher mit Stellungnahme und biographischer Einführung vertreten), verfasste zusätzlich ein übergreifendes Vorwort. Die zweite Ausgabe, 1964 erschienen, erlaubte jedem der beteiligten Dichter (so auch dem Herausgeber) eine Art Nachwort (*punaśca*), um ihre Sicht der Dinge nach zwanzig Jahren zu erläutern, sowie die Aufnahme mindestens eines neuen Gedichtes³⁹. Die biographischen Angaben wurden ebenfalls ab 1943 aktualisiert. Zusätzlich verfasste der Herausgeber ein zweites Vorwort zur Neuauflage⁴⁰.

³⁸ Gajanan Madhav Muktibodh, Nemichandra Jain, Bharatbhushan Agrawal, Prabhakar Machve, Girijakumar Mathur, Ramvilas Sharma, Ajñeya.

³⁹ Ajñeya schreibt im VW II: “Um die historische Bedeutung noch zu unterstreichen, beschränkt sich die vorliegende Ausgabe nicht auf den bloßen Nachdruck, es wurde darüberhinaus auch der Versuch gemacht, eine überarbeitete Fassung vorzustellen. So wurde zwar das gesamte Material - Gedichte und Vorworte - der historischen Fassung des *Tār Saptak* unverändert übernommen, zusätzlich wurden aber einige Überlegungen der Autoren zu ihrer nachträglichen Entwicklung aufgenommen. Es ist die Überzeugung des Herausgebers, dass diese Neubetrachtungen für das Verständnis des Werkes jedes einzelnen nützlich sind, und auch ein Licht auf die literarische Entwicklung von der ersten Ausgabe

Im Zeitraum von 1943 bis 1964 waren nicht nur eine Reihe von Artikeln und Rezensionen zur Erstausgabe erschienen⁴¹, ein nächster Schwerpunkt wurde mit der Herausgabe einer zweiten Anthologie von sieben modernen Dichtern⁴², des *Dūsrā Saptak*, im Jahre 1951 gesetzt. Im Vorwort zu dieser Sammlung reagierte der gleiche Herausgeber Ajñeya auf die in der Zwischenzeit publizierten Kritiken von *Tār Saptak*, wandte sich gegen die inzwischen etablierte Bezeichnung *Prayogvād* und führte seine Interpretation von *Prayog* aus. Dieser *Dūsrā Saptak* und sein Vorwort lösten ab dem Jahr 1952 eine weitere Flut von Kritiken und Rezensionen aus⁴³, an der auch Autoren beider *Saptaks* lebhaft teilnahmen. Eine dritte Anthologie von sieben Lyrikern⁴⁴, *Tīsrā Saptak* erschien im Jahre 1959, wiederum mit einem Vorwort des gleichen Herausgebers. Der Zyklus der *Saptaks* wurde 1964 mit einer Neuauflage des ersten *Tār Saptak* vollendet. Ein vierter *Saptak* 1979 fand kaum Beachtung. Die *Tār Saptak* Ausgabe von 1964 dokumentiert mit ihren aktualisierten Stellungnahmen nicht nur die veränderten (oder gebliebenen) literarischen Prioritäten der einzelnen Autoren, gleichzeitig geben manche von ihnen eine kritische Evaluierung der Rezeptionsgeschichte des ersten Ausgabe, der weiteren *Saptaks* und der eigenen Rolle dabei. Der Prozess der Rezeption war damit jedoch nicht beendet: gerade nach Erscheinen der Neuauflage setzte sich der kritische Austausch über die Geschichte der

bis heute werfen können. Um den Zwischenraum von einer Generation zu überbrücken, wurde mindestens ein neues Werk aufgenommen.”

⁴⁰ Offensichtlich in dieser Ausgabe ist nochmals erhöhte Dominanz des Herausgebers durch nunmehr bereits vier vorliegende Aussagen (Stellungnahme, Nachwort, zwei Vorworte), im Vergleich zu den jeweils zwei Beiträgen der anderen Dichter.

⁴¹ Die erste Rezension "Sāt ādhunik hindī kavī" verfasste Shamsheer Bahadur Singh, 1946 in *Nayā Sāhitya*, Teil I, veröffentlicht. Eine weitere Erwähnung fand die Anthologie 1946 in Dinkars *Mitī kī or.* Bis 1950 erschienen drei Artikel von zeitgenössischen Kritikern in ihren Essaybänden: Nanddulare Vajpeyis "Prayogvādī racnāem" in *Ādhunik Sāhitya*, Nagendras "Hindī kī prayogvādī kavītā" in *Vicār aur vivecan*, und Devrajs "Prayogvādī sāhitya" in *Sāhitya cintā*.

⁴² Bhavaniprasad Mishra, Shakunt Mathur, Harinarayan Vyas, Shamsheer Bahadur Singh, Naresh Mehta, Raghuvir Sahay, Dharamvir Bharti.

⁴³ Die Diskussion wurde v.a. in Essays in den Zeitschriften *Ālocnā* Jan 1952 (Shamsheer Bahadur Singh, Raghuvansh, Girijakumar Mathur), *Haris* 1952 (Namwar Singh), *Ālocnā* Jul. 1952 (Namwar Singh) und *Kalpanā* May 1952 (Prabhakar Machve) vorangetragen. Ajñeya schrieb selbst über den *Prayogvād* in seinem Abriss der Literaturgeschichte (Vatsyayan, 1959).

⁴⁴ Prayagnarayan Tripathi, Kirti Chaudhari, Madan Vatsyayan, Kedarnath Singh, Kunvar Narayan, Vijaydevnarayan Sahi, Sarveshwardayal Saxena.

Sammlungen fort. Die Debatte über die Urheberschaft der Bewegung nahm vielleicht sogar erst durch die kritisch-distanzierten Nachworte einiger der ursprünglichen Beteiligten ihren eigentlichen Ausgang.⁴⁵

2.1.4.2. Die Werdung eines *Ācārya*: die Rolle Ajñeyas bei der Etablierung des *Prayogvād*

Im folgenden⁴⁶ soll versucht werden, der Vorreiterrolle Ajñeyas in einigen Ansätzen nachzugehen. Dabei wird verfolgt werden, wie dieser trotz seines vordergründigen Sträubens, einem "Ismus" anzugehören oder diesen begründet zu haben, sehr wohl maßgeblich an der Schreibung der Geschichte des Experimentalismus beteiligt war. Dazu sollen einige Strategien verfolgt werden, die sein uneingestandes Selbstverständnis als ein in der ruhmreichen Tradition der klassischen Lehrmeister oder *Ācārya* stehenden literarischen Kritikerpersönlichkeit widerspiegeln, und zur schrittweisen Etablierung einer von einem solchen gegründeten 'Schule' beitragen: (1) die Projektion eines seherischen Talents, das in der Lage ist, 'wichtige' Tendenzen zu erkennen und von 'unwichtigen' abzugrenzen; (2) die Einbindung in eine große Tradition der klassischen Literaturkritik durch den Entwurf einer 'neuen' Poetiktheorie, die jedoch das überlieferte Regelwerk nicht umstürzt, sondern weitergehend interpretiert; (3) die Demonstration eines sich aus den vorgestellten Prinzipien ergebenden sicheren Urteilsvermögens über 'wahre Dichter' und 'wahres Dichten'; (4) die Festschreibung einer sich selbst zuerkannnten historischen Bedeutung durch die Aufwertung des eigenen Werkes und das Negieren oder 'für tot Erklären' von parallelen Bewegungen.

⁴⁵ Nur einige Beispiele von nachfolgenden Äußerungen beteiligter Autoren: Raghuvir Sayahs langes Interview von Ajñeya (Vatsyayan 1992), Shyam Parmars Interview mit Prabhakar Machve (*Kalpanā* May-June 1966), Kédarnath Singhs Essay in *Ālocnā* Sept. 1967 (Kedarnath Singh 1967) usw.

⁴⁶ Zur besseren Unterscheidung seien im weiteren einige Kürzel erlaubt: TS für *Tār Saptak*, DS für *Dūsrā Saptak*. ST für die Stellungnahmen der ersten Ausgabe 1943. NW für die Nachworte der 2. Ausgabe 1964. VW I für Ajñeyas Vorwort *Tār Saptak* 1943, VW II für sein Vorwort zur 2. Ausgabe *Tār Saptak* 1964. VW DS für Ajñeyas Vorwort zu *Dūsrā Saptak* 1961.

Wie alles anfang: Der Ursprung von *Tār Saptak*

Wie praktisch jede Einzelheit im ersten Vorwort Ajñeyas später in der Kritik angegriffen und verhandelt wurde, so gab auch seine Darstellung der Entstehungsgeschichte, bzw. die Missverständnisse, die sich deswegen in der Kritik festgesetzt hatten, Stoff für die verschiedensten Kommentare. Neu war an der Anthologie ja bereits ihr Aufbau, zu dem gemeinsam vereinbart wurde, dass jedem Autor der Umfang eines Druckbogens (d.h. 16 Buchseiten im Buch) zur Verfügung gestellt wurde, um ihm Gelegenheit zu geben, sich neben seinen Gedichten auch zu biographischen Details und Fragen von Form, Ausdruck und Thematik zu äussern. So entstand durch diese Stellungnahmen ein lebendiges Portrait vom Selbstverständnis einer jungen Autorengeneration. Dem vorangegangen war der Gedanke, nicht einzelne Beiträge im Rahmen einer literarischen Zeitschrift zu veröffentlichen, sondern, wie Ajñeya im VW I (TS: 10) schreibt, die Idee "einiger enthusiastischer Freunde, statt vieler versprengter Kleinausgaben eine gemeinsame Anthologie zu verlegen, nicht nur weil das Verlegen von vielen kleinen Schriften ein Problem ist, sondern auch, weil diese Editionen im Meer der Veröffentlichungen untergehen." Weiter berichtet er in VW I, die Herausgabe einer solchen, auf finanzieller Kooperation basierenden Gemeinschaftspublikation sei Ajñeya angetragen worden, da er bereits "als Organisationsapostel verchriren war", wie er amüsiert bemerkt, und er habe den Ruf angenommen, denn "ein schlechter Ruf sei immerhin auch ein Ruf." Weiter bemerkt er grosszügig, dass es "heute nicht mehr von Bedeutung sei, welche Form das Unternehmen ursprünglich hatte, und welche Dichter damals im Gespräch waren." (TS: 10)

Das genau fanden aber einige spätere Stimmen kommentierungsbedürftig, die besonders im Lichte des Vorwurfes gesehen werden müssen, die 43er Sammlung sei später ausschliesslich als das Konzept Ajñeyas rezipiert worden⁴⁷, und seine Herausgeberschaft habe schon damals einer Gruppe von Dichtern ein bestimmtes Konzept übergestülpt, welches er dann in den Vorworten seiner weiteren *Saptaks*

⁴⁷ So verkündet auch die EIL (EIL: 104) noch ehrfürchtig: "The preface to *Tār Saptak* is the most revolutionary document of new poetic writing in Hindi".

Konzept übergestülpt, welches er dann in den Vorworten seiner weiteren *Saptaks* verfestigt habe. Die schärfste und vielleicht erste ausdrückliche Kritik dieser Art findet sich in Nemichandra Jains NW, der die Gelegenheit der 63er Neuauflage benutzt, an prominenter Stelle die inzwischen etablierte Führungsrolle Ajñeyas in Zweifel zu ziehen:

“Unglücklicherweise wurde *Tār Saptak* das Opfer eines weiteren Irrtums. Im allgemeinen ist man der Auffassung, dass *Tār Saptak* die Vorhut irgendeines engagierten Dichterkreises sei, und der Herausgeber dessen Fahnenführer oder Führer. [...] Die gesamte folgende Kritik des sogenannten “*Prayogvād*“ richtete sich auf die Führerschaft des Herausgebers, Schriftstellers und Dichters Ajñeya, und die Persönlichkeit der anderen Dichter wurde nicht beachtet oder falsch verstanden. [...] Vielleicht ist hier die geeignete Gelegenheit, diesen Irrtum klarzustellen. So gross die Leistung des Herausgebers bei der Publikation von *Tār Saptak* auch gewesen sein mag, in Wirklichkeit war sie weder seine Idee noch kamen die gesammelten Schriftsteller auf seinen Wunsch hin zusammen.[...] Ausserdem haben die gesammelten Dichter selbst sich nicht aufgrund irgendwelcher allgemein literarischer oder sonstiger Ansichten zusammengetan, sondern aus rein persönlichen Gründen, sich ergebenden Umständen und aus Zufall.“ (TS: 73/74)

So wendet er sich, als ein ‘Mann der ersten Stunde’, vehement gegen die inzwischen etablierte Ansicht, der Herausgeber Ajñeya habe in seinem Vorwort eine Reihe von Autoren zusammengeführt, und mit dieser Gruppierung den Grundstein einer neuen Bewegung gelegt:

“Wenn man den Mythos von der Zusammenführung der Autoren des *Tār Saptak* [...] nicht einfach als Angeberei bezeichnen will, so bedeutet er doch größtes Unrecht gegenüber den Autoren. Trotzdem wirkte diese Behauptung glaubwürdig, denn der zweite und dritte Saptak war ja tatsächlich die Frucht der Bemühungen, Planung und organisatorischen Leistung des Herausgebers. Aber während die Dichter der folgenden Saptaks vom Herausgeber ausgewählt wurden, waren es bei *Tār Saptak* die Dichter, die sich ihren Herausgeber ausgewählt hatten.” (TS: 75)

Um diesem offenen Angriff auf den Herausgeber, noch dazu an so provokanter Stelle in der “eigenen” Ausgabe plazierte, nachzugehen, sollen einige Stimmen und

Stellungnahmen hinzugezogen werden, die Aufschluss über die Hintergründe bis zur Entstehung von *Tār Saptak* geben.

Shamsher Bahadur Singh gibt 1964 in seiner Lebensgeschichte Muktibodhs (VW CKM: 12f) auch Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des *Tār Saptak*. In einem Kreis junger Intellektueller und Autoren in der Region Malwa (in Ujjain und Shujalpur), dem Muktibodh angehörte, sei 1942 mit Machve und Nemichandra Jain die ursprüngliche Idee zu dieser Sammlung entstanden. Bharatbhushan Agrawal, ein enger Freund Nemichandras, sollte ebenfalls mit zur Ausgabe beitragen. Ursprünglich seien auch die befreundeten Dichter Virendrakumar Jain und Prabhagchandra Sharma⁴⁸ im Gespräch gewesen. Ajñeya sei später die Edition übertragen worden, dieser habe weiterhin die Aufnahme von Ramvilas Sharma und Girijakumar Mathur empfohlen⁴⁹.

Prabhakar Machve gab 1966 (Machve, 1966: 44f) in einer Art Fragebogen Antwort auf bestimmte Punkte im Zusammenhang mit *Tār Saptak*. Darin stellt er Nemichandra und Muktibodh als die eigentlichen Urheber der Idee einer Anthologie dar. Mit den beiden Freunden Virendrakumar Jain und Prabhagchandra Sharma, Machve und Muktibodh sei eine "Vierergruppe aus Malwa"⁵⁰ entstanden, zu der

⁴⁸ Die Dichter Virendrakumar Jain und Prabhagchandra Sharma waren Freunde und Kommilitonen von Muktibodh, die er seit seiner Zeit in Indore kannte, wo er 1938 am Holkar College sein B.A. ablegte. Shamsher Bahadur Singh beschreibt sie als "romantische Phantasiedichter", stark beeinflusst von Ramashankar Shukla "Hriday", Makhanlal Chaturvedi und Mahadevi Varma. Beide waren Co-Editoren von *Karamvīr*, der patriotischen Zeitschrift Makhanlal Chaturvedis. Danach war Muktibodh als Lehrer an der Modern School in Ujjain tätig, wohin ein Jahr zuvor auch Machve ans Madhav College gekommen war. (VW CKM: 12/13)

⁴⁹ Muktibodh kam 1940 an die Institution "Śārdā Śikṣā Sadan" nach Shujalpur (zwischen Ujjain und Bhopal), wo er unter den Einfluss des Bergsonschülers Narayan Vishnu Joshi geriet. An diese Institution gelangte 1942 auch Nemichandra Jain, der aus Agra kommend ein selbständiges Leben ohne das väterliche Vermögen führen wollte. Mit ihm brachte er eine deutlich marxistisch geprägte Denkweise, der Muktibodhs bisherigen von Gandhis Idealismus, Rabindranaths Romantik, französischer und russischer Romanliteratur sowie der Psychoanalyse Jungs und Adlers geprägten Gedankenzirkeln neue Ausrichtung verlieh. Diesem Kreis gesellte sich immer wieder zu angeregten Diskussionen auch Prabhakar Machve hinzu. (VW CKM: 14).

⁵⁰ Malwa war vor der Unabhängigkeit ein nicht unbedeutendes Zentrum der literarischen Szene des Hindi. In Indore wurde 1915 mit der Unterstützung des Holkar Rajas eine

Nemichandra Jain als "Bundelkhandi", Bewohner der Nachbarregion, noch mit einbezogen wurde. Dieser habe Bharatbhushan Agraval und auch Ramvilas Sharma vorgeschlagen, welcher von den anderen zwar als Kritiker, weniger jedoch als Dichter geschätzt worden sei. Der Kontakt zu Ajñeya habe bei Machve um 1936 begonnen, als jener als Editor von *Sainik* in Agra arbeitete, wo Machve damals studierte. Auf Jainendra Kumars Empfehlung, sich mit Ajñeya in Verbindung zu setzen, fand in Agra ein Treffen von Machve und Nemichandra Jain mit Ajñeya statt, wo beide beeindruckt von dessen revolutionärer Vergangenheit⁵¹ und Ausstrahlung waren. Die letzte Entscheidung über die Beitragenden sei jedoch in Calcutta gefallen, wo sich zu der Zeit [um 1941/42] Nemichandra, Bharatbhushan und Ajñeya aufhielten, und wo *Tār Saptak* auch gedruckt wurde. Die drei hätten wohl gemeinsam die letzte Auswahl der Autoren getroffen, wobei Machve anmerkt: "Wenn er [Ajñeya] etwas herausgibt, dann mit seiner Entscheidung und seiner Verantwortung. Er hört allen zu, und macht dann, was er will." (Machve 1966: 47). Auch die Selektion der Texte sei weitgehend Ajñeya überlassen gewesen. Machve erwähnt in diesem Zusammenhang, wie Ajñeya aus einem 'Haufen seiner Gedichte' einige ausgewählt hatte, und bei einigen Zeilen um Klärung bat. Machves 'vage' Antwort darauf habe Ajñeya in seinem biographischen Paragraph in TS in leicht ironischer Form als "typisch für ihn" zitiert⁵². Er habe ja auch alle diese Paragraphen verfasst⁵³.

Gesellschaft zur Förderung des Hindi etabliert. Dieser Organisation publizierte z.B. ab 1928 das angesehene literarische Magazin *Vimā*.

⁵¹ Ajñeya kam 1936 nach langjährigen Inhaftierungen (aufgrund revolutionärer Umtriebe) in den Gefängnissen von Lahore, Delhi und dem Punjab nach Agra.

⁵² Die Antwort lautet: "... der Grund für Ihre Verständnisschwierigkeit liegt in einem Freudschen 'Verschreiben' [er benutzt das deutsche Wort], d.h. ich habe eine ganze Zeile ausgelassen. Lesen die die Zeilen einfach so ...oder schreiben Sie sie im Geiste neu, oder nehmen Sie sie heraus. Die beste Art, ihren Sinn zu erfassen ist diesen Satzteil ganz zu streichen."

⁵³ Daraus wird deutlich, dass auch diese einführenden biographischen Paragraphen (*paricay*) bereits einen Prozess von Austausch und Wertung reflektieren. Sie zitieren z.T. wörtliche Auskünfte der Autoren, sind aber vom Herausgeber zusammengestellt und verfasst. Dass dabei vorgegebenen Stichworten wie Geburtsort und Datum, 'kultureller Hintergrund' [*saṃskār pīṭhikā*], Publikationen, Arbeitsgebiet und Verschiedenes entsprochen wurde, zeigt die korrigierte 63er Aufstellung von G. K. Mathur. (TS: 198). Die meisten scheinen auch auf eine Frage nach 'Interessen' [*rūci*] zu antworten.

Ajñeya selbst gab im Verlauf des langen Radiointerviews, das Raghuvir Sahay (selbst ein Dichter des *Tīsrā Saptak*) und Gopal Das mit ihm 1984 in drei Sitzungen durchführten (Vatsyayan 1992: 78f), auch zur Entstehung von TS Auskunft. Er sagt dort, dass zwar die ursprüngliche *Idee* nicht von ihm stamme, dass wohl aber die *Form* der Anthologie ausschliesslich auf ihn zurückgehe. Er beschreibt die Zeit in Agra, als er kurz nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis Nemichandra und Machve traf, und letzterer ihm die Idee einer Anthologie unterbreitete. Die Rede sei von "vier, fünf Dichtern" gewesen, die keine eigene Ausgabe herausbringen könnten bzw. individuell nicht genügend Material zur Verfügung gehabt hätten. Sie hätten ausser sich selbst noch ein paar Namen vorgeschlagen, die aus der Region seien, wo sie ihre Ausbildung gemacht hätten, also Prabhagchandra Sharma, und auch Muktibodh. Ihn selbst, Ajñeya, habe Machve in der Hoffnung angesprochen, dass er 'etwas tun könne'. Er habe akzeptiert, allerdings nicht mit der Idee, 'irgendeine Sammlung von ein paar Freunden aus einem bestimmten Landstrich' zu publizieren, das hätten sie ja auch alleine gekonnt. So habe er eine Herausgabe unter der Perspektive vorgeschlagen, dass im Gedicht ein grundlegender Wandel stattgefunden habe, und dass dies als eine Herausforderung vorgetragen werden solle. Kriterium der Teilnahme solle nicht sein, dass die Dichter neu seien und keine einzelnen Ausgaben herausbringen könnten, sondern dass sie Dichter seien, die ganz neuartige Gedichte schrieben, welche nicht die rechte Anerkennung fänden. Er habe auch auf weitere Namen gedrängt, und dafür Virendrakumar Jain fallen gelassen, der sich bitterlich beschwerte, da er sich von Anfang an als festes Mitglied betrachtete. Ebenso habe er Prabhagchandra Sharma herausgelassen (er sei ja tot und habe sich auch nie beschwert, deswegen könne er es hier sagen), ferner sei *er* für die Aufnahme von Ramvilas Sharma verantwortlich gewesen. Als Begründung gibt er dessen "Gedichte und Gedanken" an und bemerkt: "Dass er danach nicht [keine Gedichte] mehr schrieb, war mein Pech und vielleicht sein Glück"⁵⁴. Weiterhin bestätigt er, dass Auswahl der

⁵⁴ Die Aufnahme von R. V. Sharma in die Sammlung wurde oft kritisiert, da er tatsächlich kaum Lyrik schrieb und sich eher als Kritiker und Herausgeber einen Namen gemacht hatte. R. V. Sharma selbst schreibt bereits in seiner ST abschliessend: "Vatsyayanji hat mich um Gedichte bedrängt. Ansonsten kostet es mich grosse Mühe, Gedichte zu schreiben, und noch mehr, so zu tun als dichte ich. Ich hoffe, dass diese Publikation die letzte ist." In seinem NW fügt er sarkastisch an: "Einigen Literaturgeschichtsschreibern sind durch meine

Texte, Anordnung und Reihenfolge ausschliesslich sein Verdienst sei⁵⁵, dass er die Idee aber von Machve erhalten habe, bevor er bei *Viśāl Bhārat* [ab 1938 in Calcutta] angefangen habe.

Prabhakar Machve gibt im bereits angeführten Fragebogen auch Auskünfte über die Entstehung des Namens der Anthologie. So sei innerhalb der Gruppe in Shujalpur eine ähnliche Ausgabe wie die damals im Marathi erscheinenden Lyriksammlungen *Sapṭṛṣi* ('Sieben Weise, Siebenergestirn') erwogen worden. Der Musikliebhaber Nemichandra Jain habe dann *Saptak* (Gruppe von sieben Tönen, 'Oktave') vorgeschlagen, und er, Machve, habe noch *Tār* ('die höchste Oktave') hinzugefügt. Eine andere Idee sei einfach *Sāt kavi* (Sieben Dichter) gewesen. Ajñeya habe dann *Tār Saptak* zugestimmt, und in Calcutta auch das Umschlagbild anfertigen lassen, das einen Brunnenschacht zeigt, "in den sieben zerbrochene Stufen hinunterführen, abstrakt". Darüber spannt sich eine kaputte Brücke oder der spätere "zertrampelte" Regenbogen [Titel einer Lyriksammlung von Ajñeya]⁵⁶.

Zur ehemals vorgesehenen finanziellen Kooperation der Autoren bei der Herausgabe, deren Scheitern ja von Ajñeya im VW I bereits als "mangelnde Zusammenarbeit" umschrieben und im VW DS noch einmal resignativ als "idealistisches Vorhaben" dargestellt wurde, gibt Machve weiter die Auskunft, Ajñeya damals um die Übernahme der Druckkosten gebeten zu haben, und er ihm diese bis heute schuldig

Gedichte in *Tār Saptak* Probleme bei der Kategorisierung der Sammlung entstanden. Ich drücke ihnen diesbezüglich hiermit mein tiefstes Mitgefühl aus."

⁵⁵ Im VW I beschreibt Ajñeya, welche "Rennerei" und auch finanzielle Verantwortung er mit den Manuskripten und der Drucklegung hatte: "Nachdem das Buch in Druck gegegangen war, gab es beim Verlag Probleme und der Herr Verleger hatte sogar das Papier vereinnahmt. Gleichzeitig war die Hälfte des Manuskripts im Zug verlorengegangen, und aus Verlegenheit darüber habe ich es nicht einmal irgendjemand gesagt. Nach einigen Monaten, als erneut Hoffnung bestand, die Mittel für den Papierkauf aufzutreiben, begannen wiederum die Bemühungen, die Manuskripte zu sammeln, und nach weiteren sechs Monaten der Rennerei ging das Buch schließlich noch einmal in Druck. Der Gewinn, der sich aus seinem Verkauf ergibt, soll für eine weitere Publikation dieser Art verwendet werden, das war die Absicht dieses gemeinsamen Unternehmens, handele es sich bei einer solchen um Dichtung oder etwas anderes. Der Preis der Ausgabe wurde so bemessen, dass durch den Verkauf ungefähr die Unkosten hereinkämen."

⁵⁶ Die Ausgabe 1964 ist mit diesem in der Tat sehr abstrakten Titelbild versehen. Die Verfn. dankt für die erhellenden Hinweise!

sei. Seines Wissens habe auch Muktibodh seinen Beitrag nicht leisten können, sie beide seien die "zwei ärmsten der Gruppe" gewesen.

Die Theorie der Theorielosigkeit

Dieser kurze Einblick in die Anfänge der Idee und die Dynamik des ursprünglichen "Malwa"-Zirkels zeigt bereits auf, welche zwiespältige Position Ajñeya bei der Veröffentlichung zukam. Einerseits gesucht, gebeten und mit allen Entscheidungen inklusive der ungeklärten Finanzierung beauftragt, wurde doch im Nachhinein seine übermächtige Herausgeberrolle als zweischneidiges Schwert erkannt. Die vom Herausgeber schliesslich bestimmten Autoren waren zwar in einer vielbeachteten Edition herausgekommen, sahen sich jedoch in der Kritik unversehens zur ersten Formation der Bewegung *Prayogvād* gekürt, und ihrer ehemaligen Gruppenidentität, falls eine solche denn bestand, weitgehendst beraubt. Deren Umriss konnten jedoch offensichtlich von keinem Mitglied der Gruppe solcherart bestimmt und artikuliert werden, dass sie der Initiative Ajñeyas etwas entgegenzusetzen gehabt hätten. Die zentrale, unermüdlich zitierte und kritisierte Passage seines ersten Vorwortes kreiert denn auch auf geniale, leichthingeworfene Weise eine "Gemeinsamkeit in der Uneinigkeit", indem sie die Gruppierung scheinbar ohne jeden belastenden theoretischen Überbau präsentiert:

"In *Tār Saptak* sind sieben Dichter gesammelt. Diese kennen sich untereinander, - wie hätte sonst eine solche Zusammenarbeit möglich sein können? Es sollte aber daraus nicht der Schluss gezogen werden, sie gehörten irgendeiner dichterischen Schule an, oder seien Mitglied irgendeines literarischen Flügels oder Zirkels. Vielmehr ist der Grund ihres gemeinsamen Erscheinens nur der, dass sie keiner Schule angehören, an keinem Ziel angekommen sind, und auf dem Weg sind, - nicht einmal auf dem Weg, auf der Suche danach. [*rāhorā ke anveṣī*]. Es besteht keinerlei Übereinstimmung, in allen wichtigen Dingen gehen ihre Meinungen auseinander, in Fragen des Lebens, Fragen von Gesellschaft, Glauben und

Politik, zu Stil und Gegenstand von Dichtung, zu Metrum und Reim, zu den Aufgaben des Schriftstellers.[...⁵⁷]” (TS: 11/12)

Dieser Passage geht jedoch ein Absatz voraus, in dem bereits ausdrücklich das Wort ‘Theorie’ oder ‘Prinzip’ (*siddhānt*) bei der Formulierung der Auswahlkriterien verwendet wurde. Zum einen sei die grundlegend neue Idee der Kooperation der Autoren bei der Herausgabe zu erwähnen. Weiter führt er das Konzept aus:

“Die zweite grundlegende Theorie [*mūl siddhānt*] bestand darin, dass die Dichter dieser Edition solche sein sollten, die Lyrik als ein Feld des Experiments [*prayog kā viṣay*] betrachten, - solche, die nicht beanspruchten, die Wahrheit der Dichtung entdeckt zu haben, sondern sich selbst als Suchende [*anveṣī*⁵⁸] sehen. Auf dieser Grundlage wurde mir die praktische Durchführung dieser Aufgabe aufgebürdet.” (TS: 10/11)

Nach der im vorigen zitierten Darstellung der “Uneinigkeit” der Gruppe nimmt er anschließend den Faden des “Experiments” wieder auf, um das verbindende Element nun engültig festzulegen:

“Trotz dieses Sachverhalts [der Uneinigkeit] erscheinen sie hier gemeinsam, der Grund wurde weiter oben genannt. Die Perspektive gegenüber der Lyrik als die eines Suchenden [*anveṣī*] bindet sie mit einem gemeinsamen Leitfaden [*sūtra*] zusammen. Das heisst aber nicht zwingend, dass alle in dieser Sammlung erschienenen Werke Muster der Experimentalität [*Prayogśīlā*] seien, oder völlig losgelöst von alten Traditionen, oder dass nur diese Dichter experimentell [*prayogśīl*] seien und alle anderen unfähige Tölpel [*ghās chīlne wāle*]. Nur soviel, dass diese Sieben Suchende sind [*anveṣī*]. Die Zusammenstellung dieser Siebenergruppe ist nur auf ihre Bekanntschaft untereinander und auf ihre Kooperationsbereitschaft zurückzuführen. Drei oder vier weitere Namen lagen in diesem Zusammenhang vor, aber bei diesen fand sich nicht die Experimentalität [*Prayogśīlā*], die zum Prüfstein erklärt wurde, obwohl die Edition durch die Aufnahme ihrer Namen nur gewonnen hätte, nicht

⁵⁷ Um die generelle Idee einer Einigkeit ins Lächerliche zu ziehen, weitet er den Dissens auf amüsante kleine Meinungsverschiedenheiten aus: “... uneinig sogar in solchen grundlegenden Wahrheiten unserer Zeit wie die Notwendigkeit der Demokratie, die Sozialisierung der Industrie, die Angemessenheit mechanischer Kriegsführung, der Schädlichkeit von Pflanzenfett, die Unübertroffenheit der Lieder von Kananbala und Sehgal usw. Sie alle lachen übereinander, über die Interessen und Werke der anderen, über deren Glaubensgrundsätze und Lebensstil, ja sogar über deren Freunde und Hunde!”

⁵⁸ *anveṣī* kann auch im Sinne von Erforscher, Pfadfinder oder ‘investigator’ übersetzt werden.

verloren. Unter den vorgestellten Dichtern ist kein einziger, der nur seines Namens wegen nominiert worden wäre.” (TS: 12)

Man muss nun nicht einmal den späteren, leicht verbissenen Argumentationen wie der Nand Kishore Navals⁵⁹ folgen, diese Deklaration beinhalte in ihrer vordergründig sympathischen “Bindung durch Uneinigkeit” in Wirklichkeit eine gezielte Unterdrückung der marxistisch-progressiven Ideen, die um diese Zeit den literarischen Diskurs dominierten und zumindest sechs der Mitglieder ausdrücklich verbanden. Auch aus diesen kurzen Auszügen wird bereits ersichtlich, dass hier sehr wohl eine theoretische Vorgabe formuliert wurde, (immer im Passiv, d.h. ohne je den Herausgeber als Kopf zu benennen), die mit der Prägung und Verwendung der Termini *Prayog*, *Prayogsīltā* und *anveṣī* als ihren Charakteristika operiert. Diese wirken zwar bescheiden, erhalten ihre Bedeutung als ein Konzept jedoch dadurch, als sie zum “Prüfstein” einer “Theorie” oder “Leitlinie” erklärt werden, nach denen sich offensichtlich Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit definieren lassen. Die Grundvoraussetzungen, die eine “Bewegung” nach innen einen und nach außen abgrenzen, waren damit vorgegeben. Mit dem Vermögen dieser Kriterien, die rhetorisch so geschickt präsentierte “Unvereinbarkeit in allen Dingen” zu überkommen, war deren Bindekraft bereits überzeugend demonstriert.

Der *Prayogvād*: ein Konstrukt der Kritik?

Die Kritik konzentrierte sich denn auch im folgenden auf die Diskussion dieser Termini, beginnend mit dem ersten Satz in der ersten Rezension von *Tār Saptak*, die Shamsher Bhadur Singh 1946 verfasste: “Das Experiment ist also die Parole von *Tār Saptak*”. Bevor er im einzelnen auf die Gedichte eingeht⁵⁹, prüft er kritisch, was die Sammlung an Experimentellem zu bieten habe, und kommt zu dem im vorigen bereits erwähnten Ergebnis, dass Elemente wie freier Vers, narrative Sequenzen, prosanahe Sprache usw. schon vorher und weitaus ausgereifter existierten.

⁵⁹ Muktibodhs Ausdruck sei seinen Kunstformen entsprechend nicht genügend verfeinert und ausgereift, seine Haltung nihilistisch, Ram Vilas Sharmas Experiment zu eklektisch, Girijakumar Mathurs Experimente zwar eine schöne Entwicklung im Hindi, aber auch nicht direkt neu, Machves Symbolaufbau sei ohne Verantwortungsgefühl.

Auch die im Vorwort verkündete gemeinsame Thematik ‘Suche nach der dichterischen Wahrheit’⁶⁰ könne er nicht bei allen entdecken. Ram Vilas erkläre doch in seinem Vorwort ausdrücklich, er könne nicht guten Gewissens behaupten, dass er im Gedicht die ewigen Werte suche. Bharatbhusan Agraval betone ebenfalls in seinem Vorwort mit Entschiedenheit, dass ihm seine Gedichte nicht zur Sublimierung seiner Gefühle dienten. Girijakumar Mathurs erster Satz sei: ‘Im Gedicht ist im Vergleich zum Thema die Technik von grösserer Bedeutung’. Machve erkläre sich explizit zum Symbolisten, und wo sei da die Betonung auf die ‘Suche nach dem ewigen Element’ zu sehen? Nemichandra Jain schreibe zwar von inneren Konflikten, betone aber unmissverständlich, ‘dass die Lösung dafür im kollektiven Bemühen liege’, was sich vom ‘ewigen Element’ doch etwas unterscheide⁶¹.

Während diese Kritik zwar die Schlüsselworte verhandelt, aber noch nicht mit dem Wort "vād" operiert, erscheint der Begriff *prayogvādī* bereits ausdrücklich in den Kritiken von Dinkar, Nagendra und Nandulare Vajpeyi, wobei ein leicht deklassierender Beigeschmack nicht zu übersehen ist. (siehe Anm.). Ajñeya selber, ein ungemein geschmeidiger und eleganter Rhetoriker, distanzierte sich weiterhin eindeutig und wirkungsvoll von jedem Ansinnen, die Herausgabe der Anthologie mit der Absicht der Gründung einer neuen Bewegung betrieben zu haben. Im Vorwort zu *Dūsra Saptak* bezichtigt er diese Verortung als ein Werk der Literaturkritik:

“Sind diese Werke experimentell? [er verwendet hier bezeichnenderweise nicht ‘ein’ *prayogvādī* sondern das *prayogvādī* der Kritiker] Sind diese Dichter Vertreter irgendeines Flügels oder Zirkels, sei er literarisch oder politisch? Ich halte es für notwendig, die Antwort darauf zu geben, weil

⁶⁰ Im Vorwort heisst es: “Alle sind Suchende nach der dichterischen Wahrheit, alle sind auf der Suche nach diesem ewigen Element, dessen Erlangen einen Prüfstein überflüssig macht, ja zum eigentlichen Prüfstein des Prüfsteines wird.” (TS: 10).

⁶¹ Shamsheer Bahadur Singh wurde zu einem der differenziertesten und nahestehendsten Kritikern des *Prayogvād*, und betonte immer wieder den Unterschied in der Verwendung des Begriffes “Experiment” als eine tatsächlich dem Dichten inhärente Qualität, im Vergleich zur spezifischen Bedeutung und dem “Trara” [*hallā*], das dieser Begriff in und seit Ajñeyas Interpretation erfahren habe. (Vgl. Shamsheer Bahadur Singh 1952: 72). An anderer Stelle vermerkt er einmal entnervt in seinem Tagebuch: “Der *Prayogvād* ist die Kunst des *nervous breakdowns*. Entweder er entsteht daraus, oder er bringt einen dazu.” (Shamsheer Bahadur Singh 1989: 274).

die Verantwortung der Gründung dieser neuen Bekennerichtung [matvād] namens *Prayogvād* mir unerwünscht und ohne mein Zutun aufgeladen wurde, und auch deswegen, damit die Dichter des *Dūsrā Saptak* von Anfang an nicht Opfer dieses Vorurteils werden und ausschliesslich aufgrund ihrer Werke beurteilt werden.

Es gibt keinen "vād" namens *Prayogvād*. Wir waren keine 'vādīs' und sind auch keine. Das heisst, die Bezeichnung 'Experimentalisten' für uns ist genauso sinnvoll oder sinnlos wie 'Gedichtisten'." (DS: 6)

Er beschreibt in der Folge das Experiment als eine dem Dichten inhärente, 'ewige' Qualität, ohne die es keinen Fortschritt in Kunst und Kultur gäbe. Damit bestätigt er im Grunde einen Vorwurf Nagendras, dass im Grunde jedes Zeitalter experimentell gewesen sei, weil alle in Thema und Stil von ihren Vorgängern abwichen⁶². Das Experiment sei jedoch nicht an sich das Ziel, sondern nur Mittel zum Zweck und müsse schliesslich vor dem Auge des Lesers oder des *sahṛday* bestehen, "so wie der Kenner eine Perle nach ihrer Schönheit beurteilt und nicht nach den Mühen, die der Taucher bei ihrer Beschaffung hatte".

Bei der weiteren Reaktion auf die Kritik konzentriert sich Ajñeya im VW DS auf die Anwürfe, der *Prayogvād* sei von den Wurzeln der literarischen Tradition abgeschnitten (damit bezieht er sich auf Nanddularcs Kritik) und er verletze die theoretischen Vorgaben des *sādhārṇīkaraṇ*⁶³-Prinzips (hier ist Nagendras Vorwurf angesprochen, der auf die Verwendung dieses Terminus in Ajñeyas Stellungnahme reagiert). Dabei gelingt es ihm, Nagendras und Nanddularcs in traditionellen Registern verlaufende Argumentationslinien als einem klassischen Zusammenhang

⁶² Machve (1952: 365) stellt diese Kritik Nagendras als unsinnige Interpretation von *prayog* hinstellt und fragt sarkastisch: "Ist deswegen Bhushan der *Rītikāl* oder Pandit Anup Sharma des *Chāyāvād* schon ein Experimentalist, nur weil er in Thema und Stil von seinen Vorgängern abwich?"

⁶³ Hiermit ist das Prinzip der 'Generalisierung' gemeint, einem Bestandteil der *Rasa*-Theorie, mit dem die 'Erfahrbarkeit' von Kunst thematisiert wird. Die Fähigkeit der Kunst (ausgehend von der Darstellung auf der Bühne), in der Verkörperung des Einzelnen die Vermittlung eines übergeordneten Zusammenhangs und einer universalen Stimmung oder Verfassung zu erwirken, macht es dem Rezipienten (Zuschauer) möglich, das dargestellte/beschriebene Gefühl/ Ereignis als sein eigenes zu erfahren und genießen. Der Prozess der 'Generalisierung' ist u.a. also verantwortlich für den Effekt, der beim Rezipienten wirksam wird, wenn er 'verstehet', was auf der Bühne oder in der Dichtung ausgedrückt wird. (vgl. auch HSK: 908-911). Nagendra selbst hatte sich in einer aktualisierten Neudefinition des Begriffes als moderner *Rasa*-Theoretiker hervorgetan.

zugehörig zurückzuweisen, und gleichzeitig mit ebendiesem Wortschatz und innerhalb des gleichen klassischen Poetikgebäudes seine ‘Theorie des Experiments’ zu entwickeln. Er nutzt dabei das Vorwort von DS, um seine poetischen Grundideen, die er bereits in seiner *Stellungnahme* TS (nicht im Vorwort!) ausgeführt hatte, nun als sein Programm festzuschreiben. Die Werte, die dabei bei aller Modernität zur Verhandlung stehen, sind wie das bereits angeführte “ewige Element” (*param tattva*) immer wieder auch die ‘innere Wahrheit’ (*ātmāsatya*) und das ‘dichterische Karma’ oder die ‘dichterische Berufung’ (*kavi-karma*), allesamt nicht gerade dem damals aktuellen literarischen Diskurs entnommene Konzepte. Die Auslassung bestimmter diesen Diskurs so dominierenden Begriffe wie den der ‘Gesellschaftlichkeit’ (*samājiktā*) fällt hingegen umso deutlicher ins Auge.

So führt er zuerst aus, dass man seine Tradition nicht “wie ein gepacktes Bündel aufheben und mit sich nehmen könne” (DS: 7), sondern sie sich durch Prüfung und Hinterfragung, durch Probieren und Verwerfen immer neu erwerben müsse. In einer stark an T.S. Eliot angelehnten Argumentation⁶⁴ stellt er die Tradition als dasjenige Verständnissystem dar, in dem sich der Dichter erst durch die Erarbeitung einer zwar aus seiner Tradition entstandenen, aber dennoch eigenen neuen Ausdrucksform beweisen müsse, die innerhalb dieser Tradition auch wieder kommunizierbar sei. Nur dann könne er sich der Zugehörigkeit zu dieser ‘seiner’ Tradition als wert erweisen: “Wenn der eigene Ausdruck des Dichters im Kontext eines bestimmten kulturellen Zusammenhangs leicht vermittelbar ist, dann ist die Tradition [*paramparā*], die

⁶⁴ Ajñeya, der sehr von Eliots Werk beeinflusst war, führt hier incognito dessen Gedanken als seinen eigenen Beitrag zur modernen Hindi Poetik, und im besonderen zum *Prayogvād* ein. Das trug ihm später schwere Vorwürfe des Plagiatentums ein. In DS referiert er so fast wörtlich Eliots Aufsatz zu “Tradition und individuelle Begabung” (1919), wo Eliot schreibt: “Tradition ... kann nicht vererbt werden, und wer ihrer teilhaftig werden möchte, muss sie sich mit großer Mühe selbst erarbeiten. Zu allererst setzt sie den historischen Sinn voraus, und damit etwas, was wohl als nahezu unentbehrlich für jeden gelten darf, der über sein fünfundzwanzigstes Lebensjahr hinaus Dichter bleiben möchte; und der historische Sinn setzt seinerseits voraus, dass man nicht nur das Vergangensein der Vergangenheit, sondern auch ihr Gegenwärtigsein deutlich spüre;[...] Dieser historische Sinn, der eine Art Organ ist, genauso für das Zeitlose wie für das Zeitgebundene, und zwar für das Zeitlose und Zeitgebundene in ihrer Durchdringung - erst er bindet einen Dichter an die Tradition. Zugleich ist er es, der einem Dichter das deutliche Bewußtsein seines Platzes in der Zeit, seines eigenen Zeitgenossentums vermittelt.” (zitiert aus dem Vorwort von H. E. Holthusen in Eliot 1985: 15/16).

diesen kulturellen Zusammenhang bestimmt, die Tradition des Dichters; wenn nicht, dann ist sie Geschichte, ist sie Lehre, ist sie Wissensschatz, in dem auch der damit nicht Vertraute sich zurechtfindet.” (DS: 7). Aus dieser Sicht sei das Experiment der eigentliche verantwortungsvolle Umgang mit der Tradition, den die Traditionalisten nur nicht verstehen könnten, da sie immer eine mindest dreihundertjährige Vergangenheit bräuchten, um etwas zu akzeptieren. “Welchen Gewinn von der Diskussion des heutige Gedichtes hat diejenige Abteilung, die verlangt, dass Thema oder Werk dreihundert Jahre alt sein sollen, damit sie es erfassen können? Sie brauchen ja wieder 300 Jahre, um darüber zu diskutieren, und dann ist es wahrscheinlich nicht mehr nötig, weil der *prayog* von heute dann die *paramparā* ist.” (DS: 7).

Noch größeren Wert legt Ajñeya auf die Verteidigung gegen den Anwurf der –mangelnden Beachtung des *sādhārṇikaraṇ*. Er selbst hatte diesen Terminus als die klassische Variante des modernen Problems der Kommunikation, das er als “das größte Problem des heutigen Schriftstellers”⁶⁵ bezeichnete, in seiner ST TS 1943 eingeführt, und später an unzähliger Stelle als eine zentrale Idee seiner poetologischen Betrachtungen weiter ausgebaut. In TS entwirft er so das Bild von der geänderten Rezipientenschicht, die im Vergleich zu früheren homogenen und elitären Zirkeln nicht mehr auf “übereinstimmende Grundlinien der Gedankenstrukturen” basiert: “Ein Wort liess vor dem geistigen Auge eines jeden ein gleiches Bild oder einen gleichen Gedanken entstehen”⁶⁶. Als ein Beispiel nennt er die Tatsache, “dass die Lehrmeister

⁶⁵ “Das ist das größte Problem für den heutigen Schriftsteller. Obwohl es mehrere Probleme gibt, - Topos, gesellschaftliche Verantwortung [sic!], die Rekonstruktion von Wahrnehmungen etc, - sie stehen doch alle an zweiter Stelle, denn das wirkliche Problem der Dichter heute ist das Problem der Generalisierung [*sādhārṇikaraṇ*] und Kommunikation [er führt das englische Wort sowie *sampraśaṇ* an.] und dies stellt die größte Kraft dar, den Dichter in Richtung Experimentalität zu inspirieren: “Der Dichter erlebt, daß die frühere Universalität der Sprache nicht mehr besteht, daß wir eine über die Bedeutung hinausgehende Bedeutung in das Wort füllen müssen, [...] Viele Leute habe vergessen, dass der Dichter heute vor einem großen Problem steht: sich von der Schlangenhaut der zunehmenden Verengung der Sprache zu häuten, und sie mit neuerer, weitreichenderer und gehaltvollerer Bedeutung zu füllen, - und das nicht aus Selbstherrlichkeit, sondern weil er im Innern einen tiefen Drang danach verspürt, weil er die ewige Verantwortung des Dichters, die “subjektive Wahrheit” in die “universelle Wahrheit” zu überführen, annehmen möchte.” (TS: 270/271).

⁶⁶ Auch dieser Komplex, wenn auch sehr anschaulich in den indischen Kontext ‘übersetzt’, stellt eine Reflektion der Gedanken Eliots zur Autorität der orthodoxen Tradition dar. Die

[Ācārya] in der Lage waren, dichterische Themen in Kategorien einzuteilen, und dass sie für den dichterischen Prozess bestimmen konnten, welche Beschreibung von welchen Dingen für eine erfolgreiche Darstellung erforderlich seien.” (TS: 269).

In DS nutzt er nun die Gelegenheit, diese Gedanken im Lichte der Kritik neu aufzubereiten, und sie weiter als theoretisches Modell auszuarbeiten. Er benennt die Vorwürfe der “missachteten” *sādhārṇīkaraṇ*-Prinzipien als "doppeltes Unrecht: Zum einen achten die Dichter des *Tār Saptak* die Theorie des *sādhārṇīkaraṇ*, ja, diese selbst stellt ja die Grundlage für die Notwendigkeit des *prayog* dar.” (DS: 9) Wohl gebe es zeitlose Gefühle wie die Liebe, aber der Erfahrungszusammenhang sei doch jeweils ein anderer: “In der Weise, wie sich die äußeren Umstände verändern, in der Weise verändert sich auch unsere Art und Weise, mit ihnen in einen künstlerisch erfahrbaren Zusammenhang [*rāgātmaḥ sambandh*] zu treten (DS: 9). Er entwickelt daher die Notwendigkeit eines neuen Idioms, das vor dem Hintergrund einer modernen Leserschaft ebenso in der Lage sei, das Gemeinte zu evozieren, wie es die klassische Dichtung im Kreise der gebildeten *sahṛday* vermochte (DS: 10). In diesem Zusammenhang greift er das klassische Begriffspaar von Wort und Bedeutung⁶⁷ auf, um auch und gerade an einer der Säulen der rhetorischen Ornamentik, der Metapher, die Notwendigkeit des Experiments zu demonstrieren, wodurch allein sich deren Glanz erhalte und nicht in einer bereits etablierten “Bedeutung” steckenbleibe. So müsse der Dichter immer wieder neue Reichweiten der Implikation kreieren.⁶⁸ (DS: 11).

von ihm entwickelte “Kunst des literarischen Zitats” basiert auf dem Zugriff auf eine einer Kultur gemeinsamen Erinnerung, und erhöht solche Zitate zu “Objektiven Korrelaten” einer zeitgenössischen Emotion. “Die Magie der sinn-bindenden Unverrückbarkeit ihres Wortlauts” (Holthusen, Eliot 1985: 18) spielt dabei eine zentrale Rolle.

⁶⁷ Auch hiermit begibt er sich in den Kontext der grossen Fragen in der klassischen Poetik, die die Lehrformel “Wort und Sinn ist Dichtung” etablierte bzw. diskutierte: “*śabdārthau kāvyam*“ (Bhamah, 7. Jh.). Auch an anderer Stelle arbeitet er später mit diesem Begriffspaar, um die Kommunizierbarkeit (*sampreṣaṇ*) vom ‘Sinn’ des Wortes als die größte Herausforderung des modernen Dichters zu beschreiben. (Vorwort zu *Sarjā ke kṣaṇ*, Ajñeya 1988: 7f).

⁶⁸ Seine eigenen Gedichte thematisieren in dominanter Weise die Notwendigkeit neuer Metaphern auf dem Hintergrund dieses “Stumpfwerdens der alten Metaphern”, vor allem der Naturbilder des *Chāyāvād* und des *Ritikāl* [‘*kabhī bāsan adhik ghisne se mulammā chhūt jāta hai*’, im Gedicht “*Kalgī bājre kī*”, Ajñeya 1988: 55]. Er brilliert dagegen mit neuen Bildern, die er wiederum der Natur entnimmt (“Du bist wie das wehende Faserbüschel auf der zarten Hirse” ebd.), die phantasievoll, geistreich und innovativ sind, aber dennoch selten den Boden der traditionellen ästhetischen Empfindung und Anwendung

Seine Diskussion des 'Experiments' in DS folgt also, bei aller moderner, z. T. dem Westen entliehener Interpretation, in Diktion und Dimension den Vorgaben der klassischen Termini, ganz wie es die Tradition von einem *Ācārya* verlangt: das vorhandene Gebäude wird umstrukturiert und erweitert, ohne dabei das Wertefundament, auf das es sich stützt, je zu verlassen, zu erschüttern oder gar einzureissen⁶⁹. Die auffällig vermiedenen Aspekte des Gesellschaftsbezugs nämlich

verlassen. Er gebärdet sich so als Großmeister der neuen Metapher, beraubt sie jedoch nicht ihres erbaulichen Charakters und ästhetischen Feinschliffs. Niralas "Kukurnutta" (1942), das den Pilz, bisher nie Thema der Lyrik, als einheimisches, aus dem Boden *śiṣyavṛkṣa*, essbares und proletarisches Gegenstück zur aristokratischen Rose aufbaut, wirkt dagegen geradezu revolutionär. Ebenso bedeutet Muktibodhs destruktiver Umgang mit der unendlich verschlissenen Metapher des Mondlichts eine tatsächliche Kehrtwendung in der Ästhetik: er sieht darin die "fahlen Strahlenspione der Mondglätze", die in einer elenden Stadt umherschleichen, um die Ecken schielen und Streifen ins trostlose Panaroma werfen, um nach unerlaubten Aktivitäten zu forschen. Der Mond ist hinterhältig, böse und hat "ein schiefes Gesicht": *Cānd kā munh terhā hai* (um 1960). "Im Himmel herrscht Ausgangssperre, auf Erden verdamnte Scheisse" (in der kraftvollen Version von Bostroem, in: Zahra, 1976: 93).

⁶⁹ Eine wesentlich handfestere Reaktion auf die gleichen Kritikerstimmen am 43er *Tār Saptak* gibt z. B. Machve in seiner Rezeptionsanalyse (Machve 1952: 364f). Auf Dinkars kritische Frage, wie in einer Zeit des Umbruchs und Aufbruchs solch blutleere und blasse Gedichte entstehen könnten, erwidert er: "Sind wir denn Photographen? Zeichnen wir das Bild eines Landes ohne persönlichen Eindruck? Wenn uns das Volk so blutleer und blass erscheint, sollen wir es dann rot anmalen, damit es kraftvoller wirkt?" Auch er lässt sich in der Antwort auf Nagendra auf die klassischen Termini ein. Er weist dessen "oberflächliche Krittelei" (Verblendung durch das Neue, Prosalastigkeit aufgrund von Wissenschaftlichkeit, mangelndes Vertrauen in die eigene Sensibilität, eigenwilliger Gebrauch der Sprache usw.), akzeptiert aber teilweise die in der Tradition der *Ācāryas* Vishwanath oder Mamat festgelegten klassischen "Dichtungsfehler" (*kāvya doṣ*) wie "misslungene Beschreibung" oder "Verlust der Hauptbedeutung". Auch technische *kāvya doṣ* wie Rhythmusfehler, harter Klang, Wortverbindungsfehler, Versverbindungsfehler usw. würde er gelten lassen. "Was wir aber nicht anerkennen, sind [Dichtungsfehler wie] Unangemessenheit, Obszönität, Bäuerlichkeit, Widersprüchlichkeit usw. aus der Liste der alten Literaten, ohne sie genau zu überprüfen, weil sich heute Wort-Sinn-Verbindung, Lesegenuss und Bedeutungsübermittlung [er zitiert die klassischen Sanskrittermini] grundlegend geändert haben; man könnte jene heute als unwissenschaftlich ablehnen." Auch Nanddulares Vorwurf, die *Tār Saptak* Dichter seien von ihrem literarischen Erbe [*virāsa*] abgeschnitten, belegt Machve angesichts der Belesenheit und Beeinflussung durch die Alten Dichter eines jeden der Dichter mit dem Gegenvorwurf der böswilligen Tatsachenverdrehung. Nanddulare war davon wenig beeindruckt, auch in einer späteren Zusammenfassung seiner Kritik an TS und *Prayogvād* schreibt er sarkastisch (Nanddulare Vajpeyi 1978: 103): "Das Geschäft mit dem 'Prayogvād' fiel urplötzlich vom Himmel. Die Experimentler besaßen weder irgendwelches dichterisches Geschick, noch irgendein mitteilenswertes Thema. Ganz allmählich wurde dieser Witz schließlich als Wahrheit betrachtet, und einige Leute begannen in diesem völlig bedeutungslosen Gegenstand die Möglichkeit eines neuen 'vād' zu sehen."

(die vieldiskutierte *sāmājiktā*) werden also bei Ajñeya geschickt unter die Problematik der Kommunikation absorbiert, ja sie können in seinen Augen als diesem kreativen Gebäudekomplex völlig fernstehende, ja ihn direkt zum Einsturz bringende Elemente gesehen werden. Die Frage der gesellschaftlichen Verantwortung des Autors bezeichnet er so 1964 in seinem NW TS schließlich explizit als

“Deckmantel, hinter der sich der Autor versteckt, und der für die Lösung von Problemen im kreativen Bereich keinerlei Hilfe bieten kann. [...] Wer im Bereich der gesellschaftlichen Werte bleibt, kann in den Bereich des kreativen Schaffens nicht eintreten.” (TS: 301)

Neben dem Versuch, Kunst und Gesellschaft als unvereinbare Bereiche zu visualisieren, wird hier ferner das Bemühen sichtbar, die Schriftsteller des sozial engagierten Bewußtseins pauschal als unreflektierte Benutzer ihrer Sprache vorzuführen. Um seine Prioritäten endgültig zu bestimmen, führt er in diesem Zusammenhang weiter aus:

“Der Dichter, der gegenüber der Eigenschaft des Wortes keine Sensibilität hat,[...] der ist kein Jünger (*sādhak*) des bedeutsamen Wortes, und ich möchte sagen, der ist kein Dichter und wird es nie sein.”(TS: 302).

Dieses 64er Nachwort übersieht auf eigenartige Weise eine längst präsente kritische und differenzierte Diskussion um Fragen des ‘engagierten Ausdrucks’, die innerhalb des Neuen Gedichtes und damit auch in Kreisen derer, die am ‘Gesellschaftsbezug’ festhielten, ausgetragen wurde, und die sich keinesfalls auf die von Ajñeyas so explizit und weitreichend festgelegte Dichotomie von Gesellschaftsbezug versus Kreativität einengen lassen wollte. So stellt Muktibodh in seinem langen Aufsatz “Der Humanismus des Schriftstellers”⁷⁰ die Sicht eines engagierten, aber dennoch den (literarischen) Zwängen des *Pragativād* kritisch gegenüberstehenden Autors dar. Die wichtigste Aufgabe sei die Arbeit an seinem Ausdruck, der sich unter den

⁷⁰ “*Racnākār kā mānavtāvād*” (GA 5, S. 341-360, Entstehungszeit 1959-1960). Interessant ist in diesem Aufsatz die ausschliessliche Verwendung von Begriffen wie Künstler (*kālākār*), Autor (*lekhak*), Schriftsteller (*racnākār*) usw. im Vergleich zum von Ajñeya bevorzugt verwandten ‘Dichter’ (*kavi*).

verändernden Bedingungen ausformen und bewähren müsse⁷¹. Der Künstler werde bei diesem Ausdruck zwar von seiner Perspektive geleitet, dennoch dürfe diese nicht das Ziel des Ausdrucks sein⁷². Indem er den wichtigsten Tendenzen des Neuen Gedichts nachgeht, stellt Muktibodh zunächst jede, auch die 'realistische' Art von Kunst als einen "selbstbezogenen Prozess" dar, dessen inhärenter Bestandteil Freiheit und Unabhängigkeit sei⁷³. Das Zurückweichen des Progressivismus beschreibt er als Ergebnis äußerer Zwänge und innerer Schwächen⁷⁴. Die progressive Literatur und Kritik habe sich so auf eine extrem auf die Äußerlichkeiten beschränkte Sichtweise reduziert⁷⁵. In der ästhetischen Konzeption von progressiver Dichtung warnt er nicht nur vor einem simplifizierendem Gebrauch der Sprache, sondern auch vor einer Simplifizierung der Imagination:

"Diese [*pragativādī*] Vertreter waren vom Menschen, von der Menschheit, von der aufständischen Menschheit, vom Freiheitskampf, von der Revolution der Bauern und Arbeiter und solchen Begriffen vollkommen

⁷¹ "Die Übung des Ausdrucks stellt eine Hauptverantwortung des Künstlers dar. [...] Neue Anforderungen bringen Neues zu Sagendes (*kathya*) mit sich, und dies in künstlerischer Form auszudrücken ist keine einfache Aufgabe." (GA 5: 344).

⁷² "Weil er ein Künstler ist, soll er in der Kunst ein Bild des Lebens schaffen, und nicht die Erklärung einer Philosophie liefern." (GA 5: 347).

⁷³ "Die Kunst, und sei sie noch so realistisch, ist ein selbstbezogener Prozess. Das ist ihre Besonderheit, ganz ausdrücklich. Und nicht nur das, sie besitzt eine ihr inhärente Unabhängigkeit. Zwar ist sie persönlichkeitsgebunden, lebensgebunden, klassengebunden, zeitgebunden. Sie ist dennoch frei in dem Sinn, dass der Gefühlssame, der im Inneren des Künstlers aufgekeimt ist, mit allen Empfindungen und Wahrnehmungen genährt sich entfaltet, den Bereich des Inneren zu durchbrechen versucht mit dem Ziel sich auszudrücken, und dieser Same und sein Ausdruck nimmt dabei ganz von selbst mit den verschiedensten, günstigen oder widersprüchlichen Elementen eine dynamische, nach Vereinigung und Harmonisierung strebende Form an." (GA 5: 349/50).

⁷⁴ "Wenn die progressive Bewegung in gewissem Maße zurückgewichen ist, dann nicht deswegen, dass nun die Mittelklasse vollkommen opportunistisch geworden ist. Natürlich haben die Herrschaft der oberen Mittelklasse und die Machterhaltungsstrukturen des Kapitals dabei einen großen Beitrag geleistet. Ein Grund liegt aber auch darin, dass die progressiven Propagandisten ihr gleiches altes Schrotgewehr herausgeholt und die gleichen alten Rundschläge verteilt haben, die heute keinen Wert mehr haben. Kurz, sie hatten ihr blind-theoriegläubiges Mittelklasse-Ego, aber gegenüber dem kreativen Prozess und kunstbezogenen Problemen hatten sie nicht die subtile Vorgehensweise, die dafür notwendig ist. Nicht nur das, sie hielten sich fern von den Schriftstellern, und besonders von der neuen Art von Schriftstellern." (GA 5: 354).

⁷⁵ "In der indischen Literatur - besonders im Hindi - läßt sich diese Tradition der selbstbezogenen Kunst verfolgen.[...] Die progressive Kritik und Literatur hat sich jedoch hauptsächlich auf die gesellschaftlich-politischen Aspekte des Menschen konzentriert. In der Folge ist vorm Leser ein eindimensionales Bild erstanden, in dem sich nicht ein allumfassender progressiver Blickwinkel darstellte." (GA 5: 357).

verzückt, und begannen mit *Bhakti*-Hingabe an ihrer Auslegung zu arbeiten. Das hatte auch zur Folge, dass ihre Imagination auf einer extremen Simplifizierung zu ruhen begann. Die Komplexitäten des Lebens missachtend hatten sie nur Augen für allgemeine Erscheinungen. Deswegen war ihr '*pragatiśil*' Mensch immer ein ergebener revolutionärer Mensch, der für die Erreichung der progressiven Werte kämpft. In seinem Herzen fand sich kein Zweifel, keine Sorge um sein persönliches Glück oder Angst um seine Umgebung, während uns doch die Wirklichkeit ausreichend vorführte, daß der reale progressive Mensch viel komplizierter, schwächer und widersprüchlicher ist als der progressive Mensch des progressiven Gedichts." (GA 5: 358).

Muktibodhs Verpflichtung zu gesellschaftlicher Relevanz bei gleichzeitiger Priorität der künstlerischen Unabhängigkeit in Form und Gestaltung erschließt so in der ästhetischen Debatte weitaus größere und belastbarere Dimensionen, als sie das exklusive Konzept 'Jünger des bedeutsamen Wortes' repräsentieren kann. Die Debatte über den *Prayogvād* erscheint mit Ajñeyas Verkürzung auf 'rein' poetische und poetologische Inhalte und dem sich daraus ergebenden pro oder contra "Gesellschaftsbezug" in eine Sackgasse geraten zu sein, der das eigentliche Potential dieser Strömung eher einschränkte als förderte, indem sie zu einer künstlichen Spaltung führte. Die im folgenden sich etablierende 'neutrale' Bezeichnung des Neuen Gedichtes erscheint so als etwas hilfloser Dachbegriff, der für die zwei (nun kontrovers konzipierten) Strömungen der Experimentalisten versus der Progressivisten akzeptiert wurde.

Auf der anderen Seite beklagt Muktibodh aus der Sicht des 'engagierten' Schriftstellers des Neuen Gedichtes nicht nur diese Konzentration auf '*l'art pour l'art*', sondern kritisiert auch aufkommende Elemente eines gewissen existentialistischen Welt- und Gesellschaftskonzepts, das ohne das zentrale 'progressive' Element der Hoffnung ein Bild des 'Kleinen Mannes'⁷⁶ entwirft. Dessen

⁷⁶ Der Wandel vom idealistischen Konzept des Volkes (*jansādhāraṇ*) zu dem ernüchterten des 'Kleinen Mannes' (*laghu mānav*), vom Konzept der Gesellschaft (*samāji*), als deren aktives Mitgefühl man sich begreift, zum seelenlosen Haufen der leicht zu manipulierenden 'Masse' (*bhīr*), von der sich der inspirierte Künstler fernhalten muss, wird von Muktibodh u.a. in seinem langen Aufsatz "Probleme der Kritik" (*Samīkṣā kī samasyāem*, GA 5: 130-179, ca. 1963) angesprochen und kritisiert. Die Elemente des Ekels, der Abkehr, des Widerwillens, Zynismus usw. seien Ausdruck einer neuen Haltung, die den Menschen als

Persönlichkeit sei in einer Welt der industriellen Gesellschaft unausweichlich zum Untergang verdammt, und sein Scheitern und seine Hilflosigkeit seien nur Ausdruck einer generellen Aussichtslosigkeit, die weder ein Wertesystem noch eine übergeordnete Sinnhaftigkeit anerkennt. Der Künstler ist in diesem Konzept nur "gegenüber sich selbst und seinem Talent verpflichtet, ist im Prinzip alleine, kann prinzipiell keine Standpunkte beziehen, und ist ein Anbeter der Schönheit." (GA 5: 178). Muktibodh will jedoch diesen Glauben an die Kraft der Veränderung auch im Neuen Gedicht der frühen sechziger Jahre nicht aufgeben:

"Im *prayogvādī* Neuen Gedicht existierten von Anfang an neben dem Gefühl des Scheiterns und der Hoffnungslosigkeit Elemente des gesunden menschlichen aufstrebenden Bemühens um Verbesserung, sowie zarte menschliche gefühlvolle progressive Elemente. Das ist auch heute so." (GA 5: 131)

Ähnlich formuliert er auch in einem Artikel zum *Prayogvād*⁷⁷ die immer noch bestehende Notwendigkeit einer verantwortungsvollen gesellschaftlichen Orientierung, die bereits bei den Künstlern des *Dūsrā Saptak* im Vergleich zum *Tār Saptak* weniger prominent erscheine. Die Entwicklung von *Tār Saptak* zu *Dūsrā Saptak* sieht er als eine Wiederkehr des 'romantischen Bewußtseins' [*romāntik bhāvnā*], dass von den *Tār Saptak* Dichtern in ihrem Widerstand gegen den *Chāyāvād* und Hinwendung zum *Prayogvād* überwunden werden mußte, und das nun mit den *Dūsrā Saptak* Dichtern neuen Einzug in den *Prayogvād* halte. Die Notwendigkeit jedoch, sich auch heute noch zu Fragen der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit zu stellen, möchte er weiterhin als konstituierendes Element des *Prayogvād* sehen:

"Die Frage ist, ob die Entwicklung des *Prayogvād* auch heute noch die Unterstützung der wichtigsten Ziele unseres Volkes zuläßt. Meiner Meinung nach hat sich bei den *Prayogvādī* Dichtern bis heute noch nicht das erweiterte Gesellschaftsbewußtsein eingestellt, auf das wir Wert legen. Manche Dichter begnügen sich mit dem Ausdruck ihrer mentalen Konflikte und verstummen dann. Andere haben wirklich wichtige Experimente vorgelegt. Wir wollen hoffen, dass der Neue Dichter in

⁷⁷ hoffnungslos verstrickt im Existenzkampf begreift und jedwede philosophische Sinnstiftung für überflüssig erklärt. (GA 5:130, 176/177).

⁷⁷ "Prayogvād", GA 5: 286-288, ca. 1952-1959 entstanden.

Zukunft seine grosse Verantwortung mit mehr Erfolg wahrnimmt.” (GA 5: 288)

Die seherische Begabung

Weiterhin gelingt es Ajñeya im Vorwort zu *Dūsrā Saptak* erstmals, wie ihm das später von Nemichandra Jain auch vorgeworfen wurde, sich als der Verantwortliche zu erklären, der schon damals das Talent der Dichter erkannt habe und so der Hindiliteratur zu einem ‘wichtigen Ereignis’ verholfen habe:

“So waren die Dichter des *Tār Saptak* solche, von denen zumindest der Herausgeber der Meinung war, das in ihnen ‘etwas’ ist, und dass sie es wert sind, dem Leser vorgestellt zu werden.[...] Wir denken auch heute, dass die Veröffentlichung von *Tār Saptak*, nicht nur die Veröffentlichung, auch der Plan, die Sammlung, die Herausgabe - nicht nur der Zeit angemessen und angebracht war, sondern auch als ein bedeutendes Ereignis in der Welt der Hindidichtung bezeichnet werden kann.” (DS: 5)

Und ähnlich bestätigt er seine Rolle als Entdecker und Vorreiter, dem die Geschichte später Recht geben sollte, im Vorwort zur Neuauflage von *Tār Saptak*:

“In diesen zwanzig Jahren sind in der gegenseitigen Positionierung der beteiligten Dichter keine großen Veränderungen eingetreten. Die Möglichkeiten von damals haben sich in die Errungenschaften von heute verwandelt, aus allen Boddhisattvas [Anwärter auf die Buddhaschaft] sind Buddhas geworden. Aber in der Beziehung dieser neuen erleuchteten Buddhas untereinander ist keine Veränderung eingetreten. Heute noch kann man mit der gleichen Berechtigung sagen, dass bei ihnen keine Übereinstimmung besteht, in allen wichtigen Fragen gehen ihre Meinungen auseinander’ [er zitiert den fraglichen Abschnitt der ersten Ausgabe wörtlich] Vielleicht kann man eines über alle sagen: Alle sind überrascht, dass *Tār Saptak* sich im zeitgenössischen Geschehen einen Platz geschaffen hat. Fast alle akzeptieren das auch. Wie auch immer die Evaluierung ihres Werkes ausfiel, durch wen und von welcher Perspektive aus, innerhalb welcher Tendenz auch immer, alle haben es weitgehend akzeptiert, dass man sie auf dem Marktplatz anprangert oder an Meilensteine gebunden öffentlich vorführt: ‘Seht her und zieht eure Lehren daraus!’ Zumindest ein Dichter hat sich jedoch deutlich ausgesprochen, und vielleicht ist das auch latent die Meinung von anderen, dass es besser gewesen wäre, sie wären nicht in der Sammlung erschienen. Aber die

Geschichte gibt ihren Schauspielern und Marionetten nicht die Möglichkeit, sich im Nachhinein für ‘ungeschehen’ zu erklären.” (TS: 7)

Diese im VW DS eingeleitete Taktik der ‘Ācārya-fizierung’ durch die Historisierung seiner eigenen Bedeutung lässt sich weiterhin ganz besonders im Vorwort zur 64er Neuauflage *Tār Saptak* nachzeichnen. Die nachträgliche Überarbeitung der ersten Ausgabe, nach dem Erscheinen des *Dūsrā Saptak* und *Tīsrā Saptak*, kann sicherlich als ein Versuch gesehen werden, einen grösseren geschichtlichen Zusammenhang herzustellen, und sich in diesem einen festen Platz zu schaffen. Namwar Singh geht in seinem Aufsatz “*Tār Saptak: Wiederholung der Geschichte*” kritisch auf dieses Phänomen ein:

“Mit der Neuauflage von *Tār Saptak* hat sich ein Kreis innerhalb des Neuen Gedichtes geschlossen. Eigentlich war das Ende dieses Zyklus bereits 1959 mit der Publikation des *Tīsrā Saptak* gekommen, aber um ihn wirklich zu schliessen, wurde auf die Vollendung von zwanzig Jahren gewartet, denn [hier zitiert er Ajñeya im VW II] ‘zwanzig Jahre betrachtet man als eine Generation’. Und jetzt ist dieses Zeremoniell also beendet. Die Neuauflage von *Tār Saptak* ist Teil eines Projektes, dessen Hauptanliegen nicht der Bau von Geschichte ist, sondern das Schreiben von Geschichte.⁷⁸“ (N. Singh, 1993: 80)

Der Klappentext der Neuauflage alleine, ein Kondensat verschiedener Aussagen aus Ajñeyas Vorwort, könnte diesen Schluss schon zulassen:

“Es gibt wenige literarische Werke, die selbst ein Teil der Geschichte geworden sind und die richtungsweisend für die weitere Entwicklung waren. Die sieben Dichter, die 1943 Experimentalisten waren, bilden den Kontext von heute, und ihre Anthologie stellt einen Meilenstein in der Entwicklung des modernen Hindigedichtes dar.”

Tār Saptak ist jetzt bereits ein “historisches Dokument⁷⁹”, dessen “Präsentation unerlässlich ist, wenn man die nachfolgende literarische Entwicklung verstehen will.”

⁷⁸ N. Singh weist in diesem Zusammenhang ironisch auf den geschlossenen Zirkel der Rezeption hin: “Es ist nicht verwunderlich, dass die *Tār Saptak*-Poeten selbst das allergrößte Interesse an der Diskussion zeigten, und wenn es um etwas ging, dann immer um die Geschichte! Das Interesse der Geschichte an sich selbst!” (ebd., 80).

⁷⁹ Der Begriff *itihās* oder *aitihāsik* fällt auf dem Klappentext alleine fünfmal. (4. Auflage 1972).

Der Klappentext schliesst mit der nicht unbescheidenen Feststellung: “Die vorliegende Ausgabe umreisst die unausgesprochene oder ausgesprochene Geschichte des Platzes, den *Tār Saptak* in der zeitgenössischen Dichtungsgeschichte gefunden hat, und die Geschichte der Bedeutung des Einflusses, den diese Sammlung auf die nachfolgende literarische Entwicklung genommen hat.”

Die Warte des klassischen *Ācārya* mit Seherblick und Urteilskraft, der treffsicher die Spreu vom Weizen trennt, und der zusätzlich aufgrund seiner poetologischen Richtlinien zur Beurteilung zeitgenössischen literarischen Schaffens befähigt ist, spricht ähnlich aus den Bemerkungen an anderer Stelle, die er im Gespräch mit Raghuvir Sahay über die Dichtung und Laufbahn der beteiligten TS-Dichter machte. Als besonders markant sei hier das Urteil über Muktibodh zitiert, dem er das wahre “*kavi-karm*”, die dichterische Berufung, schlichtweg abspricht. Dieser zentrale und von ihm besonders geliebte Begriff reflektiert ein weiteres Mal die Verbundenheit zu klassischen, überlieferten Konzepten vom ‘wahren Dichten’, ja mehr noch den Glauben daran, dass auch in der Gegenwart noch solch generelle Richtlinien gültig sein können, und er sich ferner als erhaben genug betrachtet, solche Richtlinien abzustecken. Die Arroganz daraus erwachsender Pauschalurteile wird in seiner Antwort an Raghuvir Sahay deutlich:

“Sie haben im Kontext von Ungeschliffenheit [*angarhpan*] Muktibodh erwähnt. Ich möchte sagen, dass die Ungeschliffenheit bei ihm nicht so hätte bleiben müssen, wenn in ihm wirklich diese Rastlosigkeit gewesen wäre, die mit dem *kavi-karma* einhergeht. Oder überhaupt mit Gedichten einhergeht. In ihm stecken eine Menge ernsthafter Gedanken, seine Gedanken sind sehr klar und offen, aber vielleicht konzentrieren sie sich nicht aufs Dichten, sondern mehr auf den Dichter und die Gesellschaft. Deswegen hätte sein Desinteresse gegenüber der Sprache nicht so bleiben müssen, wenn er sich mehr darum gekümmert hätte. Und ich möchte sagen, dass er sicherlich bis zum Ende ein sehr klarer und brillanter Denker war, aber bis zum Ende kein fähiger Dichter werden konnte; abgesehen von ein paar wenigen ist keines seiner Gedichte ein rundes (oder vollständiges [*pūrī*]) Gedicht.”

Auf die erstaunte Frage von Raghuvir Sahay, ob er denn schon dieser Meinung gewesen sei, als er ihn als Mitarbeiter und Mitdichter in *Tār Saptak* aufgenommen [sic!] habe, antwortet er selbstbewusst:

“Nun, ich kann sagen, die Gedichte von ihm, die einigermaßen rund sind, sind in *Tār Saptak* erschienen. Von denen, die danach kamen, kann man das nicht behaupten.” (Vatsyayan, 1992: 77).

Im folgenden bemängelt er in ähnlich herrschaftlicher Weise z.B. auch an Machve, dieser habe sich mit den “völlig verkehrten Dingen” beschäftigt, worüber ebenfalls sein *kavi-karm* verloren gegangen sei. Bharatbhushan sei “empfindsamer Dichter gewesen” aber ein “schwacher Charakter”. Bharatbhushan und Nemichandra erscheinen in Ajñeyas nicht unbekanntem Feindbildkonstruktion fast als Agenten des feindlichen *Pragativād*, denn diese hätten die Mitarbeit bei *Prañik* mit der “geheimen Mission ihrer Fraktion, die Zeitschrift zu zerstören”, angetreten usw. (ebd.: 82).

Von keinem Zweifel getrübt ist auch Ajñeyas Einschätzung der eigenen historischen Bedeutung, die aus seiner Darstellung des *Prayogvād* (Vatsyayan 1959: 93f) innerhalb seines Kurzaufsatzes der Hindi-Literatur spricht. Derzufolge gabe es wohl vor 1943 allerlei Berichtenswertes, “... but the break with the tradition was really ushered in by an anthology of new poetry which appeared in 1943.”(ebd.: 93). Und weiter:

“The new, modern, humanist movement of the search for personality was given the name of *Prayogvād* or experimentalism [...] The first anthology of the new trend, *Tār Saptak*, discussing in a preface the attitude of fundamental inquiry and experiment, had used the word *Prayog*: it was from this flimsy peg that the name was hung. But if a profound ethical concern, the quest for new values and searching examination of the basic sanctions or sources of value may be called experiment, the new movement may deserve the name. Poets of this school generally prefer to call their writing New Poetry.” (ebd.: 95/96)

Der bereits in diesem Ausschnitt erkennbare verschwenderische Umgang mit dem Wort “neu” lässt generell in diesem Paragraphen den Eindruck entstehen, nach allen bisher geschilderten Entwicklungen sei der *Prayogvād* die erste und einzige

grundlegend revolutionäre Richtung im Hindi Gedicht gewesen. Auch die behagliche Verwendung der Termini 'school', 'movement', 'tendency' usw. lassen gar nichts mehr von der einst in DS so prominent propagierten Empörung spüren, von der Kritik als 'Gründer' eines neuen "vād" benannt zu sein. Im Gegenteil ist Ajñeya flink dabei, diesen noch mit den drei Qualitäten "profound ethical concern, quest for new values and searching examination of the basic sanctions or sources of value" zu versehen und weiter festzuschreiben.

Interessanterweise schildert Ajñeya an dieser Stelle die 'Spaltung' innerhalb des Neuen Gedichtes als eine explizit den ideologisch verbohrteten Progressivisten zukommende Verfehlung, und bestätigt dabei im Grunde nur ein weiteres Mal sein *eigenes* Feindbild. Die von den meisten Kritikern schon von der historischen Entwicklung her anerkannte Tatsache, dass es ursprünglich 'progressive' Elemente wie die veränderte Perspektive auf Funktion und Selbstverständnis des Schriftstellers oder einen gänzlich neu definierten Wirkungsbereich der Literatur waren, die im wesentlichen das Feld absteckten, auf dem sich der 'Experimentalismus' entfalten konnte, erscheint hier genau umgekehrt präsentiert. Die Welt des Neuen Gedichtes könnte heil und makellos sein, hätten nicht ideologische Grabenkriege ihre Mitglieder entzweit:

"I would, however, be a grievous error to assume that all new writing was experimentalist in trend or that all experimental writing came within the ambit of what has been called New Poetry. For political ideology has resulted also in a deep cleavage in literary sensibility. Poets who might appear to belong together on account of their poetic sensibility have to be placed in different and even mutually hostile categories because of deep-seated political biases. *Some writers of the Progressive School adopted or profited by many of the experiments of the Prayoga School as was only natural.*" (ebd.: 97, Herv.v. Verf.)

Grabgesänge auf Vorläufer und Zeitgenossen

Zu dieser Taktik der historischen Festschreibung eines "vād" gehört, wie im vorigen bereits an einigen Äußerungen Ajñeyas deutlich wurde, immer auch die Negierung und Verdrängung parallel existierender Tendenzen, die mit Auslassungen eher als

Erwähnungen oder konkreten Diskussionen arbeitet. So erschien ja bereits seine durchaus sympathisch wirkende Definition der 'einigenden Uneinigkeit' als ein genialer Zugriff auf die vielen widerstrebenden Tendenzen zu Beginn der vierziger Jahre, und schien sich insbesondere wohltuend von der Programmlastigkeit des dominierenden progressiven "vād" abzuheben. Wie aus diesem anti-programmatischen Ansatz ein neues Programm entstand, wurde versucht aufzuzeigen.

Ajñeyas zur Schau gestelltes Sträuben gegen seine Verordnung als "vādī" ist ganz sicher auch vor diesem Hintergrund der Abgrenzung gegen die von ihm so verachtete Doktrinhaftheit des Pragativad zu sehen. Das erklärt vielleicht, wieso er in seinen Vorworten grundsätzlich und mit keinem Wort auf diese Tendenz 'seiner' Autoren eingeht. Die gemeinsame Beeinflussung der TS-Gruppe durch Ideen der marxistischen Literaturtheorie ist ja zum einen nicht nur durch die Ausrichtung und Thematik der Gedichte, sondern darüberhinaus auch durch die Stellungnahmen der Autoren überdeutlich dokumentiert. Wie es S.K. Das in seiner Literaturgeschichte ferner ausführt, war praktisch der gesamte literarische Diskurs Ende der dreissiger Jahre von den Ideen der neugegründeten PWA und ihren Zielsetzungen dominiert mit dem Effekt, "... dass es im Anschluss kaum eine Literatur in Indien gab, die sich nicht auf die wachsende und expandierende sozialistische Idee bezog."

Ajñeya gelang es jedoch sogar, nicht nur diese zeitgenössische Tendenz um 1943 zu negieren. Auch das diese Zeit vorbereitende literarische Szenario schildert er 1937/38, (also unmittelbar nach der Begegnung mit Machve und der Idee zur TS-Anthologie), in der in englischer Sprache erschienenen Zeitschrift *Vishwa Bharti Quarterly*: in zwei Aufsätzen zum Thema "Modern (Post War) Hindi Poetry" als von Romantikern (Mahadevi, Prasad), Ästheten (Pant, Nirala) und Fatalisten (Dinkar, Bacchan) beherrschte Szene, deren Zeit abgelaufen sei, wie gerade das Beispiel Niralas zeige: "*Nil nisi bonum* - and as a literary force, at any rate, Nirala is already dead." (Vatsyayan Aug. 1937: 151). Die gegenwärtige Tendenz seiner Zeit jedoch, in das andere Extrem umzuschlagen, kommentiert er mit noch größerem Bedenken:

"Indeed, the danger now is of a shift too far in the other direction - the use of hot house methods for the rapid production of so-called mass literature

and of popular contacts. In the present time a great many writers are trying to produce what they regard as progressive literature but what is in reality merely weak and mushy sentimentalism. Being alive to the danger, we are up in arms against it.” (Vatsyayan Nov. 1937: 243)

Die Zeit so eindeutig reif für große Veränderungen, die der Verfall der jetzigen Situation schon andeute:

“[...] that the growth of a new system necessarily implies decay of the old. . . The general political aimlessness, directly resulting from a lack of courage, has a regressive effect on the poets [...]” (ebd.)

Die somit evozierte ‘sterbende Landschaft’⁸⁰, von der in auffälliger Weise alles abgezogen ist, was sich an Aufbruchsstimmung, Patriotismus, antikolonialen und antiimperialistischen Eifer 1937/38 unter dem Banner des Progressivismus versammelte, scheint in seiner Darstellung tatsächlich in idealer Weise vorbereitet für die Entstehung einer neuen literarischen Richtung. Und vielleicht auch einer großen Dichterpersönlichkeit: Das große Potential, das er trotz der vernichtenden Gegenwartsschau der Hindi-Dichtung zuspricht, ermögliche vielleicht sogar “die Ankunft eines T.S. Eliot”⁸¹.

Ohne an dieser Stelle auf die Taktik der ‘self fulfilling prophecy’ eingehen zu wollen, wird doch deutlich, wie hier bereits der Boden bereitet wurde für den später tatsächlich entstehenden *Prayogvād*, der sich vor dem Hintergrund des in dieser Weise visualisierten Verfalls somit unbedingt als neu, modern und wegbereitend manifestieren musste, indem gleichzeitige und vorhergehende Tendenzen schlicht ignoriert oder ‘beerdigt’ wurden. So vergewisserte Ajñeya sich zwar gerne der historischen Bedeutung, die die von ihm eingeleitete poetologische ‘Schule’ des Experiments in der Entwicklung der Hindiliteratur eingenommen hatte, wollte sich aber nicht die Hände mit einem “vād” wie all die vorhergehenden und besonders dem

⁸⁰ Mit ähnlicher Tendenz urteilt er auch 1959 im Abriss zur Hindi Literatur: “... although *Chāyāvād* and *Pragativād* [...] are both dead as literary movements, writing in either manner should continue [...]” (Vatsyayan 1959: 88).

⁸¹ “And soon the field may be ripe for the advent of a T.S. Eliot.” (Vatsyayan Aug. 1937: 140).

doktrinären *Pragativād* beschmutzen: schon deren Erwähnung und Diskussion hätte die Wirkung und Einmaligkeit seines 'Anti-Programmes' beeinträchtigt. Die konfliktreiche Geschichte des *Prayogvād* erscheint so keineswegs nur als das Produkt einer übereifrigen Literaturkritik, sondern nicht zuletzt als ein subtiles, immer wieder mit der Kritik feinabgestimmtes und in der eigenen historisierenden Darstellung geschickt etabliertes Konstrukt seines Erfinders. So sollte im vorigen versucht werden, ohne an dieser Stellé die künstlerischen Leistungen und die poetologischen Ansätze Ajñeyas in Zweifel ziehen zu wollen, dem Mythos der Entstehung dieser Strömung nachzugehen, und die versteckten Interessen, Perspektiven und sehr wohl auch individuellen Machtansprüche nachzuzeichnen, die bei der Schreibung bei diesem Kapitel Hindiliteraturgeschichte wirksam wurden.

2.1.4.3. *Tār Saptak*: Die anderen sechs

Bei der vorgehenden Untersuchung des *Prayogvād* lag der Schwerpunkt des Interesses naturgemäss auf den Stellungnahmen, Vorworten und Kommentaren Ajñeyas, um dessen kontroverser Rolle als Vordenker dieser Strömung nachzugehen. Gleichsam als Nachtrag soll im folgenden zusammenfassend eine Übersicht über die Stellungnahmen und Nachworte der anderen sechs Beitragenden¹ gegeben werden. In der Hauptsache sollen dabei ästhetische und technische Kriterien hinsichtlich des eigentlichen "Experiments" hervorgehoben werden, das jeder einzelne in seinem Werk vorstellte bzw. rückblickend begutachtete; zum anderen wurden Äußerungen zur literaturgeschichtlichen Einordnung der Anthologie hervorgehoben, die ein Gegengewicht oder Ergänzung zu Ajñeyas Ansichten vermitteln können.

Girija Kumar Mathur

G. M. Mathur erscheint bereits durch die Länge seiner Beiträge und der Zahl der neuangefügten Gedichte als einer der enthusiastischsten Beiträge zur Neuauflage von *Tār Saptak*. Enthält seine 43er Stellungnahme bereits die detailliertesten Auskünfte über Technik, Sprache, Bilder, implizierte Bedeutung, Metrum und Klangbau, so liest sich sein Nachwort wie das Manifest oder eine poetologische 'Gebrauchsanweisung' für die "Literaturströmung des modernen Bewußtseins, dessen erster gemeinsamer Ausdruck *Tār Saptak* war, das bis heute den Horizont der Hindi-Dichtung überstrahlt und sich gegen die schärfsten Angriffe und Widerstände eine eigene Position gesichert hat" (TS: 189). In einem literaturgeschichtlichen Überblick versucht er, die wichtigsten Errungenschaften dieser "essentiellen Revolution im Hindi Gedicht" (TS:

¹ Die Gelegenheit zur Selbstdarstellung und Differenzierung des eigenen Werkes wurde sowohl bei der ersten Ausgabe, als auch bei der Neuauflage von den meisten Autoren ausführlich wahrgenommen. *Tār Saptak* weist einen Schnitt von 3-5 Seiten der jeweiligen Stellungnahmen 1943 auf; die recht differierende Länge der Nachworte 1963 zwischen 1.5 Seiten (Machve, Ramvilas Sharma, Muktibodh), und 9 Seiten (Mathur) mag jedoch bereits ein unterschiedliches Interesse an der weiteren Beteiligung signalisieren. Die Zahl der jeweiligen Gedichttitel bewegt sich 1943 zwischen 10 (Nemichandra) und 23 (Mathur). 1963 wurden angefügt jeweils noch 1 Gedicht (Ramvilas Sharma, Nemichandra, Muktibodh, letzteres allerdings 6seitig), 3 Gedichte (Ajñeya, Machve, Agraval) und 9 Gedichte (Mathur).

192) aufzuzeigen. Sein Nachwort glüht in dem “Stolz, selbst mit meinem Werk an diesem revolutionären Punkt dabeigewesen zu sein”, und als ein Teilnehmer des “historischen Ereignisses” (TS: 192) nun die Ereignisse an sich vorbeiziehen lassen zu können.

Seine 43er Stellungnahme, die gleich eingangs technische Gesichtspunkte als vorrangig vor inhaltlichen formulierte, hatte besonderen Wert auf die sorgfältige ‘Zeichnung’ eines tragfähigen Rahmens des Gedichtes gelegt, das dann mit atmosphärischen Mitteln wie Farben, Schattén, Klängen usw. ‘ausgemalt’ werde. Die angemessene sprachliche Ebene sei für die Rahmenkonstruktion unerlässlich: ‘romantische’ Gedichte erfordern kurze Worte und Hindustani-Register, ‘klassische’ Gedichte lange und schwerklingende Worte. Der freie Reim ist in seinem Verständnis so frei auch nicht: das oberste Gebot der Musik und Melodie müsse auch bei fehlendem Reim durch Zäsuren, Beachtung der Akzentuierung und fortlaufende Zeilen beachtet werden, um nicht ‘unsaubere’ (*aśuddh*) freie Verse zu produzieren². Besondere Beachtung schenkt er den subtilen Unterschieden in der Wirkung onomatopoeischer Wortgebilde, die er “wissenschaftlich” am Beispiel des Wortes *sunsān* und seinen Entsprechungen ausführt (TS: 169). Diesen Klangaufbau entwickelt er als seine spezielle Art des ‘Experiments’, indem er eine Art Implikationslehre der Vokale entwickelt³.

Das 63er Nachwort erweitert nun diese technischen Vorgaben um ideologische, sozialgeschichtliche, thematische und ästhetische Dimensionen im Bemühen, die weitreichenden Veränderungen in der Lyrik der letzten zwanzig Jahre zu rekonstruieren. Er notiert dabei einmal den Abschied von “mittelalterlichen Wertvorstellungen, emotional überfrachteter Romantik und oberflächlichem Liberalismus, den man im Hindi als ‘Humanismus’ oder ‘indische Tradition’

² Er führt dabei die Zäsurvorgaben der klassischen Versmasse des *Kavitt* und *Savaya* als ideale Ausgangsformen für den freien Vers an (TS: 170).

³ “Die Seele des Wortes ist der Vokalklang [...] sie ist die Musik der Himmelsphären. Beim atmosphärischen Aufbau habe ich mich hauptsächlich auf sie gestützt. Bei der inneren Musik der freien Verse schwingen diese Klänge mit.” Hier folge er den melodischen Vorgaben der *Ritikal*-Dichtung, und distanzieren sich von den harten Konsonantengruppen des *Chāyāvād* (TS: 170).

bezeichnet". Zum anderen sei von der neuen sachlichen und subtilen Ästhetik auch "die falsche Glanzschicht heuchlerischer Wichtigtuerei, mit der unter dem Mäntelchen der sozialen Verantwortung eine künstliche Heilsverheißung und indifferentes Wohlwollen kreierte wurde", vertrieben worden (TS: 189). Die Wahrnehmung und das dichterische Material sei aus generalisierenden Kategorien zu spezifischen, individuell differenzierten Dimensionen gelartgt⁴. Die Lehrbuchdefinitionen von Schönheit seien um die Aufnahme des Hässlichen erweitert worden. Statt der feudalen Vorliebe für grosse Persönlichkeiten und Ereignisse sei der gewöhnliche Mensch ins Zentrum gerückt. Die damit verbundene komplexe und lebensnahe Neudefinition des Menschen bedeute "im Neuen Schreiben ein wichtiges demokratisches Element" (TS: 191).

Die restlichen sechs Seiten widmet er in seiner Freude, "heute nach 25 Jahren endlich mein inneres stummes Glück in einer öffentlichen Stellungnahme bekanntzumachen" (TS: 192), der Klärung einiger Missverständnisse und Unklarheiten über den Beitrag von *Tār Saptak* zum neuen modernen Bewußtsein, über den theoretischen Verbund der 'Suchenden' von *Tār Saptak*, über die gesellschaftspolitische Orientierung der Mitglieder, und über die Frage, ob das Neue Gedicht aus dem *Prayogvād* hervorgegangen sei oder ob es zwei parallele Richtungen seien (TS: 193).

Zunächst entwickelt er die Hintergründe einer "historischen Notwendigkeit", die bereits vor 1942 zur Ablösung vom *Chāyāvād* geführt habe, wobei er seine eigenen Beiträge als die eigentlich ersten bewußt experimentellen Beiträge aufzeigt: "Was habe ich nicht bis 1940 bereits für verschiedene Experimente durchgeführt und meinen eigenen Weg damit klar umrissen!" Es folgt dann der tatsächlich interessante Hinweis auf einen "langen Aufsatz, den ich im Juli 1941 auf englisch schrieb mit dem Titel 'The Theory of New Experimentalism in Hindi Poetry'." (TS: 195).

⁴ Blinde Nachahmung von Theorien habe so "präzisen", weil selbst gemachten und überprüften Erfahrungen Platz gemacht, die im Sinne der Anforderungen wissenschaftlicher Analysemethoden bestehen könnten: "Wenn der Dichter unter den Druck von außerliterarischen Zwängen gerät, und er Wahrheiten, die er nicht selber nachvollzogen und überprüft hat, anerkennt, dann entsteht kein 'Gedicht', sondern ein unaufrichtiges 'lyrisches Gebilde.'" (TS: 191).

Es mag sehr wohl sein, dass dieser Titel einen Anstoss zu Ajñeyas späterer Konzentration auf das 'Experiment' gegeben hat, ohne dass er dies je erwähnte, vielleicht weil der Begriff dort schon mit dem ungeliebten "Ismus" eingeführt worden war. Mathur, der ansonsten gänzlich in den Argumentationen Ajñeyas aufgeht, beschwert sich hier auch keineswegs, rückt aber nachträglich seinen eigenen Beitrag ins rechte Licht. Er stellt die Gruppe als ein Bündel der verschiedensten Motivationen dar, die keinerlei theoretischer Bindung oder Organisation unterstanden habe. Das Material habe bereits vorher existiert und sei nur 'gesammelt' worden. Spätere Angriffe von orthodoxen *pragatiśil*-Kritikern hätten den Vorwurf des Formalismus und weitere negative Label kreiert. Sie hätten die Bedeutung der Experimentalität als "Ursprung der Modernität" im Hindi Gedicht verkannt (TS: 195).

Und diese Modernität benennt er als den Oberbegriff, unter dem sich Experimentalität und Neues Gedicht als zwei Entwicklungsstufen mit verschiedenen Tendenzen unterordnen liessen⁵. Durch dieses 2-Stufenmodell der Modernität impliziert Mathur dem 43er *Tār Saptak* gewissermaßen eine Katalysatorfunktion an einer Schnittstelle, die seiner Darstellung nach bereits 1943 den Abschied von progressiven Qualitäten und Auftakt zu existentialistisch gefärbtem Bewußtsein bedeutet, was wohl sicherlich etwas gewollt und früh datiert erscheint. Mathur ist es jedoch 1964 ein Anliegen, dem ehemals so bindenden 'commitment' ab dem Jahre 1943 den Ersatz durch eine "nicht-engagierte Gesellschaftlichkeits-Perspektive" (*apratibaddh samājikā kī dr̥ṣṭi*) zu bescheinigen. Zusammen mit der Abkehr von der Dominanz religiöser Motive, die eine wahre Säkularität des Gedichtes bewirkt habe, bedeute diese Perspektive eine Entwicklung, die parallel mit dem neuen indischen Weg des Fortschritts verlaufe (TS: 196). Sein Nachwort gerät so zum Manifest für die Modernität der Hindidichtung, in "wissenschaftlicher" Weise aufgemacht und mit

⁵ Der erste Schritt 1940-1942 sei folgendermaßen definiert: neue Aufmerksamkeit gegenüber der Umgebung, gesellschaftliches Realitätsbewußtsein, ein neuartiges tiefes historisches Bewußtsein, Erkenntnis von subtilen emotionalen Reaktionen, menschliches Mitgefühl zum kriegsbezogenen Widerstand, internationale Orientierung usw. Die zweite Stufe, 1943 bis 'heute' (1963) führt diese Entwicklung im Punktecatalog fort: Empfindung der innersten Wahrheiten, Erfahrung der Widersprüchlichkeiten der Revolution, Ironie und Paradoxismen, Werteverfall, Seelenlosigkeit, Ausdruck der Absurdität des Lebens, Aufkommen der Wissenschaftlichkeit usw. (TS: 196).

zahllosen englischen (jeweils in Klammern nachgestellt) und Sanskrit-Fachtermini präsentiert, wie das im übrigen bei den meisten Beiträgern zu beobachten ist. In diesem Stil endet es auch mit beinahe pathetischen Formulierungen über das “‘*kavikarma*’ der Moderne” (TS: 197). Dem aufwendigen und extrem langen Nachwort fügt er wie zur weiteren Bekräftigung noch neun (!) neue Gedichte bei.

Prabhakar Machve

Die bereits in der vorigen Rezeptiongeschichte des *Prayogvād* aufgefallene Stimme von Prabhakar Machve ließ diesen schon dort als einen der Architekten des ‘Experiments’ erkennen. Seine 43er Stellungnahme ist ebenso fundiert und mit technischen Details zu Form und Inhalt des Gedichtes ausgestattet wie die Mathurs. Er glänzt ebenfalls nicht nur mit einem Fundus an englischen Termini⁶, sondern diskutiert seine literargeschichtlichen Beobachtungen des Hindi vor dem europäischen Hintergrund der Werke von Coleridge, Trotzki, Rilke, Eliot, Lawrence, Spender, Auden usw.⁷ In seinem Abriss erscheint der Progressivismus wie der Ausschlag des Pendels in Reaktion auf die “überalterten, affektierten und hilflichen” Züge des *Chāyāvād*. Den Ursprung dieser noch “in den Kinderschuhen steckenden” Bewegung sieht er in den Kreisen einer intellektuellen Elite, was sich in Mängeln äußere wie “unnötiger Bekenntniszwang unterdrückter Wünsche bis hin zu einer an die Grenzen der Ungezogenheit gehenden Begeisterung für das Leid anderer, oder die Tendenz, die Propaganda unter die freundschaftliche Decke der Kunst zu nehmen”. Dennoch sieht er im Progressivismus nach der Überwindung dieser Mängel “Raum für Hoffnung auf dem Gebiet der Hindi-Dichtung” (TS: 125).

⁶ Wie Mathur und Ajñeya war auch Machve M. A.- Absolvent in Englischer Literatur, Ramvilas Sharma erhielt den Dokortitel in dieser Disziplin. Ashok Vajpeyi wies darauf hin, dass alle TS-Dichter einen Abschluss in englischer Literatur nachzuweisen hatten, ausser Muktibodh.

⁷ Dabei bedient er sich wiederholt und ausdrücklich des psychoanalytischen Jargons von Freud bedient, führt teilweise sogar deutsche Termini wie ‘Ersatzbildung’ und ‘flotierende Angst’ an. Die seiner Meinung nach größten Mängel des gegenwärtigen Hindi-Gedichtes, “Selbstverliebtheit, Todessehnsucht und Zufriedensein mit Andeutungen” übersetzt er so in “Autoerotik, Nekrophilie und Abulie”; der *Chāyāvād* bedeute für das Hindi-Gedicht “eine Geisteskrankheit wie die Hysterie” (TS: 124) usw.

Vor diesem Hintergrund schliesst er sein Programm des Experiments an: Diversifizierung der Themen, scharfer Gebrauch der Ironie, wissenschaftliche Perspektive auf die Natur, in Anlehnung an den Volks- und Bazar-Jargon neue Wortbildungen usw., “um eine Freizügigkeit in Richtung experimenteller (*prayogśil*) Suggestionkraft zu finden” (TS: 125).

Das ‘Experiment’ ist so in seiner 43er Stellungnahme bereits ausdrücklich thematisiert, und wird in den poetologischen Einzelheiten innerhalb des Gebäudes der Sanskrit Rhetorik verhandelt. Das Problem der poetischen Spracherneuerung durch die Öffnung gegenüber Alltags- und Regionalsprachen diskutiert er so innerhalb der Vorgaben des klassischen Systems der ‘Wortbedeutungskraft’ (*śabd śakti*), wobei er der Arbeit an der ‘implizierten Aussagekraft’ (*vyanjnā śakti*) des Wortes mehr Bedeutung zumisst als der am ‘wortgebundenen Bedeutungspotential’ (*abhidāmūlak lakṣṇā*)⁸ (TS: 125). Als Vorbilder hinsichtlich eines solchen experimentellen Umgangs mit der Sprache benennt er Nirala, Navin und Narendra Sharma⁹.

Von ausdrücklich psychologischer Warte geht er an die klassischen Konzepte von Einbildungskraft und Einfall heran, und betont die Notwendigkeit einer gründlichen Reorientierung des Metapherbaus, um “unsere kindlich eingängigen” Bilder in “sinnliche Bilder voller Leidenschaft und Wissen” zu verwandeln, “rhetorische Schmuckformen müssen wissenschaftlicher, moderner und spezifischer werden”.

⁸ Innerhalb des enorm verzweigten und komplexen Systems der *śabd śakti*, das auch im modernen Kontext gerne angeführt wird, wird von verschiedenen Bedeutungspotentialen eines Wortes ausgegangen. Die *vyanjnā śakti* ist z. B. die implizierte Bedeutungskraft eines Wortes, die unabhängig von der wörtlichen Bedeutung evoziert wird; die *abhidāmūlak śakti* ist eine sekundäre, oft im Allgemeinverständnis (*rūṛhī*) festgelegte Bedeutung auf der Grundlage der wörtl. Bedeutung des Wortes, wie z.B. *pankaj* zwar ‘schlammgeboren’ heisst, aber für den Lotus steht.

⁹ Im späteren ‘Fragebogen’ zu *Tār Saptak* führt er auf die Frage nach der Experimentalität seiner eigenen Gedichte in TS an: Sonette, die das Dorflied ins Neue Gedicht einführten; umgangssprachliche und freche Sprache (*vāmpakṣh pai hai ya harāmpakṣh?*); neue Verwendung der Sanskritmetren; Mischung der klassisch getrennten *rasa*, dadurch Aufbrechen des *eines* ‘dominanten’ Gefühls; Mischung von Zeilen mit und ohne jede Ornamentik, prosanahe freie Verse usw. Das alles sei auch schon in seinen Veröffentlichungen vor *Tār Saptak* zu finden. (Machve 1966: 145).

Gegenüber diesem weitangelegten Überblick über die geschichtlichen und poetologischen Details des 'Experiments' ist das 63er Nachwort kurz, verhalten und von einer gewissen Müdigkeit "über die sinnlosen Diskussionen zum Experimentalismus" gekennzeichnet. Es steht so im krassen Gegensatz zum Jubel-Tenor des Nachworts von Mathur: "In diesem ganzen Kriegsgeschrei der letzten zwanzig Jahre war auch manchmal mein zaghaftes Stimmchen zu hören. Jetzt bin ich der Kritik und Gegenkritik müde geworden.[...] Ich glaube, dass über den Experimentalismus und das Neue Gedicht (und jetzt vielleicht das Ultraneue Gedicht?) eine Menge Unsinn geschrieben worden ist, und dass achtzig Prozent der Diskussion (besonders in den Universitäten) von Unkenntnis und Vorurteilen gekennzeichnet ist." (TS: 158). Eingangs bemerkt er, dass er seiner Stellungnahme "nicht einen Buchstaben hinzufügen müsse", und er nur noch einmal betonen möchte, dass er nie versucht habe, *Tār Saptak* als "Agitation, Bewegung oder gemeinsames Programm" zu deklarieren. Er sei in seiner Kritik immer sachlich vorgegangen: "Der Gelehrsamkeit von Ramvilas Sharma begegne ich mit Respekt, seinem Dogmatismus mit ebensoviel Widerstand" (TS: 159).

Ramvilas Sharma

Ramvilas Sharmas Beiträge sind beide relativ kurz, und betonen an unterschiedlicher Stelle seine Nichteignung zum Dichter, da er bevorzugt Prosa und kritische Essays verfasse. Seine biographischen Angaben weisen ihn als "Kritiker, dann erst Dichter" aus, der vom Einfluss Ramchandra Shuklas geprägt sei. Seine große Bewunderung gelte [dem Dichter und Ringer] Nirala, in dem er "die Verbindung von gesundem Geist im gesundem Körper nach griechischem Vorbild" sehe (TS: 223). Seine Auffassung von 'Experiment' legt er in der 43er Stellungnahme nur am Beispiel seines Umgangs mit dem Versinass des *Rubaya* dar, das er als Grundlage seiner freien Verse verwendet (TS: 224). Weiterhin beschreibt er seine tiefe Verwurzelung in der ländlichen Tradition Indiens, die nicht ohne romantisches Arbeiter- und Bauern Pathos vorgestellt wird: "Über welches indische Dorf auch immer sich das goldene Abendlicht senkt, es erscheint mir als mein eigenes Dorf. Deswegen mag ich die romantischen Dichter des Frankreichs im 19. Jh, weil sie die Felder genau wie die Bauern liebten." (TS: 225). Seine mangelnde Fähigkeit, Liebesgedichte zu schreiben,

disqualifiziere ihn jedoch in seinen eigenen Augen bereits als Dichter: “Denn in dessen Herz nicht der Strom der Liebe fließt, kann der ein Dichter sein?” (TS: 226). Er schließt daher mit der bereits zitierten “Hoffnung, dass diese [Poesie-] Veröffentlichung die letzte sei”.

Das 63er Nachwort besticht durch eine (besonders im Vergleich zu den bereits sehr distanzierten Äußerungen der anderen) freizügige Verwendung der Termini *Pragatiśil* und *Pragativād*, dessen Ursprünge und Auswirkungen er in der “Volksverbundenheit” vorstellt. Dies ist für ihn nach wie vor die einzig seligmachende literarische Formel¹⁰. Ausser in der bereits angeführten ironischen Bemerkung, dass er sich für die Unannehmlichkeiten entschuldige, die seine Gedichte in der *Tār Saptak* Rezeption verursacht hätten, bezieht er sich nicht auf seinen Beitrag in dieser Anthologie, das Wort *Prayogvād* fällt kein einziges Mal¹¹. Er fügt immerhin noch ein Gedicht bei: “Kerala: eine Szenerie”, das die aufblühende Volkskraft im üppigen Naturszenario besingt.

Nemichandra Jain

Der Beitrag von Nemichandra Jain, besonders sein Nachwort, ist ja als Auslöser der “Ursprungsdebatte” von *Tār Saptak* bereits vorgestellt worden. Aber auch der

¹⁰ “Die Entwicklung des Gedichtes ist verbunden mit diesem Aufbruch des Volkes. Wer sich ihm entgegenstellt, der begibt sich selbst ins Gefängnis von Frustration und Dumpfheit und wird außer einer ungeschlechter Symbolgestaltung im Namen der Form nichts weiter beisteuern können” (TS: 262).

¹¹ An anderer Stelle nimmt er später sehr wohl Stellung zur ‘Spaltung’ zwischen *Prayogvād* und *Pragativād*, so in einem Beitrag zu einer Festschrift für Nemichandra Jain (s. Jyotish Joshi, 1994: 265/266): “1942/43 war Ajñeya selbst Mitglied im *Pragatiśil Lekhak Sangh*.[...] Tatsächlich war *Tār Saptak* das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung von *pragatiśil* Autoren. Als später im Widerstand gegen den *Pragativād* der *Prayogvād* entstand, haben viele das im Zusammenhang mit *Tār Saptak* interpretiert, aber dem war nicht so.[...] Nach dem zweiten Weltkrieg begannen Ajñeya und Nemichandra Jain mit der Herausgabe von *Pratik*. In seinen Editorials hat Nemichandra scharfe Kritik an *pragatiśil* Gedichten und der Moral der *pragatiśil* Autoren geübt. Ajñeya hatte sich ja ohnehin bereits distanziert, und im Widerstand gegen den *Pragativād* hat er Nemichandra Jain vorgeschickt.[...] Das Wichtigste ist, dass der *Prayogvād* gegen den *Pragativād* etabliert worden ist. Erst war das Ajñeya, dann war auch Nemichandra Jain dabei. Später haben sie sich aus irgendwelchen Gründen entzweit.” (Vgl. dazu auch Ajñeyas Behauptung, Nemichandra Jain sei “als Agent seiner Fraktion” mit dem Ziel der Zerstörung in *Pratik* eingeschleust worden!)

Vergleich seiner Äußerungen von 1943 und 1963 lassen ihn als einen kontroversen Charakter innerhalb dieser Anthologie erscheinen. Auffällig ist bereits seine ausdrückliche Kehrtwendung in den biographischen Angaben: bezeichnete er sich 1943 noch als “‘Marxist’ und auch ‘Kommunist’”, so befindet er 1963: “Heute weder Marxist noch Kommunist, vielleicht weil ich erwachsen geworden bin und die erstickende Atmosphäre jedweder Bewegung und Agitation (*vādītā*) schneller erkenne.” (TS: 47/48). Im Unterschied zu Machve, der in seiner ST eine übergroße Betonung der Persönlichkeit des Schriftstellers vermeiden wollte und sich daher bewußt auf poetologische Einzelheiten konzentrierte, und auch zu Ajñeya, der sich grundsätzlich kritisch gegen die ‘Einmischung’ von erklärenden Vorworten aussprach¹² (und davon Gebrauch machte wie kein anderer), ist Nemichandra ausdrücklich der Meinung, die Stellungnahme leiste einen wichtigen Beitrag in der Vermittlung der Persönlichkeit des Autors mit dem Leser: “Meine Überzeugung ist es, dass die letzte Evaluierung von Kunst nur unter Zuhilfenahme der Persönlichkeit des Künstlers geschehen kann.” (TS: 49). Dieser historisierende Ansatz ist nur ein Merkmal seines “von den Färbungen der Revolution gefärbten Literaturverständnisses” (TS: 50), das er im folgenden entwickelt.

In einem kritischen Paragraphen verteidigt er jedoch die Anziehungskraft der Schönheit gegen den (klassisch progressiven) Vorwurf des Eskapismus, und befindet die Wahrnehmung von Schönheit als “ein wichtiges Merkmal des Lebens, der Akzeptanz des Lebens selbst”, solange sie nicht zum “Deckmantel der Pflichtvergessenheit” des Autors missbraucht würde: “Aus diesem Grunde sind solche Personen wie Rabindranath Tagore, die wahre Schönheitsverehrer waren, viel lebendiger und aufrichtiger als die meisten der heutigen ‘Progressivisten’.” (TS: 50). Im nächsten Satz fährt er aber unbeirrt fort: “Ich glaube an die Progressivität (*Pragatiśīltā*) in der Literatur und ich bin ein Mitstreiter mit engagiertem Einsatz dafür.” Seine Definition des Autors und Dichters im folgenden sind konzentriert auf ein neues Verständnis von Literatur. Er solle nicht nur seine eigene gesellschaftliche

¹² “Die vollendetste Stellungnahme des Dichters ist das Gedicht; das heisst, wenn zur Erläuterung des Gedichtes die Zuhilfenahme von Prosa erforderlich ist, kann das eigentlich als das Scheitern des Gedichtes beschrieben werden.” (ST Ajñeya, TS: 269).

Verpflichtung und Position, sondern auch die gesellschaftliche Bedeutung seiner Dichtung verstehen (TS: 51). Die bürgerliche und soziale Verantwortung, anders als bei Ajñeya, der diese Qualitäten als größten Feind des *kavi-karma* hinstellte, sind bei Nemichandra geradezu die Grundvoraussetzungen des „neuen Dichtertums: “Das Problem ist, dass der Dichter, ohne sozial und realitätsbewußt zu sein, auf lange Sicht kein Dichter bleiben kann.[...] Wenn er sich aber kritisch mit der Realität auseinandersetzt, macht er dadurch nicht nur seine Dichtung wahrhaftig; er macht auch aus ihr eine wirkungsvolle Waffe für die Befreiung der Menschheit[...] Deswegen ist heute kein Künstler ein bloßer ‘Dichter’.” (TS: 51)

Die Äußerungen Nemichandra Jains im 63er Nachwort zur Übernahme der Bewegung durch die programmatisch-unprogrammatische Verordnung in Ajñeyas Vorworten, auf die die Kritik sich im folgenden nahezu ausschliesslich bezog, wurden bereits angeführt. Es mag dabei natürlich, angesichts seiner anscheinend wenig attraktiven eigenen Stellungnahme, ein gewisser Neid auf die glänzende Rhetorik und Manövrierfähigkeit Ajñeyas mitschwingen, dem dieses Kunststück gelungen war. Die Überlegung jedoch, dass ebenjener sattsam bekannte, geflissentlich-progressive Tenor z.B. seiner *eigenen* Stellungnahme der Grund gewesen sein könnte, warum sich keiner der Kritiker oder Dichter dazu veranlasst sah, sich unter diesen Schirm zu begeben bzw. weiterhin darunter zu bleiben (wie er ja von sich selbst bestätigt!), und sich stattdessen alle den schillernden Termini ‘Suche’ und ‘Experiment’ ergaben, bleibt unausgesprochen.

So beschreibt er zwar sehr treffend die Mechanismen einer Orientierung an Programmen, kommerziellen Vergünstigungen, literarischen Leitfiguren und jeder Art von ferngesteuerten Dachverbänden, die er als höchst ungesund im Hindi-Literaturbetrieb empfindet und besonders im Umfeld der *Saptaks* beobachtet, ohne auch nur im Ansatz auf die Problematik des ähnlich verpflichtenden Dachverbandes einzugehen, unter dem er sich ehemals bewegte. 1963 kann er so schreiben: “Ich bin der Meinung, dass der Künstler niemandes Sprachrohr sein sollte, außer für sich selbst.” (TS: 77). Dies klingt im Zusammenhang des von ihm vorgestellten Szenarios der opportunistischen Kungelei einleuchtend und überzeugend, scheint jedoch

angesichts der einstigen auch von ihm selbst vertretenen, zentralen Forderung des Progressivismus, der Künstler sei das 'Sprachrohr des Volkes', eine klärende Relativierung zu verlangen. So aufschlussreich Nemichandras Analyse der Funktion und Person Ajñeyas innerhalb der gesamten Rezeption von *Tār Saptak* ist, so verliert sie doch an Druck, ja wird unnötig angreifbar durch die unterlassene Auseinandersetzung mit seiner eigenen ideologischen Umorientierung, die gerade in Bezug auf seine ausgesprochen 'programmatische' 43er Stellungnahme zu diskutieren wert gewesen wäre.

Gajanan Madhav Muktibodh

Bereits die biographischen Angaben G.M. Muktibodhs zeichnen das Bild eines unsteten, mit unzähligen Ortsveränderungen und einschneidenden persönlichen und beruflichen Erfahrungen einhergehenden Lebenslaufes. Das 'Nomadentum' von Anstellung zu Anstellung, das in unterschiedlichem Ausmaß in den Biographien der meisten seiner TS-Kollegen ersichtlich wird, kann ganz sicherlich als eine gemeinsame Erscheinung dieser Dichtergeneration gelten¹³, ebenso wie der Geburtsort

¹³ Ein grosser Wanderer war z.B. Ajñeya, der das in seiner Biographie humoristisch auf seine Geburt im Ausgrabungslager Kusigram des Archaeological Survey zurückführt, wo sein Vater arbeitete, die Jugend verbrachte er in Kaschmir, Madras, Bihar und Lahore: Nach Gefängnisaufenthalt in Lahore und Agra arbeitete er in Agra, Calcutta, Assam, Delhi und Allahabad, und pendelte zeitlebens v.a. zwischen den beiden letzteren Städten, abgesehen von langen und ausgedehnten Reisen und Tätigkeiten im Ausland, wie Kalifornien (Gastprofessur), Westeuropa und die slawischen Länder. Nemichandra Jain wechselte ebenfalls zwischen Agra, der Region Malwa, Calcutta, Bombay, Allahabad und Delhi. B. B. Agrawal, in Mathura geboren, arbeitete in Agra, Calcutta, Hathras, Allahabad und New Delhi. P. Machve, in Gwalior gebürtig und mit familiärem Marathi-Hintergrund, bewegte sich zwischen Agra, Ujjain, Allahabad, Nagpur, Amerika (Gastprofessor in Wisconsin) und Delhi. G. K. Mathur, in einer Kleinstadt in M.P. geboren, führte ein äußerst bewegtes Leben zwischen Bundelkhand, Malwa, Gwalior, Lucknow, Bhopal, Delhi und Orissa; er arbeitete in New York für das Sanyukt Rashtra Radio; zahlreiche Reisen im Rahmen seiner mit Unterbrechungen nahezu lebenslangen AIR-Tätigkeit führten ihn nach Russland, Nepal, in die Tschechoslowakei und die Schweiz. R.V. Sharmas Lebenslauf weist vergleichsweise wenig Ortsveränderungen auf: geboren in einer Kleinstadt in U.P., bewegte er sich hauptsächlich zwischen Agra, Lucknow und Delhi. Muktibodh, geboren in einer Kleinstadt bei Gwalior mit familiärem Marathi-Hintergrund, lebte und arbeitete in Ujjain, Indore, Shujalpur, ab 1943 in Bangalore, Calcutta, Benares, Allahabad, Jabalpur, Nagpur und Rajnandgaon. - Vor diesem Hintergrund erscheint die *Region* als nach wie vor wirksames Bindeglied der ersten 'Malwa-Gruppe' besonders interessant, und weist auf die Bedeutung von *Zentren* (Banaras, Allahabad, Patna, Lucknow etc.) generell hin, in denen die Hindiliteratur traditionell blühte; diese existierten auch in moderner Zeit oft in Fortsetzung vergangener höfischer Patronage weiter, wie auch in Indore.

in einer Provinzstadt und spätere Aufenthalte in den Großstädten¹⁴. Jedoch standen bei Muktibodh mehr als bei den anderen finanzielle Probleme und unbefriedigende Arbeitsbedingungen im Hintergrund der Ortswechsel, die weiterhin bei weitem nicht Stationen solch erfolgreicher Karrieren wie bei Mathur, Machve, Nemichandra oder Ajñeya darstellten. Interessanterweise stellt auch eine mehr oder weniger langjährige (Mathur, Machve, Agraval, Ajñeya) Anstellung beim *All India Radio* einen gemeinsamen Nenner der Dichter dieses Zirkels dar, die allerdings bei Muktibodh recht kurzfristig war. Neben einer Tätigkeit in den staatlichen Kunstakademien (Machve und Agraval Sahitya Akademi, Nemichandra Sangit Natak Akademi) oder an Colleges und (z.T. ausländischen) Universitäten (Muktibodh, R.V. Sharma, Machve, Ajñeya) stellte die staatliche Rundfunkanstalt nicht nur relativ sichere Arbeitsplätze für Dichter bereit, sondern schien auch gleichzeitig als ein mächtiges Medium für die Verbreitung ihrer Werke zu entstehen.

Journalistische Tätigkeiten im Bereich von literarischen Zeitschriften und Tageszeitungen (alle sieben), sowie selbständige Publikationen (R.V. Sharma, Ajñeya) bildeten einen weiteren Berufszweig, wenn auch Reichweite, Erfolg und Einkommen dabei mächtig schwanken mochten¹⁵. Eine weitere Gemeinsamkeit der Gruppe, die einer höheren Ausbildung bis mindestens zum Magister, häufig mit einer Spezialisierung auf englische Literatur, trifft wiederum auf Muktibodh nicht zu: dieser beschreibt sein Nichtbestehen in einer Schulprüfung in Ujjain als das "erste

¹⁴ Muktibodh war auch hier der einzige, der mit kurzen und erfolglosen Unterbrechungen zeitlich in den Provinzstädten Madhya Pradeshs blieb. Dabei spielte seine Verwurzelung in dieser Region eine Rolle, aber auch eine bewußte Entscheidung für das Leben an der 'Basis'. So zögerte er z.B., dem Ruf Nemichandras nach Delhi zu folgen. Das reflektiert auch die Zeile in *Arindhere mein*: "Wohin gehen - nach Delhi oder Ujjain?" (4.99). Seine lebenslange Suche nach einem 'ruhigen' Lehrposten, der ihm Zeit und Mittel zum Schreiben ermöglichen sollte, liess ihn sich für Rajnandgaon entscheiden. Nach Delhi gelangte er erst kurz vor seinem Tod - bereits im Koma.

¹⁵ Der erfolgreichste Herausgeber und Journalist war sicherlich Ajñeya mit seiner Tätigkeit für die Journale *Sainik*, *Viśāl Bhārat*, *Prañk*, *Bijlī*, *Vāk*, *Dinmān*, *Nav Bhārat Ṭaimis* etc., die neben seiner siebenjährigen (2+5) Tätigkeit beim All India Radio eine stete Basis für die Verbreitung seiner Werke und Theorien bildeten. Muktibodh dagegen erhielt z.B. für seine Herausgeberschaft bei *Nayā Khūn* oder die Kolumnen in *Vasudhā* nur sehr geringe Vergütungen, beide waren darüberhinaus regional begrenzte Publikationen. Eine Mitarbeit bei *Haris* war nur von kurzer Dauer, ebenso die Tätigkeit bei All India Radio Nagpur. (S.a. 3.3.1. "Alptraum Nagpur" im folgenden.)

einschneidende Erlebnis" in seinem Leben (TS: 3), und er legte seine Magisterprüfung erst 36jährig 1953 in Nagpur ab, hauptsächlich um seine Anstellungsmöglichkeiten auf besser bezahlte Posten an Universitäten zu erweitern. Ferner bewirkt natürlich die traurige Tatsache, dass Muktibodh zwar noch 1963 sein Nachwort besteuerte, aber bei Drucklegung der Neuauflage nicht mehr am Leben war, seine Ausnahmestellung in der Gruppe ein weiteres Mal.

Die hinter den Ortswechseln stehende permanente finanzielle Krisensituation bildet denn auch den Hauptgrund für die Ernüchterung, die aus seinem 63er Nachwort spricht:

“Wenn man sieht, in welchen engen Gassen mäandernd mein Leben verlief, dann möchte man fast glauben, daß sich das Leben von solch durchschnittlichen Menschen wie uns im nackten Existenzkampf erschöpft. Meine eigene langjährige Erfahrung sagt mir, daß der Status der tatsächlichen individuellen Freiheit nur für die zu erreichen ist, die für den Gebrauch dieser Freiheit über eine abgesicherte finanzielle Grundlage verfügen, mit Hilfe derer sie mit ihrer Familie eine menschenwürdige Existenz führen können.” (TS: 37).

Das 43er Vorwort läßt von dieser Resignation noch wenig ahnen. Die erste Inspiration zum Schreiben bezeichnet Muktibodh dort noch romantisch-enthusiastisch als die

“blutroten Abenddämmerungen, die über dem gewundenen Fluss Kshipra in den anmutigen weiten Hochflächen Malwas mit ihren Silhouetten der verschiedensten Bäume aufzichen.[...] Die weite Natur außerhalb Ujjains waren für diesen Menschen, in dessen geistigem Schaffen die farbige Ekstase immer zuoberst stand, überaus eindringlich. Danach wurde mir in Indore bewußt, daß nur diese Schönheit der Gegenstand meiner Dichtung sein kann.” (TS: 5)

Er beschreibt seine dichterische Weiterentwicklung von den ersten symbolistischen Einflüssen der Ramashankar Shukla-Schule über die Lyrik Mahadevi Varmas bis zu Tolstois Romanen, die in ihm einen “Zwiespalt zwischen Lyrik und Prosa” offenlegten. Die schrittweise Annäherung an den Marxismus während der Zeit in Shujalpur (wo er Nemichandra Jain traf) führte zu einem “wissenschaftlicheren,

konkreteren und intensiveren Blickwinkel“, in dieser Zeit “gewann ich Selbstvertrauen im Zusammenhang mit Prosa-Elementen, wandte meine Aufmerksamkeit den Unklarheiten in meiner Dichtung zu und begann die Suche nach einem Weg des Fortschrittes.” (TS: 7).

Bereits in der 43er Stellungnahme führt er die wesentlichen Elemente seines Schreibens hervor: die Unzufriedenheit und den inneren Konflikt¹⁶, und etwas, was er selbst als ‘Migrationsinstinkt des Schriftstellers’ (er gibt das in Klammern mit dem englischen ‘*migration instinct*’ wieder) bezeichnet. Damit beschreibt er die Fähigkeit, vom Menschen als Zentrum ausgehend, “aufzuziehen, um die Ausdehnung dieses weiten Ozeans des Lebens und die an seinen Küsten verborgen liegenden Erdteile” sichtbar zu machen. Dies weist bereits einmal auf eine Tendenz zur Erweiterung und Ausdehnung des kreativen Horizonts hin; zum anderen spricht es die ‘Terrainwechsel’ in seiner Dichtung an, die nötig sind, das Erfahrene und Geschaute dichterisch umzusetzen, denn wie er schon 1943 schreibt: “eine entsprechende Form für dieses Motiv des wissbegierigen Strebens habe ich bis jetzt in der Kunst nicht finden können”. Er lehnt sich dabei an traditionelle Vorlagen von entweder beschreibenden oder bildhaften Gedichten an, deren Formen er aber auf seine Weise interpretieren möchte. In seiner Vorstellung vom ‘Experiment’ schreibt er weiter: “Die alte Tradition ist keineswegs vergangen, aber sie ist meine eigene Tradition und soll sich gebührend entfalten. Um die facettenreichen Quellen der Entwicklung des Lebens zu betrachten, muss man den verschiedenen Dichtungsformen, bis hin zu dramatischen Elementen, einen Platz im Gedicht einräumen. Ich wünsche nur, dass meine Experimente in diese Richtung gehen.” (TS: 8).

1963 beschreibt er jedoch in dem kurzen Paragraph, der sich mit seiner künstlerischen Entwicklung befasst, kaum seine in der Zwischenzeit entstandenen, in der Tat experimentellen Grenzüberschreitungen von Genre und Form, mit denen sich ein Teil

¹⁶ Im Anschluß an die eben angeführte Passage über die Inspiration des Marxismus folgt: “Hier zögere ich nicht zuzugeben, daß ich auf jeder Entwicklungsstufe höchst unzufrieden war und bin. Innere Spannungen gehören zur Grundausstattung meiner Persönlichkeit. Ich habe nun länger schon und aus größter Nähe erfahren, daß jeder Bereich, in dem ich mich befinde, in sich selbst unvollständig ist, und auch dessen wirklich genaue Repräsentation nicht möglich ist.” (TS: 7).

der vorliegenden Arbeit beschäftigen wird. Die Anführung seiner "unausgeglichenen Existenzsituation", wobei er neben Krankheiten und Geldmangel auch auf das schwerwiegende Verbot seines Lehrwerkes eingeht, bildet dabei den Hintergrund für den seiner Darstellung zusehends nach innen gerichteten Blick, der sich zunehmend in "dichten Bilderfolgen" ausdrücke. Diese Innenschau habe jedoch immer wieder an den weiteren Bereiche der Gesellschaft gerührt, was "der Grund für seine immer länger werdenden Gedichte" sei.

Das 1963 entstandene, sechsseitige Gedicht mit dem Titel "Eine Selbst-Darstellung", das er als "Fortsetzung" seines Nachwortes anschliesst, sei so "vergleichsweise kurz, kürzere Werke kann ich vielleicht heute gar nicht mehr schreiben." Der Inhalt dieses Gedichtes trägt nun tatsächlich in eindringlicher Weise den resignativen, ja verletzten Tenor des Nachwortes fort:

" ... und wenn
mein Kopf zu schmerzen beginnt
kritik-bewußt in dumpf-verschwommener Einsamkeit
beginne ich zu erklimmen
aus mir herauf aufsteigend
eine Wendeltreppe aus Rauch

Auf jeder Stufe liegt zusammengekrümmt ein Körper
kritik-vernichtet meine früheren Persönlichkeiten
ehemalige, fertiggemachte, unzählige 'Ichs'
auf ihre Leichen, Halbleichen setzend
eigenen allesberührenden Fuß
beginnt mit mir zu gehen Schicksal-erwirkend-gebunden
meine Gegenwart

Aber immer wieder
auf diesen Stufen neue Kritik-Augen
(sich ereifernde Freunde mit spitzen Nasen)
ordentliches Zurechtstutzen, gründliches Schürfen und Schälen
mit Hobeln und Beilen zu meiner Kontrolle
brandneue Verbesserungen unaufhörlich
[...]
von zerquetschten Plänen übriggebliebene Stümpfe
mit halbamputierten Füßen Tritte austeilend
sich selbst wie auch für andere
[...]
gut dass ich zum Gerümpel geworfen wurde
ein Liebesbrief

wurde in Bücher gesteckt, geschlossen der Verstand
in finsternen Gassen
die Gestalt eines umherstreifenden Mannes
gut, dass ich im Dunkeln, der Verbannte
bin, die Konter-Revolution
so dass ich, nach mehr Vorbereitung
nicht heute, morgen explodiere, sicher
sicher!
[...]
Doch genau dafür, Tag und Nacht
immer neue Beile, Hobel
unablässig unablässig
mich zurechtzustutzen
mich zurechtzuschneiden unbedingt.
In solch schlimmen Taten befangen
schaffen wir, Fleckige mit den abgeschnittenen Gesichtern
ein anderes Himmels-Alter
ein separates Eigen-Land
Blick, Erregung!
Verzeihung, Andersmeinende
Andersgesinnte in meinem Kreis!"¹⁷

Bharat Bhushan Agraval

Die bereits in Muktibodhs Nachwort angeführte beengte Situation des täglichen Lebens, die sich als Haupthinderungsgrund für die Entfaltung persönlicher Freiheit und dichterischer Kreativität des modernen Autors erweist, wird in ähnlicher Weise auch 1963 von Bharatbhushan Agraval thematisiert, wenn auch mit mehr Abstand und geringerer persönlicher Betroffenheit. Sowohl seine Stellungnahme als auch sein Nachwort lesen sich innerhalb der Gruppe als mit die anschaulichsten, ehrlichsten und auf unprätentiöse Weise informativen Darstellungen einer Dichterlaufbahn zwischen 1943 und 1963¹⁸. So werden bei seiner Darstellung, wie er zur Lyrik inspiriert wurde, keine Dichterväter und west-östliche Poetikvergleiche angeführt, sondern es war die

¹⁷ TS: 39-44. Es soll angemerkt werden, dass es sich bei der hier erwähnten zurechtstutzenden "Kritik" nicht nur um *andere* handelt, sondern durchaus auch die zerstörerische *Selbstkritik* angesprochen ist, was vielleicht aus dem Ausschnitt nicht ganz hervorgeht.

¹⁸ Das beginnt mit den Angaben in seinen biographischen Details, wo er 1943 schreibt: "Zwei Dinge bereiten Freude: Kino und Zigaretten. Zur Zeit Gefallen an politischen Studien. Betrachte den Marxismus als Allheilmittel [*rāmbāṇ*] für unsere Gesellschaft. Bin Kommunist", um 1963 gleich einleitend klarzustellen: "Bin heute kein Kommunist. Nicht nur das, ich glaube, nicht einmal als ich es damals behauptete, war ich einer." (TS: 83).

Erfahrung der ersten Schuljahre, dass “der Reim beim Auswendiglernen eine große Hilfe ist”, die ihn dazu brachten, “selbst Reime zu verfassen, in denen die Gefühle größtenteils abgekupfert waren und der Aufbau mein eigener.”¹⁹

Im folgenden schließt sich dann eine eher ernsthafte, marxistisch-distanzierte Betrachtung seiner “Flucht in die Traumwelt und das l’art pour l’art” als Alternative zu nichteingestandenem persönlichen Mängeln an, die er als typische Erscheinung dekadenter bürgerlicher Innerlichkeit interpretiert; die gesellschaftlichen Bedingungen seien es, die unweigerlich in einem Mittelklasse-Jungen den falschen Ehrgeiz nach “dem Luxusleben der Oberklasse” weckten²⁰. Nach dieser reumütigen Selbstgeißelung formuliert er abschließend die “Aufgabe des Gedichtes, eine Stimme der Verbindung zwischen der Einheit des Individuums und dem Gesellschaftssystem zu schaffen”, und endet mit den kraftvollen Worten: “Dann wird das Gedicht in seinen Händen zur wertvollen Waffe, und nicht zum Prunkbett überirdischer, existenzloser Blüten”.

Diese aufrechte Haltung im letzten Satz greift er in seinem 63er Nachwort als erstes kritisch auf: “Oh nein, Gedichte sind keine Waffen, weder wertvolle noch unbewertbare. Lange Zeit habe ich Lyrik als Waffe betrachtet (“Bleibt wachsam”²¹), bis ich selbst zur Waffe wurde und meine Gedichte solcherart instrumentalisiert, dass

¹⁹ Ein weiteres Motiv schildert er in seiner Unzufriedenheit, als Gedichtevorleser in Schulversammlungen oder ähnlichen Festlichkeiten immer Werke anderer vorzutragen: “Weil ich immer sagen mußte: ‘das ist nicht von mir’ entstand wohl im Unterbewußtsein der Wunsch, mich selbst mit diesem Ruhm und Ansehen zu schmücken. Deswegen habe ich anfangs nur für gewisse Anlässe, Fest- und Feiertage entsprechende Gedichte geschrieben. Die Gier nach Lob war die eigentliche Inspiration meines Schreibens.” (TS: 85). Weiterhin habe er Reim und Metrum “fleissig ügend” allmählich im College auch eigene Elemente eingebracht: “Anstatt erst vier Gedichte zu lesen und dann ein eigenes zu schreiben, bekam ich den Mut und die Fähigkeit Dinge auszudrücken, die ich selbst erlebt hatte. Dann begann ich viele Gedichte zu schreiben, einmal aufgrund meiner sensiblen Natur, dann wegen meiner besonderen Liebe zur Hindi-Literatur, drittens weil ich stolz auf meine Besonderheit als Dichter war und viertens, weil ich beim Schreiben von Gedichten einen sonderbaren Frieden empfand.” (TS: 86).

²⁰ “Er kann nicht anders leben als ein nach Schönheit hungernder, von den Zuckerstückchen der Imagination lebender, farbenschwelgender Dichter.[...] Der verdorbenen Gesellschaft habe ich mit meinen Gedichten noch den Rücken gestärkt.[...] Warum der heutige Hindi-Dichter so scheinheilig, tatenlos und unsozial ist, weiss ich selber nur zu gut.” (TS: 86/87).

²¹ Eines seiner Gedichte in *Tār Saptak*, das mit den Zeilen endet “Unterstützung des Arbeiters/ Glaube an den Sieg!” (TS: 105).

darin nicht mehr die geringste Bewegung meines Inneren zu spüren war.“ (TS: 107). In Erkennung seiner “Verblendung” habe er sich zunehmend von der “Prozession auf dem Weg” gelöst, und sich beobachtend auf eine “Brücke darüber” zurückgezogen, und hoffe nun, langsam auf eine “Freie Bahn” zu gelangen.

Zentrale Beachtung findet in seinem Nachwort die Veränderung im Umgang mit der Sprache, die ab dem 43er *Tār Saptak* zu bemerken sei. Während er bei den *Chāyāvādī*-Vorläufern des *Tār Saptak* noch die “historische Gelegenheit” sieht, das Hindi praktisch aus dem Nichts als Dichtungssprache zu profilieren, und “die Konstruktion einer dichterischen Sprache kein Problem darstellte, sondern ein stolzes und beglückendes Voranschreiten auf einem hindernisfreien Weg”, so sei die Situation heute eine andere. Denn nun müsse eine bereits gefestigte Sprache mit neuer Bedeutung gefüllt werden, und der ehemals noch leicht vermittelbare, weil in der Dichttradition verankerte Gebrauch des Sanskrit sei so nicht mehr möglich. Dafür stelle sich ein ganz anderes Problem: das der zunehmenden englischen Sprachüberfremdung, die bestimmte Bereiche und Termini soweit besetzt halte, dass ein Ersatz durch Hindi-Wörter unangemessen und puristisch erscheine:

“Puristen mögen ihn verfluchen, soviel sie wollen, der Ersatz von im täglichen Sprachgebrauch üblichen englischen Wörtern durch Hindi-Entsprechungen wird als künstlich empfunden werden, und solche Wörter können keine Gefühle vermitteln. Die Dichtung, die auf dem Boden der Realität steht, braucht als Ausdrucksmittel die Sprache der Realität, nicht die eines Wörterbuches.” (TS: 109/110).

Es ist erstaunlich, dass dieses zentrale und handfeste sprachliche Problem in keinem der anderen Nachworte dieser ‘men of letters’ thematisiert wurde. Das mag daran liegen, dass Ajñeya, Machve oder Mathur so sehr in größeren poetologischen Zusammenhängen des ‘Experiments’ operierten, dass ihnen diese Kleinigkeit vollkommen unwichtig erschien; zudem weisen ihre Gedichte trotz der geforderten ‘Alltagssprache’ eine weitgehende Immunität gegenüber solchen Einbrüchen auf. Der einzige, der nun gezielt den Gebrauch englischer Wörter (und auch Namen, Orte, Werke usw.) in seinen Gedichttexten forciert hatte, war Muktibodh, dazu noch mit

einer Tendenz der *Ersetzung* von ehemaligen Hindiworten durch englische, wie die folgende Untersuchung in 4.3.1. zeigen wird²².

Bharatbhushan Agraval entwirft weiterhin als einziger in bodenständigen Zügen die komplexen "Aufgaben des Schriftstellers" nach der Unabhängigkeit. Sei der 43er *Tār Saptak* vor dem Hintergrund des schlimmsten Krieges in der Geschichte und der spannungsvoll erwarteten Unabhängigkeit zu sehen, so präsentiere sich die Welt heute zwar als Einheit, doch erschienen nun speziell vor dem indischen Schriftsteller "im hellen Licht der Demokratie trennende Gräben, die zwischen Stadt und Dorf, alt und neu, einheimisch und ausländisch gegraben worden waren und sich zusehends vertiefen." (TS: 108). Diese Gräben mit einer Brücke zu überspannen sei eine schwierige Arbeit des Schriftstellers, und die einzige, die seine Aufgabe rechtfertige.

In diesem Zusammenhang spricht er auch das Problem der zunehmenden 'Wertlosigkeit' des Dichters im modernen Zeitalter an, das einen ganz zentralen wunden Punkt in der Selbstdefinition des Dichters von einst und dem Autor von heute artikuliert: wie schon im vorigen bei der Vorstellung des 'beruflich bedingten 'Nomadentums' deutlich zu machen versucht wurde, hatte mit wenigen Ausnahmen jeder der Autoren einen Zweit- oder Hauptposten, der ihm und seiner Familie das Überleben sicherte, und, selbst wenn das vom familiären Vermögen her nicht nötig gewesen wäre (wie bei Nemichandra Jain, der sich sicherlich auch damit von traditioneller 'Patronage' im weitesten Sinne lösen wollte). Wie höchstens noch Muktibodh entwirft auch hier wieder Agraval das von jeglicher Aura befreite, nüchterne Bild des modernen Dichters, das man, in Anlehnung an den in der Dichtung sich durchsetzenden '*laghu manav*' beinahe als das Bild des '*laghu kavi*' bezeichnen möchte. Es sei daher als Abschluss dieses Überblicks ausführlicher zitiert, insbesondere weil es den strapazierten Begriff des *kavi-karma* auf ganz eigene Weise interpretiert:

²² Dieses war aber anscheinend auch in Muktibodhs Augen ein zu geringer Punkt, um ihn im Rückblick noch als ein wahrhaft stattgefundenes 'Experiment' vorzuführen, wie er ja generell aus der Warte des gescheiterten Schriftstellers auf keinerlei 'Errungenschaft' diesbezüglich verweist, und so auch die Länge des beigefügten Gedichtes nicht etwa als 'Experiment' deklariert, sondern als Makel entschuldigt.

“Und heute baut sich vor dem Schriftsteller ein noch größeres Problem auf: sein *kavi-karma* mag ein überflüssiges *karma* sein, auf keinen Fall ist es ein einziges und ausreichendes *karma*. Die weisen Männer, die nicht müde werden, vom Dichter den umfassenden Weitblick, tiefe Empfindung und überzeugenden Ausdruck zu verlangen, verschwenden keinen Gedanken daran, dass die heutige Lebensweise dem Dichter kaum Gelegenheit zur Verfeinerung seiner Kunst gibt.[...] Ob man mit den Gegebenheiten zurechtkommt oder nicht, sie verändern sich, und die Anforderungen des täglichen Lebens machen keinen Unterschied zwischen Dichtern und Nicht-Dichtern, so daß ein großer Teil des Dichterlebens nicht mit Dichten vergeht, sondern mit der Ermöglichung dazu. Natürlich ist nicht nur der Schriftsteller gezwungen, seine Fähigkeiten zu mißbrauchen, aber er doch am allermeisten, denn seine völlig altertümliche und elegante Kunst hat den geringsten praktischen Nutzen. Und das ‘Setz dein Haus in Brand’ bot vielleicht zu Kabirs Zeiten eine Alternative, heute gilt das auf keinen Fall.[...] Die Demokratie hat die Leute gebildet, aber nur bis zu einer gewissen Grenze. Das Volk fordert zwar Gedichte zu seiner Unterhaltung, läßt sich aber durch Gedichte nicht mehr unterhalten. Und der Dichter, in seiner unbrauchbaren dichterischen Kunst gefangen, muß die verschiedensten Künste ausüben, um zu überleben, und seine Wahrnehmung und verengt und spaltet sich. Dieser Eingrenzung und Spaltung verleiht der Neue Dichter nach Möglichkeit Ausdruck. Ich möchte der heutigen Dichtung daher den Ausdruck ‘Zeitalter der Spaltung’ [*vibhakti-yug*] in Anlehnung an das ‘Zeitalter der Bhakti’ [*bhakti-yug*] verleihen.” (TS: 108/109)

Beabsichtigt war im vorigen, den Begriff des ‘Experiments’ noch einmal aus der Warte der beteiligten Autoren selbst vorzustellen, um so die hinter den “Ismen” und ihren Verschiebungen stehenden Werte, Techniken und Perspektiven plastischer und greifbarer erscheinen zu lassen. Mit dieser Präsentation der verschiedenen Aspekte in den Stellungnahmen und Nachworten sollte die *Tār Saptak*-Debatte abgerundet werden, indem bewußt ein breites Spektrum vorgeführt wurde, auf dessen Hintergrund die Rezeption von Muktibodh gesehen werden muß. Sein Beitrag in *Tār Saptak*, der Zeit seines Lebens gewissermaßen die einzige zusammenhängende Veröffentlichung seiner Gedichte blieb, war so der Ausgangspunkt für eine literaturgeschichtliche Aufarbeitung der komplexen Rezeptionsgeschichte dieser Anthologie, die wie in einem Brennglas die verschiedensten Positionen und Entwicklungen von zwanzig Jahren der Hindilyrik zu fokussieren vermag.

2.2. Poetik und Literaturkritik: Muktibodhs “*Kāmāyanī*- eine Neubetrachtung”

2.2.1. Einführung: Romantische Allegorie und progressive Kritik?

Kaum ein Werk in der modernen Hindiliteratur hat wohl so viel Beachtung in Rezensionen, Kritiken, Dissertationen und Literaturgeschichten erfahren wie Jayshankar Prasads Versepos *Kāmāyanī*. Das 1936-erschienene Werk präsentierte den Konflikt zwischen traditioneller indischer Ethik und westlichem Rationalismus in der allegorischen Reise eines Individuums von Orientierungslosigkeit und Verzweiflung zu spiritueller Erleuchtung und Erlösung¹. G.M. Muktibodhs kritische Evaluierung des Textes aus dem Jahre 1961² erscheint daher zunächst nur als ein weiterer von unzähligen Beiträgen, die sich kritisch mit diesem Werk auseinandersetzten und dabei unweigerlich an der Konsolidierung von *Kāmāyanī* als dem Epos der modernen Hindiliteratur weiterwirkten. In Muktibodhs Kritik stand jedoch nicht nur der Text zur Debatte, den er in einer explizit ‘progressivistischen’ Analyse als Ausdruck feudalistischer Welt- und Wertvorstellungen vorführt. Gleichzeitig wurden auch die bis dahin vorliegenden kritischen Ansätze zur Bewertung des Textes beleuchtet. Die Ablehnung von Muktibodhs Meinung nach vornehmlich impressionistischen und inkonsistenten Ansätzen

¹ Verschiedene Stränge aus dem *Śatapatha Brāhmaṇā* und anderen vedischen Texten wurden für diese Allegorie der Geschichte der Menschheit aufgenommen und neu verwoben. Der narrative Aufbau folgt Manu, dem letzten Vertreter der mit der Sintflut zuendegegangenen Ära von Göttern und Dämonen, auf seinem Weg durch die neue Welt. Die Geschehnisse entwickeln sich in seiner Interaktion mit zwei Frauen: zuerst verliebt er sich in die Gandharvaprinzessin Śraddhā, der Verkörperung von Hingabe und Treue. Als sie ein Kind erwartet, verläßt er sie, da er sich in ihrer kleinen Welt beengt fühlt. Im Land Sarasvat trifft er Königin Idā, die Verkörperung von rationalem Denken und humanistischer Gesinnung, mit deren Hilfe er einen Staat mit allen Insignien demokratischer Herrschaft und wissenschaftlichen Fortschritts aufbaut. Unfähig seine Machtgier zu kontrollieren, verfällt er dem Größenwahn und versucht schließlich auch, sich Idā gewaltsam gefügig zu machen. Die neue Stadt und mit ihr alle hehren Ideale Idās werden zerstört, Manu wird verstoßen. Seine verzweifelte und einsame Wanderung bringt ihn schließlich zum Berg Kailās, wo er von Śraddhā gefunden wird. Sie hat ihren gemeinsamen Sohn Mānav der Obhut Idās überlassen, damit dieser Manus Werk fortführt. Mit Śraddhās spiritueller Führung erfährt Manu in einer mystischen Vision Śivas die Verbindung aller Elemente in kosmischer Harmonie und Glückseligkeit (*Ānand*).

² Muktibodhs “*Kāmāyanī*- eine Neubetrachtung” (*Kāmāyanī: ek punarvicār*) entstand um 1950, konnte aber aufgrund der marxistischen Ausrichtung lange nicht erscheinen und kam erst 1961 heraus, nachdem sich Freunde wie Harishankar Parsai und Nemichandra Jain in Jabalpur darum bemüht hatten. Dieser Buchversion gingen zwei Artikel voraus, die 1945/46 in *Hans*, bzw. 1946 in *Ālocnā* erschienen waren. Wie bei Muktibodhs Gedichten und Prosatexten existieren auch von diesem Text mehrere Entwürfe, Überarbeitungen und auszugsweise Publikationen (gesammelt in der GA), anhand derer sich verschiedene Entwicklungsstadien dokumentieren lassen. Augenfällig ist so beim vorliegenden Text z.B. eine zunehmend entpolitisierte Diktion in den späteren Versionen, sowie eine mehr und mehr auf eigene Fragestellungen ausgerichtete Perspektivierung.

fürte zu seiner Forderung nach einer “wissenschaftlicheren” Dimension in der Literaturkritik, die die Perspektive des Autors und sein sozio-politisches Umfeld bei der literaturgeschichtlichen Verortung eines Werkes miteinbezieht. Neben der Kritik am Text und an den Rezensionsverfahren diente Muktibodhs Untersuchung weiterhin dazu, seine eigene schriftstellerische Position hinsichtlich der literarischen Vorgaben von Romantik und Realismus zu diskutieren.

Die Zugehörigkeit der Autoren Prasad und Muktibodh zu den aufeinanderfolgenden Richtungen des *Chāyāvād* und des *Pragativād* mit ihrer unterschiedlichen ideologischen und poetologischen Orientierung liesse nun eine generelle Aburteilung der obsoleten literarischen Werte des großen Vorgängers durch den Kritiker der nächsten Generation erwarten. Tatsächlich konnte der Text Muktibodhs, und besonders die früher veröffentlichten Auszüge, über weite Strecken wie das Paradebeispiel marxistischer Weltsicht und propagandistischen Jargons vorgeführt werden, was in der Folge entscheidend zu Muktibodhs Verortung als ‘kommunistischer Kritiker’ beitrug. Die Formulierung neuer Vorgaben einer progressivistischen Literaturkritik, die in den Grundzügen einflussreiche marxistische Literaturtheorien reflektiert, stellte tatsächlich eines der Hauptanliegen des Autors dar. Abgesehen von dieser ideologischen Ausrichtung, die im literarischen Kontext generell als unpassend abgelehnt wurde, schien jedoch besonders der Zugriff auf das bereits zum Mythos verklärte *magnum opus* der Hindiliteratur, *Kāmāyanī*, einem Sakrileg gleichzukommen und den Zorn der Kritiker in besonderer Weise herauszufordern.

Trotz des augenfälligen Bekenntnisses zum progressiven Diskurs seiner Zeit zeigt es sich jedoch, dass Muktibodhs ‘progressive’ Kritik vor dem Hintergrund seiner eigenen Auseinandersetzung mit seinem *Chāyāvād*-Erbe einerseits und neuen lyrischen Experimenten andererseits zu sehen ist. Seine eigene Dichtung mit ihrer phantastischen und obskuren Bilderwelt schien ja eine geradlinige Argumentation aus der Warte des realistisch-abbildenden Autors bereits von alleine zu verbieten. Muktibodhs Kritik konnte auch nicht bei den gängigen Antipoden von “romantisch” (= *Chāyāvād*, introvertiert, subjektiv, naturorientiert, mythisch/mystisch, traditionell-reaktionär etc.) und “realistisch” (= *Pragativād*, gesellschaftsbezogen, objektiv, diesseitig, historisierend, fortschrittlich motiviert etc.) als unvereinbaren Schreibweisen verharren.

Indem Muktibodh der Perspektive (und hierbei natürlich der seiner Meinung nach erforderlichen, progressiv-realistischen Perspektive) den Vorrang über Stil und Form zusprach, wollte er eine gegebene ideologische oder moralische Ausrichtung des Autors bei der Beurteilung eines Werkes über die von ihm verwandte literarischen Schreibweise stellen. Der Gebrauch von *Fantasy*, im progressivistisch-realistischen Kontext sicherlich ein "romantisches" (und damit abzulehnendes) Stilmittel, erfährt so bei Muktibodh eine ambivalente Begutachtung. Sei die literarische Technik der *Fantasy* bei Prasad wegen dessen romantischer Perspektive als "Verschleierungstechnik" scharf abzulehnen, könne sie dennoch als Stilmittel des Realismus gelten, wenn sie mit den richtigen Vorzeichen und Anliegen konzipiert wurde. Muktibodh diskutiert *Fantasy* daher nicht, um sie aus dem progressiven Diskurs auszugrenzen, sondern zeigt im Gegenteil den Versuch, sie in diesen zu integrieren, indem er ihre Funktion differenziert. Erscheint Prasad hier so vordergründig als Antifigur, die den sterbenden *Chāyāvād* vertritt, angeführt, so ist doch eines der Hauptanliegen der Diskussion die Erarbeitung eines neuen, flexibleren Modells der "progressiven" Schreibweise, und damit letztlich ein Modell für Muktibodhs *eigenes* Schaffen.

Muktibodhs Kritik war so als Beitrag zu einer gehaltvolleren und fundierteren Literaturkritik und -geschichtsschreibung konzipiert. Darüberhinaus wird die Abhandlung selbst zu einem zeitgeschichtlichen Dokument, indem neue Argumentationsebenen und spezifische Fragestellungen im Umgang mit Literatur formuliert werden. Der Augenmerk auf die historische Kontextualisierung eines literarischen Werkes und seines Autors, sowie die Betonung der Funktion von Literatur und Autor innerhalb gesellschaftlicher Prozesse repräsentierten einen Paradigmenwechsel der literarischen Ästhetik der 30er und 40er Jahre. Obwohl politische Dimensionen das literarische Schaffen des Hindi im Kontext der Etablierung einer Nationalsprache und Öffentlichkeit seit Bharatendu Harishcandra begleiteten, wurden diese doch bis zum *Chāyāvād* noch weitgehend unter dem Banner des Patriotismus subsumiert. Noch Pants Gedanken zu einer Nationalsprache oder Prasads Sehnsucht nach einer nationalen historischen Identität stellten weder die traditionellen ästhetischen Erwartungen an Literatur in Frage, noch formulierten sie explizit progressive Prinzipien als Leitmotiv des Schreibens im Kampf gegen reaktionäre Kräfte.

2.2.2. *Kāmāyanī* im Spiegel der Rezeption

Um Muktibodhs 'Kritik an der Kritik' in den Kontext zu stellen, sollen im folgenden einige dominante Kriterien in den Besprechungen von *Kāmāyanī* aufgezeigt werden, auf die er sich vornehmlich bezog. Dabei kann kein umfassender Überblick geleistet werden, es sollen jedoch Tendenzen hervorgehoben werden, die zu Namwar Singhs Urteil einer "Anarchie in der Literaturkritik" in den fünfziger Jahren geführt haben mögen. Ausgehend von ähnlichen Beobachtungen R.C. Shuklas (1988:107-117), der bereits zu seiner Zeit die Hindi-Literaturkritik als "impressionistisch" und "eher hinderlich für akademisches Studium und Denken oder originelle Urteile" bezeichnete, beschreibt Namwar Singh (1957: 173-179) eine ähnlich unbefriedigende Situation in der künstlichen Spaltung zwischen Literaturgeschichte und -kritik, die zu einer Lähmung beider Bereiche geführt habe, ohne daß für beide verbindliche Prinzipien erarbeitet worden seien. Die historische Einbindung eines Textes in seinen gesellschaftlichen, politischen oder literarischen Hintergrund könne so gerade der Literaturkritik ein verlässliches und wissenschaftliches Gerüst liefern, aufgrund dessen Werturteile und Geschmacksäußerungen für den Leser nachvollziehbar und kalkulierbar würden. Weiterhin bemängelt Singh nach wie vor eine standardisierte und verbindliche Begrifflichkeit der literarischen Kritik im Hindi, und weist vor allem auf eine oft durchscheinende Voreingenommenheit der Kritiker hin, die sich als Interessensvertreter von Verlegern und Autoren entpuppten, was so zu einer weiteren Entfremdung zwischen Literaturkritik und Lesern geführt hätte. In einem anderen Aufsatz weist Singh (1991: 19-35) ferner auf eine starke Beeinflussung der Literaturkritik durch eine modern gewordene journalistische Schreibweise hin, der es weniger auf eine ausgewogene und akkurate Beschreibung ginge, sondern vielmehr um eine gewisse "Überschwenglichkeit und Dramatisierung" der Präsentation, die vor allem durch die Eloquenz des Verfassers bestechen solle. Der kommerzialisierte Leser, der Literatur nach Art von Filmen in "saftigen Häppchen" genießen wolle, habe sich gleichermaßen gänzlich vom Bild des "Hindi-Liebhabers" (*hindi premi*) entfernt, den noch Bharatendu, Mahavirprasad Dvivedi oder Premchand vor Augen hatten. Ebenso hätten sich bestimmte Literaturmagazine auf einen pseudo-"populären" Kurs begeben, indem sie neue Autoren und Werke wie "brandheissen Nachrichten" aufbereiteten und laufende Debatten als ständig "druckfrische" Sensationen präsentierten.

So kritisiert auch Muktibodh in seiner Abhandlung zunächst die Unausgewogenheit vieler Kritiken zu *Kāmāyanī*, die sich einmal in gelehrter Gründlichkeit verlören, oder selektiv, emotional und inkonsistent bestimmte Fragestellungen verhandelten, ohne jeweils einen größeren Kontext der Argumentation zu erschließen. Vage Kriterien wie "dichterische

Schönheit“ oder “Kunstfertigkeit“ ließen bereits auf das Fehlen einer Methodik oder Systematik schliessen, die sich für die Analyse des Textes in seiner Gesamtheit als stichhaltig erweisen könnten. In der Hauptsache greift Muktibodh im Zusammenhang mit der Kritik an *Kāmāyanī* die vorherrschenden Diskussionsschwerpunkte um die Themen der “Eposhaftigkeit“ (*mahākāvya*), der “Historizität“ (*aitihāsikā*), des “allegorischen Aufbaus“ (*rūpak*) sowie der “idealen“ (*ādarś*) Charaktere Manu und Śraddhā auf, die tatsächlich mit großem Eifer geführt wurde und sich im übrigen bis heute nahezu unverändert in den Lehrbüchern des Universitätsstudiums erhalten hat.

Vor allem die unermüdlich gestellte Frage nach der Kategorisierung des Textes als Epos, der “Eposhaftigkeit“ (*mahākāvya*) von *Kāmāyanī*, mag ein gewisses, bis heute wirksames Interesse bei Kritikern und Lesern reflektieren, dem relativ junge *Kharībolī*-Hindi ein reifes und herausragendes Werk zuzusprechen, das seinen Status als Nationalsprache auch auf dichterischer Ebene rechtfertigen und sich an die Tradition grosser Vorläufer anschliessen könne. Auf der Grundlage klassischer Definitionen und Vorgaben des *mahākāvya* wurde so jedes der dort aufgeführten Kriterien auf seine Durchführung in *Kāmāyanī* überprüft, wobei man trotz Vorbehalten zumeist zu einem positiven Befund gelangte. Der Begriff “epic“ bzw. “*mahākāvya*“ hat sich in der Diskussion von *Kāmāyanī* denn auch in den meisten Literaturgeschichten und Abhandlungen, wenn auch mit Einschränkungen oder Zusätzen, etabliert.

Prasad, selbst mag beabsichtigt haben, sein dichterisches Lebenswerk mit einem solchen *magnum opus* zu krönen, wie es auch Maithilisharan Gupt mit dem unmittelbaren Vorgänger *Saket* (1932) gelungen war. Trotz augenfälliger Abweichungen von den Vorgaben für ein klassisches Sanskrit-*mahākāvya*, erscheinen Thematik (‘Geschichte der Menschheit’) und mythologischer Rahmen, die philosophisch-metaphysische Symbolik, die kunstvoll gestaltete sprachliche Ebene mit zwölf verschiedenen traditionellen Versmaßen usw. bereits größere Dimensionen erschließen zu wollen. Stellten Kritiker so in akribischen Studien die diversen Unzulänglichkeiten in Form und Aufbau nach dem Muster eines *mahākāvya* fest³, konnte sich *Kāmāyanī* doch mit einem der wichtigsten Kriterien als Epos legitimieren: durch das Vorherrschen des ‘erhabenen Elements’ (*udātta tattva*) in Handlung, Intention und Stil, d.h. die

³ So das Fehlen eines *maṅgalācaraṇ*, die mangelhafte Durchführung der narrativen Ebene im Vergleich zur allegorischen, die fehlende Verknüpfung der Kapitel, Mängel im erzählerischen Aufbau, fehlende Durchführung der *rasa*, die jeweils ein Kapitel dominieren sollen, usw.

Loslösung von Alltäglichkeit, Niedrigkeit und Gemeinheit in allen Bereichen⁴. Die Problematik der Anwendung von klassischen interpretativen Methoden und Standards auf einen Text, der in vielerlei Hinsicht die Grenzen traditionellen Schreibens überschritten hatte, wird an solchen Verfahren deutlich, die in oft erzwungen wirkenden Kategorisierungen wie “zwar nicht narrativ-handlungsorientiertes, aber doch psychologisch-emotionales Epos”⁵ mündeten.

Von besonderer Relevanz im Zusammenhang der Kritik Muktibodhs ist weiterhin die Diskussion der Historizität (*aitihāsiktā*) von *Kāmāyanī*, ein Kriterium, das u.a. auch auf die Erfordernisse des *mahākāvya* zurückgeht: dieses möge nämlich “die heroischen Taten einer historischen Figur oder einer anderen edlen Gestalt beschreiben”⁶. So wurden in der Kritik Studien über die historische Existenz des Manu in den Originaltexten angestellt, und mit der fiktionalen Präsentation von *Kāmāyanī* verglichen. Die recht vage Differenzierung zwischen mythologischen und historischen Konzepten in vielen dieser Arbeiten mag direkt auf Prasads eigene verwirrende Bemerkungen in seinem Vorwort⁷ zurückgehen. Dort (Prasad 1996: 5-9) beschreibt er das Werk einmal als “eine Hülle von Metaphern”, auf der anderen Seite erklärt er Manu jedoch eindeutig zur “historischen Person”, da “seine Geschichte mit großer Überzeugung in den Legenden der Arier übermittelt ist.” Prasads Unterscheidung von Legende und Geschichte erscheint reduziert auf einen Kontext von Göttern im einen und den von Menschen im anderen Fall:

“Die Sintflut ist ein Ereignis in der indischen Geschichte, wo Manu, in einer Unterscheidung zu den Göttern, die Gelegenheit erhält, die menschliche Zivilisation zu gründen. Das selbst ist Geschichte [*vah itihās hi hai*]. Die Erwähnung dieses Ereignisses findet sich im achten Kapitel des *Śathapatha Brāhmaṇa*.[...] Manu ist der Urvater der indischen Geschichte [*Manu bhāratīya itihās ke ādipurūṣ hai*]”. (Prasad 1994: 6)

Der großzügige Umgang mit den Termini “Ereignis”, “Wahrheit”, “Geschichte” in Verbindung mit ihrem Nachweis in “alten Schriften” läßt bereits vermuten, wo die Diskussion der Historizität ihren Ausgang nahm und wohin sie sich bewegte. Quellen wie der Koran, die

⁴ Vgl. zu *udātt tattva* die ausführlichen Untersuchungen von Nagendra (1993:12ff), wie auch Nanddulare Vajpeyi (1950:122).

⁵ So in HSK: 488.

⁶ Aus den Vorgaben des *mahākāvya* des Lehrmeisters Vishwananth (14. Jh.), zitiert nach Bansal (1996: 29), der den gesamten Wortlaut in Sanskrit und Englisch aufführt.

⁷ In der Darstellung von Rameshcandra Shah (1994: 62): “[...] his preface is more of a hindrance than a help - and this has led unfortunately to a thriving Prasad Industry with its mountains of exegis [...]”.

Bibel und vor allem vedische Schriften wurden als geschichtlicher Nachweis der Sintflut und der 'ersten Menschen' herangezogen, und so zum einen ein 'verbürgter' *Mythos* des Ursprungs der indischen Zivilisation entworfen, wie auch gleichzeitig dessen Absicherung nach westlichen Kriterien der *Historizität* geleistet, indem *Kāmāyanī* zum 'historischen Epos' mit den 'historischen' Figuren Manu, Śraddhā und Iḍā stilisiert wurde. Besonders Prasads (und Kritikern wie Nanddulare Vajpeyis) Neigung, eine zeitgenössische Problematik in einen historischen Rahmen zu 'entführen', und somit eine Verlagerung in ewig-gültige und unabänderliche Dimensionen zu schaffen, wurde in Muktibodhs Kritik angegriffen und mit seiner Art der 'Historisierung' konfrontiert, die sich nicht nur auf den Inhalt des Werkes beschränken wollte, sondern den Autor und seine Präsentation ganz konkret innerhalb des spezifischen zeitgenössischen Kontexts zu positionieren suchte.

Die allegorische Einbettung von Prasads Philosophie in Inhalt und Form von *Kāmāyanī* inspirierte eine weitere Richtung der Rezensionen, wobei von literarischer Perspektive zumeist die mehr oder weniger gelungene Durchführung und Verknüpfung der beiden Ebenen von 'Handlung' und Allegorie untersucht wurde, sowie ein Befund darüber angestrebt wurde, welche der beiden Ebenen als prominent zu erachten sei⁸. Zur Nachzeichnung der allegorischen Ebene verlegte sich die Kritik v.a. auf den philosophischen Subtext von *Kāmāyanī*. Prasads Symbolismus wurde nach dem Schlüssel des von ihm exponierten kaschmirischen *Shaiva* Monismus dekodiert, und so das menschliche Streben nach Harmonie innerhalb der 'Philosophie der kognitiven Erkenntnis' (*pratyabhijñā darśan*) als eigentliches Leitmotiv von *Kāmāyanī* interpretiert. Angefangen von der Benennung der 15 Cantos⁹ bewegt sich die zentrale Terminologie des Werkes tatsächlich innerhalb eines philosophischen Gebäudes, das die Illusion und Verblendung des Menschen als Ursache seiner Unfähigkeit zur

⁸ In diesem Zusammenhang geriet auch der Begriff *rupak* in die Diskussion, der im Hindi sowohl als 'Metapher' wie auch als 'Allegorie' übersetzt wird, und auch von Prasad selbst im Vorwort von *Kāmāyanī* in wechselnder Bedeutung verwandt wird. Die in der *Alaṅkāra*-Theorie vorgestellten Verfahren der Gleichnis-Konstruktionen von *samāsokti* und *anyokti* wurden als präzisere Termini erachtet. [*Samāsokti* nach Bhamaha: "Durch die Beschreibung des konkreten (*prastut*) wird das abstrakte (*aprastut*) evoziert" und *anyokti*: "durch die Beschreibung des Abstrakten in Symbolen wird das Konkrete evoziert"] . Die Bezeichnung "*anyokti paddhati*" ('*Anyokti*-Verfahren') wurde von R.C. Shukla als "klassische Methode, die Mysterien des Lebens in symbolischer Weise hervorzuheben", als bessere Hindi-Entsprechung für 'Allegorie' vorgeschlagen. (Vgl. auch HSK: 30ff und 88ff).

⁹ Die Kapitelnamen lauten: Sorge, Hoffnung, Śraddhā (Hingabe), Eros, Leidenschaft, Scham, Handlung, Eifersucht, Iḍā, Traum, Konflikt, Entsagung, Philosophie (oder 'Gottesschau'), Mysterium, Glückseligkeit. Ferner zieht sich durch den ganzen Text die lyrische Exposition philosophischer Modelle wie die der fünf Elemente (*bhūta*) und der fünf Prinzipien (*tattva*), in denen sich die Schöpfung manifestiert.

Erkenntnis der göttlichen Wahrheit betrachtet. Das Ich bleibt so getrennt von der kosmischen Energie, dessen Teil es doch ist. Das philosophische Modell einer Urmaterie, von der sich alle Elemente entwickelten, sieht nur in der göttlichen Erkenntnis von der Einheit aller Wesen einen Weg, trennende Gegensätze zu überkommen und in den ursprünglichen Zustand absoluter Glückseligkeit zurückzukehren. Der Text enthält so eine geschlossene allegorische Überbauung des Handlungsfadens, der am Protagonisten Manu entwickelt wird. Die Reaktion Muktibodhs auf die ‘Philosophie’, die seiner Meinung aus *Kāmāyanī* ersichtlich wird, ist vor diesem Hintergrund dieser übermäßigen ‘spirituellen Entrückung’ des Textes durch die Kritik zu sehen, während die Diskussion des allegorischen Aufbaus mit einem Hintergrund für seine Gedanken zu Realität und *Fantasy* darstellt.

Ethisch-moralische Gesichtspunkte gerieten ins Blickfeld von Kritikern, die den wiederum im Kontext der Eposhaftigkeit geforderten ‘idealen’ (*ādarś*) Charakter des Protagonisten und die vorbildliche, heldenhafte Ausrichtung seines Tuns in einem *mahākāvya* ihrer Prüfung zugrundelegten. R.C. Shukla notierte zuerst in einem Vergleich mit dem *Rāmcaritmānas* die fehlende Inklination Manus, sein Tun auf das Wohlergehen seines Volkes zu verwenden, und bemängelte stattdessen die “übertriebene Süßlichkeit und Mysterie”, die seinen defätistischen und egoistischen Charakter überschattete. Shukla kritisierte weiter die Präsentation Idās, indem ihre Verdienste in negativer Weise als von Intellektualismus und Rationalismus dominiert gezeichnet worden sei. Umgekehrt sei beim Charakter Śraddhās keinerlei Entwicklung in Richtung eines aufgeklärten Bewußtseins und aktiver Teilnahme am Weltgeschehen aufgezeigt, und man vermisse die Umsetzung ihrer hohen ethischen und religiösen Ideale in eine “glückverheißende Verfassung ihres Volkes”. So sei die die Fusion von Herz, Geist und Aktion am Ende rein auf die spirituelle Erfahrung konzentriert: “Der Klang dieser Harmonie ist sonst nirgendwo in *Kāmāyanī* zu spüren.” (Shukla 1994: 374). Nanddulare Vajpeyi griff diesen Standpunkt später heftig an und erklärte R.C. Shuklas Herangehensweise als “plump und praxisorientiert, ohne jede subtile psychologische, philosophische und kulturelle Raffinesse, und nicht auf der Mystik des Gedichtes basierend” (Nanddulare Vajpeyi 1950: 84ff). Ein solcher Kritiker sei unfähig, den wahren *rasa* eines Werkes zu ergründen, der vielmehr auf einer ‘höheren’ ästhetischen Ebene gesucht und erfahren werden müsse¹⁰.

¹⁰ “Er [ein den moralisierenden Methoden Shuklas abgeneigter Kritiker] wird stattdessen alle diese Gegensätze von Gut und Böse auf eine höhere, übergeordnete Ebene übertragen. Er kann sich nicht blindlings auf den Konflikt von Gut und Böse konzentrieren, er muß die Augen öffnen und sich auf die ganze Eleganz von Farbe und Form einlassen und den *rasa* darin erfahren. Kurz, er wird sich auf das Mysterium konzentrieren und nicht auf den Zwiespalt von Gut und Böse.” (Nanddulare Vajpeyi 1950: 85ff).

Muktibodh, der in vielerlei Hinsicht die Argumentation Shuklas weiterführt und radikalisiert, wirft N. Vajpeyi in seiner Abhandlung denn auch namentlich vor, dass er keinesfalls wertfrei vorgehe, sondern sehr wohl mit seinen eigenen ethischen Maßstäben operiere, die er jedoch in klassischer *Chāyāvādī*-Manier als ewige Wahrheiten kaschiere, so dass sie sich jeder Diskussion entzögen. Er führt ihn so als einen der reaktionären Kritiker an, die in entscheidender Weise, und ganz im Sinne Prasads, an der Verklärung von *Kāmāyanī* weitergearbeitet hätten (GA 4:209).

3. Historisches Epos oder *Fantasy*?

Diese grob skizzierten kritischen Annäherungen an *Kāmāyanī* bildeten den eigentlichen rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund für Muktibodhs Forderungen nach neuen Perspektiven und wissenschaftlichen Kriterien in der Literaturkritik, die er in "*Kāmāyanī* - eine Neubetrachtung" fordert. Die ca. 140-seitenlange Abhandlung ist gegliedert in eine 10-seitige Einführung, gefolgt von dreizehn Kapiteln differenzierter Textanalyse, und einer 5-seitigen Zusammenfassung. Die Einführung und die ersten beiden Kapitel (vermutlich Teil einer früheren Einleitung), bilden mit ca. 20 Seiten den kompakten und theoretischen Auftakt, der im wesentlichen Richtung und Herangehensweise des 'realistischen' Kritikers diskutiert, bevor im folgenden mit Textbeispielen auf die Einzelheiten eingegangen wird.¹¹

Eröffnet wird die Abhandlung mit einem Modell, das Literatur als eine Reflektion des Bewußtseins des Autors vorstellt. Das menschliche Bewußtsein stehe zunächst in einer organischen und wechselseitigen Dreiecks-Verbindung mit den äußeren und inneren Aspekten des Lebens, die es prägen und beeinflussen. Literatur als Ausdruck dieses Bewußtseins kann so, wie er im Falle von *Kāmāyanī* ausführt, als eine Projektion der latenten Absichten und verborgenen existentiellen Probleme des Autors (Prasad) gesehen werden, und auf dessen sozialen und geistigen Hintergrund hin untersucht werden. *Kāmāyanī* ist so in seinen Augen kein 'historisches Epos', sondern eine *Fantasy*, deren ideologische Ausrichtung direkt auf die Absichten des Autors schließen lasse:

¹¹ In der sehr ausführlichen Textanalyse bringt ihn eine scharfe Perspektive und respektlose Vorgehensweise zu vielen originellen Ergebnissen besonders in der Analyse der Symbolstruktur und Charaktere, die er brillant an ausgewählten Textstellen ausführt. Zu Zeiten scheint jedoch die repetitive, von Klassenbewußtsein und Gesellschaftskritik übermäßig dominierte Argumentation das interpretatorische Potential etwas einzuschränken.

“Der narrative Strang in *Kāmāyanī* ist, anders als bei *Saket*, nur eine *Fantasy*¹². Wie in einer *Fantasy* verborgene Anlagen, erlebte Lebenskomplikationen, angestrebte Ideale und Lebenssituationen des Geistes projiziert werden, so ist es auch in *Kāmāyanī* geschehen. Man kann einen Faden von lebenskritischen Kommentaren in den emotionalen Reaktionen, den spitzen Stichen und scharfen Attacken verfolgen, die sich seit langem im Herzen des *Kāmāyanī*-Verfassers angesammelt hatten. All diese Reaktionen [...] kommen in der *Fantasy* zum Ausdruck, die *Kāmāyanī* darstellt.[...] Das lebendige, rastlose und schmerzende Knäuel in Prasadjis Seele erscheint mit seinem ganzen Schmerz, seinem ganzen Wissen, seiner ganzen Erregung und seinen ganzen Vorstellungen (und deren Komplikationen) in *Kāmāyanī*.” (GA 4: 194)

Im Zusammenhang der *Fantasy* geht Muktibodh auf die imaginäre Kraft (*kalpanā*) ein, die gleichsam als der Hauptagent im kreativen Prozess zu betrachten ist, indem sie intensive Wahrnehmungen in ein künstlerisches Gebilde umsetzt. Diese Gabe des Künstlers betrachtet er zwar als unerlässlich, ähnlich wie in der Sanskritpoetik die Begabung (*pratibhā*) neben dem handwerklichen Können als unerlässlich betrachtet wurde, beurteilt ihre Ausrichtung im Kontext von Prasads Werk jedoch recht ambivalent. Er wirft ihm eine ‘romantisierende’ Tendenz vor, mit der seine Imaginationskraft die Realität soweit entstellt habe, dass man sie kaum noch wiedererkennen könne. Sein Ziel sei es folglich, Prasads Text von den “Schichten und Schichten bedeutungsloser Philosophie, übermäßiger Psychologisierung, obskurer Symbolstruktur und hohler Emotionalität” (206) zu befreien, die seine *kalpanā* geschaffen habe. So versucht er eine quasi ‘*kalpanā*-freie’ Version des Textes zu erstellen, indem er den “Knoten von Aktion und Reaktion” darin entwirrt, um sich so der erfahrenen Realität des Autors und seinem “verborgenen, ganz speziellen Material” (198) anzunähern.

In allgemeinerem Zusammenhang, wie auch hinsichtlich der vorliegenden Rezensionen von *Kāmāyanī*, formuliert Muktibodh drei Direktiven, die seiner Meinung nach für eine ausgewogene literarische Interpretation erforderlich seien: “Zuerst die Ursprünge, d.h.

¹² Muktibodh verwendet den englischen Begriff *Fantasy* [*faiŋtesī*] im Sinne von ‘Projektion’ oder ‘Vision’, und bezeichnet damit sowohl einen Teil des imaginativen Prozesses, wie später ausgeführt wird, als auch als dessen Endprodukt. Der Begriff hat also hier nichts mit der englischen Bezeichnung für ‘Märchen, phantastische Geschichte’ oder ‘science fiction’ gemein. Er scheint sich eher dem von Baudelaire eröffneten Bedeutungsgehalt der Phantasie als “Königin der Fähigkeiten” im künstlerischen Prozess anzunähern, wie auch Baudelaires Konzept der Imagination im Aufsatz “Die Herrschaft der Einbildungskraft” dem *dér kalpanā* nicht unähnlich ist, v.a. was die Hervorhebung des *visuellen* Moments der ‘Projektion’ betrifft (Baudelaire 1989: 140ff). In den früheren Versionen (1944/45) von Muktibodhs Abhandlung kommt der Begriff *Fantasy* interessanterweise nicht vor; er erscheint erst in der 61er Version, und auch da nur in den einleitenden Teilen. Die erste Verwendung des Begriffes geschieht m.W. in einem Aufsatz von 1958, auf den später eingegangen wird.

welches sind die Realitäten auf denen das Werk beruht, zweitens, welche künstlerische Wirkung hat es, und drittens, was ist seine Form und innere Struktur.” (205). Er führt weitere Fragestellungen an, die einer impressionistischen Urteilsfindung vorbeugen und das Vorgehen des Kritikers transparent machen sollen:

“Es soll untersucht werden, welche Weltanschauung in *Kāmāyanī* präsentiert ist, welche Lebensideale hier verteidigt werden, und welche Realität hier eigentlich beschrieben wird. Sonst kann man das Werk in den Himmel loben oder es verdammen, ohne dass das Urteil einsichtig wird.” (205).

Die Diskussion der literarischen Form von *Kāmāyanī* bringt Muktibodh zur Kritik an der Bezeichnung ‘historisches Epos’, wobei er die Betrachtung der Charaktere innerhalb eines vergangenen und isolierten Kontexts ablehnt. Er erklärt es stattdessen als “modernes Gedicht, in dem moderne Tendenzen, Realitäten und Frage vorgestellt werden.” (204). Er prangert dabei ausführlich Nanddulare Vajpeyis Darstellung an, der die Charaktere von *Kāmāyanī* als “ewige Symbole von Mann und Frau, von Geist und Mensch, vom Menschen schlechthin” erklärte. Muktibodh erklärt Manu hingegen zum Prototyp des modernen Menschen, mit der charakteristischen Unsicherheit in der Wertorientierung und einer darauffolgenden Identitätskrise: “Manu ist nicht der Mensch des vedischen Zeitalters, er ist ein Typ, ein Typ der Klasse, deren Glanzzeit und Herrschaft abgelaufen ist” (206)¹³. Muktibodhs Versuch, Manus Suche nach Orientierung in den konkreten zeitgeschichtlichen Kontext von *Prasads* Persönlichkeit und Zeitgeist zu stellen, kann so als sein Versuch gesehen werden, eine im Grunde ‘ahistorische’ Geschichte, die sich in historischer Verkleidung präsentiert, mit einer *tatsächlichen* Historisierung zu versehen.

Die dabei von ihm kritisierte Tendenz *Prasads*, drückende soziale Notstände als ewige Geißeln der Menschheit zu stilisieren, wurde später von Namwar Singh mit ausdrücklicher Referenz auf Muktibodh aufgegriffen und weitergeführt¹⁴. N. Singh erklärt so die Technik des “geschichtsvernarrten” *Prasad* als dessen Weg, durch Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit einen Schleier über moderne Probleme zu werfen: “Auf diese Weise sind seine

¹³ Weniger als die Übertragung in einen modernen Kontext war es die klassenspezifische Verortung Manus, die von Muktibodhs Kritikern wegen ihrer “ideologischen Voreingenommenheit” schwer angegriffen wurde. Die allgemeine Obsession mit der ‘historischen’ Verortung des Geschehens von *Kāmāyanī* liess keinerlei Anfechtungen zu, so wie Muktibodh schon dafür attackiert wurde, dass er Respektlosigkeit gegenüber der ‘historischen’ Verbrüftheit der Sintflut zeige: “... ein weltberühmtes Phänomen, das sowohl im Shatapatha Brahmana, als auch in der Bibel und im Koran erwähnt ist!” (D. Saxena 1972: 137).

¹⁴ Namwar Singhs Essay aus dem Jahre 1955, “*Kāmāyanī ke pratīk*” (N. Singh 1986: 113-122), reagiert auf die beiden 1945/46 erschienenen Versionen von Muktibodhs Text.

Metaphern urzeitlich, die Sentimente ewig, aber die Problem modern.” (N. Singh 1986: 113). Auch Gaeffke (1978: 42ff) verweist auf dieses Verfahren in Prasads *Kāmāyanī*: “The pessimistic attitude towards the present age (with its confusion of all values) is nothing but the Kaliyuga topos in which the present moral degradation is attributed to cosmic laws and is portrayed, therefore, as our natural ambience.”

Von ähnlicher Warte aus geht Muktibodh der philosophischen Konstruktion in *Kāmāyanī* nach, um in ihr Prasads tatsächliche ‘Philosophie’ nachzuzeichnen, die er allerdings eher mit den Termini “Eskapismus, Defätismus und Pessimismus” belegen möchte. Ausdrücklich erklärt er dabei, keinerlei Abwertung der philosophischen Schriften der *Gītā*, des *Yōga* oder der *Advaita*-Schule vornehmen zu wollen, (auf deren handlungsorientierte Komponente er im übrigen verweist), protestiert jedoch gegen die Art, mit der Prasad die Grundgedanken dieser Texte mystifiziert, “um Probleme im Himmel zu lösen, die auf Erden geschaffen wurden.” (325). Er sieht darin einen Ausdruck des *Chāyāvādī*-Bewußtseins, das Lebensrealitäten nur in ihrer poetischen Reflektion (*Chāyā*) wahrnehmen und präsentieren will (269). R.C. Shuklas Argumentation weiterführend bemängelt auch er die fehlende Entwicklung der Charaktere im Epos, deren spirituelle Erleuchtung als das Ergebnis eines Prozesses von aktiver menschlicher Interaktion und daraus erfolgreicher mentaler Transformation hätte dargestellt werden sollen. Indem er Prasad in dessen eigenem philosophischen Wortgebrauch angreift, lehnt er seinen ‘Harmonismus’ (*ānandvād*¹⁵) als untauglich für die Lösung dringlicher nationaler und sozialer Probleme ab und bemerkt sarkastisch:

“Prasadjis Philosophie lehrt nicht nur den Eskapismus, sie verteidigt ihn auch noch. Wenn wir [in *Kāmāyanī*] überhaupt von Philosophie reden können, dann von einer liberalen, kapitalistisch-individualistischen Philosophie, die auf der einen Seite zwar Klassenunterschiede verdammt, auf der anderen jedoch auf einem vollkommen klassenfernen, gesellschaftsfernen und selbstzentrierten Bewußtsein basiert. Gesellschaftlichen Konflikten wird mit einem ätherischen, entrückten Meditationszustand [*pratyāhār*] begegnet, und die Botschaft der Glückseligkeit [*ānand*], vermittelt sich durch die Erfahrung der Unterschiedslosigkeit [*abhedānubhūti*].” (212)

Den Hauptaspekt in Muktibodhs Abhandlung bildet neben den im vorigen angesprochenen Komplexen jedoch die Dekonstruktion des von Prasad vorgesehenen Charakteraufbaus in *Kāmāyanī*. Im grellen Licht einer marxistischen Perspektive und ausgestattet mit der präzisen

¹⁵ In R.C. Shahs Übersetzung (1994: 79): “The philosophy of Joy in Existence”.

psychoanalytischen Terminologie von Freud und Jung wird Manu so erbarmungslos von allen 'historischen', 'spirituellen' oder 'idealen' Überhöhungen befreit und schlicht als der Repräsentant einer sterbenden feudalen Gesellschaft und ihres dekadenten Lebensstils vorgeführt. Gefangen in Verantwortungslosigkeit, Ausschweifung, Hypochondrie, Selbstmitleid und unfähig, es mit der Realität aufzunehmen, müsse er sich gekränkt und erniedrigt in mystische Gefilde zurückziehen, da er vom Autor mit keinerlei tauglichen Überlebenskonzepten ausgestattet worden sei. Sein Mißgeschick sei nicht als das Ergebnis eigenen Verschuldens konstruiert, sondern als 'Sühne des Schicksals' für sein sündiges Leben vor der Sintflut, und damit als sein unausweichliches *karma*, hingestellt.

Findet die Präsentation Manus noch einige Gnade bzw. Sympathie vor den Augen Muktibodhs, so entläßt sich sein gesammelter Unmut auf die Darstellung Śraddhās, der eigentlichen 'Heldin' des Epos¹⁶. Seiner Meinung findet sich in ihrem Charakter die Exposition der ganzen traditionellen Konzepte von idealer Weiblichkeit mit den Qualitäten Hingabe, Demut, Aufopferung, Religiösität, Gattenliebe, Schönheit, Anmut, musische Begabung, Bescheidenheit, Reinheit, Keuschheit, Selbstbeherrschung, Einfachheit, Aufrichtigkeit, Vergebungsfähigkeit, innere Stärke usw., die er als typisch für das Frauenbild des *Chāyāvād* anführt, wo "Frauen immer nur als Apsaras, Göttinnen oder eben *Śraddhās* portraitiert werden, aber nie als Menschen mit eigener Persönlichkeit und individuellen Qualitäten." (210). In seinen Augen enthüllt sich ferner in Śraddhās Existenz Prasads geheime Schwärmerei für das archaische, ländliche Leben fern jeder Industrialisierung, eine Schäferidylle, in der sie ein vollkommen gesellschaftsfernes Leben im Dienste ihrer einzigen Bezugsperson, ihres Gatten führt. Diesen ihr zgedachten "totalen Individualismus" bezeichnet er sarkastisch als Prasads eigentlichen '*Śraddhāvād*'. So müsse sie "Idealismus verkörpern, Idealismus von Anfang bis Ende", sie ist "die literarische Reflektion von Prasadjis vergangenheitsbesessenem und emotionalen Idealismus und seiner Spiritualität aus dem Feudalzeitalter." (302).

Umgekehrt und wenig überraschend ist es dagegen die Figur der Idā, mit der Muktibodh sympathisiert und die er gegen die ihr seiner Meinung nach zgedachte negative Konnotation im Text verteidigt. Sie, das Symbol von Intellekt, Vernunft und Fortschritt, sei trotz ihrer Qualitäten als eine "herzlose Intellektuelle" (304) portraitiert. Er wirft Prasad vor, ihre doch im Vergleich zu Manu oder gar Śraddhā sehr entwickelten Vorstellungen über die Zukunft

¹⁶ Sie, aus dem Geschlecht des *Kāma* (und seiner Gattin *Rati*) stammend, ist ja die *Kāmāyanī*.

der Menschheit, ihre Staats- und Gesellschaftsphilosophie und ihre großartigen Visionen soweit vernachlässigt zu haben, daß sie schließlich zum Scheitern verurteilt worden sein mußten. *Ihr* Idealismus einer demokratischen und verantwortlichen Gesellschaftsordnung sei ihm offensichtlich nicht so sehr am Herzen gelegen, sonst hätte er sie mit irgendwelchen Strategien zur Lösung der schweren Konflikte versehen, die ihrem Reich und schließlich ihr selbst durch Manu verursacht wurden. Muktibodh wirft ein Licht auf *ihre* Hingabe und *ihr* Pflichtgefühl, welches er in keiner Weise geringer als das Śraddhās gewertet sehen will, die diese Werte ja eigentlich verkörpert. Als eine der vielen Unterscheidungen, die er auf überzeugende und originelle Weise zwischen den beiden Frauenfiguren herausarbeitet, weist er auf den Platz in der Öffentlichkeit hin, den Idā für sich beanspruchen kann und es auch tut, während für Śraddhā ein solcher Aktionsraum einfach nicht existiert: sie definiert sich ausschließlich über die Beziehung zu ihrem Gatten (und den Göttern) (304). An anderer Stelle vertritt er ganz explizit einen feministischen Standpunkt, indem er Prasad vorwirft, Idā nicht einmal die Möglichkeit eines Protestes, ja nicht einmal ein Anzeichen von Hass oder Rachegeanken eingeräumt zu haben, nachdem Manu, “verwöhnt im Schoße von Śraddhās allesverzeihender Harmonie”, sie doch offensichtlich zu vergewaltigen versuchte. Der ungeheuerliche Sachverhalt sei so von Prasad als nicht weiter erwähnenswert heruntergespielt worden (208).

2.2.4. Forderungen an den engagierten Kritiker

Die in dieser Charakteranalyse deutlich werdende ethische Komponente, die Muktibodh in diesem fortlaufenden Prozess der “Neubewertung” von *Kāmāyanī* leitet, wird von ihm im selben Text als eine der Grundhaltungen eines ‘engagierten’ Kritikers festgelegt. So bemerkt er einleitend am Beispiel von Tolstois Werk, dieser habe zwar eine erfolgreiche Kritik an seiner Gesellschaft vorgestellt, dennoch sei er sich nicht sicher, ob die Schlüsse, die er letztlich ziehe, nicht doch “unwissenschaftlich und schädigend” seien (204). Die Intention des Autors sei es also letztlich, die es mit in die Kritik einzubeziehen gelte. Die Literaturkritik könne sich nicht nur auf eine formale Analyse beschränken, sie müsse auch die Perspektive mit in Betracht ziehen, die sich in einem Werk nachzeichnen lasse:

“Weil die Bewußtseinsveränderung mit dem Aufstieg, der höchsten Transformation und dem Fortschritt der Menschheit in Verbindung steht, ist die Aufgabe und Pflicht des literarischen Kritikers nicht auf Gerechtigkeit, Sympathie und Großzügigkeit gegenüber dem Autor beschränkt, sie geht darüber hinaus. Deswegen kann sich die Sichtweise des Kritikers in unserem heutigen Land und der heutigen Welt nicht auf ästhetische Fragen

beschränken, seine Sichtweise muß mit dem Autor voranschreiten und ihn bis zu den letzten Schlußfolgerungen begleiten um festzustellen, ob sein Ziel gerecht, relevant, akzeptabel und förderlich ist.“ (204)

Diese hohen moralischen Ansprüche, die sich in den Begriffen ‘Pflicht’ und ‘Aufgabe’, an anderer Stelle auch ‘Recht’ (204) des Kritikers widerspiegeln, setzen nun offensichtlich einen Maßstab voraus, nach dem sich erlauben läßt, wie ‘gerecht, relevant, akzeptabel und förderlich’ ein Ziel nun wirklich ist. Oder ob es das *nicht* ist: so finden sich in Muktibodhs Abhandlung immer wieder hochfahrende Urteile über die “unwissenschaftliche, unkultivierte, unreflektierte Darstellung einer Zeit” in *Kāmāyanī*, verbunden mit Passagen, in denen Gedanken über eine ‘bessere’, ‘richtigere’ Präsentation des Stoffes und der Charaktere angestellt werden, was sicherlich müßig und angesichts der Popularität von *Kāmāyanī* recht ungeschickt erscheint. Moralisierende und didaktische Einschübe dieser Art boten Kritikern Muktibodhs denn auch eine leichte Angriffsfläche und ließen die Vielfalt seiner kreativen, kontroversen und inspirierenden Überlegungen in den Hintergrund treten.

Muktibodh selbst schien die Hinterfragung eines so offensichtlich moralischen Standpunktes so wenig zu beschäftigen wie das Umfeld des progressiven Bewußtseins, aus dem diese Fragestellung stammte. Aus dem obigen Zitat wird ersichtlich, dass das Großziel des ‘Dienstes am Fortschritt der Menschheit’ nicht nur die Motivation des eigenen Schreibens bildete, sondern als allgemeingültiger Maßstab an jedes künstlerische Schaffen angelegt werden konnte und sollte. Der ‘Dienst am Fortschritt’ war nicht nur eine persönliche, humanitäre Verpflichtung, er bedeutete einen Mosaikstein innerhalb des international einsetzenden Umwälzungsprozess der bestehenden Verhältnisse, der sich mit historischer Notwendigkeit entfalten sollte: die Abschaffung von sozialer Ungerechtigkeit, die Überwindung feudaler und kapitalistischer Ausbeutungssysteme und schließlich die Herrschaft der Arbeiterklasse waren unweigerlich sich ergebende Stationen in der Geschichte der Klassenkämpfe. Die Literatur hatte auf diesem Weg ihre eigene Funktion, indem sie die Verhältnisse gemäß Lenins “Forderung der Allseitigkeit”¹⁷ nicht nur als objektive Totalität abbilden, sondern den ihnen zugrundeliegenden “gesellschaftlichen Kausalkomplex” (Brecht), oder den “objektiven gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang” (Lukács) aufschlüsseln und so eine bestimmte Problematik sowohl mit Ursache als auch Alternativmodellen einsichtig

¹⁷ “Um einen Gegenstand wirklich zu kennen, muß man alle seine Seiten, alle Zusammenhänge und ‘Vermittlungen’ erfassen und erforschen. Wir werden das niemals vollständig erreichen, aber die Forderung der Allseitigkeit wird uns vor Fehlern und Erstarrung bewahren.” (Lenin, zitiert nach G. Lukács 1969: 64).

machen sollte, um den Rezipienten zu aktiver Teilnahme am revolutionären Prozess zu inspirieren. Vor diesem Hintergrund der ideologischen Absicherung, für die 'richtige' Sache zu kämpfen, erscheint Muktibodhs Tendenz der Polemisierung anderer Ansichten und Ideale, wie sie im vorigen angedeutet wurden, weniger als ein persönlicher Angriff. Ihn beschäftigt in dieser Abhandlung so nicht die Frage, ob er nicht womöglich dem Autor, dem er eine subjektive und reaktionäre Perspektive vorwirft, seine nicht minder subjektive Perspektive überstülpt: die Einbettung in das historisch Notwendige der gesellschaftlichen Veränderung ließ den einzelnen Kritiker oder Autor sich als Teil eines großen Verbundes begreifen, dessen Argumente er wie ein Advokat 'der Sache' als objektive, universale Wahrheiten vortrug und verteidigte.

Nun wurde bereits bemerkt, dass Muktibodhs Abhandlung in sich nicht homogen ist, sowohl was den Sprachgebrauch als auch die Vehemenz und Ausrichtung der Argumentation betrifft. Den ausdrücklichen politischen Jargon, den wir in weiten Teilen des Textes vorfinden, hat Muktibodh in keinem anderen Essay mehr wiederholt; man meint in späteren Texten im Gegenteil eine Vermeidung allzu expliziter marxistischer Termini aufzeigen zu können, die hier noch in inflationärer Häufung vor allem in der Textanalyse vorkommen¹⁸. In seiner Schlussbemerkung geht Muktibodh bei einer Zusammenfassung von Punkten, die seiner Meinung nach nur mangelhaft in seiner Kritik berücksichtigt werden konnten¹⁹, eigens noch einmal auf seine "harschen marxistischen Jargon" ein, den er absichtlich so verwandt habe, um die kultivierte obere Klasse durch diesen Einbruch von Politik in die 'reinen' Gefilde der Literatur zu provozieren. Auch wolle er vermeiden, dass revolutionäre Termini wie üblich durch gemäßigte Begriffe wie 'Humanismus', 'indische Kultur', 'Patriotismus' usw. ersetzt und verwässert würden. Zeigt er also eine gewisse Bereitschaft zur Distanz, was die Wahl seiner Terminologie betrifft, ist seine politische Überzeugung und Orientierung dennoch

¹⁸ In einem Brief an Namwar Singh vom 8.6.1961 reagiert Muktibodh auf eine Stellungnahme, die dieser zu seiner Abhandlung gegeben hatte, und in der Singh Muktibodhs Gebrauch eines marxistischen Jargons als 'unangemessen in der heutigen Zeit' kritisierte. Muktibodh verteidigt sich damit, dass dieser Jargon ein Relikt der früheren Versionen des Textes sei, und bedauert seine Verwendung ebenfalls, "weil ich ihn selbst nicht mag, obwohl er präzise ist". Am Schluß des Briefes kündigt er sogar eine Neuversion an, "frei von diesen Irrtümern." (GA 6: 348).

¹⁹ Dabei führt er vor allem die Nichterfüllung der Untersuchung von "Form und innerer Struktur" an, die er ja eingangs bei seinen Thesen zum verantwortlichen Umgang mit Literatur formuliert hatte. Seine Vernachlässigung der sprachlichen Form und des poetischen Empfindens von *Kāmāyanī* sei nicht auf eine Geringschätzung dieser Qualitäten bei Prasad zurückzuführen, dessen Genius er unbedingt anerkenne. Die Beschäftigung mit der inneren Form sei auch für ihn nach wie vor "das Königstor" bei der Beschäftigung mit Literatur, von dem aus sich alle anderen Wege erschlossen. Wenn er es hier nicht vorgenommen habe, dann nur, weil es schon so viel vor ihm unternommen hätten (GA 4: 326).

ungebrochen: gegen Ende des Textes wendet er sich noch einmal ausdrücklich an die "ausgebeutete untere Mittelklasse", die er beim Verfassen seiner Kritik im Sinn gehabt habe. Um dem Eindruck eines gewissen Pathos entgegenzuwirken, kann vielleicht angemerkt werden, dass es sich hierbei nicht um die Perspektive eines 'armchair leftists' handelte, sondern dass Muktibodh auch und gerade 1961 noch hautnah die Realität von reaktionären und kommunalistischen Kräften wie der RSS am eigenen Leibe erfahren hatte, so wie er auch mit einer Existenz knapp an oder unter der Armutsgrenze mit den Realitäten dieser 'unteren Mittelklasse' nur zu gut vertraut war.

5. *Fantasy* : ein Werkzeug des Realisten?

Die überwiegend neagtive Ausrichtung, mit der Muktibodh in seiner Kritik von *Kāmāyanī* mit den Konzepten *kalpanā* und *Fantasy* umgeht, ist nicht nur angesichts der dominanten Rolle, die diese in seiner eigenen Dichtung einnehmen, einigermaßen überraschend, sondern auch hinsichtlich des Stellenwerts, den sie in seiner Poetik des kreativen Prozesses einnehmen. Geht er im Zusammenhang mit Prasad hauptsächlich auf den unangenehmen (*asuvidhā*) Aspekt ein, den die Imagination *kalpanā* in dessen Dichtung verursacht, weil sie von der Wirklichkeit ablenke²⁰, so wird *kalpanā* in Muktibodhs Aufsatz "*Tīsrā kṣaṇ*" ('Der dritte Moment', 1958) nicht nur 'wertfrei' vorgeführt, sondern bildet das zentrale Element überhaupt, um erfahrene Realität in die künstlerisch transformierte 'Realität' des Kunstwerkes umzusetzen. Die Diskussion der beiden Konzepte muß also, will man die ganz spezifische Kritik an Prasad herausarbeiten, vor dem Hintergrund dieser Ausführungen gesehen werden, gerade wenn man

²⁰ "Es gibt beim Gebrauch von *Fantasy* einige Vorteile [*suvīdhāem*]. Einer ist, daß die intellektuellen und essentiellen Schlußfolgerungen aus dem erfahrenen und erlebten Leben, das heißt das Lebens-Wissen, (ohne das wirkliche Lebensbild hervorzurufen) in den Farben der *kalpanā* vorgestellt werden können. Eine solche aus dem Wissen generierte [*jñān - garbh*] *Fantasy* stellt die Repräsentation des Lebens dar. Der Autor entgeht einer verkürzten Schilderung der Realität. Kurz gesagt, mit dieser aus dem Wissen generierten *Fantasy* gelingt ihm die Wiedererschaffung der Realität. Aber der Gebrauch der *Fantasy* kreierte auch einige besondere Unannehmlichkeiten [*asuvidhāem*], indem sie die Realität des Lebens so präsentiert, dass man sie kaum noch wiedererkennen kann. Soweit, daß es schwierig wird, ihren Ablauf zu rekonstruieren. Da die Wirklichkeit oder das Lebens-Wissen nur in symbolischer Weise vorgestellt ist, kann man beides hauptsächlich durch Vermutung und durch empfindsame Einschätzung wiedererkennen. Kurz gesagt ist die *Fantasy* ein durchsichtiger Gaze-Vorhang, unter dem immer wieder das Lebens-Wissen hervorblitzt. Das Gewebe der *Fantasy* ergibt sich aus den verschiedenen Aktionen und Reaktionen, die sich in den *kalpanā* -Bildern manifestieren. Mit anderen Worten ist die Herausarbeitung der zugrundeliegenden Fakten unwichtig und zweitrangig, was vorrangig ist, ist die Art der Aktionen und Reaktionen gegenüber diesen Fakten." (GA 4: 197/98). Im folgenden versucht er, den 'Lebens-Fakten', 'der Haltung' und dem 'verborgenen Material' von Prasad in *Kāmāyanī* nachzugehen.

eine nicht auszuschließende Rücküberarbeitung seiner *Kāmāyanī*-Abhandlung aus der Perspektive späterer Erkenntnisse und Gewichtungen annimmt.

Der Aufsatz ‘Der dritte Moment’²¹, der hier nur in groben Zügen paraphrasiert werden kann, kann in mancherlei Hinsicht als der Schlüssel zu Muktibodhs gesamtem Schaffen gesehen werden. Im Zusammenhang des kreativen Prozesses führt er in einer sehr differenzierten Betrachtung drei angenommene Momente aus, die dem künstlerischen Ausdruck vorangehen. So ist der erste Moment, der den kreativen Prozess auslöst, der einer intensiven individuellen Wahrnehmung, der noch überhöht wird durch das Bewußtsein, daß diese Wahrnehmung sowohl individuelle, als auch universale Gültigkeit oder Bedeutung besitzt. Diese erste intensive Wahrnehmung ist zum einen begleitet von Empfindungen (*samvedanā*), die direkt mit der Wahrnehmung in Beziehung stehen oder sich aus ihr ergeben, und zum anderen von einem allgemeinen Wissenshintergrund und der generellen Ausrichtung des Künstlers (*jñān*), die mit der Wahrnehmung jedoch nur indirekt in Verbindung stehen. Diese Elemente treten miteinander in Verbindung und werden durch die imaginative Kraft (*kalpanā*) wie in einer *Fantasy* auf die geistige Leinwand des Künstlers projiziert. Die Imaginationskraft *kalpanā* wird also wie der eigentliche Prozessor beschrieben, der intensive Momente des Erlebens nicht versinken läßt, sondern im Künstler Bilder hervorzurufen in der Lage ist.

²¹ Neben dem Aufsatz dieses Titels (GA 4: 74-93), der in seiner vielbeachteten Kolumne “*Ek sāhityik kī dāyari*” 1958 in *Vasudhā* erschien, existiert ein Fragment unter ähnlichem Titel, auch werden hier diskutierte Fragestellungen in anderen Essays wieder aufgenommen. Der Aufsatz beginnt mit dem Hinweis, dass die “folgenden Begebenheiten ca. zwanzig Jahre zurückliegen, als ich und mein Freund Keshav ungefähr 15 Jahre alt waren”, und entwickelt zentrale Motive seines Schaffens im Gespräch mit Jugendfreund und Dichter Keshav, eingebettet in Spaziergänge und andere Treffen. Es wird praktisch das gesamte Arsenal des Schaffenshintergrundes von Muktibodhs Gedichten beleuchtet, so die Verbindung der mystizistischen Terminologie des Yoga mit der modernen Psychologie des Unterbewußtseins. Keshav habe ihn in die Geheimnisse des Yoga eingeführt: “Das Dunkel in mir wurde aber von seinen Ausführungen nicht erhellt, sondern sein Yoga zog mich an wie ein zutiefst beunruhigendes Geheimnis, als ob ich ins Dunkel irgendwelcher Höhlen einträte und von ferne das herzerreissende Rufen [*marmbhedī pukār*] einer Frau zu hören sei.[...] Ich erzählte ihm alle meine Gedanken, ob gut oder schlecht, denn wir waren davon überzeugt, dass man nichts unterdrücken, geringschätzen oder in den Untergrund des Hirnes [*dimāg ke talghar*] verbannen sollte, nicht nur, weil es falsch ist, sondern auch, weil sich daraus mentale Konflikte ergeben.[...] Der Geist ist eine geheimnisvolle Welt. In ihm herrscht Dunkel, im Dunkel sind Stufen. Die Stufen sind nass. Die unterste Stufe ist bereits unter Wasser. Das Wasser ist unergründlich schwarz. Das Selbst bekommt vor diesem Wasser Angst. In diesem Wasser sitzt jemand. Vielleicht bin ich das selbst. Auf der Oberfläche dieses absolut schwarzen Wassers breitet sich ein glänzender Streifen des Mondlichtes aus, in dem meine eigenen Augen glänzen, als ob darin zwei blaugrüne [Edel-] Steine versunken seien. Stimmen aus der Tiefe meines Inneren erwecken seine Aufmerksamkeit. Als ich ihm erzähle, was in mir vorgeht, richten sich die Augen einen Moment auf mich [...]” (GA 4: 75/76). Die verschiedensten Motive aus *Brahmarākṣas*, *Aṁdhare meṁ* oder *Orāṁg Uṣāṁg* werden hier als Bilder vorgestellt, die schon den 15-jährigen verfolgen.

In einem zweiten Moment wird ein dialektischer Prozess initiiert, indem dieses *Fantasy*-Gebilde danach drängt, einen Ausdruck in Worte zu finden. Während der Autor die Semantik seiner *Fantasy* gegen die abwägt, die ihm in den traditionellen Bedeutungskomplexen seiner Sprache zur Verfügung stehen, gewinnt sowohl die *Fantasy* an Kontur und Präzision, als auch seine Sprache eine Bereicherung und Erweiterung durch die Semantik der *Fantasy* erfährt. Der dritte Moment ist die Fortführung dieses Prozesses, das "in Worte gefaßt werden" (*shabd-baddh honā*). Es entsteht ein Text, der nun zusätzlich durch die Perspektive des Autors gesteuert wird. Die Perspektive verleiht der *Fantasy* sowohl eine Aussage oder Richtung des Ausdrucks, als sie auch gleichfalls an ihrem Zustandekommen beteiligt ist, denn die Perspektive ist das Produkt von Empfindung und Wissen, ist "wissende Emotion und emotionales Wissen" (*jñānātmak samvedanā aur samvedanātmak jñān*)²². Jeder Schritt in diesem Prozess baut auf den anderen auf, ist sein Ergebnis und reflektiert ihn, ist jedoch von ihm getrennt, so daß der künstlerische Ausdruck schließlich unabhängig von der auslösenden Wirklichkeit und auch der daraus entstandenen *Fantasy* gesehen werden muß²³.

Zurückkehrend zu seiner *Kāmāyanī*-Kritik ist es hier, zusätzlich zu klassischen Modellen der künstlerischen Eingebung und Transformation, nun das Konzept ebendieser Perspektive (*dr̥ṣṭikon*) des Künstlers, die bei seiner Kritik an Prasad den entscheidenden Angriffspunkt bildet. So baut Muktibodh die Perspektive zum zentralen Kriterium seiner Ausführungen zum Realismus oder zur realistischen Schreibweise aus, die er seinen Gedanken zu *Kāmāyanī* voranschickt. Anlehnend an das im vorigen gerafft vorgestellte Modell geht er zunächst der Frage nach, ob und inwieweit eine erfahrene Realität im Kunstwerk sichtbar bleibt und inwieweit umgekehrt in einem Kunstwerk diese Realität re-konstruiert werden kann. Zunächst grenzt er den Gebrauch des Begriffes 'Realismus' näher ein, wobei er zwischen 'realistischer Perspektive' (*yathārthvādī dr̥ṣṭikon*) und einem 'realistischen Stil' (*yathārthvādī śilp, śailī*) differenziert. Die gleiche Unterscheidung von Perspektive und Stil will er auch für die romantische (*bhāvādī, romaiṇṭik*) Schreibweise gewahrt wissen, so dass sich vier Variable ergeben, mit denen er verschiedene Kombinationen von Stil und Perspektive durchspielt, die sich bei einer *Fantasy* aufzeigen lassen.

²² Dieses für Muktibodhs Poetik und Lyrik zentrale Begriffspaar (*jñān aur samvedanā*) ist auch der Titel von Nand Kishore Navals Monographie über Muktibodh.

²³ "Das Kunstwerk oder der Text, der nach dem Prozess des in Worte Fassens oder Darstellens entsteht, ist die Tochter der *Fantasy* des zweiten Moments, nicht ihr Abbild. Deswegen ist die Existenz des Kunstwerkes oder Textes von der ursprünglichen *Fantasy* unabhängig, eigenständig und separat." (GA 4: 87).

Unterliege die *Fantasy* beispielsweise einer hauptsächlich romantischen Perspektivierung, tendiere sie schon in der Entstehung zu einer Verzerrung der Wirklichkeit, mit dem Ziel, von ihr abzulenken und sie zu verklären. Ist sie dagegen von einer realistischen Perspektive geleitet, kann die *Fantasy* durchaus ein wirksames Mittel der Erhellung und Verdeutlichung der Realität bilden, indem sie, wenn auch indirekt, wieder zu ihr zurückführen bereit ist. Weiterhin ist es nach dieser Unterscheidung möglich, eine *Fantasy* mit realistischen oder romantischen Stilmitteln zum Ausdruck zu bringen. Im ersten Fall bedeutet das eine Dominanz des die *Fantasy* auslösenden ‘realen’ Elements (*vibhāv pakṣ*), wobei diese Realität nach den in ihr gültigen Regeln von Logik und Abfolge, im weitesten Sinne also ‘naturalistisch’ präsentiert wird. Im zweiten Fall überwiegt der emotionale, imaginäre Aspekt, der den Ausdruck der *Fantasy* leitet. Die Imagination hat einen größeren Spielraum und präsentiert die erfahrene Wirklichkeit in abstrakten und symbolischen Bildern, ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit und Abfolge entsprechend, und dennoch geleitet von einer realistischen Perspektive²⁴.

In letzterer Variante, (der man versucht ist, Muktibodhs eigene Lyrik unterzuordnen, obwohl er das keinesfalls explizit vermerkt), ist also der emotionale Aspekt (*bhāv pakṣ*) des Ausdrucks dominant, während der auslösende ‘reale’ Aspekt zurücktritt. Der emotionale Aspekt *bhāv pakṣ*, koordiniert durch die Imaginationskraft *kalpanā*, kann sogar so dominant werden, dass er eine ‘Wirklichkeit in sich selbst’ kreiert (GA 4: 195)²⁵. Die Idee einer

²⁴ In diesem womöglich später hinzugekommenen Abschnitt von Muktibodhs *Kāmāyanī*-Abhandlung fällt eine Terminologie und Argumentationsweise ins Auge, die in großen Teilen der klassischen Begrifflichkeit entnommen wurde, und gleichzeitig in kreativer Weise durch moderne, z.T. aus der westlichen Literaturtheorie entlehnte Termini ergänzt und aufbereitet wird.

²⁵ Zur Verdeutlichung des Gesagten kann die ‘Prozessions’-Szene des 3. Kapitels von *Amdhere men* herangezogen werden. Die Realität einer Bedrohung durch faschistische und reaktionäre gesellschaftliche Kräfte löst eine intensive Wahrnehmung von Furcht und Verfolgungswahn aus, die sich in einer alpträumhaften *Fantasy* manifestiert. Diese ist vom emotionalen Aspekt der Paranoia so weit dominiert, dass die beschriebene ‘Realität’ zu einer Bilderfolge verzerrter Wahrnehmungen umgebaut erscheint. Diese Bilderfolge ist in sich so dicht und geschlossen, dass eine ‘Traumwirklichkeit’ entsteht, die den ihre eigenen Gesetzen folgt, das heißt, sich in zerrissenen und assoziativen Episoden koordiniert, in gedämpften Lauten und unwirklichen Farb- und Lichteffekten verläuft, gänzlich auf das Subjekt konzentriert ist usw. Die die *Fantasy* steuernde realistische Perspektive ermöglicht jedoch jederzeit eine Rekonstruktion der erfahrenen realen Verhältnisse.

Die diese Szene möglicherweise inspirierende literarische Vorlage, P.B. Shelleys Ballade “Maskenzug der Anarchie” (M. war angeblich sehr von Shelleys revolutionärer Poesie beeindruckt), wird interessanterweise auch von Brecht (der diese Ballade ins Deutsche übertrug) zum Anlass genommen, die Beschreibung realistischer Schreibweise im Bereich der Lyrik “zu ändern, erweitern und zu vervollständigen”: “So verfolgen wir den Zug der Anarchie auf London zu und sehen große symbolische Bilder und wissen bei jeder Zeile, daß hier die Wirklichkeit zu Worte kam.[...] Man

eigenen Wirklichkeit, die ein Kunstwerk immer in sich trägt, welches also niemals eine simple ‘Abbildung’ der Wirklichkeit leisten kann, ist hier also ansatzweise formuliert (vgl. Anm. 23), wird aber nicht weiter verfolgt.

Im Zusammenhang mit Prasad wird nun die Unterscheidung von Muktibodhs Kritik zwischen dessen ‘romantischer’ Perspektive und ‘romantischem’ Stil bedeutsam. Während er Prasads romantisierende, d.h. auf die Wirklichkeitsflucht zugeschnittenen Perspektive hart kritisiert, wie im vorigen ausgeführt wurde, kritisiert er nicht seinen romantischen ‘Stil’, d.h. seine sensitive Wahrnehmung und die künstlerisch ausgereifte Repräsentation der Wirklichkeit in der Form einer *Fantasy* mit einer raffiniert gestalteten sprachlichen Oberfläche. Muktibodhs Affinität als auch Divergenz in Bezug auf *Kāmāyanī* hat damit eine Argumentationsbasis gefunden. Er folgt dabei seinem in “Tīsrā kṣaṇ” vorgestellten Modell des kreativen Prozesses, das in weitgehend traditioneller Weise die Momente der Wahrnehmung, Distinktion und Imagination als nur wenigen verliehene, künstlerische Eingebung oder als Genius schlechthin visualisiert, die daher auch nicht eigentlich wissenschaftlicher Analyse oder Kritik offenstehen. Es wird so nicht diskutiert, ob und inwieweit auch das ‘gemeine Volk’ solche Wahrnehmungen hätte, deren universale Bedeutung verspürt und sie in künstlerische Gebilde umsetzt²⁶. Das relativ elitäre, klassische Konzept des (von göttlicher Energie) begnadeten Künstlers wird also hier kaum angefochten, bzw. wird es vom Kritiker (und Dichter) für sich selbst mit dem gleichen kreativen ‘Freiraum’ der Imaginationskraft in Anspruch genommen. Das moderne Konzept der *Perspektive* erlaubt jedoch die geforderte wissenschaftliche Annäherung der Literaturkritik an einen Text und Autor, indem diese ihrem historischen Hintergrund, ihrer politischen und zeitgeschichtlichen Orientierung und ihrem literarischen Anspruch entsprechend analysiert und eben auch *gewertet* werden kann.

So geht aus Muktibodhs Ausführungen nicht nur die Diskussion des Werkes *Kāmāyanī* hervor. Gleichmaßen und implizit klärt er auch für sich als ‘realistischen’ Schriftsteller die Möglichkeit der Verwendung von ‘realitätsfernen’ Stilmethoden. Gerade für die Lyrik gab es innerhalb der progressivistischen Orientierung wenig Anhaltspunkte in den Vorgaben zur ‘realistischen Schreibweise’, deren theoretische Ansätze weitestgehend auf dem Gebiet des

kann bei Shelley sehen, daß die realistische Schreibweise keinen Verzicht auf Phantasie, noch auf echte Artistik bedeutet.” (Bröcht 1964: 55ff).

²⁶ Vgl. hier auch Anm. 30 in 7.3., wo Muktibodh die Fähigkeit zur ‘Abstraktion’ als weitere künstlerische Gabe bezeichnet, die notwendig für die Umsetzung von ‘aesthetic emotions’ in Kunst sei, und die nur dem Künstler, nicht immer dem ‘Volk’ verliehen sei, dass ja unbestritten ebenfalls intensive ‘aesthetic emotions’ habe.

bürgerlichen Romans entwickelt worden waren²⁷. Der sich selbst als progressiver Lyriker begreifende Muktibodh fand seine phantastisch-psychologisierenden Sequenzen, die verwirrende Montagetechnik oder den komplexen Symbolaufbau seiner Gedichte als nicht vereinbar mit einer realistischen Abbildungstheorie abgelehnt. Der volksnahen, progressiven und aufklärerischen Zielsetzung stand eine so komplexe Präsentation naturgemäß entgegen. Seine auf das Ich konzentrierte Wahrnehmungsweise, die extremen gestalterischen Mittel und Brüche, und schließlich die das lyrische Gefüge gänzlich sprengende Erzählstruktur und dramatische Gestaltung gerieten so unweigerlich unter die Verortung eines 'experimentellen' Stils, und damit in das (künstlich geschaffene) feindliche Lager der Progressivisten.'

Die Differenzierung des Realismusbegriffes, den Muktibodh hier in seiner *Kāmāyanī*-Abhandlung ausführte, war ihm also ein besonderes persönliches Anliegen, um der Verbindung von progressiver Gesinnung und experimentellen Stils einen Platz innerhalb eines erweiterten Konzepts von 'realistischer Lyrik' zu verschaffen. Indem er einer (progressiven, realistischen) Perspektive die Hauptbedeutung beimißt, unter deren Steuerung auch surrealistische oder montierende Verfahren zur 'Erhellung der Realität' gereichen können, lassen sich Parallelen aufzeigen zur Position Brechts in der sogenannten Expressionismusdebatte, die in den dreißiger Jahren zwischen G. Lukács und B. Brecht geführt wurde²⁸. Brecht reagiert auf Lukács' am Roman des 19. und 20. Jh. entwickelten Vorgaben zur realistischen Schreibweise, wo dieser eine "künstlerisch gestaltete, nacherlebte Darstellung der Oberfläche" durch den Autor forderte, die das Ergebnis seiner tieferen Einsicht in "Erscheinung und Wesen" der abzubildenden Geschehnisse oder Verhältnisse bedeute. Gleichzeitig lehnte Lukács expressionistische Techniken wie die 'Einmontierung' der Surrealisten scharf ab²⁹. Brecht lehnte sich gegen diese engen Vorgaben

²⁷ So fragt auch Brecht im Aufsatz "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie": "Was ist mit dem Realismus in der Lyrik, was in der Dramatik?" und entwickelt im weiteren die Notwendigkeit, genre- und stilübergreifende Gestaltungsmittel zu entwickeln: "Meine Tätigkeit ist, wie ich mir vorstelle, vielseitiger, als es unsere Realismustheoretiker glauben. Sie beliefern mich ganz einseitig. Gegenwärtig arbeite ich an zwei Romanen, einem Stück und einer Gedichtsammlung [...] Für jene vom bürgerlichen Roman des vorigen Jahrhunderts dem Drama entlehnten Anballung von allerhand Konflikten persönlicher Art in langen, breitausgemalten Szenen mit Interieur habe ich gar keine Verwendung. Ich benutze die Tagebuchform für große Teile. Es hat sich herausgestellt, dass ich für andere Teile den point of view wechseln muß. Meinen eigenen Standpunkt nehme ich ein in der Montage der beiden fiktiven Schreiberstandpunkte [...] Irgendwie fällt das aus dem Schema, das vorgesehen ist. Als nötig hat sich jedoch diese Technik herausgestellt für eine gute Erfassung der Wirklichkeit, ich hatte rein realistische Motive." (Brecht 1967: 299).

²⁸ Zu den Hintergründen siehe Brechts Aufsatz "Praktisches zur Expressionismusdebatte" (Brecht 1967: 292ff) und Lukács' Abhandlung "Größe und Verfall" des Expressionismus" (Raddatz 1969: 7ff). In der Folge verlagerte sich der Schwerpunkt auf eine 'Realismusdebatte'.

²⁹ "[...] denn wir halten die bei politisch linksstehenden Surrealisten sehr beliebte 'Einmontierung' von Thesen in Wirklichkeitsfetzen, die mit ihnen innerlich nichts zu tun haben, im Gegensatz zu

auf und verteidigte "für unsere Tendenzliteratur"³⁰ ausdrücklich den Gebrauch neuer stilistischer als auch formaler Mittel wie die des inneren Monologes, der Parabel, der Montage etc., die in seinen Augen nicht einfach als Zeichen von Dekadenz abgefertigt werden dürften. Obwohl Brecht selbst recht klare Vorstellungen davon hatte, was er unter realistischer Darstellungsweise verstanden haben wollte³¹, wollte er diese Schaffensprinzipien nicht an die Erfüllung einschnürender Vorgaben über die künstlerische Gestaltung gekoppelt wissen³².

Insbesondere wehrt Brecht sich im Zusammenhang des Begriffes der 'Volkstümlichkeit' gegen die auch in progressiven Kreisen gehegte Vorstellung, sich auf traditionell erprobte Präsentationsformen stützen zu müssen, wenn man sich an das Volk wende³³, wie es ähnlich auch im Hindi von orthodoxen Literaturkritikern der Progressivisten formuliert wurde. Im Gegenteil erfordere gerade die klassenspezifische Umorientierung der 'progressiven' Literatur

Bloch, nicht für eine künstlerische Lösung [...]". Lukács greift dabei insbesondere Blochs Hochschätzung der Montagetechnik bei Joyce an (in Blochs Worten: "Surrealismus ist erst recht - Montage ... sie ist die Beschreibung des Durcheinanders der Erlebniswirklichkeit mit eingestürzten Sphären und Zäsuren"), und bemängelt Blochs Vernachlässigung solcher Realisten wie Th. Mann, der die Übermittlung ebenjener 'Zerrissenheit' ohne expressionistische Stilmittel geleistet habe: "Er [Th. Mann] braucht es nicht im Sinne einer abstrakt-wissenschaftlichen sozialen Analyse zu wissen, [...] er weiß, wie Denken und Empfinden aus dem gesellschaftlichen Sein herauswachsen, wie Erlebnisse und Empfindungen Teil eines Gesamtkomplexes der Wirklichkeit sind." (Lukács 1969: 67).

³⁰ "Die Problemstellung für unsere Tendenzliteratur hat es mit sich gebracht, dass ein bestimmtes Problem sehr aktuell wurde: der Sprung von einer Weise der Gestaltung zur anderen in ein und demselben Kunstwerk." (Brecht 1967: 306).

³¹ "Wir werden uns hüten, nur eine bestimmte, historische Romanform einer bestimmten Epoche als realistisch zu bezeichnen, sagen wir die der Balzac oder der Tolstoj, so für den Realismus nur formale, nur literarische Kriterien aufstellend.[...] Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalomplex aufdeckend/ die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend/ vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringenden Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereithält/ das Moment der Entwicklung betonend/ konkret und das Abstrahieren ermöglichend." (Brecht 1967: 325/26).

³² Der Text der vorigen Anm. fährt so fort: "Das sind riesige Anweisungen, und sie können noch ergänzt werden. Und wir werden dem Künstler erlauben, seine Phantasie, seine Originalität, seinen Humor, seine Erfindungskraft dabei einzusetzen. An allzu detaillierten literarischen Vorgaben werden wir nicht kleben, auf allzu bestimmte Spielarten des Erzählens werden wir den Künstler nicht verpflichten." (ebd. 326).

³³ Brecht leistet in "Volkstümlichkeit und Realismus" zunächst die Wiederaneignung eines Begriffes, der seiner Meinung nach von der falschen Schicht adaptiert wurde. "Eine ganze Reihe von 'Tümlichkeiten' müssen mit Vorsicht bedacht werden. Man denke nur an *Brauchtum*, *Königtum*, *Heiligtum*, und man weiss, dass auch *Volkstum* einen ganz besonderen, sakralen, feierlichen und verdächtigen Klang an sich hat [...] Volkstümlich heißt, einnehmend, befestigend und korrigierend, den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, dass er die Führung übernehmen kann, also auch den anderen Teilen des Volkes verständlich [...] Man braucht nie Angst zu haben, mit kühnen, ungewohnten Dingen vor das Proletariat zu treten, wenn sie nur mit seiner Wirklichkeit zu tun haben [...]" (ebd. 323).

Vorsicht bei der Übernahme bürgerlicher Werte: “Auch die realistische Schreibweise, für die die Literatur viele voneinander sehr verschiedene Beispiele stellt, ist geprägt von der Art, wann und für welche Klasse sie eingesetzt wurde. [...] Wir dürfen nicht bestimmten vorhandenen Werken *den* Realismus abziehen, sondern wir werden alle Mittel verwenden, alte und neue, erprobte und unerprobte, aus der Kunst stammende und anderswoher stammende, um die Realität den Menschen meisterbar in die Hand zu geben.” (Brecht 1967: 325). Ähnlich wie es Muktibodh formulierte, stellte auch Brecht die Motivation, die Perspektive, den “Kampf um die Wahrheit”, über die Fragen der Form:

“Jeder, der nicht in formalen Vorurteilen befangen ist, weiß, daß die Wahrheit auf viele Arten verschwiegen werden kann und auf viele Arten gesagt werden muß. Daß man Empörung über unmenschliche Zustände auf vielerlei Arten erwecken kann, durch die direkte Schilderung, in pathetischer oder sachlicher Weise, durch die Erzählung von Fabeln und Gleichnissen, in Witzen, mit Über- und mit Untertreibung”. (ebd. 327)

Muktibodhs wiederholte Apelle an die progressiven Kritiker und Parteiideologen erscheinen vor diesem Hintergrund auf ähnlich enggefaßte Konzepte zu reagieren, die sich in der Polarität von Progressivismus versus Experimentalismus festzufahren schienen. So hatte er sich immer wieder mit dem Anwurf auseinanderzusetzen, die selbstzentrierten und expressionistischen Tendenzen innerhalb des Experimentalismus seien unvereinbar mit dem progressiven Ethos des ‘Volksbezuges’. Während eines Schriftstellerkongresses in Allahabad wies er so 1957 auf die seiner Meinung nach in der indischen Tradition der Bhakti-Dichtung durchaus angelegte Verbindung einer Selbst-orientierten Sichtweise mit einer gleichzeitiger Konzentration auf das Volkswohl: “Der Glaube, dass Dichtung, die auf dem Selbst gründet (*ātmaparak*), notgedrungen individualistisch (*vyaktivādī*) sei, ist falsch. Eine der Traditionen, die sich in Indien entwickelt hat, ist ja die Konzentration auf das Selbst. Auch in einer solchen Dichtung kann man progressive Werte ausdrücken.” (GA 5: 192). Und in ähnlicher Weise erhebt er in seinem vielbeachteten offenen Brief an den Vorsitzenden der Kommunistischen Partei (CPI)³⁴

³⁴ Dieser Brief (GA 6: 397-402), auf Englisch verfasst, ist eine lange und gründliche Abrechnung nicht nur des politisch interessierten Bürgers, sondern auch des Lyrikers Muktibodh mit den ‘leading Marxist critics’. Der Brief ist undatiert, entstand aber vermutlich im Jahre 1962 während einer Korrespondenz mit dem Chairman Dange, innerhalb derer Muktibodh die CPI um Unterstützung im Kampf gegen das drohende Verbot seines Lehrbuches bat. (Dieser Brief fehlt in der GA). Wie Shrikant Verma es ausführt, hatte sich Muktibodh an die CPI gewandt, “im naiven Glauben, die CPI werde die von ihr selbst geforderte ‘Reinterpretation der indischen Geschichte’ gegenüber reaktionären und kommunalistischen Kräften verteidigen”, habe aber postwendend eine Absage erhalten, in der nicht nur die öffentliche Agitation gerechtfertigt wurde, sondern das Buch auch noch als ‘ugly’ bezeichnet worden sei. (Shrikant Verma 1975: 125). Der vorliegende ‘offene Brief’ mag als Reaktion auf diese für Muktibodh unfassbare Haltung ‘seiner’ Partei interpretiert

“die innere Schwäche und verknöcherte Haltung gegenüber neuen Trends im Experimentalismus”³⁵ zu einem der Hauptgründe für das “Scheitern der progressiven Bewegung”, welches er ihr hiermit bescheinige. Gerade dem Vorwurf, die Experimentalisten konzentrierten sich nicht genügend auf die ‘realistische’ Gestaltung, wollte er mit einer Betonung des seiner Meinung nach unbedingt ‘lebennahen’ Aspektes der geschmähten Experimentalisten begegnen:

“Sicher war diese literarische Ausdrucksform höchst individualistisch in dem Sinne, dass ihr die sozialistische Perspektive und Inspiration fehlte. Aber sie entstand doch aus dem Leben selbst, sie war lebensgetreu, sie war getreu der Lebenserfahrungen des Autors. Und in diesen individualistischen Gedichten zeigten sich dennoch bestimmte progressive Ideen, bestimmte Spuren von einem Vertrauen in das Volk, bestimmte Einflüsse eines progressiven Humanismus, - nicht in marxistischer Terminologie, sondern auf poetische Weise.” (GA 6: 399)

Die Intention der vorigen Ausführungen war es, die verschiedenen Eckpunkte des Spannungsfeldes nachzuzeichnen, innerhalb dessen sich Muktibodhs kritische Abhandlung von *Kāmāyanī* lokalisieren läßt. In seiner Diskussion nicht nur realistischer Verfahrensweisen, progressiver Motivation oder ‘experimenteller’ Techniken wie der *Fantasy*, sondern auch der literarischen Werte des *Chāyāvād* wird erkenntlich, wie hier der Kritiker in vielerlei Hinsichtlich wortwörtlich gegen seinen eigenen Schatten (*Chāyā*) kämpft.

Der Versuch, enge Grenzziehungen von “Ismen” und ihren literarischen Vorgaben zu überwinden, wird im Versuch, eine ‘realistische’ Schreib- und Denkweise gegenüber ‘romantischen’ Verfahren in einen Bezug zu bringen erkenntlich, indem Elemente beider Verfahren innerhalb eines Textes als fusionsfähig vorgestellt werden. Es werden so neue Dimensionen der Kritik erschlossen, die einem unreflektierten Nachfolgen vorhandener

werden, nachdem sich sogar so prominente Stimmen wie der damalige Erziehungsminister von Madhya Pradesh, Dr. Shankar Dayal Sharma, entschieden für das Buch ausgesprochen hatten.

³⁵ Die ablehnende Distanz der Marxisten zur literarischen Szenerie generell und zum Experimentalismus im besonderen habe so nicht nur die Autoren verprellt, sondern sie dadurch auch in die Arne der Reaktionäre getrieben, deren Ziel der “Auslöschung aller marxistischer Elemente in der Literatur und besonders der Lyrik” (GA 6: 399) damit erreicht worden sei. “Why this new trend was continually and vehemently attacked?[...] the whole trend was denounced with an antagonistic hostile ruthlessness. The Writers, after a long experience of leading Marxist critics, felt that these critics did not understand literature at all,[...] that they failed to understand the genesis of new poetry and its relation to the disintegration of old Indian family life and pattern,[...] of personal tragedies, of the suppression of the individual in capitalist society and the desperate cry of the individual for its liberation.” (ebd. 398).

Kategorisierungen entgegenwirken können, und zwar nicht nur in Bezug auf den kritisierten Text, sondern implizit auch auf das eigene lyrische Schaffen betreffend.

Muktibodhs Abhandlung war ferner der Versuch, für die literarische Kritik des Hindi neue Vorgaben und Orientierungsmodelle zu erarbeiten, die eine 'wissenschaftliche' Untersuchung sowohl poetologischer Komplexe als auch gesellschaftlicher Fragestellungen ermöglichte. Die dazu angewandte marxistische Begrifflichkeit eröffnete neue Horizonte der Annäherung und Formulierung, wenn sich auch innerhalb der historischen Entwicklung der Abhandlung eine gewisse Abkühlung des ursprünglichen Eifers bemerkbar macht, und sich zunehmend eine mehr auf die tatsächlichen Gegebenheiten und Erfordernisse ausgerichtete Argumentation durchsetzt, eingebettet in reaktivierte und neu tauglich gemachte Modelle der traditionellen Poetik.

Der Text dokumentiert so in sich einen Wandel zusätzlich der Intention des Kritikers, der von einer begeistert vertetenen und flächendeckend angewandten neuen Denkrichtung, (die ja wiederum als einen Import aus dem 'Westen' gesehen werden kann), allmählich zu praktikableren und elastischeren literarischen Modellen zu gelangen suchte. Diese mußten sich offensichtlich in größerem Maße auf die indigenen Traditionen (klassisch und modern) beziehen und bewähren, und ihre Parameter an deren Vorgaben ausrichten. Eine literarische Ästhetik, die sich eine solche konstruktive Verbindung von überlieferten Beständen und modernen Elementen zur Aufgabe gemacht hatte, bildete sicher einen weiteren wichtigen Mosaikstein im Prozess der 'Dekolonialisierung des Geistes', die die Zeitspanne vor und nach der Unabhängigkeit in Indien kennzeichnete.

3.0. Die Entstehung eines langen Gedichts

3.1. Zur Entstehungszeit und Veröffentlichung von *Ar̥dhere mer̥*

Die äußere Form von *Ar̥dhere mer̥* zeichnet sich vor allem durch die für ein Gedicht ungewöhnliche Länge aus. Der in acht Kapitel unterteilte Text umfaßt in der Ausgabe *Cāṁd k̥a mur̥h ter̥h̥ā hai* ('Der Mond hat ein schiefes Gesicht'), im folgenden: CKM) 43 Seiten bei 1.292 Zeilen, in der Gesamtausgabe (*Muktibodh Racnāvalī*¹, im folgenden GA) 36 Seiten bei 1.302 Zeilen. Der Unterschied von zehn Zeilen Gesamtlänge geht, wie andere Unstimmigkeiten, offensichtlich auf verschiedene Manuskriptvorlagen zurück. Dies ist in Hinsicht auf die verwirrende Fülle an Entwürfen, überarbeiteten Fassungen und Fragmenten, die von einzelnen Texten Muktibodhs vorliegen, nicht ungewöhnlich. Herausgeber Nemichandra Jain beschreibt im Vorwort zur 1. Auflage der Gesamtausgabe seine Schwierigkeiten, vollständige Texte in authentischer, chronologischer Ordnung zu präsentieren. Neben dem Zeitdruck, der ihm für die Prüfung von Manuskripten und veröffentlichtem Material auferlegt war², und der ihn daran hinderte, "immer noch ein Bündel von Handschriften" gründlich durchzusehen, mußte er davon ausgehen, daß ihm darüberhinaus eine Reihe unbekannter Veröffentlichungen in kleinen, womöglich nicht mehr existierenden Zeitschriften entgangen waren³. Die größte Herausforderung bei seiner Aufgabe als Editor stellten jedoch die vielen Textfragmente dar, die sortiert und zusammengefügt werden mußten. Die Frage der Authentizität der veröffentlichten Texte ließe sich seiner Aussage nach nur nach weiterer gründlicher Prüfung klären.

¹ *Muktibodh Racnāvalī*, ed. Nemichandra Jain, 6 Vols., Rājkamal Peparbaiks, Dillī 1985. 1. Aufl. (Hardcover), Rājkamal Prakāśan, Dillī 1980. Die Paperback-Ausgabe 1985 enthält 350 Seiten mehr Text als die Hardcover-Version von 1980. Vgl. Vorwort von Sheila Sandhu zur Paperback-Ausgabe, Bd.1. "GA" bezieht sich im Rahmen dieser Arbeit auf die Paperback-Ausgabe.

² Der Plan zur Publikation einer Gesamtausgabe entstand im März/April 1980, die Ausgabe sollte bis zum Geburtstag Muktibodhs (13.11.) im selben Jahr vorliegen (GA 1: 17). Laut Ramesh Muktibodhs Vorwort zu 1. Aufl. 1980 stammte die Idee ursprünglich von Ashok Vajpeyi.

³ Die 2. Ausgabe 1985 wurde um einige Texte ergänzt, die in der Zwischenzeit verfügbar geworden waren. Insbesondere enthält diese Ausgabe einen (zensierten) Abdruck von Muktibodhs Lehrbuch, dessen Verbot bei Drucklegung der 1. Aufl. noch voll gültig war. Für die Paperback-Ausgabe wurde ein Abdruck mit Ausnahme der beanstandeten Teile genehmigt. (S. Vorworte von Nemichandra Jain, in GA 1 und GA 6).

Seine herausgeberische Tätigkeit entwickelte sich demnach in vielen Fällen zum kreativen Prozess⁴. Das geht jedenfalls aus seiner Einschätzung hervor, daß

"[...] durch ein gewissenhaftes Edieren von einigen Versionen eine kräftigere und vollständigere Variante eines Werkes entstanden sei. Bei Durchsicht der Manuskripte fanden wir oft, daß er ein Werk mehrmals geschrieben hat, und einige dieser Teile zwar Ähnlichkeiten aufwiesen, sie sich aber als vollkommen unterschiedlich herausstellten und wie verschiedene Stadien desselben Textes erschienen. Bei anderen Werken hatten wir auch das Gefühl, daß unter den verschiedenen Varianten einzelne Teile von selbst stärker und eindrucksvoller wirkten. Fügt man daher diese Teile mit Sorgfalt zusammen, besteht die größte Möglichkeit, daß im Vergleich zum vorhandenen Text eine organisiertere und sinnvollere Form entsteht. Das war nicht nur bei den Gedichten der Fall, sondern auch bei den Kurzgeschichten und Tagebuchfragmenten."⁵

Aufgrund dieser Unsicherheiten bezüglich 'authentischer' Fassungen von Muktibodhs Gedichten kann im folgenden nur versucht werden, einzelne Stadien des Gedichtes "Im Dunkeln" zu rekonstruieren. Die Aufgabe des letzten Edierens konnte der Autor nicht mehr wahrnehmen, aber es war nicht nur seine letzte schwere Krankheit, die ihn daran gehindert hatte: zeitlebens und besonders gegen Ende seines Lebens war ihm das Beenden, das Fertigstellen eines Gedichtes eine beinahe unmögliche Aufgabe, wie später ausgeführt werden soll. Die Herausgeber seiner Texte waren also immer auf sorgfältige Recherchen⁶, und, wenn das nichts ergab, auf eigene Einschätzung und künstlerische Evaluierung angewiesen. Nemichandra Jain betont in diesem Zusammenhang den Wert der Manuskripte im Vergleich zu veröffentlichtem Material, das ziemlich sicher bereits einmal durch die Hände von Herausgebern gegangen war, und weist darauf hin, daß

"[...] soweit wie möglich der Text aufgenommen wurde, der in einer vom Dichter überarbeiteten letzten Version vorlag. Beim Vergleich der

⁴ Vgl. dazu auch die editorielle Arbeit von Proust, der Eliots Manuskript von "Waste Land" von mehr als 800 Zeilen auf 433 Zeilen reduzierte. Allerdings geschah dies nicht posthum, sondern in "tagelangen Auseinandersetzungen mit dem Autor". (Eliot 1985: 8).

⁵ GA 1: 17/18, vgl. auch GA 2: 10.

⁶ Beim Sortieren der Manuskripte war die z.B. die Papierqualität von großer Bedeutung. Dabei erwies sich als sehr hilfreich, daß Muktibodh, um Geld für teures Papier zu sparen, auf die Rückseiten der ihm kostenlos zugeschickten sowjetischen Bulletins zu schreiben pflegte. Diese Rückseiten ermöglichten eine z.T. recht genaue Datierung als auch Zuordnung der vorliegenden Fragmente. (Lt. Hinweis von Vishnu Khare).

Manuskripte mit denen in Zeitschriften, sowie in seinen zwei Gedichtbänden erschienenen Versionen stießen wir auf viele Unstimmigkeiten, und es schien, daß als Grundlage für die Verbesserung der Texte die Manuskripte notwendig waren. Auf der anderen Seite waren die Gedichte in der Zwischenzeit in dieser Form verbreitet und bekannt, — und ich zögerte bei dem Gedanken, sie nun in veränderter Form vorzustellen. Letztlich erschien es angemessen, daß für die Gesamtausgabe die Edition der Gedichte nur auf der Grundlage der Manuskripte geschehen sollte.⁷

Bei aller selbstbewußten Einschätzung seiner herausgeberischen Fähigkeiten wird hier doch das Bemühen deutlich, durch die Vorrangstellung, die er den Manuskripten einräumte, im Zweifelsfall dem Autor die oberste Instanz zuzugestehen.

Obwohl Muktibodh in unzähligen Literaturmagazinen und Zeitungen publizierte, war zu seinen Lebzeiten keine Sammlung seiner Gedichte erschienen. *Amdhere meṃ* erschien zuerst im September 1964 in seinem ersten Gedichtband *Cāṃd kā muṃh terhā hai*, dessen Veröffentlichung Muktibodh nicht mehr erlebte⁸. Im Vorwort zu CKM schreibt der Herausgeber Shrikant Varma am 14.8.1964:

"Während seiner Krankheit äußerte Muktibodh den Wunsch, daß in dieser Sammlung unbedingt zwei seiner Gedichte, *Chambal kī ghāṭiyāṃ* ('Die Täler des Chambalflusses') und *Āśāṅkā ke dvīp aīmdhere meṃ* ('Inseln der Vorahnung im Dunkeln') aufgenommen werden sollten. Beide sollten hintereinander stehen, und der Titel des zweiten geändert werden.[...] Seinem Wunsch gemäß habe ich aus dem Titel "*Āśāṅkā ke dvīp*" gestrichen, obwohl ich meine, daß er die Bedeutung des Gedichtes besser vermittelt. Diese beiden Gedichte sind kurz vor seiner Krankheit entstanden, und sind in dieser Hinsicht von den bis jetzt vorliegenden seine beiden letzten Gedichte."

Obwohl in seinem Vorwort nur eine kurze Danksagung an Ashok Vajpeyi für seine Mitarbeit bei der Auswahl der Texte auftaucht, scheint, wie im übrigen auch bei der Gesamtausgabe⁹, dessen Mitarbeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die

⁷ GA 1: 20.

⁸ G.M. Muktibodh starb am 11. Sept. 1964 im All India Institute for Medical Sciences (AIIMS), New Delhi.

⁹ Ramesh Muktibodh in seinem Vorwort zur 1. Aufl.: "Die ursprüngliche Idee zu diesem Vorhaben [die Herausgabe einer Gesamtausgabe] stammte von Ashok Vajpeyi. Ohne

Entstehung dieses Bandes gewesen zu sein. Bei einem Gespräch mit A. Vajpeyi ergaben sich denn auch interessante Hintergrundinformationen zur Geschichte der Publikation von CKM. Anfang des Jahres 1964 hatte Ashok Vajpeyi Muktibodh gebeten, ihm ein Gedicht für ein von ihm und Kamlesh geplantes Magazin *Punarvasu* zu schicken. Das Gedicht, das ihm zugeht, war das 32 Seiten lange *Āśānkā ke dvīp āndhere mem*. Ende Mai 1964 besuchte Vajpeyi den schon sehr kranken Muktibodh in Bhopal im Krankenhaus der in dieser Zeit aber noch bei vollem Bewußtsein war. Er erzählte ihm, daß aufgrund des Scheiterns seines Magazins sein Gedicht nicht veröffentlicht werden könne. Daraufhin bat Muktibodh Vajpeyi, das Manuskript an die Zeitschrift *kālpānā* zu schicken, wo es ja auch im November 1964, also zwei Monate nach Muktibodhs Tod und dem Erscheinen von CKM erschien, und zwar unter dem ursprünglichen langen Titel. Es war also Vajpeyi und nicht Muktibodh selber, wie bei Nand Kishore Naval vermutet¹⁰, der das Manuskript letztlich an *Kalpanā* schickte, und zwar noch in der Form, die ihm vorlag, d.h. auch mit dem langen Titel. Im Zusammenhang mit der geplanten Veröffentlichung von einem Gedichtausgabe besprach A. Vajpeyi bei anderer Gelegenheit in Bhopal den Titel von *“Āśānkā ke dvīp āndhere mem”* mit Muktibodh und schlug vor, den ersten Teil herauszunehmen, da dieser evtl. ungewünschte Anklänge an Agyeas *“Nadī ke dvīp”* (‘Inseln im Fluß’, 1951) evozieren könne, und Muktibodh stimmte dem zu.

Beim Lesen des Vorworts von Shrikant Varma kann der Eindruck entstehen, er selbst sei der alleinige Herausgeber gewesen, der die Auswahl, Reihenfolge und Wahl des Titels der Sammlung CKM bestimmte. Tatsächlich wäre es aber angemessener gewesen, neben ihm zwei weitere Herausgeber zu benennen: Nemichandra Jain und Ashok Vajpeyi, da diese beiden ebenfalls einen beträchtlichen Beitrag geleistet hatten. Nemichandra Jain war vor allem beim Lesen der handschriftlichen Originale und Zuordnen der Fragmente behilflich. Ashok Vajpeyi bestimmte die Auswahl, legte die chronologische Reihenfolge fest und entschied vor allem den Titel der Sammlung. Der Vertrag mit dem Verlag *Bhāratīya Jñānpīṭh* war noch unter dem Titel *“Sahas*

seinen Eifer und Einsatz wäre die Durchführung dieses Vorhabens praktisch unmöglich gewesen.” (GA 1: 10).

¹⁰ Nand Kishore Naval 1993: 445.

svikārā hai” (‘I happily agree’) abgeschlossen, was Vajpey als nicht sehr passend für eine Gedichtsammlung Muktibodhs empfand. Ein anderer Titel eines Gedichts von Muktibodh “*Ḍūbtā cāṁd kab ḍūbegā* (‘Wann wird der sinkende Mond untergehen’) wurde in Hinsicht auf den im Sterben liegenden Dichter verworfen. Schließlich wählte Vajpeyi den Titel “*Cāṁd kā muṁh ṭeṛhā hai*“ für den Band.

Shrikant Varma selbst war nicht das erste Mal mit der Veröffentlichung von Muktibodhs Gedichten befaßt. Aus einem umfangreichen Briefwechsel zwischen ihm und Muktibodh zwischen dem 21.9.1956 und dem 2.3.1964¹¹ geht hervor, daß Shrikant Varma Muktibodh, den er als sein dichterisches Vorbild (*Kāvya Guru*) betrachtete, wiederholt aufgefordert hatte, in seiner progressivistisch orientierten Zeitschrift *Kṛiti*¹² zu veröffentlichen. Als seine Leistung muß ihm bei der Herausgabe von CKM die Klärung der technischen Fragen der Publikation und die Beschleunigung der Vertragsabschlüsse mit den Verlagen angerechnet werden, die er auch hinsichtlich Muktibodhs Essay-Sammlungen und anderen Texten vorantrieb, wie aus der Korrespondenz hervorgeht. In Shr. Varmas letztem Brief, der an den schon schwer Erkrankten gerichtet ist, versichert er ihm weitere Publikationsmöglichkeiten und fordert ihn zur Eile auf:

"Wir versuchen, Ihre zwei Gedichtsammlungen, eine Essaysammlung und ein Tagebuch so bald wie möglich veröffentlichen zu lassen. Innerhalb eines Monats werden Sie die Verträge mit dem *Bhāratiya Jñānpīṭh* und *Rājkamal Prakāśan* erhalten. Bitte unterzeichnen Sie sie. Von Ihren veröffentlichten Gedichten wird eine Sammlung zusammengestellt. Bitte lassen Sie mir Ihre unveröffentlichten Gedichte so bald wie möglich (innerhalb der nächsten zehn Tage) zukommen. Sie müssen nicht abgeschrieben werden, das kann hier geschehen. Sagen Sie Rameshji [Muktibodhs Sohn] er soll mir die Gedichte mit eingeschriebener Post schicken." (Shr. Varma 1995: 439)

Interessanterweise finden wir im letzten Antwortbrief Muktibodhs an Nēmichandra Jain vom 28.2.1964¹³ den Hinweis, daß dieser ihn ebenfalls um die Übersendung von

¹¹ Shrikant Varma 1995, Bd. 4: 410- 439.

¹² Shrikant Varma war von 1958 bis 1962 zusammen mit Naresh Mehta Herausgeber von *Kṛiti* in Delhi.

¹³ GA 6: 332.

Manuskripten gebeten' hatte, verbunden mit der Aufforderung, nach Delhi zu kommen. Doch Muktibodh war eigenen Angaben nach schon "zu schwach, um noch vom Bett aufzustehen", und nicht "in der mentalen Verfassung, ihm Manuskripte zu schicken". Sowohl Shrikant Varma als auch Nemichandra Jain, der erstere aus nicht auszuschließendem geschäftsmäßigen Interesse, scheinen also nach dem ersten Schlaganfall Muktibodhs am 7.2.1964 eine gewisse Dringlichkeit gesehen zu haben, seine Manuskripte sicherzustellen. Generell beobachteten einige mit Muktibodh enger befreundeten Schriftsteller mit einer gewissen Bitterkeit eine plötzliche Welle des Interesses für Muktibodh ab der Mitte des Jahres 1964, wo sich sein Tod abzuzeichnen begann. Shamsher Bahadur Singh fragt:

"Warum wird er plötzlich in *Dharmyug*, *Jñānoday*, *Lahar*, *Navbhārat Tāims*, - ja nahezu in allen Wochenzeitschriften, Monatsmagazinen und Tageszeitungen, vorgestellt, und woher kommt dieser plötzliche Aufbruch in der literarischen Welt des Hindi in Delhi?"¹⁴

Der Abdruck von *Āndhere mem* in der Gesamtausgabe folgt laut Aussage des Herausgebers Nemichandra Jain der Fassung in *Kalpanā* (Nov.1964):

· "Der Text von *Āndhere mem* [...] erscheint hier in einer anderen Form als in *Cānd kā munh terhā hai*, weil vom Dichter selbst korrigierte Versionen dieses Textes vorlagen. Der Text von *Āndhere mem*, der hier verwendet wurde, stimmt, mit einigen Veränderungen, mit dem Text von *Kalpanā* überein."¹⁵

Der Zusatz "mit einigen Veränderungen" wird leider nicht weiter ausgeführt. Es zeigt sich nämlich, daß er recht weiträumig aufzufassen ist, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden. Auch wer die Veränderungen im einzelnen vorgenommen hat, läßt sich heute nur noch mutmaßen, nicht mehr eindeutig feststellen. Neben der Tatsache, daß das Gedicht auch in der GA unter dem revidierten, kürzeren Titel von CKM erschienen ist, lassen sich in der GA weitere Abweichungen von der *Kalpanā*-Fassung finden, die offensichtlich in

¹⁴ CKM: 9.

¹⁵ GA 2: 20.

Übereinstimmung mit CKM vorgenommen wurden, woraus auf den ersten Blick schon ersichtlich wird, daß mindestens diese beiden bis dahin vorliegenden Fassungen bei der GA-Fassung berücksichtigt wurden.

Aus einer Reihe von Gründen erhob sich 1980, als der Entschluß zu einer Gesamtausgabe gefaßt wurde, wohl nicht mehr die Frage, Shrikant Varma (1931-1986), der CKM herausgegeben hatte, mit der Herausgabe des Gesamtwerks zu betrauen. Ausschlaggebend für die Wahl des Herausgebers Nemichandra Jain war wohl, daß Muktibodhs Frau Shanta und Sohn Rainesh die Verlegerin von Rajkamal, Sheila Sandhu, gebeten hatten, Nemichandra diese Aufgabe zu übertragen. Sie stellten ihm alle Papiere, Manuskripte etc. zur Verfügung und Nemichandra Jain versicherte ihnen eine Ausgabe auf deren Grundlage. Nemichandra Jain war fast gleichaltrig mit Muktibodh, beide kannten sich seit langer Zeit ab den Jahren 1941/42, wo sie gleichzeitig in Shujalpur, M.P. als Lehrer an eine Schule kamen, und Nemichandra Jain unterstützte die Familie Muktibodh immer wieder finanziell. Da die beiden einen langen und intensiven Briefverkehr unterhielten, war Nemichandra Jain wie kein anderer in der Lage, Muktibodhs Handschrift zu entziffern. Eine nicht unerhebliche Rolle spielte womöglich auch die politische Ausrichtung, die Shrikant Varma um die Zeit der Gesamtausgabe angenommen hatte: er war 1969 der Congress-Partei beigetreten und wuchs zu einer ihrer führenden Bürokraten unter Indira Gandhi heran. Besonders seine unrühmliche Rolle während der *emergency* gilt einigen Schriftstellern heute noch als Scheidepunkt in ihrer Beurteilung über die "Linientreue" Shrikant Varmas. Nemichandra Jain dagegen konnte auch um 1980 noch in politischer Nähe von Muktibodh gewußt werden. Und Namvar Singh als der damalige Berater von Rajkamal hatte sicher auch seinen Einfluß dahingehend geltend gemacht.

Die Erörterung der verschiedenen Veröffentlichungen gibt allerdings noch wenig Aufschluß über die tatsächliche *Entstehungszeit* des Gedichts. Im Vorwort zu CKM schreibt der Verfasser, Shamsher Bahadur Singh, daß Muktibodh während seiner Zeit in Rajnandgaon "einige seiner erfolgreichsten Gedichte geschrieben habe, wie *Brahmarākṣas*, *Orāṅg Uṭāṅg* und *Aṁdhere meṁ*." Weiter schreibt er, daß Muktibodh ihm 1961 in Rajnandgaon das Gedicht *Aṁdhere meṁ*, zusammen mit

zwei weiteren, vorgetragen habe¹⁶. Muktibodh kam im Juni 1958 nach Rajnandgaon, wo er eine Stelle als Lehrer antrat. Die Entstehungszeit kann dieser Aussage nach zwar auf die Zeit zwischen 1958 und 1961 eingegrenzt werden, es ist jedoch davon auszugehen, dass Muktibodh viele seiner Gedichte, die in Fragmenten oder Ansätzen womöglich schon länger vorlagen, nach Antritt des 'ruhigeren' Lehrerpостens in Rajnandgaon überarbeitete und ihnen dort nur eine 'endgültige' Form gab.

Eine andere Quelle, *Lakṣit Muktibodh*¹⁷, von Anil Kumar, einem Mitarbeiter bei *All India Radio* in Nagpur, wo auch Muktibodh zwischen Oktober 1954 und Oktober 1956 angestellt war, berichtet, daß Muktibodh als Reporter der Zeitschrift *Nayā Khūn* Augenzeuge der blutigen Niederschlagung eines Arbeiteraufstandes der Textilfabrik "Empress Mill" in Nagpur wurde. An anderer Stelle wird in derselben Quelle beschrieben, wie ein Freund Muktibodh bei diesem Ereignis fragte:

“Nun, *Mahaguru*, schreibst du darüber ein Gedicht? Er antwortete: 'Nein, laß es noch reifen.' Nach einigen Tagen erfuhren wir, dass das Gedicht 'under repair' war. Muktibodh sagte: 'Beim ersten Niederschreiben kommt in einem Rutsch das heraus, was ich sagen möchte. Wenn ich es dann zur 'repair' hervorhole, verändert sich auch die Form. Aufgrund der Komplexität entwickelt sich die Länge, und auch die Tiefe.'”

Muktibodh war, nachdem er 1956 seine Stelle am *All India Radio* aufgegeben hatte, vom Okt. 1956 bis April 1958¹⁸ bei *Nayā Khūn*, als Redakteur tätig. Das brutale Vorgehen der Staatsgewalt bei diesem Ereignis hatte ihn tief beeindruckt, "er sah das Krachen von Schädeln und Gewehrfeuer auf Arbeiter" (VW CKM: 18), und viel von diesen Eindrücken finden sich in *Aṁdhere meṁ* literarisch verarbeitet wieder, so dass dieses Ereignis als eine der ersten Inspirationen für *Aṁdhere meṁ* als einigermaßen gesichert vorausgesetzt werden kann. Leider haben wir heute diesen 'ersten Rutsch', der zwischen 1956 und 1958 entstanden sein könnte, nicht mehr zur Verfügung, der uns eine Vorstellung von dem oder zumindest einem 'Kern' des Gedichts geben könnte.

¹⁶ CKM: 18.

¹⁷ Zitiert nach Nand Kishore Naval 1995: 444, Quelle ist angefordert.

¹⁸ Angabe Naval 1995: 442.

Die wohl detaillierteste Information in diesem Zusammenhang kommt wiederum von Ashok Vajpeyi. Dieser hatte als B.A. Student an der Universität von Sagar, M.P., im Jahre 1959 Muktibodh zu einer Lesung in seinem 'Creative Forum Sagar' eingeladen. (1958 hatte dort auch Ajñeya gelesen). Dort trug Muktibodh eine seiner wohl ersten Versionen von *Amḍhere meḡ* vor. Er kam in dieser Zeit aus Rajnandgaon, wo er seit Juni 1958 wohnte. Das Gedicht war also höchstwahrscheinlich in der Zeit von 1958 bis 1959 in Rajnandgaon ausgearbeitet worden, auf dem Hintergrund seiner Erlebnisse als Journalist bei *Nayā Khūn* in Nagpur.

Die Phase der letzten Überarbeitung ist von einem weiteren Ereignis überschattet. In einer Erinnerung an Muktibodh¹⁹ beschreibt der Schriftsteller, Satiriker und enger Freund Muktibodhs, Hari Shankar Parsai aus Jabalpur, M.P., die tiefe Krise, in die Muktibodh das Verbot seines vom Erziehungsministerium Madhya Pradeshs in Auftrag gegebenen Lehrbuchs "Indien: Geschichte und Kultur" (*Bhārat: Itihās aur Saḡskṛti*) gestürzt hatte²⁰. Eine bei Muktibodh bis dahin schwelende Furcht vor faschistischen Tendenzen brach sich mit aller Macht Bahn. Parsai beschreibt Muktibodhs Reaktion:

¹⁹ Parsai 1972: 112/113.

²⁰ Dieses Buch wurde am 19.9.1962 auf schwere, vom *Rashtriya Swayamseva Sangh* (RSS, 1925 in Nagpur gegründet) angeführte kommunalistische Agitationen mit Bücherverbrennung, Umzingelung des Autors etc. hin mit richterlichem Beschluß verboten. Die beanstandeten Stellen betrafen hauptsächlich die Darstellung, daß Rama und Krishna 'dunkelhäutig' seien aufgrund von Rassenvermischung von Ariern und Nichtariern, ferner seien zwei Tirthankaras aus illegitimen Verhältnissen von Brahmanen und Shudras hervorgegangen. Das (zensierte) Lehrbuch und eine ausführliche Dokumentation des Vorganges ist in der GA 6: 403-599) abgedruckt, inklusive des endgültigen richterlichen Beschlusses vom 16.4.1963, in dem die fraglichen Textstellen aufgeführt werden. Das Buch, als "Quick Reader" für die *Matric*-Prüfungen konzipiert, und von Muktibodh als Gegenwicht zu Geschichtsbüchern über "Könige, Kriege und Adelsgeschlechter" (sein Vorwort ebd. 410) vorgestellt, fand ansonsten, lt. Vorwort von Ramesh Muktibodh, 11.9.1985 (GA 6:407/8) lobende Kritik in Rezensionen wegen des "originellen wissenschaftlichen Standpunktes", und auch Shrikant Varma vermerkt den "commercial success" des Buches (S. Varma 1975: 124ff). Lt. Ramesh Muktibodh habe "eine organisierte Hasskampagne einiger mißgünstiger Lehrbuchverleger" den Stein ins Rollen gebracht, und das Buch sei als "anti noble, anti ethical" kategorisiert worden. Eine Petition des Verlegers, der ja auf die Genehmigung des Erziehungsministeriums 35.000 Exemplare wie vorgesehen zum 12.7.1992 produziert hatte, wurde abgelehnt, wie auch Muktibodhs akribische Beweisführung zurückgewiesen, dass ähnliche Theorien durchaus in anderen Werken vertreten waren. Ramesh Muktibodh erwähnt wie Shr. Varma, Sh. Bahadur Singh und Parsai ebenfalls die tiefe persönliche Krise, in die das langwierige und erniedrigende gerichtliche Verfahren seinen Vater gestürzt habe.

“Dieser Mann war wie ein Felsen. Aber dieser Vorfall hat in ihm Angst und das Gefühl von Unsicherheit geweckt. Er war außer sich. Das Verbot hat ihm großen Schaden zugefügt. Wenn das Buch verbreitet worden wäre, hätte er soviel Tantiemen bekommen, das; damit alle seine Schwierigkeiten vorüber gewesen wären. Aber abgesehen vom persönlichen Verlust sah er den Vorfall im größeren politischen Zusammenhang. Er sagte: ‘Das ist nackter Faschismus. Schriftsteller werden umstellt, körperlich bedroht. Mit der Meinungsfreiheit ist es vorbei.[...] Hier geht es nicht um mein oder dein Buch. Es geht darum, daß in diesem Land faschistische Mächte auf dem Vormarsch sind.’[...] In dieser Zeit höchster mentaler Anspannung wurde sein längstes und stärkstes Gedicht *Am̐dhare meṁ* vollendet.[...] Einen Monat vor seiner letzten Krankheit [vor dem Schlaganfall am 7.2.1964] kam er nach Jabalpur. Hände und Füße waren voller Ekzeme, die Füße angeschwollen.[...] Er war sehr schwach. Am Abend hat er uns *Am̐dhare meṁ* vorgelesen. Nach eineinhalb Stunden Lesung verliessen ihn die Kräfte und er rollte sich auf dem Bett hin und her. Wir gaben ihm ein wenig Brandy. Am Morgen sagte er: ‘*Partner*, das war eine gute Medizin.’”²¹

Nand Kishore Naval versucht, mit weiteren Quellen eine Eingrenzung der Entstehungszeit vorzunehmen. Eine davon ist ein Brief Muktibodhs vom 9.12.1963 an die polnische Wissenschaftlerin Agnieszka Soni²², in der er ihr von einem langen Gedicht erzählt, daß er ihr nach Allahabad schicken wolle. Außer unspezifischen Aussagen wie “lang”, ‘kein Magazin würde es drucken’, finden wir jedoch den einzigen hinreichend konkreten Hinweis, daß es sich bei diesem Gedicht um *Am̐dhare meṁ* handelt, in der Formulierung einer “Atmosphäre der Vorahnung, einer dunklen Vorahnung, daß nur ja nicht in unserm Indien so etwas geschieht” (²³).

Gerade diese “Atmosphäre der dunklen Vorahnung” jedoch ist etwas, das sich auf viele seiner Gedichte beziehen könnte. So ist auch die in seinem im Januar 1963 veröffentlichten Aufsatz “Das Ende eines langen Gedichts” (*Ek lambī kavītā kā ant*, GA 4: 151) beschriebene Atmosphäre jenes langen Gedichts, (das er “gerade gestern

²¹ Die Anrede ‘*Partner*’ war typisch für Muktibodh, wie alle seine Freunde sich erinnern. Er vermied damit auch ausdrücklich das gängige ‘*Comrade*’. - Ausser dieser ‘Medizin’ trank Muktibodh ansonsten keinen Alkohol, war aber starkem Tee (‘double strong’, Parsai) und vor allem Zigaretten und *Bīrīs* verfallen.

²² GA 6: 392.

²³ “*āsānkā, am̐dhare āśānkā kā vātāvaran, kahīm hamāre bhārat meṁ aisā-vaisā na ho*”.

veröffentlichten Aufsatz "Das Ende eines langen Gedichts" (*Ek lambī kavitā kā ant*, GA 4: 151) beschriebene Atmosphäre jenes langen Gedichts, das er "gerade gestern vollendet hat", als "von dunkler, extrem dunkler Färbung", es sind Augenblicke von "Furcht, Terror, Ungewissheit, Neugier, Besorgnis [...]" darin, es ist eine "Allegorie, eine Metapher", es hat eine "Geschichte" usw. Oft wurde dieser Essay als eine Beschreibung auf *Arndhere mem* aufgefaßt und demzufolge der Artikel bei Datierungsversuchen herangezogen, d.h. das Gedicht wäre demnach erst Anfang 1963 fertiggestellt worden. Eine nähere Prüfung der Einzelheiten zum im Essay beschriebenen Plot des fraglichen Gedichtes ergab jedoch, daß diese m.E. weniger bis überhaupt nicht auf *Arndhere mem* zutreffen, einige Angaben sogar definitiv nicht enthalten sind; sie sich in mehreren Punkten jedoch viel deutlicher auf ein anderes spätes langes Gedicht beziehen könnten: "Auf diesem weiten hohen Hügel" (*is caure ūnce țile par*, GA 2: 372).²⁴ Navals zur Datierung herangezogenes Zeugnis erweist sich also als recht unsicher, wie auch andere zur Klärung dieser Frage herangezogene Punkte.

Auf der Grundlage der vorliegenden Erörterungen können wir also von einer Entstehungszeit erster Teile des Gedichtes um 1956/57 (*Nayā Khūn*) ausgehen, eine vortragsfähige lange Version um 1959 (Vajpeyi) annehmen und die Phase der letzten Überarbeitung(en) auf den Zeitraum von Mitte 1962 (Schulbuchkrise) bis Ende 1963 (Überarbeitung für Publikation, Lesung Parsai) eingrenzen. Man muß ferner davon ausgehen, daß während der langjährigen Überarbeitungszeit mehrere unterschiedliche, vom Autor selbst verfasste Abschriften des Gedichtes entstanden, die weiterhin ein 'Eigenleben' führten.

Bei der im folgenden versuchten Klärung verschiedener fraglicher Einzelheiten und Unstimmigkeiten in den heute vorliegenden Editionen und Veröffentlichungen von *Arndhere mem* darf also nicht vergessen werden, daß die Frage nach dem historischen Original kaum eindeutig zu beantworten sein wird, bzw. die Klärung dieses Punktes unerheblich erscheint in Hinsicht auf die verschiedenen vom Autor selbst verfaßten

²⁴ Im Aufsatz ist konkret die Rede von einem Hof, einem Bungalow (der in *Arndhere mem* nirgends vorkommt, wohl aber im besagten Gedicht), der getöteten Seele usw.

und korrigierten Versionen. Interessanter erscheint es, diesen Prozess der häufigen Überarbeitung und des Reifenlassens eines Textes zum "Langen Gedicht", dem ein organisches Wachstum zugestanden wird, selbst zu thematisieren, und Hintergründe für verschiedene Entwicklungsstadien, Schaffenstechniken und Arbeitsziele aufzuzeigen.

3.2. Die langen Gedichte bei Muktibodh unter besonderer Betrachtung von *Amidhere meri*

Muktibodhs künstlerische Weiterentwicklung von überkommenen Formen, Inhalten und sprachlichen Mustern in der Poetik des Neuen Gedichts kann in Bezug auf die außergewöhnliche Länge der von ihm verfassten Gedichte in besonderem Maße als bahnbrechend und wegberreitend bezeichnet werden. Neben *Amidhere meri*, das das bei weitem längste von Muktibodhs Gedichten ist, weisen viele seiner bekanntesten Gedichte eine ebenfalls beeindruckende Zeilen- bzw. Seitenzahl auf. In der Tat wurde Muktibodh gerade durch seine langen Gedichte bekannt, die in Ermangelung eines anderen Gattungsnamens einfach 'Langes Gedicht' (*lambī kavītā*) benannt wurden. Wie Nand Kishore Naval in seiner Einleitung zu *Nirala und Muktibodh: vier lange Gedichte* (1993) *...*

"... begann das Gespräch über das 'Lange Gedicht' als eine Dichtform im Hindi erst mit den langen Gedichten von Muktibodh.[...] Nach ihm entwickelte sich im Hindi eine Art Mode, lange Gedichte zu schreiben."¹

Da die Länge seiner Gedichte nicht nur ein zunehmendes Hindernis bei der Publikation in Zeitschriften und Anthologien darstellte², sondern auch den mündlichen Vortrag zu einer Tortur sowohl für Autor als auch Zuhörer machte³, soll dem Phänomen der Länge in seinen Gedichten, die ihn einerseits als innovativen Dichter

¹ Naval 1993:1.

² Muktibodh war die problematische Länge seiner Gedichte durchaus bewusst: "Bei der Vorstellung seines [eines gerade beendeten Gedichtes] möglichen Umfangs bekam ich fast Angst. Angst deswegen, weil eine solche Länge bei uns nicht geschätzt wird. Der zweite Grund ist, daß eine Veröffentlichung in Monatszeitschriften große Probleme bereitet. Und selbst wenn es gelingt, jemanden zu erwischen und zu seinem Zuhörer zu machen, reicht das nicht, denn die Länge wird ihn ganz sicher ermüden." ("एक लंबी कविता का अंत" (1963), GA 4: 151).

³ Vgl. dazu Harishankar Parsais Beobachtungen: "[...] das andere [Gedicht] war sein längstes Gedicht *Amidhere meri*, das voller furchterregender Phantasiebilder von faschistischen Kräften ist. Er hat uns dieses Gedicht in einer Nacht im vergangenen Januar vorgelesen. Es dauerte ungefähr eineinviertel Stunden. Aber es enthielt soviel ansteigende Spannung und derart aufwühlende Bilder, dass er selbst ganz schwach wurde[...] und wir lange Zeit wie verloren dsaßen." ("पर मुक्तिबोध ऐसा था", in: *आजकल, स्वर्ण जयंती अंक*, 1994: 187).

auszeichnete und andererseits für die Rezeption zunehmend disqualifizierte⁴, im besonderen nachgegangen werden. Ferner erscheint es sinnvoll, einer Definierung und Eingrenzung des Begriffes 'Langes Gedicht' im Hindi, auf die bisher weitestgehend verzichtet wurde, nachzugehen, um diese Dichtform näher zu bestimmen. Folgende Arbeitsschritte sollen dabei verfolgt werden:

(I) Auf der Grundlage seiner in zwei Bänden gesammelten (GA 1 und 2) Gedichte soll zunächst untersucht werden, inwieweit Muktibodhs lange Gedichte in zufälliger Verteilung in seinem Werk vorkommen, oder ob sich gewisse Tendenzen oder Perioden einer fortschreitenden Entwicklung der Länge feststellen lassen.

(1) Auf dieser Sichtung aufbauend, sollen in einer kurzen biographischen Studie die besonderen Lebensumstände während Muktibodhs Zeit in Nagpur (1949-1958) untersucht werden, während der offensichtlich die meisten seiner langen Gedichte entstanden.

(2) Ebenfalls ergibt diese Sichtung Aufschluß über eine besondere Rhythmik in seinem Werk, die jeweils ein besonders langes Gedicht innerhalb einer Schaffensperiode hervorbrachte. Anhand dreier solcher frühen langen Gedichte sollen einzelne Momente isoliert werden, die von den anderen Gedichten in ihrem jeweiligen Umfeld abweichen und die eine Entwicklung zur Länge begünstigen oder herausfordern.

(II) In einem zweiten Schritt soll untersucht werden, welche literarische Verfahren und Organisationstechniken in *Am̄dhare mer̄* nachzuweisen sind. Neben der Isolierung einzelner Stränge sollen ihre Funktionen innerhalb des Gesamttextes untersucht werden, als auch die Intention ihrer Zusammenfügung zu einer literarisch ungewöhnlichen Form.

⁴ Namwar Singh bemerkte in einer Einführung zur Aprilausgabe 1957 des Journals *Kavi*, die ein 'Muktibodh-Spezial' enthielt: "Muktibodh ist unter den Lesern des Neuen Gedichts zwar wohlbekannt, aber nicht populär; weil seine Gedichte meistens lang und verwickelt sind und intellektuell erscheinen. [...] Populär sind unter den Neuen Dichtern die, die kurze Gedichte schreiben, und von denen auch nur die, die ein paar neue Bilder und ein besonders extremes Gefühl enthalten." ("विशिष्ट कवि : गजानन माधव मुक्तिबोध", in: *कवि*, April 1957: 51/52).

(1) Eine kurze Bestandsaufnahme soll versuchen, das moderne lange Gedicht in einen literarhistorischen Kontext zu stellen und die unmittelbaren Vorläufer von Muktibodhs langen Gedichten zu benennen.

(2) In getrennten Untersuchungen wird der Gedichttext von *Amðhere mēm* unter verschiedenen Kriterien neu aufgerollt, um lyrische, dramatische, narrative oder epische Konzepte in ausgewählten Einzelaspekten zu analysieren, und ihre Funktion im Gesamtverbund zu bestimmen.

(a) Der lyrische Charakter wird unter den Kriterien "(Natur-) Metaphern/Bilder/Symbole", "Singbarkeit und Liedcharakter", sowie "Subjektiver Empfindsamkeit" untersucht: Funktion der Konzentration.

(b) Dramatische Techniken werden in der "Charakterisierung der Darsteller und ihrer Begegnungen, direkte Redē", der "Bühenanweisungen" und der "Szenenbilder" vorgestellt: Funktion der Konfrontation und Visualisierung.

(c) Narrative Techniken werden in der "Rahmengeschichte" mit ihren "Spannungselementen" vorgestellt. Spiegelung des dialektischen Verhältnisses von Realität und Phantasie im Rahmen der "Traumgeschichte" oder "Fantasy". Funktion der Dynamik, Organisation von Erzählzeit und -perspektive. Ordnung der Ebenen und Räume.

(d) Epische Konzepte erscheinen in der äußeren Form wie Länge und Kapiteleinteilung. Überführung vom Subjektiven in das Universale. Überhöhung des Protagonisten zum Idealen Charakter. Erweiterung des dargestellten Ausschnittes zum Dokument einer Zeit. Die Lösung zum Positiven in der erhabenen Vision oder Utopie. Funktion der Lehrhaftigkeit und Repräsentativität.

3.3. Langes Gedicht oder endloses Gedicht? Biographische und schaffensgeschichtliche Hintergründe für Muktibodhs lange Gedichte.

Bei einer Durchsicht der Inhaltsverzeichnisse der Bände eins und zwei der GA, in denen die Gedichte Muktibodhs gesammelt sind, fällt gegenüber dem ersten Band eine deutlich umfangreichere Textmenge während einer kürzeren Entstehungszeit im zweiten Band ins Auge. Das vorgestellte lyrische Werk im ersten Band wurde von

Nemichandra Jain in drei Phasen unterteilt: 1935-1939, 1940-1948 und 1949 -1956, und umfaßt somit eine Spanne von insgesamt 21 Jahren der Schaffenszeit Muktibodhs. Er enthält 358 Seiten Text mit 188 Gedichttiteln. Der zweite Band stellt das lyrische Werk der Periode von 1957-1964 vor, und umfaßt somit 7 Jahre der Schaffenszeit, mit 403 Seiten Text und 68 Gedichttiteln. (Den Anhang mit Fragmenten nicht mitgerechnet.)

Der für die Periodisierung zuständige Herausgeber Nemichandra Jain beschreibt im Vorwort die im ersten Band präsentierte Periode 1939-1956 als

"... die Zeit der Vorbereitung, in der der Dichter seinen eigenen idiomatischen Ausdruck sucht, ihn ausformt und poliert. Diese Zeit kann bis Mitte 1958 ausgedehnt werden, denn 1958 kam er nach Rajnandgaon, wo er vergleichsweise mehr Zeit und Ruhe hatte und sich konzentrierter seinem Schreiben zuwenden konnte. In dieser Hinsicht wäre es vielleicht angemessener gewesen, den ersten Band bis 1958 gehen zu lassen. Im Jahre 1957 aber entstanden derart viele und lange Texte, daß bei deren Aufnahme in den ersten Band eine gewisse Unwucht im Umfang der beiden Bände entstanden wäre."⁵

Ein näherer Blick auf die in der GA gesammelten Gedichte soll jedoch nicht nur den sprunghaften Anstieg der *Textmenge* ab dem Jahre 1957 hervorheben, sondern sich vor allem auf das Verhältnis von *Gedichtlänge* und *Entstehungszeit* konzentrieren. Dabei ist nicht zu übersehen, daß sich bereits innerhalb der im ersten Band zusammengefaßten, in drei Phasen unterteilte Periode von 21 Jahren eine deutliche Staffelung bezüglich der *Gedichtlängen* ergibt.

(a) Die erste Phase von 1935 bis 1939 weist unter fünfzig Gedichten nur sieben auf, die länger sind als eine Seite, sechs davon sind maximal zwei Seiten lang, nur ein einziges, "*Jīvan yātrā*" ('Lebensreise')⁶, umfaßt dreieinhalb Seiten, gegliedert in sieben Strophen.

⁵ GA 1: 19.

⁶ GA 1: 66.

(b) Die zweite Phase 1940-1948 beinhaltet in der Gesamtzahl von achtundsechzig Gedichten bereits zwanzig, die zwischen zwei und vier Seiten lang sind, drei mit fünf Seiten und eines mit achteinhalb Seiten, "*O virāt sapnom*" ('Oh gewaltige Träume')⁷.

(c) Die dritte Phase 1949-1956 weist unter vierundsechzig Titeln zehn mit drei bis neun Seiten auf, vier mit zehn bis dreizehn Seiten und wiederum ein längstes mit siebzehn Seiten, "*Zindagī kā rāstā*" ('Weg des Lebens')⁸.

(d) Die im zweiten Band zusammengefaßte vierte Phase 1957-1964 enthält bei achtundsechzig Titeln fünfundzwanzig, die drei bis neun Seiten lang sind, sechs von zehn bis dreizehn Seiten Länge, drei mit vierzehn bis zwanzig Seiten, drei mit einundzwanzig bis sechsundzwanzig Seiten, und wiederum ein außergewöhnlich langes mit sechsunddreißig Seiten, "*Andhere mem*" ('Im Dunkeln')⁹.

Aus dieser Zählung lassen sich zweierlei Schlüsse ziehen:

Zum einen kann ein stetiger Anstieg in der Länge von Muktibodhs Gedichten festgestellt werden¹⁰, eine besonders konzentrierte Produktion von längeren Gedichten scheint jedoch um die Mitte der fünfziger Jahre aufgetreten zu sein. Im folgenden erscheint daher eine Untersuchung einiger für das literarische Schaffen offensichtlich wichtiger biographischer Umstände dieser in Frage kommenden Periode sinnvoll.

Zum anderen gab es offensichtlich in jeder der vier vorgestellten Phasen ein Gedicht, das deutlich länger war als alle anderen in seinem zeitlichen Umfeld. Eine Untersuchung der drei ausnehmend langen Gedichte der ersten drei Phasen soll daher untersuchen, ob gewisse formale oder inhaltliche Kriterien ersichtlich sind, die potentiell zur Erweiterung und Verlängerung führten, und eventuell auch im längsten

⁷ GA 1: 167.

⁸ GA 1: 261.

⁹ GA 2: 320. (Zählung der Seitenzahl jeweils in GA).

¹⁰ Die Tendenz zur steigenden Zeilenzahl mit zunehmendem Alter ergänzt auch die Beobachtung, daß von den 17 Gedichten, die Muktibodh 1943 in der ersten Ausgabe von *Tar Saptak* veröffentlichte, die beiden längsten knapp drei Seiten sind. Der Aufforderung an die sieben beteiligten Dichter, zur zweiten Ausgabe 1963 ein Nachwort und weitere Gedichte einzusenden, kam Muktibodh mit einem kurzen Nachwort und einem einzigen, sechsseitigen Gedicht nach.

←
ETalle
in J...
130 Seiten
Stückzahl

Gedicht der vierten Phase und längsten Gedicht des gesamten Werkes überhaupt, *Amdhere mem*, wirksam wurden. Weiterhin ist von Interesse, ob bestimmte Motive in Muktibodhs Gedichten prädestiniert für eine immer wieder erneut aufgenommene, ausführliche Behandlung waren.

3.3.1. Äußere Repression, innere Explosion: Der "Alptraum Nagpur"

Der sprunghafte Anstieg von langen Gedichten bei Muktibodh ab der Mitte der fünfziger Jahre ist trotz aller Unsicherheiten durch fehlende oder auf der Grundlage der letzten Überarbeitung vorgenommenen Datierungen¹¹ unübersehbar¹². Die äußeren Umstände seines Aufenthaltes in Nagpur (1948-1958) sollen daher im folgenden kurz umrissen werden. Im Anschluß an eine ruhelose Zeit mit wechselnden Anstellungen und Zwischenaufenthalten in Ujjain (1942-1945)¹³, Bangalore (1945)¹⁴, Kalkutta, Benares (als Mitarbeiter bei *Saraswati Press* 1945-Okt.1946)¹⁵, Illahabad und Jabalpur (Nov.1946 - Nov.1948, u.a. als Lehrer an der D.N. Jain High School, Mitherausgeber von *Samtā*)¹⁶, kam Muktibodh im Dezember 1948 nach Nagpur, wo er eine Stelle als Journalist am "Department of Information and Publication" am Civil Secretariat antrat, verbunden mit der Hoffnung auf ein intellektuelles und journalistisch inspirierendes Umfeld in der Landeshauptstadt¹⁷. Die Stelle war wie alle

¹¹ Das Datum der letzten Überarbeitung kann, wie im vorigen bei *Amdhere mem* festgestellt, nicht unbedingt mit der Entstehungszeit gleichgesetzt werden. Nemichandra Jain schreibt im Vorwort zu Bd. 1: "Unzählige seiner Gedichte, die im zweiten Band unter die Entstehungszeit 1960-62 eingeordnet worden sind, sind eigentlich zwischen 1953 und 1957 in Nagpur entstanden. [...] Ihre letzte Form haben sie nach 1960 bekommen, als Muktibodh mehr Zeit und Gelegenheit zur Überarbeitung seiner Gedichte bekam." (GA 1: 20).

¹² Muktibodh selbst äußert sich dazu u.a. im Nachwort in *Tār Saptak*: "Dennoch, in den folgenden Jahren haben sich die dunklen Farben meiner Gedichte etwas aufgelöst, aber die Bilderkraft ist angewachsen. Die Themen haben sich variiert und differenziert, bis dahin, daß ab 1952/53 meine Gedichte ihre äußere Form verändert haben. Wenn die Gedichte vorher auch nicht gerade kurz waren, so wurden sie jetzt auf einmal wirklich lang. [...] Warum sind die Gedichte so lang geworden? Die Antwort darauf überfordert mich. Es bleibt mir wirklich ein Rätsel."

¹³ Brief GA 6: 207-217.

¹⁴ Brief GA 6: 212.

¹⁵ Briefe GA 6: 218-243.

¹⁶ Briefe GA 6: 244-281.

¹⁷ Zur beruflichen und allgemeinen Situation in Nagpur schreibt er am 6. und 8.2.1952 an N.C. Jain: "Yes, my real journalistic career has begun at Nagpur. Very few people know me, one way. And yet I am being 'delightfully' read every week by some five thousand

seine vorherigen Posten schlecht bezahlt, und beließ ihn in der gewohnten unerträglichen finanziellen Zwangssituation, die er nur durch ständig neue Geldanleihen bei Kredithaien und Freunden¹⁸, sowie verzweifelte Bemühungen um Sondereinkommen durch Sendungen im Radio, Erstellen von Auftragstexten und zusätzliche journalistische Tätigkeit für jeweils kurze Zeit erleichtern konnte. Die Veröffentlichung eines Romanmanuskripts war gescheitert¹⁹. So setzte er Hoffnungen auf die Veröffentlichung eines Gedichtbandes, den er hoffte im Februar 1949 herauszubringen, falls ihn nicht wieder "Arbeiten als literarischer Tagelöhner"²⁰ davon abhalten sollten. 1953 legte er seinen M.A.-Abschluß an der University of Nagpur ab, um seine beruflichen Chancen auf den Universitätsbereich zu erweitern. Im Sept. 1954 gab er unter dem Druck zunehmender Nachstellungen durch die Geheimpolizei wegen seines kommunistischen Rufes die Stelle am Sekretariat auf²¹, und konnte im Okt. 1954, nur vermittelt durch die persönliche Empfehlung seines *Tār*

people. My paper has the highest circulation and is the best political weekly in the state. This accident has given me a measure of self-confidence and some influence. I sometimes flatter myself by secretly smiling to myself saying that 'well, I am almost a secret force her.'" [...]" My monthly income is rupees hundred and eighty-two. That is all. Nagpur is very dear, very dirty, very hot. Epidemics are general. Sun and air do not greet the walls of our house. It is a regular den, with no water-tap or well. The only advantage that Nagpur seems to afford is the approachability of its politicians, leaders, editors and other public men, boasts of 3 Hindi, 2 Marathi and 2 English Dailies, and some 50 other papers, is a hotbed of political blackguards, blackmailing journalists, fiery agitators, opportunist trade unionists and other species of political crooks and manoeverers. The Marathi literary team is better than the Hindi one." (GA 6: 310ff).

¹⁸ S.v.a. die Briefe an Nemichandra Jain, in denen unzählige Male von seinen drückenden Geldsorgen die Rede ist, und immer mit der Bitte um Geldanweisungen über z.T. geringfügige Beträge enden, die er angesichts plötzlicher Notlagen wie Krankheiten in der Familie nicht aufbringen konnte. In diesen Briefen ging M. Nemichandra Jain auch wiederholt und dringlich um die Vermittlung einträglicher Posten oder Aufträge bei Magazinen, im Radio, als Übersetzer, an Colleges usw. an.

¹⁹ Um 1948/49 hatte Muktibodh das 250seitige Manuskript eines Romans auf Vermittlung von Shamsher Bahadur Singh an eine Druckpresse in Allahabad gegeben. Nachdem 80 Seiten gesetzt waren, kam der Prozess ins Stocken, und in der Folge ging unglücklicherweise das gesamte Manuskript verloren, und konnte auch trotz heftigsten Bemühens von Shamsher Bahadur Singh nicht mehr aufgefunden werden. Ein Teil dieses Romans, der in der Zeitschrift *Paksdhar* 1975/76 veröffentlicht worden war, wurde zufällig später gefunden. (GA 1: 21).

²⁰ "In February, I shall finish my book of poems. That would bring me money in March or April. That too, when I don't take any hack work. Hack work is needed for immediate needs, and does not give me more than 10 or 15 chips ..." (Brief Ende Dez. 1948/Anf. 1949, Nagpur, GA 6: 286).

²¹ Tatsächlich hatte er jede politische Aktivität in der CPI seit Jabalpur aufgegeben und auch seine Mitgliedschaft aus Angst vor Repressalien im Staatsdienst nicht erneuert.

Saptak-Kollegen Prabhakar Machve, als Journalist beim (wiederum staatlichen) All India Radio anfangen. Aufgrund der Neuordnung der Bundesstaaten wurde im Nov. 1956 sein Arbeitsplatz in die Hauptstadt des neugegründeten Staates Madhya Pradesh, Bhopal, verlegt, und Muktibodh sollte dort zunächst auf einer monatlichen Vertragsbasis weiterarbeiten. Dieses unsichere Angebot mußte er jedoch ablehnen²², und er nahm stattdessen die Redakteursstelle bei der progressivistisch orientierten Wochenzeitschrift "*Nayā Khūn*" ('Neues Blut') im Okt. 1956 an, für die er schon seit längerem Beiträge schrieb²³. Seine Arbeit bei "*Nayā Khūn*" war wiederum mit 225 Rupien monatlich sehr schlecht bezahlt, wobei hier noch harte Arbeitsbedingungen hinzukamen. Seine Gesundheit war bereits sehr angegriffen, und er fühlte sich durch die Redaktionsarbeit, der er sich mit großem Eifer und Pflichtbewußtsein widmete und die sich bis in die frühen Morgenstunden zog, ausgelaugt²⁴. Er war beständig auf der Suche nach einer festen Anstellung als Lehrer an einem College, verstärkt noch ab dem Jahre 1958, als sich sein Alter auf die "falsche Seite der Vierziger" gewendet hatte und sich seine Vermittlung, neben seinem Ruf als linker Staatsfeind, zusätzlich erschwerte²⁵. Ab Mitte der fünfziger Jahre arbeitete er auch unentgeltlich für Harishankar Parsais Zeitschrift "*Vasudhā*" in Jabalpur mit regelmäßigen Beiträgen in seiner Kolumne "*Ek sāhityik kī dāyri*". Anfang 1958 hatte er den Auftrag für ein Lehrbuch übernommen, das er in Hindi schrieb, und das abschnittsweise ins Marathi übersetzt und in Druck gegeben wurde. Dieses Projekt war nur einer der Gründe, warum Muktibodh nicht dem Ruf Nemichandra Jains nach Delhi folgte, sondern die Ernennung als Lehrer am Digvijay College in Rajnandgaon, die durch Freunde vermittelt worden war, ab August 1958 annahm, wo er auf eine vergleichsweise

²² Brief vom Juni 1957, GA 6: 323/4.

²³ Zur Zeit seiner staatlichen Anstellung veröffentlichte er dort unter Pseudonymen wie "अग्निमित्र मालवीय", ('Feuerfreund aus Malwa'), "अमिताभ" usw. (Naval 1996: 36).

²⁴ "Die Arbeit bei *Nayā Khūn* zieht sich bis ein, zwei Uhr nachts hin, meinem Körper ermangelt es an Kraft. Solange ich diese Stelle nicht aufgeben kann, wird dieser Zustand anhalten. Meine Gesundheit ist zerstört und große, große Sorgen haben mich befallen." (Brief an Shrikant Verma, 1.2.1958, Nagpur, GA 6: 354). Ähnlich beschreibt Harishankar Parsai Muktibodhs Tätigkeit bei *Nayā Khūn*: "Dort ist einiges von *seinem* Blut ausgetrocknet. Ich habe ihn gesehen, wie er in Nagpurs Maihitze saß, mit dem Kopf unter einem fünf Fuß niedrigen Blechdach, und bei Fieber arbeitete. Auf mein Anraten, er solle sich zuhause hinlegen, antwortete er: 'Wie auch immer, die Zeitung muß beizeit herauskommen, und dann geht es ohnehin so weiter.'" (Parsai 1994: 186).

²⁵ Brief vom 9.1.1958, Nagpur. GA 6: 326.

ruhige und geordnete Lebensweise hoffte, die ihm Zeit für seine eigenen Projekte ermöglichen sollte. Die Zeit in Nagpur wird im Nachhinein noch als "Verlust, nur Verlust" beschrieben, und er entschied sich für Jabalpur und gegen Delhi da er fürchtete, der Lebenskampf in Delhi könnte für ihn zu einer "Neuaufgabe von Nagpur" werden²⁶.

Raymond
→ Saon

Die berufliche Belastung und Ungewissheit ging Hand in Hand mit der Geldnot, die sein Familienleben überschattete. In seinen früheren Briefen noch mit grimmigem Humor und Zuversicht auf baldige Besserung geschildert²⁷, erwies sie sich im Laufe seiner Zeit in Nagpur als eine Katastrophe, die lawinenartig jede neue Hoffnung unter sich begrub. Er sah sich zusehends außerstande, seiner Aufgabe als Ernährer der Familie gerecht zuwerden. Die erste Zeit in Nagpur konnte er seine Familie aus Geldknappheit nicht nachholen, diese konnte jedoch mit seinen mageren Geldsendungen nicht einmal den Klauen der Kredit- und Pfandleiher in Jabalpur entkommen. Fortgesetzt, z.T. gefährliche Krankheiten von Frau und Kindern²⁸, dazu die seines Vaters in Ujjain, an dem er sehr hing und dem er sich als ältester Sohn auch finanziell verpflichtet fühlte, und schließlich seine eigene schlechte, auf mangelnde Ernährung, Versorgung und Ruhe zurückgehende gesundheitliche Verfassung, erforderten immer wieder größere, unvorhergesehene Ausgaben. Obwohl an vielen Stellen in seinen Briefen eine große Anhänglichkeit an seine Familie durchscheint, litt die Beziehung zu seiner Frau, die er gegen den Willen seiner Familie geheiratet hatte, zunehmend unter der angespannten Situation²⁹.

²⁶ Brief vom 4.3.1958, Nagpur. GA 6: 327ff.

²⁷ "I want to do and can do a lot. First, I want to be a well placed man so that I may be truly self dependent and quite assured of myself. I think I can earn Rs.500 a year by books. I don't want to be in rags and broken chappals and looked down upon by the people. Don't want to be a tragic figure." (Brief an Nemichandra Jain, 8.10.1945, Benares. GA 6: 281ff). Und an anderer Stelle: "My first two years of Nagpur life were almost a nightmare. [...] It was at that time, that indulgence in fantastic dreams of help from you increased. It was an utter folly, no doubt, to claim first to be an intellectual and then to be so unrealistic about things. Most un-Marxist that way." (Brief vom 6.2.1952, Nagpur. GA 6: 311).

²⁸ Zwei seiner Kinder starben 1941 und 1943 in Ujjain, zwei weitere 1950 und 1956 in Nagpur. (Naval 1996: 32).

²⁹ "I have left passing through those streets where the blessed physician, the grocer, the tea-shopwalla watch the debtors for a good hunt. We passed the last 3 months in this condition, changed doctors for want of money, used all tricks and tactics to keep them away. After all, I can't write, sell books in this condition. I am prepared to pay say Rs.30 p.m. on debt, but not the whole sum. My wife is at daggers drawn with me and has the slightest respect for

Die enorme literarische Produktivität während seiner Zeit in Nagpur, sowohl an Gedichten als auch an journalistischen Beiträgen, Essays und Briefen³⁰, erscheint vor diesem Hintergrund der konstanten Anspannung und Anfechtung erstaunlich, und reflektiert eine geradezu besessene Arbeitswut. Offenbar genügte der geringste Abstand zu den täglichen ungelösten Konflikten zu einer regelrechten Entladung seines aufgestauten Schaffensdranges, wie schon ein Brief aus Jabalpur zeigt³¹. Dennoch erlebte er den schlichten Mangel an Zeit und Gelegenheit immer wieder als ein quälendes Hemmnis in seiner künstlerischen Entfaltung und Weiterentwicklung³². Auf der anderen Seite scheint es, daß das fieberhafte Schreiben seine eigene Art war, sich mit der kontroversen Realität auseinanderzusetzen und sie zu verarbeiten, ein überlebensnotwendiges Ventil seiner unter Hochdruck stehenden Persönlichkeit, wenn er sich auch wegen der darauf verwendeten Zeit ständig unter Rechtfertigungsdrang fühlte³³. Vor allem das uneinträgliche Schreiben von Gedichten gab immer wieder

me now. She says it openly and, as a last measure, had managed to write to you which I checked in time. Quite true, I have not given her any happiness. But I too am extremely unhappy. If I smoke *Bidis* and take 3 cups of tea outside, I can't help. I get away from my home at 9 a.m., on foot to cross 4 miles in an hour to the Secretariat, and come back on foot again and reach home at 6.30 to be only sent here and there for purposes with crazy crossness. She remains alone, at home, in privations, along with her two whimpering children. What can I do? I can't help. I have no peace of mind, I can't write, I can't earn, I can't beg from my brother. That would be the greatest punishment to me and this repeated reference to my tea-*bidi* indulgence makes me awfully brutal." (Brief an Nemichandra Jain vom 6.8.1949, Nagpur. GA 6: 292 ff)

³⁰ Auffällig ist jedoch ein völliges Fehlen von Kurzgeschichten aus dieser Zeit, abgesehen von einzelnen Fragmenten.

³¹ "After Shanta's departure to Ujjain I was also straining my pen and wrote four crude unchiselled poems of some length. No one would dare publish them. So modernist they are." (Brief vom 29.1.1947, Jabalpur. GA 6: 252).

³² "My literary life has not been quite barren, though I must sincerely confess I have risen in my eyes only to find depressing deficiencies in my attempts, all the more so because I neither have enough time, nor physical and mental energy and of course, no purse to concretise the plans and pictures that I harbour in mind." (Brief an N. C. Jain vom 29.10.1949, Nagpur. GA 6: 299).

³³ In einem Brief an Shrikant Verma schreibt er am 18.10.1958, kurz nach seiner Ankunft in Rajnandgaon: "In den letzten eineinhalb-zwei Jahren habe ich vier lange, lange Gedichte geschrieben. Sie sind meine einzige Errungenschaft. Weil ich in sie verwickelt war, konnte ich keine andere Aufgabe ausführen. Wegen ihnen blieb alles andere zurück. In Wirklichkeit sind sie die vollständigen Bilder der Komplikationen des Lebens. Was Sie in ihren Kritiken erwähnt haben, habe ich auch im Auge behalten. Jetzt, in Zukunft, werde ich vielleicht keine Gedichte mehr schreiben, ich werde mich bemühen, keine Gedichte mehr zu schreiben. Es geht zuviel Zeit dabei drauf. Gerade das Überarbeiten hat soviel Zeit

Anlaß zu familiären Auseinandersetzungen³⁴, die den Schriftsteller gegen Ende seines Lebens, als er nicht einmal eine Veröffentlichung seiner Gedichtsammlung vorzuweisen hatte, mehrmals entmutigt den Wunsch äußern ließ, das Dichten ganz zugunsten der Prosaschriftstellerei oder der literarischen Auftragsarbeit aufzugeben³⁵.

Es scheint also bei gleichzeitiger Verengung und Verkürzung der zur Verfügung stehenden Mittel zu einer enorm angestiegenen literarischen Produktivität gekommen zu sein³⁶. Sein von Mängeln gezeichnetes Leben an der Oberfläche war von einer überströmenden Fülle in seiner 'Untergrundtätigkeit' begleitet³⁷. Der äußere Druck schien im wahrsten Sinne des Wortes zum künstlerischen Aus-Druck gedrängt zu haben: je größer und undurchschaubarer die Konflikte im täglichen Leben, desto größer der Drang, sie künstlerisch umzusetzen, und umso länger und komplexer die Gedichte. Gleichzeitig aber handelte es sich, und das war vielleicht mit ein Grund für Muktibodhs Rechtfertigungsdrang, um eine Flucht aus dieser Realität, um sie auf einer anderen Ebene neu geordnet wiederzuschaffen.

gebraucht. Eine Schwachsinnarbeit ist das; dennoch ist es sehr wichtig, sie auszuführen." (GA 6: 359).

³⁴ So schildert er einmal, wie ihm seine Frau am Schreibtisch über den Rücken sieht und enttäuscht sagt: "Ach, wieder nur Gedichte! Und was bekommst Du dafür?" (GA 4: 152).

³⁵ "Wann immer ich sehe, was ich in Händen halte, dann sind es meine Gedichte, sonst nichts. Ich weiß nicht wieviele Monate und Jahre ich auf ihresgleichen verschwendet habe. Und ich habe nichts von ihnen erhalten, nicht Glauben, nicht Wohlstand, nicht Liebe, nicht Erlösung. [M. spielt hier auf die vier Lebensziele des Hindus an.][...] Leute werden auf vielerlei Weise verrückt, und ich fange an zu begreifen, daß, wie auch immer, auch ich es wert bin, in diese Kategorie eingereiht zu werden. Aber nein, ich werde den Versuch machen, wieder vernünftig zu werden und Prosa zu schreiben. Ich habe damit bereits angefangen, aber was soll ich sagen, es gibt ein Ding names Melodie, es gibt ein Ding names Feuer. Diese Worte sind nicht 'modern', dennoch ist die Existenz ihrer Bedeutung auch heute nicht entthront. Sie ziehen mich in Richtung Gedicht. Aber ich verspreche, daß ich keine Gedichte mehr, nur noch Prosa schreiben werde. Dann werde ich besseres Einkommen haben, und mein Ruhm wird sich etwas vergrößern." ("एक लंबी कविता का अन्त", 1963, GA 4: 153).

³⁶ Vgl. dazu auch Nemichandra Jain: "Gleichzeitig war dies [1953-57] die Zeit harter finanzieller und gesellschaftlicher Kämpfe in seinem Leben. Ein unabhängiges Studium seiner Schriften aus dieser Zeit unter dem Blickwinkel der Prüfung des Zusammenhanges zwischen dem inneren und äußeren Kampf und der kreativen Energie des Dichters kann sehr sinnvoll und anregend sein." (GA 1: 20).

³⁷ Dieses Motiv des 'Feuers im Untergrund/Verborgenen' findet sich in mehreren seiner Gedichte, u.a. in *Arndtere men*, 6.380ff: "Tief im Innern ein Netzwerk / stromführender Kabel / furchtbare Knäuel von glühenden Drähten / an der Oberfläche staubartig braune / Krusten von Erde". Auch Machve sprach von seinen Gedichten als 'lava', die aus ihm herausströme.

Das Versagen gegenüber den konkreten Anforderungen der Wirklichkeit wurde in seiner individuellen Hoffnungslosigkeit neu perspektiviert, das persönlich erfahrene Leid in einen größeren, historischen und gesellschaftspolitischen Zusammenhang gestellt, und als Baustein einer nach Veränderung und Revolution drängenden notwendigen Phase in der zeitgeschichtlichen Entwicklung mit seinem ganz spezifischen Auftrag und Sinn versehen. Dieser Versuch der Erweiterung, Ausdehnung und Universalisierung auf historischer, politischer, kultureller als auch geographischer Ebene wurde, wie im folgenden dargelegt wird, einer der Gründe, der (ähnlich auch bei Eliot, Ginsberg, Shamsheer Bahadur Singh, Rajkama! Chaudhary etc.) bei der Entwicklung von langen Gedichten nachzuzeichnen ist. Jedoch nicht nur die ideologische Ausrichtung, auch Träume, Phantasie und Visionen übernahmen bei Muktibodh die Aufgabe des Ausbruchs aus einer als unerträglich erfahrenen unmittelbaren Gegenwart. Unvermittelt eingeschobene Sequenzen dieser Art fügten sich als legitimes Mittel zur Reflektion von bruchstückhaftem Erleben und fragmentierter Wahrnehmung im modernen Lebenszusammenhang in die Gestaltung von lyrischen oder narrativen Texten ein.

3.3.2. Auf dem Weg zu *Arndhere men* : Drei frühe lange Gedichte

Vielleicht ist es kein Zufall, daß *Arndhere men*, das in den vorliegenden Fassungen als eines der letzten Gedichte Muktibodhs betrachtet wird, auch das längste von allen seinen Gedichten ist: hier mag der Versuch ersichtlich werden, alles vorher Geschriebene in einer summarischen Zusammenfassung zu präsentieren, um damit womöglich auch seinem dichterischen Schaffen ein krönendes Finale zu setzen. Dies Bestreben, ein umfassendes, die Zeit und ihre wechselnden Tendenzen repräsentierendes und gleichzeitig diese Zeit überdauerndes literarisches Werk zu schaffen, läßt sich jedoch in Ansätzen bereits in drei ausnehmend langen Gedichten zeigen, die während früherer Schaffensperioden entstanden. Schon die Titel ('Lebensreise', 'Oh gewaltige Träume', 'Weg des Lebens') zeugen vom Versuch, einen größeren Entwurf zu erstellen, und durch eine erweiterte Thematik und Perspektive

das Gedicht von lyrischen Momentaufnahmen und flüchtigen emotionalen Impressionen abzuheben³⁸.

(a) "जीवन-यात्रा"³⁹ ('Lebensreise')

Das Gedicht mit dem Titel 'Lebensreise', im Alter von zwanzig Jahren verfasst, erschien im Jan. 1938 in der Zeitschrift *Ārtī*. Es stand, wie alle Gedichte aus seiner ersten Schaffenszeit, noch ganz unter dem Einfluß der Lied- und Reimtradition des ausgehenden *Chāyāvād*. Die Gedichte dieser Zeit waren kurz, folgten bekannten Schaffensmustern mit regelmäßigen Strukturen, und konnten allesamt in Zeitschriften veröffentlicht werden⁴⁰. In allen Gedichten Muktibodhs aus dieser Zeit wurde, wenn nicht vorgegebenen Gedichtformen⁴¹, so doch unbedingt bestimmten Endreimschemata gefolgt, und der metrische Zeilenaufbau weitgehend beachtet. 'Lebensreise' zeichnet sich in dieser Reihe jedoch vor allem durch eine erstmalig vorgenommene Einteilung in mit Nummern versehenen Strophen aus, die darüberhinaus in Länge und Aufbau nicht identisch sind. Ein Reimschema ist zu erkennen, vor allem in der ersten Strophe⁴², es begnügt sich jedoch im folgenden

³⁸ Gezeigt werden soll bei den folgenden Überlegungen, dass in den begleitenden kürzeren Gedichten jeweils ähnliche Themen und Formen zu finden sind. So ist z.B. das Thema 'Leben', 'Weg des Lebens' immer wieder behandelt, s.a. die Anfangszeilen von "दो ताल" (GA 1: 164): "So verläuft der Weg des Lebens/ nach zwei Rhythmen berauscher Raga/ tiefsten Hasses, tiefster Liebe/", oder das wie "Weg des Lebens" in mit Nummern versehene Kapitel eingeteilte Gedicht "जीवन जिसने भी देखा है" ('Wer das Leben gesehen hat', GA 1: 126) usw.

³⁹ GA 1: 66-69.

⁴⁰ Nemichandra Jain bemerkt zur ersten Phase: "Am Anfang des ersten Bandes stehen die zwischen 1935-39 geschriebenen ersten Gedichte. Sie gehören zu den wenigen Gedichten, die in verschiedenen Heften aufgeschrieben und mit einem Datum versehen worden sind. Viele von ihnen wurden in jener Zeit in den Zeitschriften *Karmvīr*, *Vaṇī* und *Vinā* veröffentlicht. Vor allem wurden einige seiner Werke in *Karmvīr* gedruckt, dessen Herausgeber Makhanlal Chaturvedi für die Förderung und Publikation neuer Talente berühmt war. Die Gedichte Muktibodhs aus dieser Zeit stehen deutlich unter dem Einfluß von Makhanlal Chaturvedis Stil und Empfindsamkeit." (GA 1: 19). Makhanlal Chaturvedi (1889-1967) wurde v.a. durch seine patriotischen Gedichte mit einer Mischung von mystischen und nationalistischen Motiven berühmt. Sehr von Bal Gangadhar Tilak (1856-1920) beeinflusst (s.a. Muktibodhs *Āndhere mein*), 1921 wegen polit. Tätigkeit inhaftiert. Die Zeitschrift *Karmvīr* kam erst in Jabalpur, dann in Khandwa (M.P.) heraus.

⁴¹ Besonders häufig finden sich die thematisch und formal in der Tradition Harivanshray Bacchans *Madhushala* (1935) stehenden Rubayas, Vierzeiler mit dem Endreimschema aaba. (S.a. zu 'Rubaya' EIL: 3710).

⁴² So im einleitenden Kap.1 (a)abba(a). Identische Refrainzeilen in Klammern.

weitgehend mit der Wiederholung einer oder mehrerer Reimvorgaben, die mit neu hinzukommenden 'Waisenzeilen' durchsetzt sind⁴³. Obwohl der Charakter der 'Singbarkeit' durch die aufgebrochene Reimstruktur in den Hintergrund gerät, ist dennoch ein wesentliches Element des Liedtradition: der Refrain, oder *sthāyi*⁴⁴, der mit zwei Zeilen die Strophen thematisch und formal einrahmt; allerdings ist auch diese Regel in Strophe 6 bereits durchbrochen. Die Länge der sieben Strophen ist unterschiedlich (7,12,15,18,27,13,15 Zeilen), wobei hier wiederum *eine* (die fünfte) ausnehmend lange Strophe ins Auge fällt. In dieser Strophe fünf ist auch Zeile (a) des Refrains viermal wiederholt, wenn man die ähnliche, auch äußerlich wie der Refrain abgesetzte Zeile 5.22 miteinbezieht. Vor allem aber das nach anfänglicher Regelmäßigkeit von abwechselnden Reimpaarzeilen und Waisenzeilen plötzlich davongaloppierende Endreimen auf "-ar"⁴⁵ sprengt die in den anderen Strophen noch andeutungsweise vorhandene Ausgewogenheit im Aufbau.

Im Zusammenhang mit diesen äußerlichen Beobachtungen lassen sich interessante inhaltliche Parallelen finden. Zunächst ist das ganze Gedicht, im Gegensatz zu den anderen Gedichten dieser Phase, die man als eher statische Schilderungen bezeichnen könnte⁴⁶, ein in dynamischen Bildern aufgebauter Entwurf einer Lebens- und Zukunftsperspektive. Das Leben wird in Strophe 1-4 als "ewiger Fortschritt", "ewig neu und ruhelos", "immerfort aktiv", "fortlaufend Tag und Nacht", "über sich hinausklettern wie eine Ranke", "ein sich in jedem Moment entwickelnder

⁴³ Im Kap. 3: (ab)abcdedfdab(ab).

⁴⁴ S.a. Gaefke 1978: 84/85. Während Gaefke den Refrain der Liedtradition der *gīti-kāvya* zuordnet, geht der Refrain in der westlichen Poetik ursprünglich auf den Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger zurück, und steht (nach der Verwendung in Goethes und Brentanos Kunstliedern) auch im modernen Zusammenhang eher der Balladentradition wie bei Brecht nahe. (vgl. *Metzler Literatur Lexikon*: 358).

⁴⁵ Siehe Reimschema in Strophe 5: (ab)bcdeefgg(a)hhhhhh(a')ffb(ab).

⁴⁶ Häufig anzutreffen sind in diesen Gedichten, abgesehen von Wortschatz und Dichtform, die im *Chāyāvād* so beliebten Personifizierungen von abstrakten Größen und Naturgewalten, die in der Form von 'Geliebten' angesprochen werden. Dabei nehmen bei Muktibodh wiederum die Gedichte, die sich mit dem Tod und der Vergänglichkeit des irdischen Daseins beschäftigen, eine Sonderrolle ein. s.a. "मरण-रमणी" ('Die Todes-Geliebte', 1936), in dem der Tod als Freundin visualisiert und adressiert wird. Bei diesem in der Reimform aaba verfassten Gedicht findet sich zusätzlich das erste Mal die Erweiterung durch einen erklärenden Prosaabschnitt, dem Gedicht in Klammern vorangestellt. (GA 1: 58/59). Weitere ähnliche Titel aus dieser Zeit sind "मरण का संसार", "समाधि", "मुझको मरण मिला", "मृत्यु और कवि" usw. (alle Titel in GA 1).

Lebensbaum", "ein alle Grenzen überkommender, Dämme einreißender Strom" poetisch bebildert, und in Strophe 5 als eigenständig narrative, allegorische Episode über eine Gruppe Frauen und Männer ausgeführt, die in kleinen Booten durch wildeste Wasser und schwerste Stürme zu einer weit entfernten, friedlichen, süßduftenden Insel vordringen. In Strophe 6 wird "der Intellektuelle" aufgefordert, dieses "unbändige Leben" nicht in den engen Rahmen seiner Denkmodelle zu pressen, und die siebte Strophe faßt die vorherigen als die hoffnungsvolle Beschwörung einer neuen Generation zusammen, die die heraufdämmernde Zukunft begrüßt und die Vergangenheit verabschiedet: "Unser ist für immer die neue Zukunft/ wenn die Vergangenheit endgültig untergeht/ wir sind das Vogel-Lied der Morgendämmerung/ [...] in meiner Bewegung ist der Fußschritt der Zukunft/ in meinen Gesten Schöpfungslied". Die Einteilung in mit Nummern versehene Strophen kann in gewissem Sinn als der Versuch beschrieben werden, mit diesen 'Kapiteln' eine Entwicklung zu veranschaulichen, und nicht nur gleichwertige poetische Bilder über 'das Leben' aneinanderzureihen, sondern der dynamischen Struktur des 'über sich selbst Hinauswachsens' der 'Lebensranke' folgend, auch das Gedicht über sich selbst, seine Form und vorgesehene Länge hinauswachsen zu lassen. Der Idee der Entwicklung entspricht ebenso das Resümee, die Lösung, die in der letzten Strophe vorgestellt wird.

Aufschlußreich in Bezug auf die Entwicklung der Länge in späteren Gedichten ist eine nähere Betrachtung der außergewöhnlich langen Strophe 5⁴⁷ in Bezug auf drei darin enthaltene Elemente: Die eigenständige "Geschichte", die romantische Traumphantasie und die kraftvolle Zukunftsvision. Die Strophe beginnt nach der Art von Märchen mit den Versen: "Jenseit von einigen Weltmeeren/ lag eine Insel in stiller Weite/ schwererfüllt von unendlichen Düften!", und das geordnete Reimschema⁴⁸ folgt in den sich fortlaufend erneuernden Reimpaaren einer traditionellen Erzählstruktur. Bei der anfänglichen Beschreibung der Traum-Insel ist die der 'lieblichen Qualität'

⁴⁷ Wie in *Arudhere mem* ist auch hier das drittletzte Kapitel das längste, vor der 'Klärung' und dem abschließenden 'Resümee'.

⁴⁸ Die sich fortlaufend ändernden Reimpaare erinnern an das Reimschema aabbccdd etc. der Urdu Masnavis, besonders in den Märchen-Dastans. (s.a. EIL: 2625).

(*mādhurya guṇ*) angepasste Häufung der Konsonante k, l, m, r usw. und Vokale i, u⁴⁹ zu beobachten. Die mit der Zeile 5.15 "gingen einige hinaus mit Booten" plötzlich einsetzende siebenfache Endreimfolge auf "-ar"⁵⁰ suggeriert sodann eine dramatische Entwicklung, die den Inhalt (Überlebenskampf auf hoher See) reflektiert. Diese Zeilen durchbrechen nicht nur den Reimaufbau, mit ihnen wird auch die durchschnittliche Länge der anderen Strophen überschritten: der Drang, das zu Erzählende in anschauliche Bilder zu fassen, hat die Oberhand über Reimschema und Strophenlänge gewonnen. Die 'Landung in ruhigeren Gewässern' führt dann auch wieder zum anfänglichen, geordneten Reimschema des Refrains zurück:

Bedeutsam bei der Überquerung der Wasser in der fünften Strophe waren offensichtlich die Träume: "aber angekommen sind, mit ihren Träumen/ einige Männer, Herr der Träume /". Die 'Träume' fanden bereits in Strophe 3 Erwähnung im Bild des Lebens als einer Ranke, in deren Zweigen die nistenden Träume geschützt und in Lieder, umgesetzt werden müssen: "Über sich hinaus klettert und wächst/ die Lebens-Ranke tausend-zweigig/ bietet Schutz in sich/ ewigen Traum-Vögeln zu Tausenden/ in seinem Schatten, sie ruhelos/ schreien ohne Unterlaß um Hilfe/ gebrechliche Träume werden/ in beglückten Liedern beständig". Die Traum-Vögel finden also durch ihre Erlösung in Liedern, (d.h. in einem tendenziell an einen Empfänger gerichteten Medium), zu Beständigkeit und Glück.

Die Strophe 6, der das einzig noch verbliebene 'stabile' Formelement in diesem Gedicht, der Refrain, fehlt, handelt interessanterweise auch inhaltlich von der Absage an alle Regelbindungen: "Oh Denker, mit deiner Philosophier-Methode/ grenz nicht ein das grenzenlose Leben/ es wird freudlos dadurch/[...] es läßt sich nicht binden in intellektuelle/ Netze, das grenzenlose dynamische Leben / fruchtlos sind all deine Bemühungen."

⁴⁹ Ausführlich in S.K. De 1976: 219/20, Fußnote 3 und 4. Als Beispiel hier Zeile 5.5: "फैले हैं खिलकर मृदुल फूल" ('Übersät mit blühenden lieblichen Blumen').

⁵⁰ Besonders das Reimpaar "अडकर" und "लडकर", ('behindert' und 'kämpfend') enthält die in *mādhurya guṇ* nicht gestatteten Cerebrale (außer ण).

Die anspruchsvolle Dimension des Themas 'Leben' wird so in der Darstellung seiner grenzenlosen Dynamik, visionären Weite und 'Nichtfaßbarkeit' auch in der äußeren Form als das erste 'Lange Gedicht' ausgeführt, indem nicht nur die Grenzen von Reim- und Versform überschritten werden, sondern auch eine Erweiterung der lyrischen Bilder in narrativen Gleichnis-Passagen versucht wird, die den Versuch widerspiegeln, sich aus den engen Vorgaben der traditionellen Metaphorik zu befreien.

(b) "ओ विराट स्वप्ने"⁵¹ ('Oh gewaltige Träume')

Die Entstehungszeit des Gedichts 'Oh gewaltige Träume' wird mit 1944-1948 angegeben, es blieb unveröffentlicht. Die äußere Form weist auf achteinhalb Seiten keine ersichtlichen regelmäßigen Unterteilungen auf, weder durch Strophen noch durch Kapitelnummern. In zehn unterschiedlich langen Blöcken folgen Zeilen unterschiedlichster Länge und Metren aufeinander. Ein Restbestand der "Refrainstruktur" findet sich noch in der mit leichten Abweichungen sechsmal wiederholten Titelzeile "Oh gewaltige Träume, erwacht", die jedoch nur selten einleitend am Absatzbeginn steht, sondern auch innerhalb des Absatzes an eher unverbindlicher Stelle auftaucht und über lange Strecken gar nicht vorkommt. Eine weitere Zeile "Nur allein wegen euch" wird, oft in Verbindung mit der ersten, ebenfalls sechsmal wiederholt und bildet auch die Schlußzeile. Das Titelmotiv wird zu Beginn in einem elfzeiligen Absatz vorgestellt, der mit Endreimen, bzw. Reimen am Zeilenbeginn⁵² relativ kompakt gestaltet ist. Zwei aufeinanderfolgende Zeilen darin sind nahezu identisch und unterscheiden sich nur in einem Wort, was mit dem nochmals wiederholten letzten Wort "आवश्यक" in der letzten Zeile eine etwas gezwungene Reimfolge ergibt, ebenso durch die dreimal auf das nicht gerade als Reimwort zu betrachtende "को" ausgehenden Zeilen. Die darauffolgenden Absätze folgen keiner erkennbaren, über längere Zeit eingehaltenen oder rekurrierenden Struktur mehr.

⁵¹ GA 1: 167-175.

⁵² Zeile 6, 7, und 8 beginnen mit "बंद", "अव" und "खंड".

Nach der einleitenden Passage, die mit ihrer Anrufung der Träume gleichsam als die Invokation des Gedichtes gelten kann, beginnt das lyrische Ich die Beschreibung einer Landschaft mit Steilufem, einem Fluß, Felsen und Himmelskörpern, die durch mannigfache Assoziationen zunehmend zu einer Landschaft des Geistes wird. Die Technik der ungezügelter Erweiterung geographischer⁵³, zeitlicher und thematischer Vorgaben wird durch die Beschwörung der Kraft der Träume immer wieder untermauert und durch das Adjektiv 'gewaltig', das den Träumen eine andere als nur individuelle Bedeutung zuschreibt, geradezu herausgefordert. Wie im vorigen Beispiel sind die Träume auch hier das die Dunkelheit überwindende, leuchtende, kraftpendende Symbol der großen Vision, die für die Befreiung der Menschheit notwendig ist, und die allein inmitten einem Meer von Finsternis dem Menschen Hoffnung und Ziel verschaffen kann: "Oh gewaltige Träume, erwacht/ und seht, welch unermessliche Kraft/ die Menschheits-Sehnsüchte heute haben" (172).[...] "Nur allein wegen euch/ brennt das arme, matte Licht/ mit größerem Glanz/ mit größerer Kraft der Freude/ mit größerem Ruhm/ weswegen die staubbraunen Mauern des Inneren/ ihre schmutzige Traurigkeit aufgeben/ die schmutzigen Fetzen der Kleider/ lachen voller Liebe-Zuneigung/ nur allein wegen euch." (171).

Die Träume erfüllen sowohl die Funktion der Bewußtseinsspiegelung des Individuums, sei es als Erinnerung an unverarbeitete Ereignisse oder als dunkler Alptraum, finden aber auch auf gesellschaftlicher Ebene Erweiterung als die Träger einer kollektiven, unterbewußten Sehnsucht und Bilderkraft ganz im Jung'schen Sinne: "Warum diese unglücklichen schwarzen Träume / diese zerfallenen Stupas des Lebens/ in der Wildnis meines Lebens erstanden/ wie verloren;/ in ihrer persönlichkeitslosen Existenz/ sind sie überaus flammend/ Überbringer des Terrors/ in den Gemütern des Volkes, das verstummt ist." Die Träume werden darüberhinaus als Agenten der Volksbefreiung gesehen, die die Funktion des Glaubens übernehmen: "Nur allein wegen euch/ ist die Menschheits-Befreiung/ nicht fern, nahe, ganz nahe

⁵³ Es ist z.B. durchaus konkret die Rede von einem felsigen Steilhang am Rande des Vindhya-Gebirges über einem kleinen Fluß, ein von Muktibodh oft verwendeter, typischer Landschaftsausschnitt der Region Malwa. Im letzten Abschnitt geht es um die Bäume 'meines Indiens'.

schon. Ein Ufer ist Glauben/ das andere Ufer ist Befreiung/ dazwischen fließt berauscher Ganga-Fluß/".

Der Traum findet aber auch zweimal ein interessantes Gleichnis im poetisch-zarten Bild einer Geschichte, die sich in Gestalt von Vogelschwingen erhebt, und wieder einschläft: "Aber schwarze tiefe ewige/ zwei rastlose Flügel/ eines mit Feuerkraft überzogenen Herzens/ von irgendeiner unverlöschten matten Empfindung/ flattern sie plötzlich auf/ Breiten sich aus/ dann sinken sie langsam herab/ wie eine zuende gekommene Geschichte." (S.168). Und auch das Murmeln des Flusses, das zum lyrischen Ich aufsteigt, birgt in sich das Rätsel einer Geschichte: "tiefes dichtes versunkenes leises Murmeln/ des Flusses/ als wäre innen/ im Innern eingedrungene tiefe/ Wellen des Fließens irgendeines Lebens/ höchst schwieriger Geschichte." (168).

Die Darstellung des Traumes, der nicht nur gedeutet werden kann, sondern eine potentielle Geschichte enthält, die der Dichter erkennen, entziffern und erzählen muß, ist eine wichtige Basis des langen Gedichtes bei Muktibodh: Wie der Traum aus Episoden besteht, keinen Anfang und kein Ende hat, so ist auch die narrative Vorgabe bei der Traumgeschichte nicht mehr an einen erzählerischen Aufbau genüpft, und kann sich durch Einschübe, Assoziationen und weitere Episoden tendenziell unendlich lang gestalten - bis zum Aufwachen in *Arndhere meri*. Träume haben darüberhinaus die Eigenschaft, sich zu wiederholen, und so kann auch die Traumgeschichte legitim die immergleichen Motive, Bilder und Gefühle in durchaus derselben Wortfolge wieder und wieder hervorbringen. Der Traum und seine verwandten Agenten wie Imagination und Phantasie können also innerhalb des Gedichttextes Schlupflöcher schaffen, die den gegebenen Rahmen verlassen helfen und einen grenzenlos erweiterten Luftraum (vgl. die häufige Paarung von 'Traum' und 'Vogel!') erschließen⁵⁴.

⁵⁴ Die intensive Beschäftigung mit Traum, Phantasie und Imagination spricht bereits aus einigen frühen Titeln wie "कल्पेरी", "वेदना और कल्पना", "स्वप्न का प्यार", usw. (alle in GA 1). Vgl. dort auch die häufige Erwähnung von 'Vögeln' wie "मेरे बिहग", "यह अंधकार खग", oft in Verbindung mit 'Dunkelheit', 'Nacht' usw.

Es ist beeindruckend, wie dieses relativ frühe Gedicht bereits, neben dem übergreifenden Rahmen der Traumgeschichte, die hier erst erahnt, aber noch nicht ausgeführt wird, eine Fülle von Einzelmotiven aufführt, die sich in späteren Gedichten und vor allem in *Amidhere mem* wiederfinden lassen: die Naturbilder des felsigen Hochplateaus, der Steilufer über dem Fluß, der Hügel und der verlassenen Ebenen, die 'ferne Stadt', die Ruine, das flackernde Licht, der Pipalbaum, die aufsteigenden Stimmen aus dem Wasser, das schwache Weinen aus der Ferne, die kalten Sterne 'mit eisigen Augen', die hervorbrechenden jungen Bäume und Ranken der revolutionären Jugend usw., und vor allem der Gegensatz zwischen hell und dunkel: dem Feuer, Funkeln, Strahlen, Glänzen usw. als Symbole der Hoffnung und Aktivität, gegenüber der Passivität und lähmenden Traurigkeit der Dunkelheit wie beim 'Gefangenen im Höhlendunkel der Andamanen, (171)' oder der eisigen Einsamkeit 'der Finsterdunkelheit lebloser Nächte' (169). Das assoziative Repertoire späterer Gedichte liegt also in einer erstaunlich geschliffenen Form bereits in frühen Gedichten wie diesem vor.

(c) "जिन्दगी का रास्ता"⁵⁵ ('Weg des Lebens')

Das Gedicht 'Weg des Lebens' wurde 1950 in Nagpur geschrieben, aber erst in "*Bhūrī bhūrī khāk dhūl*" (1980) veröffentlicht. Es ist, wie das zuerst vorgestellte Lange Gedicht, wiederum in mit Nummern versehenen Kapiteln eingeteilt, wobei hier die fünf Kapitel in ihrer Länge vollkommen unterschiedlich sind: das letzte, fünfte Kapitel nimmt von den insgesamt 17 Seiten bereits neun Seiten ein, das vierte Kapitel knapp vier, und Kapitel eins bis drei jeweils ca. anderthalb Seiten. Die bei *Amidhere mem* zu beobachtende Tendenz der zunehmenden Kapitellänge gegen Ende, d.h. eine zunehmenden Erweiterung des Stoffes bei fortschreitendem Schreiben, kann hier also bereits aufgezeigt werden. Reimformen gibt es so gut wie keine mehr, das Gedicht ist über weite Passagen in kurzen, mit dichten Einzelaspekten ausgeschmückten Satzfragmenten geschrieben, die sich in eher kurzen Einzelversen zu einem Satzzusammenhang aneinanderreihen, was im Einzelfall 18 Zeilen und mehr

⁵⁵ GA 1: 261-278.

beanspruchen kann. (272). Die Interpunktion am Zeilenende ist spärlich, und besteht in der Hauptsache aus seltenen Kommas und Punkten. Auffällig dagegen sind wieder die bei Muktibodh beliebten Klammern, wie gleich zu Beginn: "Im Staub und Lärm des Weges/ umgeben von lauter kleinen Staubwolken beschmutzt sei er/ (aber in den kreisartig sich drehenden Gefühlen/ des inneren Hirnes versunken sei er)/ geht von der seiner Arbeit nach Hause/ Ramu, auf dem ockerroten weitentfernten Rand/ der umhüllenden Abenddämmerung/ sieht Wolken voll der Wucht des schwarzen Rauches der Textilfabriken/ schreitet voran, setzt fest/ den staubbedeckten Weg!"⁵⁶

Der Wortschatz ist vorwiegend der Alltagssprache entnommen, enthält kaum ungewöhnliche Kompositabildungen oder poetisch komprimierte Bilder, zeichnet sich jedoch durch eine auffällige Verwendung einer großen Zahl von Begriffen des marxistischen Wortschatzes⁵⁷ aus, wie z.B. am Ende des 4.Kapitels: "furchtbare kapitalistische Kräfte/ haben das ganze Volk/ in den faschistischen Brennofen der Unterdrückung gestoßen/ möchten anfertigen/ aus ihren weißen Knochen/ gemütliche Möbel".

Als Rest eines Refrains ist ein dreimal wiederholtes, siebenzeiliges 'Kampflied' erkennbar, das Anfang und Ende des vierten Kapitels markiert und den Abschluß des Gedichtes bildet: "In der Mühe des fünfzigsten Schrittes des zwanzigsten Jahrhunderts/ inmitten der undurchdringlich lärmenden Dunkelheit der Unterdrückung/ erhebt sich inmitten des Himmels das Wehgeschrei der Armen/ Ramus schlafendem Herz/ seinem stockenden Leben hat irgendwer/ die Kraft der Wahrheit gegeben und den Weg des Mutes gezeigt/ inmitten des gewaltigen Terrors der kapitalistischen Lüge./". Ein Zweizeiler wiederholt sich viermal gegen Ende des fünften Kapitels: "Auf dem Weg laufend/ schwer arbeitend/"⁵⁸, wie um zwischen

⁵⁶ Bei diesem Gedicht könnte es sich um eines der Werke handeln, die Muktibodh nach Angaben befreundeter Poeten vor den Toren des Textilwerkes "Empress Mill" in Nagpur vor den herausströmenden Arbeitern zu verlesen pflegte. (Auskunft von Shailendra Kumar, 19.2.1998, Nagpur).

⁵⁷ Z.B. kapitalistisch, Arbeiterklasse, Unterdrückung, Volksaufstand, untere Mittelklasse, feudalistisch, Herrschaft, Revolutionär, usw.

⁵⁸ Der Zweizeiler taucht zuerst (275) in Klammern auf, was darauf hindeutet, daß die eigentlich zu Beginn mit Klammern markierte reflektive Ebene im Gedicht inzwischen die Oberhand gewonnen hat, so daß jetzt die 'Realität' in Klammern erscheint.

langen Passagen der Reflektion gewissermaßen wieder 'auf den Boden' des Gedichts zu kommen.

Der Erzählrahmen des Gedichtes folgt dem Heimweg eines Textilarbeiters mit dem Allerweltsnamen Ramu, der in Gedanken versunken ist, und diese in Selbstgesprächen oder freien Assoziationen artikuliert. Die oben erwähnten Klammern machen also ganz bezeichnend eine zweite, gedankliche Ebene auf, die sich in der Phantasie entwickelt, mit der Tendenz zur unendlichen Ausdehnung, und die durch sehr wenig 'reale' Einschübe unterbrochen wird. Diese betreffen weniger äußere gesellschaftliche Umstände, sondern eher konkrete und individuelle Probleme und Frustrationen des Protagonisten Ramu. Sein Weg durch die Stadt erfährt so die Erhöhung zu einem symbolischen Weg durch sein Leben, und wird weiter erhöht zum Aus-Weg für ein ganzes Volk. Die flankierende Realität ist die generelle katastrophale Verfassung der Gesellschaft, verbunden mit der beständigen Selbstkritik des Ramu, der viel mehr für 'die Sache' tun möchte, aber immer zu müde und beschäftigt ist, und nur sonntags oder nachts arbeiten kann:

"wenn Frau und Kinder schlafen gingen/ inmitten sternerfüllter Mitternacht/ das wütende Gebell der Hunde hörend/ arbeitete er/ doch manchmal in einem Anflug wilder Müdigkeit/ gefangen, rollt Ramu sich/ neben die gelb-rote Flamme der schwarz-schwarz bezungten Laterne/ ein Stein, eine Felsplatte./ Die heißblütige Laterne Ramus/ wie sie die Kraft des Herren schlafen und/ den Mangel an Kerosin sieht/ flackert noch kurz auf, verlöscht dann plötzlich/ dies Hirn befallen vom Fieber der Gedanken/ (die ganze Nacht unentwegt Träume davon)/ füllt sich mit dem Rauch des Bedauerns am Morgen!" (273)⁵⁹.

⁵⁹ Das Gedicht spielt in vielen Einzelheiten auf autobiographische Details von Muktibodhs Leben in Nagpur an, und hier wird u.a. deutlich, welche Bedeutung die Nacht für Muktibodhs Schaffen hatte: Sie bot den einzigen Freiraum in seiner eingeschnürten Existenz. Das Fieber, die Leere, das Dunkel, das flackernde Licht usw. können als direkte Requisiten seiner kreativen Atmosphäre gesehen werden. Innerhalb dieses 'Schlupfloches' aus der täglichen Routine siehe wiederum das zusätzliche 'Schlupfloch' der Träume in Klammern.

Der sich räumlich erweiternde Weg nach Hause zum Weg durchs Leben findet Entsprechung in der zeitlichen Erweiterung der begrenzten Zeitspanne vom Arbeitsplatz nach Hause in historische Dimensionen. Wie Ramus angetretener Heimweg ihn schließlich nicht nach Hause, sondern zu ideellen Zielen führt⁶⁰, so mündet auch die anfänglich geschilderte 'realistische' Abendstimmung schließlich in symbolischen Bildern von "politischer Nacht", in der "die literarischen Eulensöhne⁶¹ des Kapitalismus" "auf irgendeinem hohen Strohdach Schutz suchen" und "in einsamer Nacht vor Selbst-erfüllter Leidenschaft schreien" (263). Der zunächst auf einen Tag begrenzte Zeitraum von Tag und Nacht erweitert sich zum Jahrhundert (s. Refrain: "In der Mitte des fünfzigsten Schrittes des Jahrhunderts"), dann zum Zeitalter ("in diesem schrecklichen Zeitalter der langen Alpträume", 276) und gewinnt schließlich historische Dimensionen: "die edelgesinnten Zivilisationen der Ausbeuter/ mit einem Streichholz/ angezündet brennen sie wie Papier/ von historischen Händen/ [...] Ramus Herz und Sinn/ möchte springen/ in diese epochemachenden Wellen, aus derem/ himmelsspaltenden wilden Gebrüll/ das Einweihungslied des neuen Zeitalters entsteht/" (277).

Entsprechend wird auch die Einzelperson Ramu erhöht zum Symbol des Menschen der neuen Zeit, der durch große Visionen von Aufbruch, Kraft und Sieg aus seiner Hoffnungslosigkeit erweckt wird: "ungewöhnliche Herzen von unzähligen gewöhnlichen Ramus" (267) haben das Daseinsgift getrunken, aber "er blieb nicht ewig traurig" und spricht zu sich selbst: "Trotz all dieser Schwierigkeiten/[...] all den furchtbaren/ nasenlosen dunklen/ Gesichtern zum Trotz/ ist das moderne Leben großartig/ in den Herzen aller im Volk/ ist das goldene Lied des Kampfes, des Mutes/" (274/275).

Die in diesem Gedicht verwendete Technik des Selbstgesprächs oder fiktiven Dialoges zur Auseinandersetzung mit großen Fragestellungen ist ein bei Muktibodh

⁶⁰ So lautet die letzte Passage vor dem Schlußrefrain (ganz wie das Büchner'sche "Friede den Hütten, Krieg den Palästen!"): "Der Weg des Lebens/ fern der Trug-Städte der/ kapitalistischen Dämonen und unfähigen Mittelklasse-Menschen/ findet sich an den Kreuzungen/ im Dunkeln der modernden Gassen/ mit halbverfallenen Häusern." (277).

⁶¹ Er benutzt hier das grobe Hindi-Schimpfwort "उल्लू के पड़े" ('Nachkomme der Eule').

ebenfalls seit den Anfängen zu beobachtendes dichterisches Mittel⁶². Dieses impliziert immer auch eine Suche nach Klärung, Lösung und Modellen in der aufgeworfenen Frage, und steht dem impressionistischen lyrischen Ausschnitt diametral entgegen. Die Diskussion von für und wider im Gedicht, die Integration von erhellenden Seitenaspekten, die Vertiefung von einmal gesetzten Positionen usw. kann jedoch so sehr in den Dienst der Illumination einer bereits ins Auge gefaßten ideologischen Erkenntnis gestellt werden, dass das Gedicht zur platten agitatorischen Lyrik verkommt, wären da nicht die zarten, verwirrenden Untertöne, das wahrhaft erfahrene Leid, die mitunter kraftvollen, attraktiven sprachlichen Bilder. Gerade in der Periode von 1940-1956 finden sich einige Titel, die im Stil der unverblühten politischen Propaganda geschrieben wurden, und die in ihrer ideologischen Eindeutigkeit Zeugnis eines verinnerlichten Parteiauftrages geben⁶³. Auch das vorliegende Gedicht könnte als ein besonders elaboriertes Beispiel dieser Kategorie gelten, würde es nicht die stellenweise lyrisch hochverdichtete Sprache und die durch die Klammern angedeuteten verschiedenen Reflektionsebenen aus dem Feld des zweckdienlichen Agitprop herausstechen lassen⁶⁴.

⁶² S.a. die vielen Gedichttitel, die als 'Selbstgespräch' (wie "आत्म-संवाद", "अन्तर्दर्शन", "अपने से"), oder als direkte Ansprache an Freunde ("एक मित्र के प्रति", "ओ मेरे जीवन के साथी", "आत्मा के मित्र मेरे", "मेरे मित्र, सहचर"), sowie an fiktive oder namentlich genannte Schriftsteller ("ओ कलाकार", "किसी से", "अपने कवि से", "रबिन्द्रनाथ", "टी. एस. ईलियट के प्रति") formuliert sind. (alle Titel in GA Bd.1). Auffällig ist diese Technik auch in den 'Dialogen' vieler seiner Essays, wie z.B. in "तीसरा क्षण" (GA 4: 74ff) oder "एक मित्र की पत्नी का प्रश्नचिह्न" (GA 4: 69).

⁶³ Siehe "लाल सलाम", ('Roter Gruß', anlässlich des 1. Kongresses der Indo-Soviet-Union am 4.6.1944 in Bombay geschrieben), "पूँजीवादी समाज के प्रति" ('An die kapitalistische Gesellschaft'), "क्रान्ति" ('Revolution'), "ओ चीन के किसानों" ('Oh chinesischer Bauer') oder "बी. स्ता." ('Kranker Stalin'). (Alle Titel in GA 1). Letzteres, obwohl nicht auf Aufforderung geschrieben, zeugt von großer Loyalität und Bewunderung für den Sovietführer. Interessant im Vergleich dazu ist Prabhakar Machves Standpunkt: "My ideological break with many official party friends came on a small point. One fine morning I received a telegram: "Stalin is dead; send a poem." I was not the least inspired. I thought that this request was too much [...] I could not dash off poems on order. How could one feel intensely for a person with whom one had never had any contact?" ("A Personal View of the Progressive Writers' Movement", Machve 1988: 60).

⁶⁴ Gleichzeitig läßt die komplizierte Schichtung selbst dieses auf "den Arbeiter" ausgerichteten Gedichtes ein unmittelbares Verstehen beim mündlichen Vortrag als recht schwierig erscheinen.

3.3.3. Erste Konstante der Erweiterung und Verlängerung

Abschließend lassen sich anhand der Untersuchung dieser drei frühen langen Gedichte gewisse Konstante formulieren, die tendenziell zur Erweiterung und Verlängerung auch in späteren Gedichten Muktibodhs führen:

- Während Themen wie Liebe, Sehnsucht, Hoffnung und v.a. Sterben zu Beginn seiner Schaffenszeit noch in kürzeren, traditionell gestalteten und 'statischen' Gedichten behandelt wurden, deren Strophen sich in konzentrischen Kreisen um eine thematische Vorgabe drehen, erfordert das Thema 'Leben' mit seinen Aspekten von Wachstum und Veränderung eine an sich selbst und über sich selbst hinaus wachsende Behandlung, die in antizyklischer Form ihrer eigenen Dynamik folgt. Die äußere Form bricht mit überkommenen metrischen Mustern und sprengt eine genormte und begrenzte Form; die Einteilung in nummerierte Strophen und Kapitel sowie der Refrain läßt auf eine in Schritten dargestellte, längere Entwicklung einer thematischen Vorgabe schließen, die nicht reflektiv zum Ausgangspunkt zurückkehrt, sondern ein Ergebnis anstrebt;
- Entsprechend ist die Behandlung von 'Zeit' in den langen Gedichten einer historischen Zeitspanne verpflichtet, die dem traditionell lyrischen, *zeitlosen* 'Moment' entgegengesetzt ist: Die Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft wird unter dem Aspekt der Dokumentation einer identifizierbaren historischen Periode notwendig, sie spiegelt sich ferner in der strukturellen Verknüpfung von Betrachtung, Rückblende und Zukunftsschau;
- Träume, Imagination und Vision bieten im lyrischen Textzusammenhang gewissermaßen Schlupflöcher, um in assoziativer Technik Geschichten, Bilder und Episoden in beliebigem Umfang einzufügen, diese können die 'reale', d.h. auslösende Ebene, gänzlich überformen. Träume sind nicht nur der Vorwand für das Erzählen einer Geschichte, sie bekommen darüberhinaus die Aufgabe der Vermittlung einer Botschaft, sie werden von ihrem subjektiven, 'romantischen' Status in eine kollektive, 'realistische' Utopie überführt, und lassen sich damit als gestalterisches Mittel des engagierten Schriftstellers legitimieren;

- Der Auffassung des progressivistischen Schriftstellers entsprechend wird individuelles Erleben, v.a. Leid, in einen erweiterten historischen und internationalisierten Zusammenhang gestellt, um subjektiv erfahrener Hoffnungslosigkeit mit einer verantwortungsbewußten, positiven Perspektive zu begegnen. Im Selbstgespräch oder fiktivem Dialog werden Probleme nicht in der Art einer rhetorischen, ohnehin unbeantwortbaren Schicksalsfrage formuliert, sondern bis zu ihrer 'Lösung' ausdiskutiert. Das Gedicht *kann* vor einer zufriedenstellenden, wegbereitenden Lösung nicht zu Ende kommen.
- Ferner ist die dichterische Umsetzung der individuell entwickelten 'Lösung' in eine 'Botschaft' von Bedeutung: an ihrer Ausformulierung muss fortlaufend gearbeitet werden, um einem Auftrag des progressiven Gedichtes, der Kommunikation zwischen Intellektuellen und der Masse, gerecht zu werden. Ein leichthingeworfenes Provisorium mit unklaren Perspektiven schloß sich unter dieser Zielsetzung von selbst aus.
- Die Rekurrenz bestimmter Motive wie Traum/Utopie, Erlösung/Befreiung, individueller Lebensentwurf/Gesellschaftsperspektive usw., die nicht nur innerhalb der drei behandelten Gedichte, sondern auch in ihrem jeweiligen unmittelbaren zeitlichen Umfeld zu beobachten ist, bestätigen die Vermutung, daß diesen unzählige Male in kürzerer Form behandelten Themen in *Amdhere mem* schließlich ein umfassendes und abschließendes Werk gewidmet werden sollte. Auf dem Wege dahin wurden diese Themen immer wieder in Angriff genommen und in immer neuer 'Vollendung' erarbeitet, nur um im folgenden in noch längerer Form und noch weiterem Kontext aufgenommen zu werden. Die Unfähigkeit, drängende Lebensfragen auf handhabbare, unabhängige Einzelaspekte zu reduzieren und diese in konzentrierter literarischer Form zu präsentieren, machte so nichts weniger als die epische 'Lösung der Lebensfrage' zum eigentlichen Anliegen jedes einzelnen von Muktibodhs langen Gedichten, was jeweils eine Reaktivierung des gesamten dichterischen Repertoires von Bildern, Motiven und Symbolen erforderte.

4.0. Viele Originale: Die Textvorlagen von *Amḍhere mem*

4.1. Zur deutschen Übersetzung von "Im Dunkeln" (*Amḍhere mem*)

Bei der Übersetzung eines Textes, der schon in der Ausgangssprache Raum für unterschiedliche Lesarten bietet, ergeben sich notwendigerweise besondere Kriterien hinsichtlich der Transparenz der zielsprachigen Wiedergabe. So wichtig eine ästhetisch ansprechende, zusammenfassend-interpretierende Übersetzung auch für das Verständnis des Gedichtes sein mag, erweist sie sich doch im Hinblick auf ihre Überprüfbarkeit am Ausgangstext eher als hinderlich. Die in einer wissenschaftlichen Arbeit anzusetzende textkritische und philologische Genauigkeit verlangt nach einer möglichst wortgetreuen Übersetzung, und wirkt im vorliegenden Falle zusätzlich einer glättenden Interpretation entgegen, in der der spröde Reiz von Mukṭibodhs sperriger, ungefügter, zeitweise poetisch-gewaltiger und dann wieder profanen Sprache verlorenzugehen droht. Generell besteht bei einer Übersetzung von komplexen Texten und besonders bei Lyrik die Gefahr, daß die Übersetzung 'lesbarer' als das Original wird, indem der Übersetzer tendentiell dazu neigt, dem Prozess der Erfassung und Auslegung durch den Leser vorzugreifen. Auch wenn man davon ausgeht, daß der Übersetzer bei seinen Interpretationen keinen direkten Irrtümern unterliegt, bleibt doch das Phänomen einer mehrdeutigen oder unverständlichen Textstelle im Original, die in der Übersetzung dann als 'geklärt' erscheint¹.

Zu meinen Vorarbeiten der hier vorliegenden Fassung gehören mehrere Übertragungen mit Versionen, in denen emphatische Redundanzen, pathetische Exklamationen oder Synonyme innerhalb einer Zeile als vermeintliche Schwächen aufgefasst und verändert wurden, und die sich weiterhin um eine kreative Wiedergabe

¹ In besonderer Weise trifft das auf die mir als Manuskript vorliegende englische Übersetzung von *Amḍhere mem* durch Krishna Baldev Vaid zu: Der Übersetzer, selbst Autor, versteht es, einzelne Zeilen durchaus sinnvoll wiederzugeben, ohne dabei dem originalen Wortlaut oder grammatikalischen Aufbau im einzelnen zu folgen. Schwierige Textstellen läßt er weg oder faßt sie an anderer Stelle zusammen. In vielen Fällen sind die Zeilen kürzer, oft sogar prägnanter, geschliffener und 'aussagekräftiger' als das Original.

von Alliterationen, Endreimen, Binnenreimen, Wortneuschöpfungen usw. des Originals bemühten. Diese waren für die vorliegende Fassung von einiger Bedeutung, denn nur durch das anfängliche Zusammenfassen und verstehende Zuordnen der oft weit versprengten Satzteile war es schließlich möglich, die Elemente einer Zeile in der Originalsyntax abzubilden, ohne einen Steinbruch von zwar korrekten, aber unverknüpften Einzelbestandteilen zu schaffen.

Die hier angestrebte Version sollte nach Möglichkeit die sprachliche Gestaltung des Ausgangstextes im Deutschen transparent machen, ohne dabei jegliche Attraktivität und Lesbarkeit einzubüßen. Der besondere sprachliche Reiz des Originaltextes konnte jedoch in den poetischen Einzelheiten nicht wiedererschaffen werden, und es bleibt offen, ob und inwieweit die nüchterne, von sprachlichen Schmuckformen weitgehend freie Wiedergabe dennoch etwas von der ursprünglichen Evokation vermitteln kann. Die Übersetzung war jedenfalls nicht auf eine kreative Wiedergabe ausgerichtet, vielmehr wurde auf der Grundlage meiner eigenen Textanalyse und Arbeitsübersetzungen, unter Berücksichtigung der Rezeption im Hindi sowie der englischen Übertragung in der Hauptsache eine formale Äquivalenz angestrebt.

Funktionale Kriterien sind deshalb aber nicht auszuschließen. Ein Problem bildete z.B. die Wiedergabe der im Text vorkommenden vier "Refrains", die im Gedicht unterschiedlich oft wiederholt werden². Sie gehen zum Teil auf Endreime aus, und sind in kurzen Zeilen mit einprägsamem Wortlaut verfasst. Hier wurde eine etwas

² 1.: "भागता मैं दम छोड़/ घूम गया कई मोड़ " ('Ich flüchte außer Atem,/ bin um einige Ecken gebogen', im deutschen Text: 'Ich lauf um mein Leben,/ such nach Auswegen'), zuerst in Zeile 4.30, insg. 6 mal wiederholt bis Zeile 7.74.

2.: "अब तक क्या किया ?/ जीवन क्या जिया !!" ('Was hast du bis jetzt getan?/ Welch Leben gelebt!!' im deutschen Text: 'Was hast du bis jetzt bewegt?/ Welch Leben gelebt!!'), zuerst in Zeile 4.63, insg. dreimal wiederholt bis Zeile 4.90.

3. "बहुत-बहुत ज्यादा लिया, दिया बहुत-बहुत कम/ मर गया देश, अरे, जीवित रह गये तुम " ('So [überaus] viel genommen, so [überaus] wenig gegeben,/ das Land ist gestorben, he, du bist noch am Leben!!', in dieser Version im dtsh. Text), zweimal in Zeile 4.76 ff. und 4.92 ff.

4. "कहीं आग लग गयी, कहीं गोली चल गयी" ('Hier brach ein Feuer aus, dort gab es eine Schießerei', im dtsh. Text 'Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei'). Zuerst in Zeile 8.3, achtmal wiederholt bis 8.105.

freiere Version in der Übersetzung gewählt, um die besondere Wirkung innerhalb des Textzusammenhanges zu erhalten.

Grundsätzlich wurde versucht, eine möglichst analog abbildende Version zu erstellen, die auch die Zeileneinteilung weitgehend aufrechterhielt. Nur in Ausnahmefällen wurden Verben oder Verbeile vorweggenommen, um die Lesbarkeit und Verständlichkeit des Satzzusammenhanges zu gewährleisten. Es wurden ebenfalls bestimmte sprachliche Schöpfungen, wie das Bilden von Komposita durch Reihung von Substantiven und/ oder Adjektiven durch Bindestriche beibehalten, um den auch im Hindi ungewöhnlichen Charakter dieser Wortformationen im Deutschen wiederzugeben. Dagegen wurden die im Hindi überaus häufigen, durch Bindestrich verbundenen Dopplungen von Adjektiven mit der üblichen intensivierenden Tendenz übersetzt, also "लाल-लाल" ('rot-rot') in 'feuerrot, glutrot, hochrot', "खुला-खुला" ('offen-offen') in 'weit offen' usw., oder das Adjektiv mit 'sehr' oder 'ganz' bekräftigt. Dasselbe gilt für die kleinen Füllwörter wie "ही" oder "तो", deren Übersetzung die bekannte Bandbreite an hervorhebenden, affirmativen, intensivierenden oder ausschließenden Aspekten erlaubt, ohne daß sie unbedingt als erkennbares Wort in der Übersetzung wieder auftauchen müssen. Ein Problem bildete das "कि" (daß, als, ob usw.), welches von Muktibodh häufig in einer grammatikalisch unnötigen Verbindung mit Relativpronomen als "जिसमें कि ..., जिसके कि नीचे" verwendet wird, aber auch als Füllwort und Überleitungspartikel erscheint, was in der deutschen Übersetzung nur schwer wiederzugeben ist.³

³ S.a. Zeile 7.42.

Die nicht seltenen Neuschöpfungen in der Wortbildung, sei es durch ungewöhnliche Endungen oder Parallelbildungen zu bekannten Worten⁴, oder aber durch den Zugriff auf direkt aus dem Sanskrit oder auch dem Marathi entnommenen Wörtern, die im Hindi eher ungewöhnlich scheinen⁵, konnten in ihrer Fremdheit nicht durch eine ähnliche Bildung wiedergegeben werden.

Englische Worte innerhalb des Hinditextes wurden ins Deutsche übertragen und nicht, wie häufig praktiziert, in Kursivschrift in den deutschen Text übernommen. Die unterschiedliche Verwendung von englischen, bzw. Hindiworten in den drei Versionen machte eine englische Wiedergabe im Deutschen in diesem Fall problematisch. Satzzeichen wurden nach Möglichkeit beibehalten und folgen denen der CKM-Ausgabe.

4.2. Übersicht über die verschiedenen Versionen von *Arndhere meri* in der Gesamtausgabe, in *Cānd kā muñh terhā hai* und der Zeitschrift *Kalpanā*.

Ein besonderes Problem stellte sich bei der Übersetzung durch die verschiedenen vorliegenden Textausgaben in der Gesamtausgabe (GA, 1985), in der Gedichtsammlung *Cānd kā muñh terhā hai* (CKM, 1964) und der Zeitschrift *Kalpanā* (Nov. 1964). Anfänglich von mir als unerheblich betrachtet und auch in den wenigsten Abhandlungen überhaupt erwähnt (mit Ausnahme der etwas prominenteren 'fehlenden' Zeilen im 1. Kapitel von *Cānd kā muñh terhā hai*), stellten sich die Unterschiede in den Ausgaben bei einer genauen Betrachtung als so zahlreich heraus, daß eine Markierung der Änderungen mit unterschiedlichen Farben sinnvoll erschien, in der Hoffnung, eventuelle Regelmäßigkeiten der Veränderung von einer Version zur anderen herauszufinden, oder aber die Hand des Autors von der eines oder mehrerer Editoren abgrenzen zu können. Ebenfalls hoffte ich auf Aufschlüsse über eine mögliche zeitliche Einordnung der einzelnen Manuskripte. Im vorliegenden Text aus

⁴ Vgl. "किरणीला" in Anlehnung an "चमकीला" (6.170), oder "विचारना" (6.123) in Anlehnung an "सोचना", oder "हंकालना" in Anlehnung an "हंकारना" aus Gründen der Reimfolge (4.80).

⁵ vgl. "पश्यत्" ('sehend'), Part. Präs. Par. von Sanskrit "पश्" ('sehen, einsehen'), reizvoll in Verbindung mit dem englischen "कैमरा" (6.330), oder auch "आत्मोद्बोधमय", ('selbsterweckungshaft'), das eine Wortschöpfung aus dem Sanskrit darstellt (4.53).

Cāṁd kā muṁh tēḥā hai wurden also sechs verschiedene Farben gewählt, um sowohl die unterschiedlichen Versionen in den einzelnen Ausgaben zu markieren, als auch einen übereinstimmenden Wortlaut in jeweils zwei Ausgaben festzuhalten⁶.

Bei einem Vergleich der vorliegenden drei Textausgaben ist von größter Bedeutung, daß der Autor selbst zu Lebzeiten nie eine gedruckte Version des Gedichtes zu Gesicht bekam. Das Gedicht muß den Aussagen der Herausgeber nach in mehreren unabhängigen, vollständigen handschriftlichen Versionen vorgelegen haben. Dennoch ergeben sich bei näherer Prüfung einiger relevanter Angaben zu den Textvorlagen der einzelnen Editionen Unstimmigkeiten.

Die im Vorwort zu Bd. 2 der GA geäußerte Einschätzung der drei Textvorlagen wurde bereits angeführt⁷. Weiter vermerkt er unter der Gedichtüberschrift von *Aṁdhere meṁ* in GA an:

"Hier liegt der Text des Gedichtes vor, der sich von den in *Kalpanā* und *Cāṁd kā muṁh tēḥā hai* veröffentlichten Texten unterscheidet, und dem Manuskript folgt, welches auf den vom Dichter vorgenommenen Veränderungen in diesen beiden Texten basiert."⁸

Die von Shrikant Varma im Vorwort zu CKM beschriebene Situation, was die "vom Autor selbst gewünschte Titeländerung" betrifft, wurde ebenfalls bereits angeführt⁹.

⁶ Dieser solcherart farbig gekennzeichnete Text bewirkte größte Überraschung bei Nemichandra Jain, der Art und Umfang der Unterschiede in den Ausgaben nie so umfangreich eingeschätzt hätte.

⁷ "So sind die in dieser Ausgabe veröffentlichten Texte von *Cāṁd kā muṁh tēḥā hai* und *Aṁdhere meṁ* anders als die in der Sammlung *Cāṁd kā muṁh tēḥā hai*, weil vom Dichter selbst korrigierte Versionen dieser Texte vorlagen. Der Text von *Aṁdhere meṁ*, der hier genommen wurde, stimmt mit einigen Veränderungen mit dem in *Kalpanā* veröffentlichten Text überein." (GA 2: 10).

⁸ GA 2: 320.

⁹ "Seinem Wunsch entsprechend habe ich aus dem Titel "Inseln der Vorahnung" gestrichen, obwohl ich meine, daß er den Gehalt des Gedichtes besser vermittelt." (CKM: 8).

Nandkishore Naval schreibt über die verschiedenen Versionen:

"Nach der Veröffentlichung von *Cāṁd kā muṁh tēṛhā hai* und Muktibodhs Tod (11. September 1964) wurde dieses Gedicht in der Novemberausgabe 1964 von *Kalpanā* unter dem Titel "Inseln der Vorahnung im Dunkeln" veröffentlicht, was bedeutet, daß er [Muktibodh] das Gedicht zur Veröffentlichung an *Kalpanā* geschickt haben mußte, bevor er Shrikant Varma die Änderung des Titels mitteilte. Der Text des Gedichtes in *Cāṁd kā muṁh tēṛhā hai* ist sowohl unvollständig als auch ungenau, aber er erscheint in mancher Hinsicht später als der in *Kalpanā* erschienene Text. Ein Beweis mag genügen. Das sechste Kapitel des in *Kalpanā* erschienenen Gedichtes fängt mit der Zeile "maṁzar badaltā hai" an, während in *Cāṁd kā muṁh tēṛhā hai* in dieser Zeile "sīn" statt "maṁzar" verwandt wurde. Im Zusammenhang mit dem Text, den Nemiji in der Gesamtausgabe vorgestellt hat, ist seine Aussage, daß er mit Veränderungen dem in *Kalpanā* erschienenen Text folgt. Das stimmt, doch steht auch in der Gesamtausgabe "sīn" statt "maṁzar", und das beweist, daß die an *Kalpanā* vorgenommenen Änderungen hierin auch aufgenommen worden sind."¹⁰

In einem Rückblick schreibt Ashok Vajpeyi:

"Die letzte Begegnung mit Muktibodh, als er noch bei Bewußtsein war, hatte ich in der zweiten Hälfte des Mai 1964 im Hamidia Hospital in Bhopal, als ich von Delhi zurückkehrte. Wenige Tage danach fiel er ins Koma und kam nicht wieder zu Bewußtsein.[...] Mit dem *Bhāratīya Jñānpīṭh*-Verlag war kurz vorher der Vertrag für die erste Gedichtsammlung Muktibodhs abgeschlossen worden [...]. In diesen Tagen [als Muktibodh nach Delhi transportiert worden war und bewußtlos im AIIMS lag] ging auch die Arbeit am Manuskript für die erste Gedichtsammlung Muktibodhs voran. Bei seiner Handschrift blieben immer wieder einige Wörter unverständlich. Von einigen Gedichten gab es mehrere Versionen und es mußte entschieden werden, welche die letzte war und demnach in die Sammlung aufgenommen werden sollte. Bei dieser Arbeit mußten wir dutzende Male auf die Sorgfalt und Expertise von Nemichandra Jain zurückgreifen, und ich bin einige Male mit Manuskripten zu ihm nach Hause gegangen. Da Muktibodh einige Gedichte auf die Rückseite von Pressenotizen von ausländischen Botschaften geschrieben hatte, war die auf diesen befindliche Datierung auch bei der Datierung der Manuskripte behilflich. Die Reihenfolge der Gedichte und die Entscheidung über ihre verschiedenen Versionen wurde unter der ständigen Beratung Nemijis festgelegt. In diesem Verlauf wurde

¹⁰ Naval 1993: 445.

auch der Titel [der Sammlung] in 'Der Mond hat ein schiefes Gesicht' umgewandelt. [...]

Die Nachricht von Muktibodhs lebensgefährlicher Krankheit erreichte uns nur zufällig. Kamlesh und ich hatten das Vorhaben, eine Gedichtzeitschrift unter dem Namen *Punarvasu* herauszubringen.[...] In der ersten Ausgabe wollten wir ein Gedicht von Muktibodh und einen Artikel von ihm über Ajñeya herausbringen. Auf unseren Brief hin schrieb er im Februar 1964 zurück: 'Ich bin zur Zeit sehr krank.[...] Ich kann nicht vom Bett aufstehen.[...] Ich begrüße Ihre Zeitschrift. Ich schicke Ihnen baldmöglichst zwei lange Gedichte zu. Sie sind fertig. Vielleicht haben Sie sie schon gehört.[...]'. Ich schrieb zurück und erfragte Näheres über seine Krankheit und übermittelte die Besorgnis einiger Freunde in Delhi. Als Antwort schickte er mir zwei Gedichte, von denen eines 'Inseln der Vorahnung im Dunkeln' war, das später unter dem Namen 'In Dunkeln' berühmt wurde und als ein Klassiker des Neuen Gedichts betrachtet wird. Da das Vorhaben unserer Zeitschrift in der Zwischenzeit aus Geldmangel geplatzt war, sandten wir dies Gedicht an die Zeitschrift *Kalpana*¹¹, wo es zuallererst veröffentlicht wurde.[...] Der Begleitbrief dazu war meines Wissens nach einer der letzten, wenn nicht der allerletzte Brief Muktibodhs."¹²

Die Aussage Nand Kishore Navals zeugt von einer höchst oberflächlichen Vorgehensweise. Er geht ohne weitere Prüfung von den Vorworten Nemichandra Jains in CKM und GA aus, und führt für seine spätere Datierung des CKM-Manuskripts gegenüber KAL, die ohnehin außer Frage steht, nur *ein* Beispiel der Ersetzung von Hindi/Urdu-Wörtern durch ein englisches als 'Beweis' an. Erstens gibt es zahlreiche andere solcher 'Beweise', zweitens übersieht er bei der 'Entdeckung', daß in GA offensichtlich die Änderungen von CKM mitaufgenommen wurden, daß an manchen Stellen in GA dennoch statt des englischen Wortes das Hindi/Urdu-Wort von KAL stehenblieb, und ferner in GA Zeilen stehen, die weder in KAL noch in CKM zu finden sind.

Laut Nemichandra Jain hat Muktibodh ein Manuskript verfasst, in dem er die Versionen in GA und KAL überarbeitet hatte. Laut A. Vajpeyis Erinnerung wurde das

¹¹ Der vorliegende Text stimmt weitestgehend mit einem Interview d. Verfn. mit Ashok Vajpeyi vom Mai 1996 überein. Zusätzlich wurde im Gespräch erwähnt, dass das geplatze *Punarvasu*-Projekt im Krankenhaus in Bhopal mit Muktibodh besprochen wurde, worauf Muktibodh Ashok Vajpeyi aufforderte, das Manuskript von *Arndhere meri* an *Kalpanā* zu schicken.

¹² Ashok Vajpeyi: "Gajānan Mādhav Muktibodh ko yād karte", in: इंडिया टुडे साहित्य वार्षिकी 1997: 33.

Manuskript jedoch an *Kalpanā* übersandt, als Muktibodh bereits schwerkrank und bettlägerig war. Muktibodh kann also nicht *nachträglich* noch dieses ursprünglich für *Punarvasu* bestimmte Manuskript überarbeitet haben. Bei jenem Besuch im Krankenhaus wurde auch die Titeländerung beschlossen, und daraufhin wohl auch Shrikant Varma übermittelt. Die Änderung wurde nur in der CKM-Ausgabe verwirklicht, denn in KAL erschien es ja noch mit dem ursprünglichen Titel.

Es erhebt sich also die Frage, wieviele Manuskripte es insgesamt gab:

- eines, das Muktibodh A. Vajpeyi (Anfang 1964 ?) zuschickte für *Punarvasu*, dies gelangte dann über Vajpeyi im Mai 1964 zu *Kalpana*, (mit langem Titel, den Hindi/Urdu Wörtern, mit den in CKM fehlenden Zeilen)
- ein zweites, inzwischen (d.h. im Frühjahr 1964?) überarbeitetes Manuskript für die Veröffentlichung in CKM, dieses muß ebenfalls an Shrikant Varma und Ashok Vajpeyi gegangen sein. Die Änderungen in CKM, das mit Nemichandra Jains Hilfe herausgegeben wurde, gegenüber KAL können nicht *alle* auf Unachtsamkeit oder Willkür der Herausgeber zurückgehen (wie die englischen Wörter, die zusätzl. Zeilen in CKM, eher schon die Kapiteleinteilungen und Auslassungen, Lesefehler etc.). Warum wurde für CKM ein anderes Manuskript verwendet als das, das Vajpeyi für *Punarvasu* zugeschickt wurde? Wurde dieses Manuskript möglicherweise schon vorher verschickt, aber nur an Shrikant Varma?
- und ein drittes, nach Nemichandras Aussage noch von Muktibodh überarbeitetes (d.h. kurz vor seinem Schlaganfall?) Manuskript der KAL und CKM Version, das 1980 für die GA herangezogen wurde, das aber Ashok Vajpeyi und Shrikant Varma (noch?) nicht zugänglich war. Wo war es dann? Bekam Nemichandra Jain es erst zwischen 1964 und 1980 (Drucklegung der gebundenen Gesamtausgabe) in die Hände? Es erscheint darüberhinaus fraglich, ob es das *letzte* war, wie er schreibt, oder nur ein zusätzliches, an anderen Stellen als CKM überarbeitetes Manuskript der KAL-Version. Denn es erscheinen hier einige Hindi/Urdu-Wörter, die in CKM bereits in englisch stehen, noch in derselben Fassung wie in KAL. Das CKM Manuskript war also vielleicht das am letzten überarbeitete mit den meisten Veränderungen gegenüber KAL, und das GA Manuskript war ein früheres überarbeitetes Manuskript

mit weniger Abweichungen von KAL, aber doch mit bestimmten Zeileneinfügungen, die weder in CKM noch in KAL stehen.

- oder man kann, abgesehen von den Versionen in KAL und CKM, gar nicht von einzelnen, unabhängigen Manuskripten reden, und Nemichandra Jain hatte von 1964 bis 1980 weitere Fragmente in die Hand bekommen, die er dann unter Berücksichtigung von CKM und KAL zur GA-Fassung zusammensetzte. In diesem Fall wäre aber seine oben zitierte Äußerung, der *Autor* habe das Manuskript auf der Grundlage der Veränderungen in KAL und CKM erstellt, unrichtig.

4.3. Die Änderungen: Einblick in eine Arbeitsweise

Die vorliegende Übersetzung geht von der Version in *Cāṁd kā muṁh terhā hai* (CKM) aus, die für den Magisterstudiengang in Hindi an der Delhi University die offizielle Textvorlage darstellt. Markiert wurden im CKM-Text alle Abweichungen gegenüber der von Nemichandra Jain edierten Paperback-Gesamtausgabe (GA), und der in der Zeitschrift *Kalpanā* (KAL) erschienenen Version. Die *Kalpanā*-Version ist in dieser Form meines Wissens nie wieder veröffentlicht worden. Die vorliegenden Abdrucke von *Amḍhere meṁ* folgen immer entweder der GA-Version¹³ oder der CKM-Version¹⁴.

Eine wie auch immer gestaltete Regelmäßigkeit in den Änderungen ließ sich jedoch nur in wenigen Fällen feststellen. Über weite Strecken ist der Text in GA und KAL gleich, unterscheidet sich aber in Wortlaut, Zeilenaufbau und Interpunktion von CKM; dann wieder sind CKM und KAL gleich gegenüber Änderungen in GA; oder die Version in CKM und GA ist gleich gegenüber der abweichenden Fassung in KAL.

¹³ So die Version von "अंधेरे में" in der Ausgabe der Rajkamal Paperbacks "प्रतिनिधि कविताएँ", hrsg. von Ashok Vajpeyi, Delhi 1994 (1984); ebenso die Ausgabe der Sahitya Akademi "सुक्विबोध की कविताएँ", hrsg. von Trilochan Shastri, Delhi 1991. Letztere weicht allerdings in der Zeichensetzung (Gedankenstriche jeweils durch drei Punkte ersetzt) etwas von der GA ab.

¹⁴ So die Version von "अंधेरे में" in "लम्बी कविताएँ", hrsg. von Narendra Mohan 1996: 86-126. Einige kleinere Korrekturen von orthographischen Fehlern in CKM wurden dort vorgenommen, wieder neue Varianten in der Zeichensetzung eingeführt, und mindestens ein eklatanter, neuer Fehler geschaffen: in Zeile 7.7. lautet es hier "मारते हैं संगीत" (schlagen/stechen sie *Musik*), statt "मारते हैं संगीत" ('stechen *Bajonette*').

Oft finden sich auch Änderungen in allen drei Versionen innerhalb einer Zeile. Dann wieder folgen lange Passagen, die in allen drei Versionen mit nur minimalen Unterschieden übereinstimmen.

Um eine Auswertung der festgestellten Änderungen zu erstellen, liegen zwei Schritte nahe. Es kann zunächst versucht werden, die Veränderungen nach Gewicht, Grad und Qualität zu unterscheiden, d.h. eine Einteilung in die unterschiedliche Bedeutung der Änderungen zu erarbeiten. Dabei stehen zwei Gesichtspunkte, nämlich einmal die Frage nach dem Urheber der Änderungen, und zum anderen ihre semantische Bedeutung für die Übersetzung im Mittelpunkt. Als "wichtige" Veränderungen konnten demnach diejenigen bezeichnet werden, die sowohl eindeutig die Hand des Autors zeigen, als auch wegen der veränderten Aussage für die Übersetzung von Bedeutung sind.

Als nächster Schritt bietet sich dann die Untersuchung von auffällig umfangreich verbesserten Passagen an, in denen teilweise Änderungen sämtlicher Kategorien zusammentreffen, und diese mit anderen Passagen zu vergleichen, die ebenso auffällig völlig unverändert, oder nur mit geringen Unterschieden an der Textoberfläche, in den drei Ausgaben nebeneinanderstehen. Eine nähere Betrachtung einiger vielverbesserten, offensichtlich 'problematischen' Passagen soll erhellen, welcher Natur die Verbesserungsversuche waren, und welche inhaltlichen oder formellen Kriterien für eine häufige Überarbeitung sich eventuell bestimmen lassen. Im Gegensatz dazu sollen einige Passagen vorgestellt werden, die augenscheinlich nur einmal geschrieben und nicht mehr überarbeitet wurden. Hierdurch konnten erstmals konkrete Details über die Arbeitsweise Muktibodhs vorgestellt werden, die einmal Aufschluß über die Kriterien geben, nach denen stilistisch und sprachlich verändert wurde, und zum anderen die offensichtlich problematische Verknüpfung von Inhalt und Form in einigen kritischen Textstellen nachvollziehen lassen. Durch die vorgestellten Textbeispiele wird der Hintergrund für die bei Muktibodh typischen häufigen Überarbeitungen und unterschiedlichen Textfragmente von seiner sprachlichen Komponente her näher beleuchtet.

Die verwirrende Fülle von Änderungen kann man unter dem Gesichtspunkt der Frage ihrer Urheber und ihrer Bedeutung für die Übersetzung in drei Gruppen einteilen:

1. Veränderungen an der Textoberfläche. (Womöglich vom Editor vorgenommen, kann auch beim Abschreiben durch den Autor oder sogar beim Setzen passiert sein. Teilweise, wie z.B. Lesefehler, nicht unwesentlich für die Übersetzung.)

- (a) grammatikalische oder orthographische Verbesserungen,
- (b) Lesefehler,
- (c) Veränderungen in der Interpunktion.

2. Stilistische Änderungen ohne großen semantischen Bedeutungsunterschied. (Ziemlich sicher vom Autor vorgenommen. Für die Übersetzung oft nur geringfügige Unterschiede.)

- (a) Wortumstellungen aus Gründen der Rhythmik oder Klangfolge,
- (b) Ersetzungen durch sinngleiche Worte oder Wortgruppen,
- (c) Ersetzungen von Hindi/Urdu-Wörtern durch englische Entsprechungen.

3. Inhaltliche und strukturelle Änderungen. (Entweder auf vom Autor vorgenommene Änderungen oder verschiedene Manuskripte zurückgehend, oder einschneidende Eingriffe seitens des Editors. Wichtig für die Übersetzung.)

- (a) Auslassungen bzw. Einfügungen von Zeilen und Zeilengruppen,
- (b) Zeilenänderungen durch anderen Wortlaut und Inhalt,
- (c) Unterschiedliche Kapiteleinteilungen,
- (d) der Titel des Gedichts.

Im folgenden sollen die oben angeführten Kriterien nur mit wenigen prägnanten Beispielen erhellt werden, denn eine vollständige Auflistung der Änderungen scheint angesichts ihrer immensen Häufung nicht angemessen, zudem im Text der Übersetzung jegliche Abweichung im einzelnen in der Fußnote markiert ist. Um das Auffinden zu erleichtern, wurden jeweils nur die Kapitel- und Zeilennummer angegeben.

4.3.1. Veränderungen an der Textoberfläche

(a) Orthographische und grammatikalische Korrekturen

In CKM und GA finden sich an zahlreichen Stellen Verbesserungen, die rein grammatikalischer oder orthographischer Natur sind. Da sich immer je eine Version mit der in KAL deckt, kann man davon ausgehen, daß nur von KAL *aus* verbessert wurde, nicht *in* KAL¹⁵. Es lassen sich zwei Gruppen bilden: die Verbesserungen, die in GA korrekt sind und die Verbesserungen, die in CKM korrekt sind.

(1) in GA korrekt gegenüber CKM : 3.37, 6.287, 6.310, 6.369, 6.389, 7.71, 7.87

(2) in CKM korrekt gegenüber GA: 6.310 (s.o., innerhalb einer Zeile!), 3.86, etc.

Eine Zählung der Korrekturen machte ersichtlich, daß die meisten richtigen in GA stattgefunden haben, d.h. man kann annehmen, daß hier auf der Grundlage von KAL und CKM verbessert wurde. Innerhalb mancher Zeilenveränderungen meint man jedoch eine andere Entwicklung beobachten zu können, so z.B. in Zeile 3.86, von "काली वदी" (KAL) über "काली ड्रेस" (GA, Hindi/Urdu durch engl. ersetzt, aber grammatik. falscher Artikel) zu "काला ड्रेस" (CKM, Hindi/Urdu durch engl. ersetzt, Artikel grammatik. korrekt). Interessant ist auch die Zeile 6.310, in der die Schreibweise der ersten Zeilenhälfte in CKM und KAL korrekt ist und in GA fehlerhaft, und in der zweiten Zeilenhälfte der maskuline Artikel in CKM nicht korrekt ist, sondern der feminine in GA und KAL.

Unerklärlich scheinen die 'Verbesserungen' in Zeile 2.118 von "पलायक" (KAL) in "पलातक" (GA und CKM), die im Vergleich zur ersten Version keinen Sinn ergeben.

Ebenso unerklärlich scheint die Übernahme in Zeile 8.70 von "कण्डों का" in allen Versionen, obwohl das Wort offensichtlich falsch geschrieben ist. Auch liegt die Vermutung nahe, daß das seltsam anmutende "आकाश" in Zeile 6.190 in allen Versionen ein Lesefehler von "आकार" ist, der erst beim Setzen passierte. Das ist

¹⁵ Besonders deutlich ist das in Zeile 5.19, wo innerhalb einer Zeile Wortgruppen von GA und KAL übereinstimmen, dann wieder von CKM und KAL.

durchaus möglich, denn dem Autor lag zu Lebzeiten keine gedruckte Version vor, d.h. es wurden vom Autor immer nur Handschriften verbessert oder verändert.

(b) Lesefehler/ Übertragungsfehler

Von dieser Art der Abweichung findet sich eine enorme Anzahl in GA und CKM. Sie können auf alle möglichen Ursachen zurückgehen: in der Hauptsache natürlich auf die unleserliche Handschrift des Autors mit vielen durchgestrichenen und überschriebenen Passagen, die verschiedenste Lesarten für den Herausgeber und Setzer zuließ, auf verschiedene Manuskriptversionen, auf Fehler beim Abschreiben und Setzen, auf mangelnde Aufmerksamkeit bei der Edition. Die Streuung innerhalb der Versionen ist hierbei zwar sehr unübersichtlich, dennoch läßt sich eine Tendenz zur sinnvolleren Interpretation bei Zweifelsfällen in GA nicht übersehen.

Im allgemeinen fallen häufige Unaufmerksamkeiten in der Edition von CKM auf, wo KAL und v.a. die GA-Version eindeutig sinnvoller erscheint, wie z.B. die Zeile 6.71, wo "in *deinen* Augen" (CKM) keinen Sinn ergibt gegenüber "in den Augen *schwimmen*" (KAL und GA), was sinnvoll in die nächste Zeile überleitet, in GA noch zum grammatikalisch richtigen Plural korrigiert. Ein anderes Beispiel ist Zeile 7.56, "dann wird man *Arme* zu sehen bekommen" (CKM), demgegenüber "dann wird man *Tiefen* zu sehen bekommen" (KAL, GA) eher in den Kontext von Wasser, Lotus etc. passt. Ebenso ist in Zeile 8.89 "von *Blumen* fließen Kummerflüsse" (CKM) ein solcher Lesefehler, denn im Kontext von Fluss und Wasser passt "von/an *Ufern* fließen ..." (GA und KAL) eindeutig besser. Auch in Zeile 7.18 ist die CKM-Version "mit den nackten Ranken der Blitze *füllen sich*" verwirrend, statt dem im Zusammenhang mit den nächsten Zeilen logischen "von den nackten Ranken der Blitze *fallen*". In Zeile 7.73 ist "das *Tropfen* der Sterne" in CKM unverständlich im Vergleich zum "das *Starren* der Sterne" in GA und KAL, das mit "schamhaft" in der vorigen Zeile korrespondiert. Ein besonders eklatanter Lesefehler ist in Zeile 8.29 das "Volks-Seele-Herz-*Helden*" in CKM im Vergleich mit dem inhaltlich sinnvollen "Volks-Seele-Herz-*Dornen*" von GA und KAL, denn es bildet in GA und KAL zudem ein Reimpaar mit dem letzten Wort in Zeile 8.26.

Oft jedoch ergeben beide Varianten einen Sinn, so daß die Entscheidung schwer gefallen sein mag, wie in Zeile 3.44 "Klang-*Traum*" (CKM) oder "Klang-*Schall*" (GA

und KAL); in Zeile 6.39 "in der *Mulde* des Herzens" (CKM) oder "im *Grunde* des Herzens" (GA und KAL); in Zeile 6.349 "*aufgerissene* Haut" (CKM und GA) oder "*sich schälende* Haut" (KAL); in Zeile 6.19 "vier verschieden voranschreitende *Einsichten*" (CKM und KAL) oder "vier verschieden voranschreitende *Geschwindigkeiten*" (GA); in Zeile 6.290 "Sein-Bewußtsein-Leid-*Sonnen*" (CKM) oder "Sein-Bewußtsein- Leid-*glänzena*" (GA und KAL), in Zeile 3.3 "vergeht die Zeit" (CKM) oder "*schmilzt* die Zeit (GA und KAL), in Zeile 8.40 "Strahlen von *Stolz*" (CKM) oder " Strahlen von *Wissen*" (GA und KAL), usw.

(c) Interpunktion

Diese Rubrik dürfte die meisten Veränderungen aufweisen. Die Setzung von Punkten, Kommas, Ausrufezeichen, Binde- und Gedankenstrichen, Anführungsstrichen, Klammern usw. scheint weitgehend der Willkür des Autors, Editors oder Setzers zu unterliegen. Auch lassen sich keine Regeln von einer Version zur anderen feststellen, allerhöchstens eine gewisse Tendenz in CKM, was z.B. das Weglassen der (inhaltlich nicht unwichtigen¹⁶) Klammern angeht, wie z.B. in CKM in Zeile 3.135, 6.316/ 317, 6.338, oder eine Tendenz zu fehlenden Anführungsstrichen in CKM wie z.B. in Zeile 4.92, wo in GA und KAL sinnvoll das Ende der wörtlichen Rede des 'Verrückten' markiert ist. An vielen Stellen stimmen jedoch die Klammern bzw. Anführungszeichen in allen Versionen wieder überein. Für die Übersetzung machen sich vor allem die fehlende Unterscheidung von Gedanken- oder Bindestrichen bemerkbar, wie in Zeile 7.33 "Zeichen von Wortausdrucks-Mangel" (CKM) oder "Wortausdruck - Zeichen von Mangel" (GA und KAL¹⁷). Für die Übersetzung weniger erheblich ist die unterschiedliche Setzung von Bindestrichen in Komposita wie in Zeile 1.54 "Blutlichtgetränk ein Mensch" (CKM) gegen "Blutlicht getränkter-Mensch" (GA und KAL), oder wie in Zeile 1.58, in der bei der Wortverbindung in allen drei Versionen anders verfahren wurde; diese Freizügigkeit findet sich in überaus hohem Maße im gesamten

¹⁶ Die reflektierte Verwendung von Klammern sieht man schon bei den früheren Gedichten. Muktibodh setzt z.B. dem Gedicht "आत्म-संवाद" ('Selbstgespräch', 1940-1942, GA 1: 122-123) einen Paragraph voran, in dem er die Bedeutung des Textes innerhalb und außerhalb der Klammern in der Art einer dramaturgischen Anweisung unterscheidet.

¹⁷ Hier z.B. wie oben erwähnt eine sinnvolle Ersetzung des Gedankenstriches durch drei Punkte in der Sahitya Akademi-Ausgabe von Trilochan Shastri.

Text und in allen drei Versionen¹⁸, wobei auch hier eine relative Häufung von Abweichungen in CKM gegenüber GA und KAL auffällt.

(d) Unterschiedliche Schreibweisen.

Auch hier sollen wenige Beispiele genügen, um abweichende Schreibweisen vorzustellen, die aber noch innerhalb des Rechtschreibgebrauches des Hindi liegen. Als einzige durchgehende Regeln von einer Version zur anderen lassen sich hierbei die Trennung der Absolutivbildung (Verbstamm plus "कर") in zwei Worte in KAL benennen, die in GA und CKM durchweg in einem Wort geschrieben werden, sowie die perfektive feminine Verbendung, die in CKM und KAL mit "-ई" , in GA mit "-यी" geschrieben wird. Weiterhin fallen unter diese Kategorie unterschiedliche Schreibweisen des obliquen Plurals wie in Zeile 1.66 "प्रभावों" (CKM) und "प्रभाओं" (GA und KAL), sowie übliche Abweichungen wie in Zeile 6.9 "तै" (CKM) und "तय" (GA und KAL), oder "खतम" (GA und KAL) und "खत्म"(CKM) in Zeile 3.147.

4.3.2. Stilistische Änderungen ohne gravierenden semantischen Unterschied

(a) Wortumstellungen und Ergänzungen mit Füllwörtern aus Gründen der Rhythmik oder Klangfolge

Anhand einiger Zeilen ist die Tendenz zur geringfügigen Umstellung von Wörtern, oder "Auspolsterung" mit kleinen Füllwörtern, zu erkennen. Dies kann eine Verbesserung z.B. nach einer mündlichen Lesung gewesen sein, oder aber einen Flüchtigkeitsfehler bei der Überarbeitung oder beim Abschreiben bedeuten. Für die Übersetzung sind diese Umstellungen meist von nur geringfügiger Bedeutung, wie in Zeile 3.105 "पहले भी तो कहीं" (CKM) und "पहले कहीं तो भी" (GA und KAL). Weitere Beispiele seien hier nur mit Zeilennummern angegeben: 3.105, 3.135, 4.45, 5.3, 6.249, 6.252, 6.353, 6.116, usw.

¹⁸ Auch die verschiedenen Nachdrucke verfahren recht eigenwillig mit der Setzung bzw. Auslassung von Ausrufezeichen, Gedanken- und Bindestrichen, Kommas usw.

Als Beispiele für Wortstellungen, die in allen drei Versionen unterschiedlich sind, sei Zeile 6.117 angeführt : "हठ कोई बड़ा भारी उठ खड़ा हुआ है" (CKM), "कोई बड़ा भारी हठ उठ खड़ा हुआ है" (GA) und "बड़ा भारी हठ ही उठ खड़ा हुआ है" (KAL); sowie Zeile 6.249 : "झाँकते हैं खिड़कियों में से दूर अंधेरे में" (CKM), "झाँकते है खिड़की से, अंधेरे में" (GA), "झाँकते हैं खिड़की में से, अंधेरे में " (KAL). In beiden Fällen wird das Bemühen um einen ausgewogenen Zeilenrhythmus sowie die effektive Platzierung der Binnenreime oder Alliterationen sichtbar.

(b) Ersetzungen durch sinngleiche Worte oder Wortgruppen

Auch hierfür läßt sich eine große Anzahl von Beispielen auflisten. Da es unwahrscheinlich ist, daß ein Herausgeber an solchen Ersetzungen gearbeitet hat, stammen sie ziemlich sicher vom Autor selbst. Sie erscheinen im einzelnen oft unerheblich, lassen aber doch insgesamt in der Wortwahl oder im Kontext von Klang, Reim oder Rhythmus Versuche zur künstlerischen Verfeinerung erkennen. Diese Ersetzungen sind von daher von größtem Interesse, als sie das Streben nach Perfektion im *Ausdruck* belegen, wobei sich an der *Aussage* so gut wie nichts ändert. Für die Übersetzung dagegen sind sie aus denselben Gründen von sekundärer Bedeutung.

Es seien hier nur einige der auffälligsten Wortersetzungen aufgeführt (wobei dahingestellt bleibt, welche Version zuerst existierte): in Zeile 1. 33 "निस्तब्ध" (CKM) gegen "प्रशांत" (GA und KAL); in Zeile 5.50 "हलचल" (CKM) gegen "झिलमिल" (GA und KAL); in Zeile 6.272 "नीरव" (CKM und GA) gegen "चुपचाप" (KAL); in Zeile 6.304 "रक्तिम" (CKM und GA) gegen "लाल-लाल" (KAL); in 6.356 "ज्वरन" (CKM) gegen "बलात्" (GA und KAL); in Zeile 7.76 "ध्वस्त दीवालों के" (CKM) gegen "टूटी हुई भीतों के" (GA und KAL); in Zeile 8.92 "बिम्ब फेंकती" (CKM) und "बिम्ब प्रसारित करती प्रतिपल" (GA und KAL); in Zeile 8.103 "अग्नि के शत-दल-कोष में" (CKM) gegen "अग्नि-कमल के केंद्र में" (GA und KAL); in Zeile 8.141 "अन्तरिक्ष-वायु" (CKM und KAL) gegen "गगन की वायु" (GA); in Zeile 8.165 "तडित्तरंगीय" (CKM) gegen "विघुल्लहरिल" (GA und KAL); in Zeile 8.170 "लगातार" (CKM

und KAL) gegen "अविरत" (GA); in Zeile 8.179 "राजनैतिक परिस्थिति" (CKM und KAL, nur untersch. Schreibweise) gegen "राजनीतिक स्थिति और परिवेश" (GA).

An manchen Stellen finden sich sogar Ersetzungen in allen drei Versionen wie in Zeile 8.88 "चलन्त-प्रकाशित" (CKM) gegen "प्रोजवल" (GA) und gegen "जवलत्" (KAL); oder in Zeile 7.4 "छायाकृतियाँ" (CKM) gegen "छायाकार" (KAL) und gegen "श्यामाकार" (GA). Hier ist die jeweils sprachlich elaborierteste Version eindeutig in CKM sichtbar.

Auffällig ist hier wiederum die Häufigkeit der Abweichungen in CKM gegenüber den anderen beiden Versionen, jedoch nicht durch die im vorigen festgestellten Mängel bei der Edition, sondern durch eine Tendenz zur Verfeinerung im Sinne eines sanskritisierteren oder ausgefeilteren Wortschatzes in CKM. Oft verbinden sich auch Wortumstellungen und synonyme Ersetzungen innerhalb einer Zeile wie in Zeile 6.115 "छीले जा रहा मेरा यह निजत्व ही कोई" (CKM und GA) und "छील रहा कोई अंतस्तल ही" (KAL).

(c) Ersetzungen von Hindi/Urdu Wörtern durch englische Entsprechungen

Eine Besonderheit in den synonymen Ersetzungen bilden die englischen Entsprechungen, die in Devanagri-Schrift im Text erscheinen, von ehemals Hindi/Urdu-Wörtern. Sie sollen gesondert behandelt werden, denn hier unterscheiden sich die drei Versionen deutlich, und es lassen sich am ehesten Schlüsse über die unterschiedliche Datierung der Versionen ziehen. Da in diesem Fall eine genaue Zählung von Interesse ist, seien hier alle Beispiele angegeben.

- Zehn Wörter, interessanterweise hauptsächlich aus dem militärischen Wortschatz, tauchen in CKM und in GA in der englischen Entsprechung von Hindi/Urdu-Wörtern in KAL auf: In Zeile 3.41, 3.84, 3.136, "प्रोसेशन" statt "जुलूस", in Zeile 3.101 "आर्टिलरी" statt "तोपखाना", in Zeile 3.108 "कैवलरी" statt "रिसाला", in Zeile 3.109 "मिलिट्री ड्रेस" statt "फौजी वरदी", in Zeile 3.114 "कवर" statt "खोल", in Zeile 5.30 "रेडियो-ऐक्टिव" statt "विघटनाभिक", in Zeile 6.10 "सीन" statt "मंज़र", in Zeile 6.309 "टावर" statt "बुर्ज", in Zeile 8.10 "ड्रेस" statt "वरदी", in Zeile 3.47, 3.149, 8.127 und 8.142 "गैलरी" statt "बरामदा".

Umgekehrt heißt das, die oben angeführten zehn Wörter stehen *nur in KAL* in Hindi/Urdu.

- In GA finden sich alle zehn oben angeführten Worte ebenfalls in Englisch, vier weitere Wörter allerdings sind in GA in Hindi/Urdu wie in KAL und nur in CKM in Englisch: in Zeile 6.336 "छापाखाने" statt "प्रिंटिंग प्रेस" (CKM); in Zeile 6.339 "मंत्रि" statt "सेक्रेट्री" (CKM); in Zeile 7.29 "तेजस्क्रिय" statt "रेडियो-ऐक्टिव" (CKM); in Zeile 8.38 "सूक्ष्म पल" statt "स्लिट सेकेण्ड" (CKM). Umgekehrt heißt das, die eben angeführten vier Wörter stehen *nur in CKM* in Englisch.

- Darüberhinaus ergab eine Untersuchung des KAL-Textes, daß auch in diesem Text bereits eine ganze Reihe von Wörtern in Englisch stehen, genau wie in CKM und GA. Sie sind teilweise wie in den anderen Versionen ohne weitere Kennzeichnung in Devanagrischrift in den Text integriert, ein anderer Teil steht interessanterweise in Anführungsstrichen.

Ohne Anführungsstriche in KAL: ab Zeile 3.34 ff. "बैण्ड", in Zeile 3.62 "गैस-लाइट", in Zeile 3.301 "टैंक", in Zeile 3.113 "बैल्ट", in Zeile 3.114 "पिस्टौल", die gesamte Zeile 3.116 "कर्नल, ब्रिगेडियर, जनरल, मार्शल", in Zeile 4.81 "टेरियर", in Zeile 6.16 "मिनटि", in Zeile 6.21 "बल्ब", in Zeile 6.36 "सिग्रेट", in Zeile 6.49 "टैंक", in Zeile 6.246 "रायफल", in Zeile 6.293 "मशीन", in Zeile 6.298 "कालर", in Zeile 6.330 "कैमरा", in Zeile 8.34 "गटर", in Zeile 8.82 "टायर".

Mit Anführungsstrichen in KAL: In Zeile 1.85 "डैश", in Zeile 3.24 "रिल-ऐक्सीडेण्ट", in Zeile 3.85 "क्रिक माच", in Zeile 3.101 "मार्टर", in Zeile 4. 6 "हायफन-डैश", in Zeile 4.25 und 4.118 "मार्शल ला", in Zeile 6.83 "इलेक्ट्रान", in Zeile 6.254 "टार्च". Das trifft auch auf die beiden 'englischen' Zeilen 6.345/ 346 zu, wo "स्क्रीनिंग" und "क्रास एक्जामिन हिम थारोली", nur in KAL in Anführungsstrichen stehen.

- In GA stehen auch zwei englische Worte wie in KAL noch in Anführungsstrichen, nämlich "डैश" in Zeile 1.85, und "इलेक्ट्रान" in Zeile 6.83.

Das heisst, daß bei KAL nicht von einer "reinen" Hindi/Urdu-Version ausgegangen werden kann, wo nur einige Worte später ins Englische verwandelt wurden, sondern

daß dieser Text bereits englische Worte enthält, die auch in den beiden anderen Versionen beibehalten wurden, wenn auch (zumeist) ohne die Anführungsstriche.

- An drei Stellen findet sich in CKM und GA das bereits an drei Stellen durch "प्रवेशन" ersetzte Hindi/Urdu-Wort "जुलूस" in allen Versionen, also auch in CKM und GA, noch in der Hindi/Urdu-Fassung, und zwar in den Zeilen 3.71, 3.102 und 3.156., d.h. die "Ersetzung", durch wen auch immer, geschah nicht vollständig.

Eine Entwicklung von den englischen Worten in CKM zu Hindi/Urdu-Wörtern in KAL scheint unwahrscheinlich, und kann aufgrund der großen Anzahl ohnehin im KAL-Text vorkommenden englischen Wörter beinahe ausgeschlossen werden. Wäre KAL die letzte Version, wären in diesem Fall ein Teil der noch verbleibenden englischen Worte von GA und CKM nachträglich in Anführungsstriche gesetzt worden wären, statt sie auch durch Hindi/Urdu-Wörter zu ersetzen, was ebenfalls unlogisch wäre.

Richtig ist wohl eher, daß dem Autor offensichtlich an einer Ersetzung bestimmter Worte durch ihre englische Entsprechung gelegen war. (Besonders deutlich in Kap. 3, worauf an anderer Stelle ausführlicher eingegangen wird.) Geht man also davon aus, daß die betreffenden zehn Hindi/Urdu-Wörter von KAL immer in CKM und meistens in GA durch englische ersetzt wurden, und auch die Anführungsstriche der englischen Wörter in KAL immer in CKM und meistens in GA verschwanden, ergibt sich eine Daticung im Sinne einer zunehmenden 'Anglisierung' von KAL als ältester, GA als mittlerer und CKM als letzter Version.

Falls man die GA Version als die letzte ansieht, (auf der Grundlage von CKM und KAL erstellt), so muss man die Übereinstimmungen mit KAL bei gleichzeitigem Abweichen von CKM (die vier Hindi/Urdu Wörter und die zwei englischen Wörter in Anführungsstrichen) als Versehen des Autors beim Abschreiben/Übertragen betrachten, da sie gewissermaßen einen Rückschritt bedeuten. Eine solche Annahme ließe sich damit bekräftigen, daß auch in CKM ein an anderer Stelle bereits 'ersetztes'

Wort ("प्रोसेशन") offensichtlich aus Versehen an drei Stellen noch in der Hindi/Urdu-Fassung ("जुलूस") auftaucht.

4.3.3. Gravierende inhaltliche und strukturelle Änderungen

(a) Auslassungen bzw. Einfügungen von Zeilen und Zeilengruppen

Auch hier war eine gründliche Prüfung aller drei Texte entscheidend für eine genaue Übersicht. Neben der auffälligsten Veränderung, den fehlenden neun Zeilen in CKM gegenüber GA und KAL im 1. Kapitel, fanden sich noch weitere Auslassungen von Einzelzeilen oder Zeilenteilen. Da zum Teil in einer Version fehlende Zeilen an anderer Stelle 'nachgeholt' werden, oder mit anderen Zeilenteilen vermischt auftauchen, oder sich die Zeilenzählung durch andere Aufteilung bei gleichem Wortlaut verändert, ist diese Art der Änderung hochgradig unübersichtlich. Im folgenden sind deshalb nur Auslassungen, die ganze Zeilen oder überwiegende Zeilenteile betreffen, angegeben.

Zeile, die nur in GA und KAL steht, in CKM fehlt: neun Zeilen zwischen 1.69/70, zwischen 6.41/42, zwischen 7.60/61, zwei Zeilen zwischen 125/126, zwischen 8.89/99 (steht dafür in korruptem Wortlaut in 8.95).

Zeile, die nur in GA und CKM steht, in KAL fehlt: Keine.

Zeile, die nur in CKM und KAL steht, in GA fehlt: 4.7, 7.123, 7.124.

Zeile, die nur in CKM steht: 7.69. Zeilenbeginn 7.123, 7.125, 8.95 (fehlt dafür zwischen 8.98/99).

Zeile, die nur in GA steht: zwischen 2.80/81, zwei Zeilen zwischen 3.112/113, zwischen 7.56/57.

Zeile die nur in KAL steht: Keine.

Auffällig ist wiederum die große Abweichung von CKM gegenüber KAL und GA mit 13 fehlenden und zweieinhalb zusätzlichen Zeilen. GA weicht gegenüber CKM und KAL mit drei fehlenden und vier zusätzlichen Zeilen ab. KAL stimmt wie immer mit jeweils einer der beiden Versionen überein.

An dieser Stelle soll nur das auffällige Fehlen der neun Zeilen im ersten Kapitel in CKM näher vorgestellt werden. Andere Beispiele von Zeilenauslassungen werden im folgenden Abschnitt anhand einiger vielüberarbeiteter Textstellen untersucht.

Im Kap. 1 sind zwischen Zeile 1.70/71 in GA und KAL neun Zeilen zusätzlich gegenüber CKM enthalten. An keiner Stelle in den drei vorliegenden Versionen findet sich eine solche geschlossene Abweichung, wobei nicht auszuschließen ist, daß in früheren Stadien des Gedichts bereits solche langen Passagen gestrichen, bzw. ergänzt wurden. In den vorhergehenden Zeilen (1.56-70) wird die Begegnung mit dem 'Blutlicht-getränkten Menschen' beschrieben, den der Protagonist im Schein der Fackel in der 'magischen Höhle' erblickt. Dies betrifft zunächst Äußerlichkeiten (Stirn, Glieder, Blick, Antlitz, Heldengestalt), daraufhin die Reaktion des Protagonisten (Angst, Zweifel), sowie im folgenden die sowohl auf symbolischer als auch auf sprachlicher Ebene mit größter Sorgfalt ausgearbeitete Deutung der 'geheimnisvollen Person', die gewissermaßen die Inkarnation des sehnsuchtsvoll erahnten, vollkommenen Über-Ichs darstellt ('Mein bislang nicht gefundener Ausdruck'; 'Modell meiner Vollendung'; 'Abbild der Seele'). Mit diesen direkt vorausgehenden sieben Zeilen, die bereits das gesamte Deutungspotential der 'geheimnisvollen Person' enthalten, wird eine Klammer geöffnet, die sich erst in Kap.8. wieder schließen soll: Ab Zeile 8.143 sieht der Protagonist diese Person kurz in der Menge auftauchen und verschwinden, und weiß wiederum, daß sie 'die höchste Ausformung des Eigen-Vermögens' ist, sein 'Guru', dieselbe Person, die 'nur einmal in der magischen Höhle erblickt wurde', die den 'höchsten, verlorenen Ausdruck verkörpert', 'sie wandert durch die Welt', sie gilt es zu suchen.

Nach dieser für den Aufbau des Gedichtes also enorm bedeutenden Stelle im 1. Kapitel (1.70), die gleichzeitig die Kulmination des bisherigen Geschehens bedeutet, sowie die Themensetzung des gesamten folgenden Geschehens beinhaltet, folgen in GA und KAL neun Zeilen, die die Reaktion des Protagonisten auf die Begegnung in Fragen wiedergeben, die wiederum Äußerlichkeiten dieser 'Person' betreffen (zerrissene Kleider, beschmutztes Antlitz, Wunden, Lächeln) und nach ihrer realen

Existenzfähigkeit fragen ('wer gibt ihm zu essen?' 'wer gibt ihm Wasser?'). Jede dieser Zeilen enthält ein Fragewort (warum, wie, wer, woher) und endet mit einem Fragezeichen. Es ergibt sich eine Reihung von neun in relativ ungebrochener Alltagssprache verfassten Fragesätzen. Sprachlich wie auch inhaltlich kann sie als ein Anti-Klimax zur bereits geleisteten symbolischen Überhöhung in den vorigen Zeilen gesehen werden, da sie wieder auf die bildliche, äußerliche Ebene zurückfällt. Zusätzlich mag sie durch die naive Fragestellung zuviel vom folgenden Geschehen vorwegnehmen ('Wunden', 'Gefängnisqualen', 'schrecklicher Zustand'). Es erscheint also durchaus einleuchtend, daß diese Zeilen vom Autor in CKM an dieser Stelle als zu flach und deutlich betrachtet und deshalb weggestrichen wurden.

Verwirrend bleibt in diesem Zusammenhang jedoch die anschließende Zeile (1.71: "Ernsthafte Fragen, vielleicht sogar gefährlich"), die ebenjene 'Fragen' als Anlaß für die folgende symbolische Bestrafung angibt, indem sie sie als 'gefährlich' bezeichnet. Sie sind sogar so gefährlich, daß die 'Todesstrafe' dafür verhängt wird (1.76). Man nimmt beim Lesen in CKM keinen direkten Bruch wahr, denn als 'Fragen' könnte im weitesten Sinne die gesamte Beschäftigung mit der 'geheimnisvollen' Person gelten. Verwirrend ist in Bezug auf eine Streichung eher die Bezeichnung der Fragen als 'ernsthaft', die den vorangegangenen Zeilen bei der Lektüre von GA und KAL doch eine gewisse Bedeutung verleiht.

Geht man also davon aus, daß diese fehlenden Zeilen nicht auf ein Versehen beim Abschreiben, Verschicken oder Setzen zurückgehen, kann man der Streichung die auch an anderer Stelle in CKM zu beobachtende Tendenz der Komprimierung von zu 'ausführlichen' Stellen zugrundelegen. Aus den oben ausgeführten Gründen in Bezug auf die folgende Zeile läßt sich jedoch nicht eindeutig auf eine solches bewußtes Vorgehen schließen. Ferner bleibt ungeklärt, durch wen und warum diese Zeilen in GA wieder aufgenommen wurden, wenn diese, wie Nemichandra Jain angibt, die letzte vom Autor überarbeitete Version war.

(b) Geänderter Zeilenwortlaut

In einigen Zeilen finden sich Abweichungen, bei denen Inhalt und Form der Zeile deutlich verändert wurden, und nicht nur wie o.a. Ersetzungen durch synonyme Worte oder Wortgruppen vorgenommen wurden. Oft fanden diese in Verbindung mit Zeilenauslassungen bzw. Einschüben statt. Es seien hier nur einige Zeilennummern angeführt, der geänderte Wortlaut ist in den einzelnen Fußnoten wiedergegeben:

2.11, 2.12, 4.5, 4.13, 4.111, 6.40, 6.152/153, 6.210, 6.274, 6.351/352, 7.5., 7.20, 7.59, 7.111, 7.123, 7.124, 7.143, 8.61, 8.62, 8.108, 8.122, 8.123, 8.137, 8.144.

Auffällig ist hierbei die zunehmende relative Häufung von geändertem Zeilenwortlaut gegen Ende des Gedichtes, und das völlige Fehlen von solchen Änderungen in Kap. 3, das ansonsten die meisten Veränderungen von Hindi/Urdu-Wörtern ins englische aufweist, also auch nicht 'unbearbeitet' blieb. Auf einige Verse mit geändertem Zeilenwortlaut wird im Zusammenhang der problematischen Textstellen inhaltlich näher eingegangen werden.

(c) Geänderter Kapitelbeginn

An zwei Stellen weicht der Kapitelbeginn in CKM von GA und KAL ab. In Verbindung mit den vorigen beiden Punkten zeigt sich, daß dies beide Male im Zusammenhang mit ohnehin 'problematischen' Stellen auftaucht.

- Kapitelbeginn 6 ist in CKM neun Zeilen früher als in GA und KAL, d.h. Kapitel 5 ist in GA und KAL neun Zeilen länger.
- Kapitelbeginn 7 ist in CKM 61 Zeilen später als in GA und KAL, d.h. Kapitel sechs ist in GA und KAL 52 Zeilen länger.

Im ersten Fall erscheint die Einteilung in GA und CKM sinnvoller, da ein neuer Abschnitt mit den Worten "Die Szene ändert sich" eröffnet wird, und die vorhergehenden neun Zeilen inhaltlich noch mit den letzten von Kap. 5 verbunden sind. Im zweiten Fall erscheint allerdings die in CKM vorgenommene Kapiteleinteilung sinnvoll, denn einmal ergibt sich an dieser Stelle ein neuer Aktionszusammenhang, zum anderen ist das ohnehin ausnehmend lange Kap.6 in GA und KAL noch 52 Zeilen länger. Kap. 7 erscheint dagegen nur noch mit 91 Zeilen, im Vergleich zu 153 Zeilen in CKM. In beiden Fällen bleibt zu hoffen, daß die in CKM zu sehende Abweichung nicht nachträglich durch den Herausgeber von GA in

Übereinstimmung mit KAL rückgängig gemacht worden ist, da dieses einen schweren Eingriff seinerseits bedeuten würde.

(d) Der geänderte Titel

Hierbei ist, wie weiter oben bereits näher an Textstellen belegt, wohl eindeutig von einer älteren, weil längeren Titelversion in KAL auszugehen, und der kürzere Titel in CKM, dessen Zustandekommen ja hinreichend geklärt erscheint, war entweder bereits in einem anderen Manuskript vom Autor übernommen und dann entsprechend in GA veröffentlicht, oder er wurde vom Herausgeber der GA an CKM und nicht an KAL angepaßt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß nicht eindeutig, wie von Nemichandra Jain angegeben, auf eine Überarbeitung des GA Textes durch den Autor auf der Grundlage von KAL und CKM geschlossen werden kann. Obwohl GA in vielerlei Hinsicht die *sorgfältigste* Ausgabe darstellt, was, wie die sinnvolle Korrektur von Lesefehlern aus CKM, wohl hauptsächlich auf die Arbeit des Herausgebers zurückzuführen ist, weist CKM die meisten Abweichungen gegenüber den anderen beiden Versionen auf, und hat vor allem die meisten Ersetzungen von Hindi/Urdu-Wörtern durch englische aufzuweisen. Auch durch einige andere vorgenommene Ersetzungen durch sinngleiche Wörter oder Wortgruppen läßt sich CKM als die *reifste* Version bezeichnen. Die fehlenden Zeilen in CKM sind allerdings nicht unbedingt als Ergebnis einer letzten Korrektur erklärlich, ebenso ist die Kapiteleinteilung in CKM kein eindeutiger Gewinn. Die zusätzlichen Zeilen, die jeweils nur in CKM oder in GA stehen, geben keinen eindeutigen Aufschluß über ein zeitliches Verhältnis der beiden Versionen zueinander.

4.4. Wenig- und vielüberarbeitete Passagen: Perfektion des Ausdrucks

Als zweiter Auswertungsschritt sollen im folgenden einige stark abweichende Passagen mit solchen verglichen werden, die im wesentlichen unverändert in allen drei Versionen auftauchen. Das erscheint sinnvoll, um einen Einblick in Muktibodhs

Arbeitsweise zu gewinnen, und die Gründe für immer neue Überarbeitungen deutlicher machen.

Vorausgehend kann bemerkt werden, daß auch die mehr überarbeiteten Passagen keine grundlegenden Änderungen in Form und Inhalt bewirkten. Der Korpus des Textes blieb im großen und ganzen unangetastet, wenn man davon ausgeht, daß nicht zu einem früheren Zeitpunkt bereits längere Passagen gestrichen worden waren. Muktibodhs selbst oft geäußerte Unzufriedenheit und Kritik gegenüber dem eigenen Schaffen läßt sich also nicht als eine grundsätzliche Infragestellung seines Werkes betrachten, es geht vielmehr um ein quälendes Bestreben, das bereits Ausgedrückte immer weiter zu verfeinern und zu präzisieren. In diesem Sinne mag das Thema des Gedichtes, die "Suche nach dem verlorenen Ausdruck", im tiefsten Sinne die eigene Arbeitsweise reflektieren, die um immer größere Perfektion des *Ausdrucks* ringt, während der *Inhalt*, sowohl in seiner direkten Botschaft als auch in seinen visionären Bildern, relativ klar umrissen und unangefochten erscheint.

In einer groben Übersicht läßt sich bereits feststellen, daß die ersten fünf Kapitel des Gedichtes weniger, und die letzten drei Kapitel mehr Veränderungen aufweisen. Das kann nun einfach bedeuten, das die ersten Kapitel bereits zu einem früheren Zeitpunkt überarbeitet wurden, und die vorliegenden drei Versionen hauptsächlich Änderungen in den späteren, letzten Kapiteln aufweisen. Daraus könnte man auf einen Prozess des Wachsens und Reifenlassens des Gedichtes mit zunehmender Ausdehnung gegen Ende schließen.

Es heißt aber auch, daß nicht, wie man aus den Kommentaren zu Muktibodhs rastloser Arbeitsweise schließen könnte, immerzu das gesamte Gedicht wieder neu in Frage gestellt und konfus von Neuem durchgearbeitet worden wäre. An der vorliegenden kommentierten Übersetzung läßt sich feststellen, daß vielmehr einzelne Passagen systematisch geschliffen und im Wortlaut verändert wurden, um entweder eine metaphorische Aussage klarer herauszuarbeiten, oder aber, wie meistens in den vorliegenden Fällen, eine dem Autor wichtige inhaltliche Passage auch äußerlich durch ausgefeiltere Bilder und Wortfiguren künstlerisch ansprechender zu gestalten.

Ferner läßt sich beobachten, daß sowohl in den visionären als auch in den programmatischen Passagen relativ wenig Änderungen vorgenommen wurden. Als visionäre Passagen wurden die langen und häufigen Einschübe bezeichnet, die sowohl von der Inkohärenz des Handlungsablaufs als auch der Intensität der einzelnen Bilder wie Traumsequenzen erscheinen. Als programmatische Passagen wurden solche bezeichnet, die in mehr oder weniger prosaischen Aussagen eine Botschaft vermitteln, ein Geschehen kommentieren oder eine politische Ausrichtung formulieren.

Kritisch waren anscheinend Passagen, in denen beide Elemente zusammengeführt werden sollten, um die Essenz von 'Bildern' und 'Botschaft' in ansprechender künstlerischer Form vorzustellen. Es ist die Stimme des Dichters, die in diesen Passagen entscheidend ist, denn ungleich den visionären Passagen, wo sich Handlungsablauf und Bilderdichte scheinbar mühelos dramaturgisch entfaltet und sich einzelne Charaktere bis hin zur wörtlichen Rede artikulieren können, oder den programmatischen Passagen, wo ein Parteijargon in seiner ganzen Unpersönlichkeit 'spricht', steht bei den vielüberarbeiteten Passagen das subtile Durchwirken und Verbinden, das *Verdichten* des Gesehenen und Gedachten in lyrischer Form im Vordergrund. Die eigentliche künstlerische Arbeit bestand denn auch, wie man an einigen ausgewählten Textstellen sehen wird, im Feilen an der Sprache in Lexik, Rhythmik und Rhetorik, sowie im Ausarbeiten von neuen Metaphern und Bildern, um einen Subtext zwischen den Zeilen zu schaffen.

Das dringende Anliegen von Muktibodh kann so als ein Versuch beschrieben werden, nicht eine abstrakte Realität wiederzuschaffen, sondern eine bereits subjektiv *verarbeitete* Realität in Form von projizierten Bildern und politisch intentionierten Gedanken, in einem neuen künstlerischen Wortgebilde auszudrücken.

4.4.1. Untersuchung von wenig veränderten Passagen

Besonders wenig Veränderungen in den drei Versionen weisen die Kapitel eins, zwei und fünf auf, sowie lange Passagen in Kapitel vier und sechs. Auffällig ist dabei,

neben der eingangs erwähnten relativen Beständigkeit des Ausdrucks in den ersten Kapiteln, die Mischung von wenig und stark überarbeiteten Passagen im Kapitel sechs, das zudem mit Abstand das längste ist. Es seien deshalb hier exemplarisch die entsprechenden wenig überarbeiteten Textstellen in Kapitel sechs näher vorgestellt, sowie auf den Einbruch von stark veränderten Passagen darin hingewiesen.

Ab Zeile 6.10 (hier beginnt auch Kap.6 in GA und KAL) wird mit der einleitenden Zeile "Die Szene ändert sich" ein Szenario entworfen, das mit wenigen Unterbrechungen¹⁹ bis zur Zeile 6.247 in großer Dichte ausgebaut und in Bildern und Handlungssträngen entwickelt wird. Der ungemein surrealistischen Schilderung des verlassenem, mit einem Uhrturm bestandenen Platzes folgt eine Flucht des Protagonisten durch die mit großer Intensität beschriebene nächtliche Stadt, unterbrochen von verschiedenen "Begegnungen" mit einem Soldaten, der Statue Tilaks, der Gestalt Gandhis, und des Säuglings, der sich in Sonnenblumen und schließlich in Gewehre verwandelt. Die äußeren Eckpunkte dieser Textstelle erscheinen in vielen Einzelheiten festgelegt. Die Schilderung sowohl der Örtlichkeiten, der Zeit, als auch der "Personen" sind mit präzisen Angaben über optische, akustische und atmosphärische Details bestückt. Der Handlungsfaden entwickelt sich aus der Perspektive des Protagonisten, der die verschiedenen Örtlichkeiten in ihrer Wirkung beschreibt, und sich mit genauen Tempoangaben, (gehetzt fliehend, vorsichtig Ausschau haltend, wie mit Zauber gebannt, voranschreitend, sich erschöpft niedersetzend,) von einer Szenerie zur anderen bewegt. Die Szenenabfolge ergibt sich durch rasche Schnitte, deren willkürliche Reihung durch surreale Ereignisse und Kulissen betont wird. Obwohl man die Passage als eine Art Traumwanderung bezeichnen kann, fehlt das Verschwommene als ein typisches Element vollkommen, der Traum ist trotz seiner wundersamen Ereignisse in seiner Detailfreude überraschend deutlich. Vor allem betrifft das die Passage, in der Gandhi spricht. Die Botschaft aus seinem Munde, an den Protagonisten gerichtet, ist in bodenständigen, schlüssigen Metaphern (die Welt als Misthaufen, auf dem jeder Hahn, der nur laut genug kräht, als Messias anerkannt wird; der Lehmklumpen als Symbol für das Volk, in dem

¹⁹ Zeile 6.40 (geändert. Zeileninhalt), 6.43 (zusätzl. Zeile in GA und KAL), 6.115 - 117 (geändert. Zeilenwortlaut), 6.152-153 (Zeilenumstellung, zusätzl. Zeile bei gl. Wortlaut in GA, 6.210 (geändert. Zeileninhalt), 6.226-227 (zusätzl. Zeile bei gl. Wortlaut in CKM).

funkelnde Partikel als ihre geheimen, zu aktivierenden Qualitäten verborgen liegen; der Säugling als Bild der jungen Nation, den Gandhi dem Protagonisten als Vertreter der nächsten Generation überantwortet; der Volks-Säugling, der sich zunächst in liehtspendende Sonnenblumen und dann in aufständische Gewehre verwandelt), und teilweise sorgfältig gesetzten, allitterierten Wortfolgen ausgedrückt. In den Traumabfolgen wie auch in den wörtlichen Äußerungen scheinen in dieser Passage keine oder nur wenige Unsicherheiten im Ausdruck aufgetreten zu sein. Sowohl Bilder als auch Bedeutungen sind in ihrer allegorischen Verknüpfung durchgehend geschlossen, dicht und überzeugend. Das macht besonders die Szene an der Statue Tilaks deutlich, deren reale Einzelheiten (Podest, Lippen, Augen, Nase, Stirne, Jacke) wiederum durch surreales Lichtgeschehen wie blaue Funken um seinen Körper oder elektrische Blüten in den Augen optisch differenziert werden, wobei gleichzeitig die allegorische Bedeutung von Tilak, (dem symbolischen Vater als Vertreter der die Unabhängigkeit vorbereitenden Generation, dessen Hirn vor Sorge über das gegenwärtige Geschehen geborsten ist²⁰ und dessen ausströmendes Blut das Herz des gerührten Protagonisten zu seinen Füßen erweicht, d.h. er wird als Sohn oder Schüler plaziert,) durchgehend gewahrt bleibt, sowie im Textfluß inhaltlich auf die Begegnung mit Gandhi vorbereitet. Es scheint, als habe der Autor diese ganze Szenenabfolge nicht nur überdeutlich 'vor Augen' gehabt, sondern auch die allegorische Ebene gezielt verfolgt. Die Gestaltung des Handlungsrahmen ist durch die überraschenden Orts- und Personenwechsel von geradezu 'atemloser' Spannung (s. a. den Refrain), und der sprachliche Ausdruck ist in weiten Teilen von beeindruckender Intensität: so zeugen zu Beginn des Kapitels 6 die Bilder des Uhrturmes, auf dessen Zifferblättern die Zeit sich wie personifiziert 'in dunklen Lüften ergeht', die Glühbirnen, die 'vor Scham brennen', die am Elektromast baumelnde 'gehenkte' Elektrik, die 'absurden Vögel', deren 'finstere Absichten' aus dem Kuppelinneren spähen und 'Patrouille laufen' usw., von großer sprachlicher Originalität und Wortgewalt.

²⁰ Als tragische Ironie mag hier erscheinen, daß die Symptome, die hier bei Tilak beschrieben werden ('die Hirn-Kammer vor Besorgnis geborsten, Hirn-Blut fließt aus der Nase' usw.) dieselben von Muktibodhs letzter tödlicher Krankheit waren. (Cerebrale Malaria oder Tuberkulose mit Hirnblutungen). - Tilak war nicht nur als Politiker eine der Leitfiguren Muktibodhs, er war auch wie dieser Marathi-Sprecher.

Die erwähnten Ausnahmen von korrigierten bzw. zusätzlichen Zeilen in diesem Abschnitt betreffen Zeilen, in denen intensiver gedeutet und ausgeführt wurde, sowie Vorgänge im Inneren des Protagonisten beschrieben werden. Dem grimmigen Soldaten wird im Licht des Feuerzeuges statt 'schlangengleichen Zügen' in CKM nur ein 'furchtbares Aussehen' in GA und KAL mitgegeben (6.40). Eine zusätzliche Zeile in GA und KAL ergänzt das angespannte Wachen des Soldaten um die zweimal wiederholte Befürchtung 'wer weiß, was passieren könnte!' (6.42/43). (Komprimiertere, präzisiertere Version in CKM). Drei solche Textstellen seien vorgestellt:

Nach der Begegnung mit der zunächst 'undurchdringlichen, ungerührten' Steinstatue Tilaks, die mit einem 'See von Blut' in der Seele des Protagonisten endet, der gerührt ist von der Sorge Tilaks und voller emotionaler Zuneigung für ihn, kommen drei korrigierte Zeilen (6.115-117), in denen der Verstand ein 'scharfes Hobelmesser ansetzt und das Innere, das Persönlichste des Protagonisten ausschürft', ein 'innerer Kampf' entbrennt, ein 'gewaltiger Widerstand' sich aufbaut. In diesen Zeilen artikuliert sich der Widerstand gegen den geheimen Wunsch nach emotionaler Nähe zu einer Führer- und Vaterfigur, die jedoch vom Verstand nicht akzeptiert und im Prozess einer intellektuellen Selbstzerfleischung im Inneren ausgemerzt wird.

Nach dem Erkennen der unter dem Sack verborgenen, frierenden Gestalt als die Gandhis folgen drei korrigierte Zeilen (6.151-153), in denen der Protagonist vermutet, daß ihm Gandhi in 'veränderter Gestalt und heimlich folgt', 'fast wie ein Detektiv, der Nachforschungen anstellt'. In diesen Zeilen wird der Bezug des Protagonisten zur Gestalt Gandhis verdeutlicht, ihm ist die Begegnung beinahe peinlich, er hat ein schlechtes Gewissen, fühlt sich ertappt, verfolgt und beobachtet und unterstellt Gandhi fast etwas aggressiv, daß er ihm nachspioniere. Ebenso wie in den vorigen Zeilen kommt hier eine gespaltene Haltung zur Vaterfigur, diesmal Gandhis, zum Ausdruck. Obwohl den Idealen und Lehren Gandhis durchaus verpflichtet, kann der Protagonist auf seinem eigenen Lebensweg diesen hochgesteckten Idealen nur bedingt folgen. Die Begegnung hat fast christlich-religiöse Konnotationen: die bedauernde Kreatur unter dem Sack, die das 'durch die Dornen Tilaks' frischerwachte Mitgefühl

des Protagonisten erregt, wird ganz wie im Gleichnis von Jesus Christus, der in der Gestalt des ärmsten Bettlers an die Türe klopft und vom Barmherzigen 'erkannt' wird, in Zeile 6. 154 zum 'Gott'.

Eine weitere Änderung ist in Zeile 6.210, in der dem Protagonisten statt der 'heißen heißen Tränen' (CKM und KAL), 'nasse nasse Kohlen' (GA) des weinenden Säuglings auf die Schulter tropfen. Hier wird der Versuch einer lyrischen Verbindung von Hitze (Feuer) und Tränen (Wasser) deutlich: einmal Wasser, das wie Feuer heiß ist, dann Kohlen, die wie Wasser naß sind. Die 'nassen Kohlen' sind dabei die phantasievollere Version der abgenutzten 'heißen Tränen', und vermitteln eher die Dringlichkeit des Auftrags, die sich ihm durch die Tränen des zornigen Volks-Säuglings gleichsam 'einbrennt'.

4.4.2. Passagen mit auffälligen Veränderungen

Wiederum seien hier stellvertretend nur vier Passagen vorgestellt, die das Vorgehen des Autors erhellen, sowie eine Charakterisierung von 'schwierigen' Stellen ermöglichen können.

(a) Zu Beginn des Kap.4 (4.1-15) wird die Szenerie eines Zimmers entworfen, die Zeit ist mit vier Uhr nachts genau bestimmt. Beschrieben wird der erregte, 'wie eine Termiten kribblige' mentale Zustand des Protagonisten, der auf dem Rücken liegt, über sich die 'Deckenbalken schwerlastend auf dem Herz'. Die Szene wird erweitert durch einen Hof, von dem Geräusche eines hustenden Wasserhahnes²¹ dringen. Beim Eintreffen des Wassers sollte er eigentlich aufstehen, er aber bleibt kraftlos liegen, sein 'Herz vergeht in Dunkelheit'. In den folgenden korrigierten Zeilen 4.5-7 wird sein Gemütszustand als eine Termiten beschreiben, die in GA nur mit einem Wort 'aufgestört' ist, in CKM und KAL jedoch in vier Worten 'bewegt-aufgestört worden plötzlich'. Die folgende Zeile beschreibt in CKM eine 'Unzahl von Linien schwarzer-schwarzer Bindestriche, Schrägstriche', wogegen das Zeilenende in GA erweitert

²¹ In Indien funktioniert die städtische Wasserversorgung oft nur stundenweise, meistens am frühen Morgen und Abend. Die Hähne bleiben immer offen, und mit eintreffendem Wasser wird zugleich auch die Luft in der Leitung 'ausgehustet'.

wurde zu 'Wirrwarr einer Unzahl von ...'. Dagegen wird in der nächsten Zeile das zuvor fehlende 'Wirrwarr' in CKM und KAL mit sieben Worten ausgeführt, und die Zeile fehlt ganz in GA: 'brechen [plötzlich]hervor, dringen nach innen furchterregend'. Das kann nun entweder den Versuch reflektieren, eine Zeile in KAL und CKM zu einem Wort in GA zu komprimieren, oder nach Prüfung der kürzeren Form in GA auf die elaboriertere Form von KAL auch in CKM zurückzukommen.

Die nächste Änderung in Zeile 4.13 betrifft die fünfwortige Zeile in GA, 'es hustet ein ordentlicher Schwall Wasser', im Gegensatz zur zweiwortigen Zeile in CKM und KAL, 'hustet Wasser aus'. Interessanterweise ist hier die Veränderung in GA nicht nur einfach länger, sondern zerstört auch den Endreim mit der vorigen Zeile "मारता/ छारता", der in CKM und KAL besteht. Ferner ist die Verbendung durch das neue Subjekt 'Wasserschwall' entsprechend feminin verändert, und kann sich nicht mehr auf den maskulinen 'Wasserhahn' beziehen wie in CKM und KAL. Außerdem ist das Sanskritwort für Wasser "जल" in CKM und KAL gewählt, das sich auch mit "नल" in der vorigen Zeile reimt, während in GA das alltägliche Wort "पानी" verwendet wurde und somit sogar zwei Reimpaare zerstört wurden. Solch eine anfänglich als minimal zu betrachtende Abweichung ergibt also bei näherem Hinsehen eine ganze Reihe Hinweise auf verwirrende Sachverhalte. Es erhebt sich die Frage, warum die nach allen Kriterien unsinnige Veränderung in GA vorgenommen wurde, wenn man davon ausgeht, daß sie als letzte geschah. Es könnte höchstens eine Angleichung in der Länge zur vorigen Zeile versucht worden sein, wobei noch ein schwacher Reimklang zwischen "मारता/ धारा" erhalten blieb. Einleuchtend wäre aber auch, daß die Veränderung in GA früher war, und in CKM nach einem Rückvergleich mit KAL diese Version wieder bevorzugt wurde.

Ferner findet sich noch ein typischer Übertragungsfehler von "नल ज़ोर मारता" (GA und KAL) zu "नल जो मारता" (CKM), der erneut auf die flüchtige Edition von CKM hinweist. Insgesamt kann man in dieser Passage den Versuch erkennen, den unruhigen, aufgewühlten Geisteszustand des lyrischen Subjekts durch die Arbeit an den Bildern

von aufgestörten Termiten und einem Wirrwarr von schwarzen Linien stilistisch und sprachlich weiter zu präzisieren.

- (b) Gegen Ende von Kap. 6 (6. 351-6.370) wird am Ende der zuvor beschriebenen Folter der komplizierte Prozess des Verarbeitens von körperlichem Schmerz auf höherer Ebene beschrieben, nicht nur um den Schmerz aushalten zu können, sondern um die persönlichen Qualen in den größeren Zusammenhang einer lohnenswerten Sache zu stellen und ihnen damit einen Sinn zu verleihen. Seele und Geist werden dabei als die geschickten Agenten vorgestellt, die die 'klirrend vibrierenden Saiten des Leids' gleichsam an sich ziehen und bündeln, hart und kompakt wie ein Stein, der zerrieben und in den Staub gestreut wird. Der 'Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers' auf wundersame Weise, und fällt weit entfernt von Fesseln und Dämonen nieder als ein Brief 'in die Tasche eines geborstenen Geistes'.

Die erste Änderung betrifft die Zeilen 6.351/352. In CKM sind sechs Worte am Zeilenende durch ein Wort in GA und KAL ersetzt, ebenso fehlt in der darauffolgenden Zeile das 'vibrierend' von CKM in GA und KAL. Wiederum ist in CKM nicht nur die längere, sondern auch die lyrisch präzisiertere Version zu finden, denn das Bild vom Leid als ein mit drei Adjektiven (heiß, schneidend, tief) versehener Strom fehlt ganz in GA und KAL; zudem ist das "जबरन" ('gewaltsam') entfernt, da es in CKM vier Zeilen später (6.356) am Zeilenbeginn steht, statt des synonymen Wortes "बलत्" in GA und KAL. Ein ähnlicher Fall ist das Zeilenende von 6.355, wo das "जोर लगाकर" in CKM gestrichen ist, vielleicht weil es vier Zeilen weiter (6.359) ohnehin eine ganze Zeile bildet. Weitere Veränderungen betreffen u.a. Wortumstellungen und "Korrekturen" in GA gegenüber CKM und KAL (6.353, 6.366, 6.369), sowie die inhaltlich wenig bedeutende Veränderung von "किन्तु मैं" (GA und KAL) zu "फिर भी" in CKM.

Neben den formellen Aspekten, die CKM eine größere Ausformulierung und lyrische Ausstattung mit Echoworten sowie das Ausgleichen von zu häufig verwendeten Synonymen für 'gewaltsam' bescheinigt, kann die vorliegende Textstelle beschrieben

werden als der komplizierte Prozess, mit den bildhaft gestalteten Foltern innerlich zurecht zu kommen, und diesen Vorgang der Selbstdisziplinierung künstlerisch schlüssig und anschaulich zu gestalten. Das Leid als ein 'tiefer, heißer, schneidender Strom', der sich durch den Körper windet, wird durch die entschlossen handelnde Seele zunehmend komprimiert, ausgetrocknet und zerpulvert, um als äußerlich unscheinbarer, aber potenter Stoff in der Form eines Briefes zur Botschaft zu werden. Diese offensichtlich mit einiger Aufmerksamkeit bedachte Textstelle leitet dann über in eine kaum veränderte Passage, mit der in CKM das Kap. 6 endet, und die sich in ihrer programmatischen Aussage bei gleichzeitig lyrisch sehr anspruchsvoller Form gewissermaßen als das Produkt der im vorigen ausgearbeiteten Bilder entfaltet: die mit vierfacher Alliteration²² der Vorsilbe für 'gemeinsam' versehenen Zeilen 6.375/376 beschwören geradezu das einigende Element, die Solidarität im Untergrundkampf, und arbeiten das Bild der Kämpferseele weiter aus, die 'überall ist und nirgends', die nach außen hin 'unscheinbar, staubig und braun' ist wie das 'zerriebene Pulver des Schmerzes', dessen 'Feuer' des 'heißen, tiefen, schneidenden Stroms' aber weiterhin im Inneren brennt, wie 'furchtbare Knäuel von glühenden Drähten'.

Dieser Abschnitt beendet das 6. Kapitel in CKM, die folgenden Zeilen (7.3-7.5) weisen wiederum zahlreiche Veränderungen v.a. durch synonyme Wortersetzungen auf. In Zeile 7.3. nur Wortumstellungen aus Gründen der Rhythmik, in Zeile 7.4 synonyme Ersetzung von 'Schattenfiguren' in allen drei Versionen, mit der ausgearbeitetsten Form, die durch das feminine Geschlecht auch die Verbindung betrifft, in CKM. In Zeile 7.5 eine sinngemäße Zusammenfassung in CKM (vier Worte) der ausführlicheren Zeile (acht Worte) in GA und KAL. Erkennbar ist in Verbindung mit der nur in CKM neu vorgenommenen Kapiteleinteilung die verstärkte Konzentration in CKM auf den sprachlichen Ausdruck der nunmehr einleitenden Zeilen des Kapitels 7, um die Atmosphäre der realen oder imaginären Verfolgung durch allgegenwärtige Schattengestalten zu verdichten.

²² समस्वर, समतल, सहानुभूति, सनसनी

(c) Eine nächste viel veränderte Passage betrifft den Kapitelfanfang 7 in GA und KAL, der in CKM nicht einmal mit einem Absatz gekennzeichnet ist. Darüberhinaus fehlt in CKM sogar die letzte Zeile des Kap. 6 von GA und KAL ganz. In dieser Passage (7.52-7.69), die bezeichnenderweise mit den vielzitierten Zeilen "Jetzt müssen alle Gefahren des Ausdrucks/ aufgenommen werden" beginnt, geht es denn auch um eine komplexe Verbindung von appellativen Aussagen, klar und unverändert (7.52-7.55), und ihrer Überführung in ein metaphorisches Bild, in den künstlerischen Ausdruck. Die Aufforderung, 'Klöster und Festungen' des Ausdrucks einzureißen, auf 'die andere Seite der unwegsamen Berge' zu gelangen, folgt die lyrische Ausgestaltung dessen, was dort zu finden ist: 'Tiefen (in CKM der unglückliche Lesefehler von 'Ärmen'), in denen unablässig zittert/ ein roter Lotus'. In GA ist hier noch eine zusätzliche Zeile eingefügt: 'in den welligen Tiefen des blauen Sees', der sich durch besonders sorgsam aufgebauten dreier Binnenreime auf "-il", die onomatopoetisch weiches Wellenglucksen nachahmen, und drei Wortendungen auf "-i" auszeichnet.

Der Zeilenanfang (7.59) 'holen muß man ihn' ist zusätzlich in CKM, dagegen fehlt in CKM die übernächste Zeile (7.60/61), die Kap. 6 in GA und Kal abschließt: 'der magische See wird auf mich warten müssen'. Diese Zeile fehlt in CKM, vielleicht weil sie einmal das Bild des 'eiskalten blauen Wasser des Sees' in der Zeile vorher, das dort wiederum mit drei Wortendungen auf -l und vier einsilbigen i-Vokalworten ausgeführt ist, zu sehr strapaziert. Zum anderen mag das Zögern in der Zeile, daß der See noch 'auf mich warten müsse', nicht mit der Entschlossenheit der ersten Zeilen korrespondieren und diese wieder abschwächen. Dieser Effekt, erreicht durch den das lange Kapitel 6 abschließenden, bedeutungsvollen Satz, war offensichtlich in CKM nicht erwünscht. Die nächste Zeile, die in GA und KAL ein neues Kapitel eröffnet: 'Der Mond ist aufgegangen', könnte in Ermangelung von Satzzeichen in CKM sogar grammatikalisch noch an die vorherige angeschlossen sein: 'im eiskalten blauen Wasser des Sees/ ist der Mond aufgegangen'.

In diesem Abschnitt finden sich an zwei Stellen Änderungen, die exklusiv entweder GA oder CKM betreffen: die zusätzliche Zeile (7.56/57) in GA (fehlt in CKM und KAL), und die ausgelassene Zeile und der fehlende Kapiteleinschnitt (7.60/61) in

CKM (gleich in GA und KAL). Beide Änderungen betreffen Zeilen mit dem Bild des Sees, in dem der rote Lotus bebt. Der See ist, betrachtet man alle Versionen, mit einigen Adjektiven wie eis-kalt, blau, wellig, magisch, tief beschrieben. In ihn soll der rote Lotus eingepflanzt werden, der See wird warten müssen auf den Protagonisten. Der See ist das Ziel jenseits aller Hürden und 'Gefahren des Ausdrucks', das es zu finden gilt. Man könnte den See nun, ähnlich wie die blaue Blume der Romantik, als den friedlich-entrückten, nur leicht an der Oberfläche gekräuselten, unergründlichen transzendentalen Bewußtseinszustand beschreiben, der jedoch bei Muktibodh kalt ist, eis-kalt sogar (so wie die blauen Blitzblumen wenige Zeilen vorher zu Beginn des Kap.7, die als 'ein Zeichen von mangelhaftem Wortausdruck' zwar brillieren, aber frostig-kalt bleiben, bunte Steinblumen, mit denen der Dichter nichts anfangen kann). Leben, Wärme und Bewegung kommen in dieses ferne Objekt der Sehnsucht erst durch den 'bebenden roten Lotus'²³, das Symbol der nach Verwirklichung drängenden Verbindung von traditioneller (Wort-)Schönheit und revolutionärer Färbung. Diese Motiv findet sich abgewandelt in Kap. 8, Zeile 8.103, als 'Zentrum des Feuer-Lotus' (in GA und KAL, in CKM nur 'Hundert-Blüten-Knospe des Feuers'), in dem die neuerwachte Jugend kämpft.

(d) Eine letzte, auffälligen Abweichungen unterliegende Textstelle soll ebenfalls in Kap. 7 vorgestellt werden, in den Zeilen 7.118-126. In diesen wenigen Zeilen finden sich in den drei Versionen Abweichungen in allen möglichen Variationen: zwei Zeilen, die nur in GA ausgelassen wurden, zwei Zeilen, die nur in CKM ausgelassen wurden, eine Zeile und ein Zeilenbeginn, die nur in CKM stehen, Abweichungen zwischen CKM und KAL bei Fehlen der Zeile in GA, Wörtersetzungen, Einschübe usw.

Die Textstelle schließt an an die Beschreibung der aufständischen, nächtlichen Menschenansammlung, die mit dem Feuer der 'Verstandes-Juwelen' des Protagonisten beseelt voranschreitet, ihn dabei aber einsam hinter sich zurückläßt. Ihm wird von 'irgendjemand' ein Zettel übergeben, auf dem seine 'geheimsten Gedanken, unterdrückten Empfindungen und Erfahrungen, Qualen funkeln', und er fragt sich,

²³ Das Motiv taucht bereits im Gedicht "द्विप्रा-धारा" auf, das zwischen 1937 und 1939 datiert ist. (GA 1: 79)

was das bedeutet. Die darauf folgenden, korrigierten Zeilen beschreiben das fast mystische Erlebnis einer Kosmoschau beim Anblick dieses 'Zettels' und seines Inhalts, beinahe wie Yashoda im Munde Krishnas das Universum erblickt. Zwischen den Linien 'lugt der Himmel hervor', die 'Milchstraße erstreckt sich zwischen den Zeilen', 'in Wortformationen funkeln die Sterne'. Schwieriger erschien die Auswahl der Blumen: es duften Champa-Blüten (in allen drei Versionen) und Parijat-Blumen (nur in CKM), es blühen die dunklen Gesichter des Tulsistrauches (nur in CKM und KAL, nicht in GA). Neben der Erhebung des mundanen 'Zettels' und seiner Botschaft in kosmische Dimensionen, ist es der Duft der Blumen (besonders in CKM), der eine besondere Nachricht mit sich zu führen scheint. Und die in CKM weggelassenen, diese Stelle abschließenden Zeilen lesen sich denn auch in GA und KAL eindeutig und mit Endreim versehen: 'Und im Innersten dieser Blumen/ liegt irgendeine Lösung des Lebens-Problems'.

Diese 'Lösung' ist nun ähnlich wie das 'Fernziel' des blauen Sees in einer durch und durch romantischen, ätherischen Atmosphäre angesiedelt: dunkel-duftend, himmlisch-funkelnd, unergründlich in Zeit und Raum, voller Wohlwollen und Frieden, in sich selbst ruhend, über sich selbst hinausweisend, ewig. (s.a *param* abhivyakti!) Interessanterweise sind auch die 'schwarzen Linien' in Zeile 7.118 wie bereits in Kap.4 (s.o, Punkt 1) wieder Objekt der Korrektur geworden: Die 'schwarzen Linien' können in beiden Kontexten nicht nur als das Symbol des Geschriebenen, sondern weiter noch als des wirr Gekritzelten, das in Form und Inhalt entziffert, geordnet und mit Bedeutung versehen werden muß, eingegrenzt werden.

Die Betrachtung dieser vier Einzeltextstellen abschließend soll noch generell auf die häufigen Abweichungen in Kap. 8 hingewiesen werden, die in ihrer Gesamtheit jedoch eher stilistische Verbesserungen, vor allem durch synonyme Wortersetzungen, Verbesserungen der Wortstellung, Ergänzungen am Zeilenanfang- oder -ende, und weniger Zeilenauslassungen oder sonstige größere Eingriffe betreffen. Hier läßt sich an vielen Beispielen das sorgfältige Feilen an der Sprache aufzeigen, so in Zeile 8.164 die Ersetzung von "विद्युल्लहरिल" durch "तदित्तरीय" in CKM durch eine synonyme Sanskritbildung, um vielleicht das bereits in Zeile 8. 130 gebrauchte "विद्युत्तरंगीय" zu

variieren, oder in Zeile 8.140 der Ersetzung von "अन्तरिक्ष-वायु" in CKM und KAL durch "गगन की वायु" in GA, usw.

Auffällig im letzten Abschnitt nach der Kennzeichnung sind die häufigen Erweiterungen in GA, die auf eine Verdeutlichung des Sachverhaltes zielen, wie in Zeile 8.107 die Erweiterung von 'in Hirn-Herz sind Risse entstanden' in CKM und KAL zu 'Hirn-Herz sind *erfüllt von tiefen und feinen* Rissen' in GA; oder in Zeile 8.122 die Erweiterung des simplen 'Kusses' in CKM und KAL zum 'Kuss-Ereignis' in GA; die Erweiterung der 'politischen Situation' von CKM und KAL zur 'politischen *Lage und Umfeld*' in GA usw. Vor der Kennzeichnung überwiegen jedoch wieder die Abweichungen in CKM gegenüber den anderen beiden Ausgaben. Hier wie auch im nachfolgenden Abschnitt kann die Tendenz in CKM als komprimierend in der Aussage sowie verfeinernd in der Wortwahl beschrieben werden.

Eine Sonderstellung nimmt weiterhin das Kap. 3 ein, das kaum Änderungen an Auslassungen und Wortumstellungen oder Zeilendifferenzen aufweist, auf der anderen Seite sind hier die Ersetzungen von Hindi/Urdu-Wörtern in KAL durch ihre englischen Entsprechungen in CKM und meistens auch in GA prominent. Hier zeigt sich eindeutig eine systematische, gezielte und wenig 'grüblerische' Überarbeitungsweise. Das Kapitel 3 beschreibt die nächtliche Militärparade, die sich auf den Beobachter zubewegt. Die im vorigen bereits aufgeführten Ersetzungen betreffen hauptsächlich Wörter des militärischen Wortschatzes, neben ohnehin bereits in KAL verwendeten englischen Worten aus diesem Bereich. Die Tendenz geht also eindeutig zu einer 'Anglifizierung' in den entsprechenden Fachtermini. Es liegt natürlich nahe, darin eine Evozierung an die militärisch dominante Imperialmacht Groß-Britannien auf sprachlicher Ebene zu vermuten. Es handelt sich jedoch bei näherer Betrachtung nicht um ein flaches sprachliches Verorten der bedrohlichen Machtinsignien als fremd, imperialistisch und englisch, denn die Teilnehmer der Militärparade sind ja alles Inder, sind *Bekannte*, Kollegen, sind die neuen, *indigenen* Machthaber und Imperialisten, die auch 'stadtbekannte Verbrecher' zur Unterstützung ihres Terrorregimes willkommen heißen. Die vormals eindeutig definierte Machtposition bleibt also in ihrer militärischen Organisation und

sprachlichem Gewand erhalten, auch wenn die Funktionäre und Teilnehmer inzwischen aus den eigenen Reihen stammen.

Ohne aufgrund der im vorigen angestellten Untersuchungen zu simplifizierenden Schlußfolgerungen kommen zu wollen, lassen sich doch bestimmte Tendenzen in den viel verbesserten Passagen zusammenfassen. Während narrative Abfolge, Intention und Vision relativ unproblematisch im Ausdruck erscheinen, bildet die Darstellung von innerem Geschehen, der eigenen Perspektive des Protagonisten innerhalb des Geschehens und der wertenden Interpretation des Gesehenen und Beschriebenen, in der Überarbeitung von Metaphern und lyrischer Form die eigentliche künstlerische Herausforderung. Nicht von ungefähr äußert sich dieser Prozess des Neuformulierens und rhetorischen Schliffes häufig an Stellen, die zusammenfassend oder einleitend ein bestimmtes Geschehen in einen Zusammenhang stellen sollen, d.h. am Anfang oder Ende eines Kapitels, bzw. betrifft es die Setzung der Kapitelzäsuren selbst. Die im vorigen ausgeführten Kriterien des Autors bei der Überarbeitung scheinen also die Quintessenz der Thematik des Gedichtes zu reflektieren, die nach der dichterischen Verbindung von politischer Intention und lyrischer Finesse sucht, um die romantisch-visionäre Aufbruchsstimmung mit ästhetisch anspruchsvollen, dabei gleichzeitig bodenständigen Metaphern²⁴ und gewaltigen Wortformationen zum angemessenen Ausdruck zu bringen.

²⁴ Auf Struktur und Charakter der im vorigen vorgestellten Bilder wie Brief/ wirre Linien = Botschaft; Wasser/ See/ Kälte/ Tiefe/ blau = ungenutztes kaltes (dichterisches) Potential; Lotus/ Feuer/ rot/ Licht = Engagement, Leben; Staub/ Erde = Basis, Volk usw. wird im Zusammenhang mit Metaphern und Symbolen an anderer Stelle näher eingegangen werden.

4.5. "Im Dunkeln". Eine deutsche Übersetzung von *Andhere men* mit textkritischen Anmerkungen

IM DUNKELN¹

1 In des Lebens ...
2 dunklen Räumen
3 dreht einer seine Kreise
4 endlos
5 seine Schritte sind zu hören²
6 immer wieder ... immer wieder,
7 er ist nicht sichtbar, niemals sichtbar
8 aber er geht umher
9 irgendein Gefangener in einer magischen Höhle,
10 Von nahem durch die Mauer³ dringt
11 tiefe geheimnisvolle Dunkelheit⁴ wie ein Widerhall,
12 seine Existenz macht deutlich
13 unausweichlich irgendjemand
14 und das Klopfen meines Herzens
15 fragt - wer ist das?
16 Den man hört, doch nicht sieht⁵!
17 Auf einmal fällt von innen⁶ plötzlich
18 aufgeblühter Putz⁷
19 rieselt kalkvermischter⁸ Sand
20 verschieben sich Krusten derart -
21 ganz von selbst
22 entsteht irgendein großes Gesicht
23 wie von allein
24 entsteht ein Antlitz an der Wand⁹,
25 spitze Nase und
26 edle Stirn,
27 energisches Kinn,
28 unbekannte, nie gesehene Erscheinung.
29 Wer ist das den man sieht, aber
30 den man nicht kennt¹⁰!
31 Welcher *Manu*?

¹ in CKM und GA "अँधेरे में", in KAL "आशंका के द्वीप अँधेरे में" ('Inseln der Vorahnung im Dunkeln').

² Unterschiedl. Schreibweisen, in CKM und KAL "सुनाई", in GA "सुनायी".

³ in CKM und GA "भीत", in KAL "भीत".

⁴ in GA und KAL ist "अन्धकार" und "ध्वनि-सा" mit Bindestrich verbunden ('wie Dunkelheits-Widerhall'), in CKM nicht.

⁵ unterschiedl. Schreibweisen, In CKM und KAL "सुनाई, दिखाई", in GA "सुनायी, दिखायी".

⁶ in CKM "भीतर से", in GA "भीत से", in KAL "भीत से", (beide Versionen 'von der Wand').

⁷ in CKM "पलिस्तर", in GA und KAL "पलस्तर".

⁸ in CKM und KAL "चूने-भरी" mit Bindestrich, in GA ein Wort.

⁹ in CKM und GA "दिवाल", in KAL "दिवार".

¹⁰ in CKM und KAL endet die Zeile mit "जाता है", in GA mit "जाता".

32 Draußen vor der Stadt, jenseits der Berge, ein Teich ...
 33 dunkel nach allen Seiten¹¹
 34 regloses¹² Wasser
 35 doch plötzlich taucht von von innen auf
 36 im dunkel-schwarzen Wasserspiegel ein weißer Umriss
 37 ein großes verschwommenes Gesicht breitet sich aus
 38 und lächelt,
 39 stellt sich vor,
 40 doch ich, benommen,
 41 verstehe es nicht¹³.

42 He! He!!
 43 Um den Teich herum im Dunkeln das Waldgebüsch
 44 flackert plötzlich auf im Licht grellgrün¹⁴
 45 über Wipfeln tanzen Blitze auf
 46 Äste, Zweige schwingen jagend
 47 schreiend, die Köpfe aneinander schlagend als plötzlich -
 48 im Dunkel der Bäume verborgen
 49 die Felstür einer magischen Höhle
 50 aufspringt mit einem Schlag
 51
 52 eine seltsam glühendrote Fackel dringt ein
 53 in der Finsternis des Höhlenspalts
 54 glutroter Nebel
 55 im Nebel, vor mir, Blutlicht-getränkt¹⁵ ein Mensch,
 56 ein wahrhaftiges Rätsel!

57 Sieh seine strenge eindrucksvolle¹⁶ Stirn
 58 ein seltsames Beben¹⁷ in allen Gliedern
 59 Stolz erfüllt, lichter-Blick, mildes-Antlitz,¹⁸
 60 sehend die geliebte-Gestalt¹⁹ wie-Liebe
 61 eine unbestimmte Angst,
 62 beim Anblick der edlen Heldengestalt wahrhaftig
 63 ein tiefer Zweifel.

64 Diese geheimnisvolle Person

¹¹ in CKM "अँधेरा सब ओर", in GA und KAL "सब तरफ अँधेरा" (Gleiche Bedeutung) .

¹² in CKM "निस्तब्ध", in GA und KAL "प्रशान्त" ('ruhig').

¹³ die Zeile lautet in CKM und GA "नहीं वह समझ में आता", in KAL "नहीं वह समझ में आ रहा जरा भी" ('verstehe es nicht im geringsten').

¹⁴ in GA Komma zwischen "हरे-हरे" und "अचानक", fehlt in CKM und KAL.

¹⁵ in CKM "रक्तलोक-स्नात पुरुष", in GA und KAL "रक्तलोक स्नात-पुरुष" ('Blutlicht getränkter-Mensch').

¹⁶ in GA und KAL sind "तेजो" und "प्रभावमय" in einem Wort geschrieben.

¹⁷ in CKM ist "थरथर" ein Wort, in GA und KAL mit Bindestrich geschrieben.

¹⁸ in CKM lautet die Zeile "घोरत्वपूर्ण, दीप्त-दृग, सौम्य-मुख", in GA "घोरत्वपूर्ण, दीप्त-दृग, सौम्यमुख", in KAL "गौरत्वपूर्ण, दीप्तदृग, सौम्यमुख". (Unterschiedl. Bindestriche.)

¹⁹ in CKM Bindestrich zwischen "प्रिय" und "रूप", fehlt in GA und KAL.

65 ist mein bislang nicht gefundener Ausdruck,
 66 vollkommene Verkörperung
 67 von Eigen-Potential, latenten-Eindrücken²⁰, Talenten,
 68 das Modell meiner Vollendung,
 69 Spannung des Wissens, ins Herz sickern,
 70 Abbild der Seele.
 21
 71 Ernsthafte Fragen, vielleicht sogar gefährlich,
 72 deswegen hat von draußen aus den dichten
 73 Wäldern kommend ein Wind
 74 ausgeblasen die Fackel -²²
 75 und mir im Dunkeln so gefangen
 76 die Todesstrafe erteilt!
 23
 77 Die dicke schwarze Binde eines schwarzen Gedankenstrichs²⁴
 78 vor die Augen gebunden,
 79 an irgendeinen bereits errichteten²⁵ Galgen wurde ich gehängt,
 80 in den düsteren Graben eines Nullpunktes
 81 wurde ich gestoßen
 82 in bewußtlosem Zustand!

²⁰ in CKM "प्रभावो", in GA und KAL "प्रभाओ".

²¹ Die folgenden neun Zeilen fehlen in CKM, ihre Übersetzung entsprechend der Version in KAL und GA lautet:

"Aber, warum ist er in zerrissene Kleider gehüllt?
 sein goldgleiches Antlitz beschmutzt?
 Wie entstand die große Wunde auf seiner Brust?
 Warum erlitt er Gefängnis-Qualen?
 Warum ist er in einem solch schrecklichen Zustand?
 Wer gibt ihm zu essen?
 Wer gibt ihm Wasser?
 Und dennoch, woher dies Lächeln auf seinem Gesicht?
 Warum erscheint er unbezwingbar mächtig?"

²² in CKM Gedankenstrich, in GA und KAL drei Punkte.

²³ kein Absatz in GA.

²⁴ in GA und KAL steht "डैस" in Anführungsstrichen.

²⁵ in CKM und GA "पाइ", in KAL "पायी".

1 Die Stille erbebe
 2 im Dunkeln stiegen Blasen auf aus Stimmen
 3 Auf der Oberfläche des Nichts ein Kräuseln von Lauten
 4 An mein Herz, in den Kopf dringend¹,
 5 branden Wellen von Worten,
 6 süß, schwer zu ertragen!!
 7 Oh ja, die Kette ist das, die immer wieder
 8 an der Tür rasselt.
 9 Nur um mir meine Geschichte zu erzählen
 10 ruft jemand - ruft jemand²
 11 Wie einer um mein Herz zu rühren in schwierigem³
 12 Gespräch mir plötzlich Lippen⁴
 13 auf die Lippen legt, darauf brennt, etwas ganz Wahres
 14 ganz direkt mir zu erzählen, und dann
 15 die Geschichte, hab ich sie vernommen, in mein Inneres dringt -
 16 Auf diese Weise rasselt die Kette immer wieder⁵
 17 wer ist zu Besuch gekommen, mitten in der Nacht, in dieser Dunkelheit?
 18 traurig und verstimmt vom Warten, von Nebel umhüllt,
 19 strahlendes Antlitz - dies liebes-erfüllte Gesicht -
 20 der unschuldige Ausdruck -
 21 ich erkenne, wer dort draußen steht⁶
 22 es ist derselbe Mensch, ja!
 23 Den ich in der magischen Höhle sah.
 24 Zur Zeit, zur Unzeit
 25 taucht er immer wieder auf
 26 ob es mir paßt ist sein geringstes Interesse⁷.
 27 Wo auch immer, wann auch immer, er ist vorstellig,
 28 in welcher Gestalt auch immer
 29 in welchen Symbolen auch immer präsent,
 30 er spricht mit Zeichen, erklärt immer wieder
 31 versetzt dem Herz Stromstöße⁸
 32 He, auf seinem Gesicht blühen die Morgen
 33 auf seinen Wangen felsiger Glanz der Hochebenen,
 34 in den Augen strahlende Wellen des Friedens,
 35 sieh ihn an, Liebe wallt auf mühelos!
 36 Es scheint - ich soll die Türe öffnen

¹ in CKM "धँसती हुई सिर", in GA und KAL "धँसती हुई सिर", ('in den Kopf drängend').

² in GA und KAL lautet die Zeile "बुलाता है, बुलाता है (हृदय को सहला)". Verschiebung in der Zeilenaufteilung bei gleichem Text über die folgenden drei Zeilen, daher eine Zeile weniger in GA und KAL als in CKM.

³ in GA und KAL lautet die Zeile "मानो किसी जटिल प्रसंग में सहसा".

⁴ in GA und KAL lautet die Zeile "होठों पर होंठ रख, कोई सच-सच बात". Ab Zeile 14 ist die Aufteilung wieder gleich.

⁵ in GA und KAL schließt hier die in Zeile 10 begonnene Klammer.

⁶ in GA und KAL hier zwei Ausrufezeichen.

⁷ in CKM und KAL sind "ख्याल कर" zwei Worte, in GA eines.

⁸ in GA und KAL hier zwei Ausrufezeichen.

37 ihn in die Arme schließen
 38 ans Herz drücken
 39 verschmelzen, umarmend mich verbinden mit ihm⁹
 40 aber, verletzt im Dunkeln des furchtbaren Abgrundes
 41 liege ich, schwerverwundet
 42 ich habe keine Kraft, mich nur ein wenig aufzurichten,
 43 (auch das ist wahr, daß
 44 ¹⁰ich die Neigung¹¹ zu Schwächen habe)
 45 so weise ich ihn von mir den Geliebten,
 46 weiche ihm immerfort aus,
 47 habe Angst vor ihm.
 48 Er setzt mich an den gefährlichen, schroffen Abgrund
 49 eines hohen Berges¹²
 50 hinterläßt mich in bedauernswertem Zustand.
 51 Er sagt - ¹³Überquere, die Tiefe der Berg-Kluft,
 52 auf einer Hangbrücke gehend
 53 dort drüben diesen Gipfel erreiche ganz allein!"
 54 He Freund, ich wünsche keine Reise zu den Gipfeln,
 55 ich habe Angst vor Höhen,
 56 laß die Türkette rasseln¹⁴
 57 laß die Blasen von Stimmen im Dunkeln aufsteigen,
 58 dieser Mensch -¹⁵ so wie
 59 Sie gekommen sind gehen Sie wieder¹⁶!
 60 Ich werde im Dunkel des Grabens liegen bleiben
 61 das Leiden an mich gezogen!¹⁷
 62 Was soll ich tun, was nicht tun, wer sagt es mir,
 63 im finsternen-Nichts treibt umher die Welt-Kritik
 64 die von ihm stammt
 65 (kann sie nicht ertragen)
 66 seine großartige Geistes-Erregung
 67 in der finsternen-Zwischenwelt (kann sie nicht ertragen)
 68 sein Entwurf der Zukunft den er gebracht
 69 in die Dunkelheit in mir, Licht-Erscheinung-gleich
 70 kann ich nicht ertragen!!
 71 Nein, nein, ich kann ihn nicht aufgeben,
 72 ich soll ihn ertragen - ob ich will oder nicht.

 73 Meine schwachen Knie immer wieder reibend,
 74 erhebe ich mich schwankend die Tür zu öffnen,
 75 vom Gesicht die blutleere, seltsame, tiefe Leere

⁹ in GA hier Satzende.

¹⁰ nur in CKM eingerückt

¹¹ in CKM "लगाव", in GA und KAL "मोह" ('Faszination')

¹² in GA hier Semikolon.

¹³ Keine Anführungsstriche in KAL.

¹⁴ in GA und KAL zwei Ausrufezeichen.

¹⁵ in GA und KAL hier drei Punkte.

¹⁶ in CKM endet die Zeile mit " जैसा", in GA und KAL mit " जैसे".

¹⁷ in GA und KAL zwei Ausrufezeichen.

76 wisch ich weg mit der Hand,
 77 die Ausmasse des Dunkels ertastend
 78 bewege ich mich vorwärts,
 79 erfühle mit den Füßen die Ausdehnung der Erde,
 80 begreife mit den Händen die Welt¹⁸,
 19
 81 das Gehirn erfährt den Himmel,
 82 im Herzen pocht die Ahnung der Dunkelheit,
 83 die Augen scheinen die Wirklichkeit zu riechen,
 84 nur die Kraft des Tastens ist mächtig.
 85 In der Seele, furchterregend
 86 flammt auf, flackert wahres-Bewußtseins-Leid.
 87 Gedanken sind Wander-Gefährten geworden.
 88 Ich bewege mich voran,
 89 setzte vorsichtig Fuß vor Fuß,
 90 ertaste die Tür,
 91 verrostet, verklemmt, verrammelt
 92 den Türriegel²⁰ losrüttelnd
 93 gewaltsam, öffne ich die Tür
 94 spähe nach draußen ...

 95 Verlassen der Weg, seltsame Weite,
 96 kaltes Dunkel.
 97 Mit müden Augen blicken auf die Erde
 98 trübe Sterne.²¹
 99 Aufgrund von immer nur Grübeln und immer nur Bedauern,
 100 immer nur Sorge
 101 gewachsenem Schmerz, hält wie weit in der Ferne, weit weg,
 102 ein dunkler Pipalbaum die Wache.
 103 In abgerissenen Wellen des Windes zittert
 104 vereinzelt Hundegebell, weit weit weg,
 105 gerät aneinander mit dem Geheul der Schakale.
 106 Bebende Weite, summende Ferne.
 107 (Draußen ist niemand, niemand ist draußen.)

 108 In dunkler Einsamkeit schreit plötzlich auf
 109 der Vogel der Nacht
 110 er sagt -
 111 "Er ist gegangen,
 112 er kommt nicht wieder, nie mehr
 113 an deine Tür.
 114 Er ist hinausgegangen in Dörfer, in Städte!
 115 Suche du ihn nun,

¹⁸ in CKM und KAL "दुनिया", in GA "दिशाएँ" ('Richtungen').

¹⁹ in GA hier zusätzliche Zeile "साँसों से अनुभव करता हूँ दुनिया" ('mit Atemzügen erfahre ich die Welt'), fehlt in CKM und KAL.

²⁰ in CKM "सिटकनी", in GA und KAL "वितखनी", bedeutungsgleich.

²¹ in CKM und GA "तारे", in KAL "सितारे", bedeutungsgleich.

116 forsche nach ihm!
117 Er ist dein vollkommener höchster Ausdruck,
118 du bist sein Schüler (wenn auch ein Fliehender ²²...)
119 er²³ ist dein Guru,
120 dein Guru ..."

²² in CKM¹ und GA "पलातक" (kein Wörterbucheintrag), in KAL "पलायक" ('Fliehender').

²³ im Hindi hier :'*sie* ist dein Guru', entsprechend dem femininen Geschlecht von "अभिव्यक्ति" ('Ausdruck').

- 1 Konnte nicht verstehen, war das noch Traum oder begann bereits das Erwachen
 2 ein Licht brennt,
 3 im schwachen Glanz vergeht¹ die Zeit
 4 ringsum sich ausbreitende Welt-Gestalten
 5 wirken wie gedruckte starre Bildgestalten²
 6 vereinzelt und weit weg
 7 leblos!!
 8 Hier die *Civil Lines*. In meinem Zimmer
 9 liege ich hier.
 10 Die Augen geöffnet,
 11 das geschlagene Gesicht eines geprügelten Jungen
 12 traurig schmal,
 13 auf die Schiefertafel gezeichnetes Bild
 14 Geisterhafte Gestalt -
 15 bin ich das?
 16 Ich?
- 17 Zwei Uhr nachts,
 18 von ferne im Wald das Geheul der Schakale,
 19 langsam näherkommend das ratternde summende
 20 Geräusch der Räder irgendeines Zuges!!
 21 furchtbare Ahnung
 22 irgendeines unerwarteten unmöglichen Vorfalles
 23 ohnmächtiges Warten,
 24 daß ja nicht irgendwo ein Zugunglück³ geschieht.
 25 Mathematische Berechnungen der Sorge
 26 funkeln auf der Himmels-⁴Schiefer-Tafel
 27 vom Fenster aus zu sehen.
 28
- 29 Oh weh! Tolstoi
 30 wie taucht der auf
 31 zwischen den Sternen
 32 wandernd oder ruhend,
 33 auf die Erde blickend.
- 34 Vielleicht ist es Tolstoi-gleich
 35 irgendein anderer
 36 Mann,
 37 das letzte Ende⁵ irgendeines Fadens in meinem Innern,
 38 meines ungeschriebenen Romanes
 39 zentrale Empfindung.

¹ in CKM "चल रहा", in GA und KAL "गल रहा", ('zergeht, schmilzt').

² in CKM "चित्राकृतियों-सी", in GA "चित्र-कृतियों-सी" ('Bild-Geschöpfe'), in KAL "चित्रकृतियों-सी" ('Bildgeschöpfe').

³ in KAL steht "रेल-रेक्सीडेण्ट" in Anführungsstrichen, in CKM und GA nicht.

⁴ in GA kein Bindestrich zwischen "आसमानी" und "स्लेट-पट्टी".

⁵ in CKM "की आखिरी छोर", in GA und KAL "का आखिरी छोर", grammatik. korrekt.

40 Vielleicht, Tolstoi-gleich.
41 Eine Prozession⁶?
42 im Mitter-Nachts-Dunkel der regungslosen Stadt verlassen
43 näherkommend gedämpfte Melodien-Klänge einer fernen Musikkapelle,
44 auf-ab laut-leiser Klang-Traum⁷
45 schwermütige ernste Klang-Frequenzen,
46 langgezogene Wellen!⁸
47 Ich trete auf den Balkon⁹, schau auf den Weg
48 eine geteerte Straße oder
49 eine abgestorbene herausgestreckte schwarze Zunge
50 die elektrische Straßenbeleuchtung
51 glänzendes Beispiel von abgestorbenen Zähnen!

52 Doch fern am andern Ende der Straße
53 am dunklen Grund der frost-erfüllt¹⁰ schauernden Sterne
54 blauer Grell-Glanz
55 näher näher
56 kommt er hierher!
57 Gedämpfte ernste Ton-Traum-Wellen,
58 Hundert-Laute-Verbund-Musik
59 traurige Melodien-Klänge¹¹
60 kommen näher!!

61 Und jetzt
62 verstreute Punkte von Gas-Laternen-Reihen,
63 in ihrer Mitte
64 was sieht dort aus wie eine düstere Prozession!!

65 Und jetzt
66 im Gas-Licht-Blau gefärbte unwirkliche Gesichter,
67 die Musikkapelle,
68 gefolgt von einer Gruppe rabenschwarzer Pferde
69 zeigt sich,
70 das undurchdringliche furchteinflößende Unterbewußtsein
71 zieht mit in dieser Prozession¹².
72 Ist es der Triumph-Aufmarsch
73 irgendeines Todes-Schwadrons?

74 Seltsam!!
75 Zu beiden Seiten, die Gas-Laternen-Reihen

⁶ in CKM und GA "प्रोसेशन", in KAL "जुलूस" (bedeutungsgleich). Kein Fragezeichen in KAL.

⁷ in CKM "स्वर-स्वप्न", in GA und KAL "स्वर-स्वन" ('Klang-Schall')

⁸ Absatz in GA.

⁹ in CKM und GA "गैलरी", in KAL "बराभदे".

¹⁰ in CKM und KAL "शीत-भरे" mit Bindestrich, in GA ein Wort.

¹¹ diese Zeile "उदास तान-घुन" schließt sich in der GA an die vorige an, in CKM und KAL separate Zeile.

¹² interessanterweise steht hier auch in CKM und GA "जुलूस".

76 brennen, brennen.
 77 Im tiefen Unterbewußtsein der im Schlaf versunkenen Stadt
 78 Aufruhr, ¹³im tiefsten Untergrund
 79 ein Vorfall von unablässig fliegenden Linien
 80 glänzender Schlangen!!
 81 Alle schlafen.
 82 Aber ich bin wach, sehe
 83 diese haarsträubende magische Erscheinung!!¹⁴

84 Seltsame Prozession¹⁵
 85 ernsthafter Eilmarsch¹⁶...
 86 goldbestickte schwarze Kleidung mit Goldbordüren tragend¹⁷
 87 prunkvolle Musikkapelle -
 88 Skelett-Form, Bauch-Beschaffenheit, Herz-Gestalt
 89 aus Eingeweideschlingen¹⁸, die gefährlich blitzenden Instrumente,
 90 schwere Lied-Traum-Wellen
 91 hervorbringend,
 92 auf den gewundenen, kreisenden Pfaden der Töne.
 93 Die Gesichter der Kapellenmitglieder
 94 ähneln irgendwie¹⁹ solchen die ich gesehen
 95 scheinbar sind darunter einige angesehene Journalisten
 96 dieser Stadt!!
 97 He, wie kommen diese respektablen Namen in die Musikkapelle!
 98 Hinter ihnen folgt
 99 schimmernder Wald aus Bajonett-Spitzen
 100 läuft eine lange Reihe, Gleichschritt, Takt-fest,
 101 Panzertruppe, Mörser²⁰, Artillerie²¹, Gewehr bei Fuß,
 102 langsam zicht die schaurige Prozession²² vorwärts,
 103 die versteinerten Gesichter der Soldaten
 104 mißmutig, ausgezehrt, übellaunig, verschlossen.
 105 Vielleicht habe ich sie schon einmal²³ gesehen.
 106 Vielleicht sind darunter einige Bekannte!!
 107 Nach ihnen, was ist das!!
 108 Kavallerie²⁴!

¹³ in GA und KAL hier Klammer auf.

¹⁴ in GA und KAL schließt hier die in Zeile 78 begonnene Klammer.

¹⁵ in CKM und GA "प्रवेशन", in KAL "जुलूस" (bedeutungsgleich)..

¹⁶ in KAL steht "क्विक मार्च" in Anführungsstrichen.

¹⁷ in CKM lautet die Zeile "कलाबचूवाला काला जूरीदार ड्रेस पहने", in GA "कलाबचूवाली काली ड्रेस पहने", in KAL "कलाबचूवाली काली वर्दी पहने" ('Uniform'). Mask. Geschlecht von "ड्रेस" in CKM ist korrekt.

¹⁸ in GA ist hier noch "उलझे हुए" ('verschlungen') eingefügt, fehlt in CKM und KAL.

¹⁹ in KAL Bindestrich zwischen "हुओं" und "से".

²⁰ in CKM "मोर्ट", in KAL dass. in Anf.strichen, in GA "मोर्ट".

²¹ in CKM und GA "आर्टिलरी", in KAL "तौपखाना" (bedeutungsgleich).

²² in allen drei Versionen "जुलूस".

²³ in CKM "पहले भी तो कहीं", in GA und KAL "पहले कहीं तो भी", (geringf. Bedeutungsunterschied).

²⁴ in CKM und GA "कैवेलरी", in KAL "रिसाला" (bedeutungsgleich).

109 Auf rabenschwarzen Pferden Khaki Militär Kleidung²⁵
 110 eine Hälfte des Gesichtes zinnob-ockerfarben
 111 die andere Hälfte pechschwarz-furchterregend,
 112 Prachtvoll!!²⁶
 27
 113 Von der Schulter bis zur Taille schräg der Patronengurt.
 114 An der Taille, im Lederhalfter²⁸ die Pistole,
 115 im Zorn-erfüllten Starrblick eine Schärfe,
 116 Colonel, Brigadier, General, Marschall
 117 einige andere Feldherren, Feldwebel,
 118 die Gesichter erscheinen mir irgendwie wohlvertraut,
 119 ihre Bilder waren in den Zeitungen,
 120 ihre Artikel habe ich gelesen,
 121 sogar ihre Gedichte gelesen
 122 Großartig!
 123 Unter ihnen einige eminente Kritiker, Denker, schillernde Dichter-Schar,
 124 auch Minister, Industrielle und Gelehrte
 125 sogar der in der Stadt verrufene Mörder
 126 Doma ji²⁹ Ustad
 127 Balban³⁰ geworden
 128 Oh weh!!
 129 Hier zeigen sich die Geist-Gespenster-Körper.
 130 Die teuflische Selbstsucht im Innern
 131 tritt jetzt klar zutage,
 132 verborgene³¹ Pläne
 133 werden hier sichtbar,
 134 das ist der Triumph-Zug³² eines Todes-Schwadrons.
 135 Im Kopf dreht sich die Spindel der Gedanken³³,
 136 inzwischen aus der Pozeession³⁴ etwas in meine Richtung
 137 erheben sich Augen nur in meine Richtung³⁵
 138 als bohrten sich in mein Herz grausame Bajonett-Spitzen,
 139 auf der Straße hat sich großer Lärm erhoben -

²⁵ in CKM und GA "मिलिट्री ड्रेस", in KAL "फौजी वरदी" ('Militär Uniform').

²⁶ in CKM "आबदार", in GA und KAL "भयानक" ('furchtbar, furchterregend').

²⁷ in GA hier zwei zusätzliche Zeilen "हाथों में चमचमाती सीधी खड़ी तलवार / आबदार" ('in den Händen blitzende gerade aufgerichtete Schwerter / prachtvoll!!').

²⁸ in CKM und GA "चमड़े के कवर", in KAL "चमड़े के खोल" (bedeutungsgleich).

²⁹ in GA ein Wort, in CKM und KAL zwei.

³⁰ kein Wörterbucheintrag für "बलबन", wahrscheinlich Name von Balban, ein Herrscher der Sklavendynastie (1265-1287). Bei KBV fehlt diese und die vorige Zeile.

³¹ in CKM "छिपे", in GA und KAL "छुपे" (kein Bedeutungsunterschied).

³² kein Bindestrich in KAL.

³³ in GA diese Zeile "विचारों की फिरकी सिर में घूमती है " in zwei geteilt und steht in Klammern, mit leicht geändertem Wortlaut, davor und danach Absatz, "(विचारों की फिरकी / सिर में है घूमती)", in KAL gleicher Wortlaut wie GA, aber eine Zeile, ohne Absatz und Klammern.

³⁴ in CKM und GA "प्रोसेशन", in KAL "जूलूस".

³⁵ in CKM "मेरी ओर-भर", in KAL "रोष-भरी", in GA "रोषभर" (beide Versionen: 'erheben sich zorngefüllte Augen'). Offens. Fehler in CKM.

140 "Schießt ihn ab, bringt ihn sofort um, den Dreckskerl
 141 verborgen³⁶ vor den Blicken der Welt,
 142 auf heimliche³⁷ Weise
 143 wir liefen hier als
 144 er mitten in der Nacht, im Dunkeln³⁸
 145 uns gesehen~~hat~~
 146 er hat alles erfahren
 147 bringt ihn um, macht ihn auf der Stelle fertig³⁹ ."
 148 ⁴⁰Auf der Straße Gerenne, Gcrangel⁴¹!!
 149 Ich flüchte vom Balkon⁴², schweißgebadet⁴³!!

 150 Auf einmal der Traum unterbrochen, zerstreut ⁴⁴
 151 alle Bilder.
 152 ⁴⁵Im Wachen kehrt die Erinnerung an den Traum zurück,
 153 kehren wieder die Gesichter im Dunkeln,
 154 Und dann erkenne ich schrecklich
 155 die finsternen toten Seelen dieser Stadt
 156 ziehen jede Nacht in einer Prozession⁴⁶ umher,
 157 aber, am Tag,
 158 sitzen sie zusammen, schmieden Intrigen,
 159 in verschiedenen Büros-Amtsstuben, Zentren, Häusern,
 160 Oh weh! Ich habe sie nackt gesehen,
 161 deshalb werde ich noch mehr bestraft.

³⁶ in CKM und GA " हटकर" ein Wort, in KAL zwei.

³⁷ in CKM "छिपे", in GA und KAL "छुपे".

³⁸ in CKM "आधीरात-अँधेरे में", in KAL "आधी-रात-अँधेरे में", in GA "आधी रात अँधेरे में".

³⁹ in CKM "खत्म", in GA und KAL "खतम".

⁴⁰ Hier Absatz in GA.

⁴¹ in CKM "धका-पैल", in GA und KAL "धका-पैल".

⁴² in CKM und GA "गैलरी", in KAL "बरामदा".

⁴³ in CKM "शराबोर", in GA und KAL "सराबोर".

⁴⁴ in GA und KAL ist das Zeilenende "हो गये" in die nächste Zeile hinübergangenommen.

⁴⁵ hier Absatz in GA.

⁴⁶ hier wieder in allen Versionen "जुलूस".

1 Unerwartet
 2 schlägt es vier irgendwoher
 3 mein Herz pocht
 4 wie eine traurig braune gemüts-gleiche¹ Termiten
 5 bewegt-aufgestört worden plötzlich²
 6 Unzahl von Linien schwarzer-schwarzer Bindestriche-Schrägstriche³
 7 brechen hervor, dringen nach innen fürchterregend⁴
 8 Chaos überall.
 9 Ich liege hier in meinem Zimmer
 10 die dunkel-schwarzen Deckenbalken
 11 schwerlastend auf dem Herz.
 12 Zwar strengt sich im Hof der Wasserhahn an⁵,
 13 hustet Wasser aus⁶
 14 ich aber spüre keine Kraft im Körper
 15 mein Herz vergeht in Dunkelheit.

16 Auf einmal werde ich mir der Welt bewußt,
 17 die Ausbreitung der Nachrichten-Welt
 18 Verwicklung, Verengung, Spannung überall -
 19 keine Blätter sollen sich regen⁷,
 20 Die Armee hat die Stadt umstellt.
 21 jede Faser meines Geistes
 22 zählt mit den Puls-Schlag⁸ der Zeit.
 23 Was ist das alles?
 24 Unterdrückungs-Mittel irgendeines Volks-Aufstandes
 25 Kriegerrecht⁹ ist das.
 26 Meine Beine kommen außer Atem vom Rennen durch die Gassen¹⁰
 27 aus der Puste
 28 die Zeit mit hängender Zunge,
 29 jemand ist dauernd hinter mir her.

¹ in CKM "मन-रूपी" in einem Wort, in GA und KAL in zweien.

² in CKM und KAL lautet die Zeile "चल-बिचल हुआ सहसा", in GA "विचलित" ('erschüttert, gerührt').

³ in KAL steht "हायफन-डैशों" in Anführungsstrichen, in GA lautet die Zeile "अगिनत काली-काली हायफन-डैशों की लकीरों की हलचल" ('Wirrwarr unzähliger Linien von Binde- und Schrägstrichen').

⁴ die Zeile fehlt in GA.

⁵ in CKM "नल जो मारता", ('der Wasserhahn, der schlägt'), in GA und KAL "नल जोर मारता" ('der Wasserhahn strengt sich an'). Offensichtl. Übertragungsfehler in CKM.

⁶ in CKM und KAL lautet die Zeile "जल खखारता", in GA "खूब खखारती पानी की धारा" ('hustet einen ordentlichen Schwall Wasser aus'). Die feminine Verbendung kann sich allerdings nicht mehr auf "नल" beziehen.

⁷ in CKM "खड़के", in GA und KAL "खड़कें".

⁸ in GA und KAL kein Bindestrich zwischen "धक्-धक्".

⁹ in KAL "मारल ला" in Anführungsstrichen.

¹⁰ in CKM "मेरे पैर", ('abgerannte Beine'), in GA und KAL "मेरे पैर" (meine Beine').

30 Ich lauf um mein Leben,
 31 such nach Auswegen,
 32 von weitem zeigt sich die Kreuzung,¹¹
 33 vielleicht wird dort zur Zeit
 34 keine Militär-Wache stehen.
 35 Gegenüber zeigt sich wie eine Dunkelheits-Stupa
 36 ein furchterregender Bargad-Baum -
 37 für die Betrogenen, all die Verdammten,
 38 die Armen, dasselbe Haus, dasselbe Dach,
 39 am dunklen-Höhlen-Grund schlafen
 40 ein paar Heimat-lose Geschöpfe.
 41 In der Dunkelheit versunken
 42 baumelnd von den Ästen, schmutzigbraune Fetzen
 43 die irgendeines früheren Tages
 44 der Besitz eines Irren waren.
 45 Denn, dort wohnt ein verwirrter Mensch¹².

46 Dennoch, heute Nacht ist es seltsam.
 47 Er, der verwirrt¹³, vollkommen verrückt war,
 48 ist heute auf einmal
 49 ein wacher Geist, erleuchteter Verstand¹⁴,
 50 verlassen die verwirrte Welt¹⁵,
 51 aus voller Kehle
 52 singt er einige Verse, einige Weisen

53 Selbsterweckungshaft¹⁶!
 54 ¹⁷Bravo Bruder, bravo!
 55 Ob er auch weiß,
 56 daß wirklich Militärregierung in der Stadt herrscht?
 57 Ob auch sein Geist erwacht ist!¹⁸

58 (die Klänge eines mitfühlenden vortrefflichen Herzens
 59 ihre Prosaübersetzung sei hier gegeben)

60 ¹⁹oh mein idealistischer Geist
 61 oh mein ideologischer Geist
 62 was hast du bis jetzt bewegt?
 63 welch Leben gelebt?
 20

¹¹ in KAL hier Doppelpunkt.

¹² in CKM "सिर-फिरा एक जन", in GA "सिरफिरा कोई एक", in Kal "सिरफिरा एक जन".

¹³ in GA und KAL "सिर-फिरा" ein Wort.

¹⁴ in GA und Kal "प्रज्वलत् पी" mit Bindestrich.

¹⁵ in CKM "सिर-फिरा पवन", in GA und KAL "सिरफिरापन" ('Verrwirrtheit').

¹⁶ kann auch "selbstgesprächhaft" bedeuten.

¹⁷ in GA und KAL hier Absatz.

¹⁸ in GA und KAL zwei Fragezeichen.

¹⁹ in GA und KAL beginnt die Zeile mit drei Punkten.

²⁰ in GA und KAL kein Absatz.

- 64 zum Vielfraß wurde ich, zum Tier,
 65 Zeltwand gespannt für Geisterhochzeiten
 66 zum Bettzeug irgendeiner Ausschweifung²¹.
- 67 Flecken des Kummers tragen wie Medaillen
 68 in den eigenen Belangen verharren Tag und Nacht
 69 ungebundener Geist und alleine erdulden,
 70 das Leben passiv geworden, niedrig,
- 71 was hast du bis jctzt bewegt?
 72 Welch Leben gelebt?
- 73 Sag, für wen denn bist du je gerannt,
 74 von mitleiderregenden Anblicken, oh weh! das Gesicht nur abgewandt
 75 zu Stein geworden,
 76 so viel genommen
 77 so wenig gegeben
 78 Das Land ist gestorben, he, du bist noch am Leben!!
- 79 Den Volks-Wohl-Vater²² aus dem Haus getrieben,
 80 das Mutter gleiche Volks-Geist-²³Mitleid fortgetrieben²⁴
 81 Terrierhunde der Selbstsüchte aufgezogen
 82 Gefühle der Pflicht - verschoben
 83 die Stirn der Vernunft - zertrümmert²⁵
 84 die Arme der Logik ausgerenkt
 85 festgefahren, festgefressen, steckengeblieben,
 86 im eigenen Schlamm versunken!!
 87 Das Öl der Eigensüchte mit dem Pfeffer des Intellekts gewürzt
 88 die Ideale vertilgt.
- 89 Was hast du bis jetzt bewegt?
 90 Welch Leben gelebt?
 91 So viel genommen, so wenig gegeben
 92 das Land ist gestorben, he, du bist noch am Leben ...²⁶
- 93 Mein Kopf ist erhitzt,
 94 deswegen die Täuschung.
 95 Im Traum laufen die Kommentare
 96 in Bilderstreifen von Gedanken Überlegungen.
 97 Die Eigen-Vergebung²⁷ ist rastlos,

²¹ in CKM und KAL "व्यभिचारी", in GA "व्यभिचार" ('Ausschweifung').

²² in CKM "लो-हित-पिता", in GA und KAL "लोकहित-पिता". Offensichtl. Fehler in CKM.

²³ in GA kein Bindestrich zwischen "मन-करुणा".

²⁴ kein Wörterbucheintrag für "हंकारना", evtl. "हंकारना" ('Vieh mit lauten Rufen vorantreiben') in die Endreimreihe "निकाल दिया / पाल लिया" eingepaßt.

²⁵ in dieser und der vorigen Zeile in GA statt Gedankenstrich drei Punkte, in KAL kein Satzzeichen.

²⁶ in GA hier zwei Ausrufezeichen und Ende der wörtl. Rede, in KAL Ende der wörtl. Rede. Sinnvoll, da hier die Rede des 'Irren' endet.

98 was tun, wem sagen,
 99 wohin gehn - nach Delhi oder Ujjain?
 100 ²⁸So wie der Vater des vedischen Weisen Shunashepa
 101 der verdammte Ajirgata
 102 der seine Persönlichkeit, sich selbst verlor,
 103 und dieser nachts nur unerwartet begegnete,
 104 am Tag war er wahnsinnig
 105 verwirrt²⁹, verstörter Geist!

106 Oh weh!
 107 Was hat er da bloß gesungen
 108 was hat er da hervorgebracht,
 109 ans Licht
 110 ich bin aufgestanden³⁰
 111 mir gegenüber irgendeine schattenhafte Figur³¹ -
 112 ein Disput ist entstanden
 113 begonnen hat ein Schlagabtausch.
 114 Pfui, das ist Irrsinn
 115 sinnloses Kritisieren.
 116 In den Gassen schauriges³² Dunkel -
 117 Als ob nur wegen mir verhängt wurde
 118 das Kriegerrecht³³
 119 als ob mein passives Bewußtsein die Krise heraufbeschworen hätte
 120 als ob nur ich der Grund sei daß ein Unfall
 121 dieser Vorfall wurde.
 122 ³⁴Ein Kreis ist mit dem nächsten Kreis verbunden
 123 so intensiv wie das Paar³⁵ von Handlung und Ereignis
 124 in der Außenwelt
 125 so stark ist in der Welt des Innern
 126 das Paar von Sorge an Sorge gebunden.
 127 Heute hat mich der Irre meiner Ruhe beraubt
 128 meinen Schlaf vertrieben.

129 Ich stehe neben diesem Bargad-Baum.
 130 ³⁶mein Gesicht
 131 vermischt³⁷ sich mit wer weiß wie unergründlich ernstem, dunklem Wasser,

²⁷ in CKM "निजत्व-भाफ़", in GA und KAL "निजत्व-भाफ़" ('Eigen-/Persönlichkeits-Dampf').

²⁸ in GA hier Absatz.

²⁹ in GA und KAL "सिर-फिरा" ein Wort.

³⁰ in GA fügt sich an die Zeile "मैं खड़ा हो गया" noch "खुद ही के सामने" ('meinem Selbst gegenüber') an.

³¹ in CKM und KAL lautet die Zeile "किसी छाया मूर्ती-सा समक्ष स्वयं के", in GA "निज की ही घन छाया-मूर्ती-सा गहरा" ('die dunkle, undurchdringliche schattenhafte Figur des Selbst')

³² in CKM endet die Zeile mit "भयावह - ", in GA und KAL mit "भयंकर..." (kaum Bedeutungsunterschied).

³³ in KAL "मार्शल ला" in Anf.zeichen.

³⁴ in GA hier Absatz.

³⁵ übersetzt man "द्वंद्व" mit 'Zwiespalt' oder 'Dualität', ergibt sich ein leicht geänderter Sinn auch für die nächsten Zeilen..

³⁶ hier Absatz in GA und KAL.

132 mit dem finstern Abgrund
133 von geduckten, stummen, eingefallenen Häusern
134 vermischt³⁸ sich mein Gemüt.
135 Mit dem dunklen Tau der Nacht gewaschen
136 ~~duftet~~ unaufhörlich
137 eine schwere-ernste-große Existenz
138 als ob Gärten in Ruinen-Feldern
139 von Rosen-Jasmin, im Nacht-Dunkel,
140 dufteten, immerfort dufteten in jedem Moment.
141 Wo aber sind die Gärten,
142 im Dunkeln weiß man es nicht.
143 Nur der Wohlgeruch ist überall
144 aber, in dieser Duft-Welle
145 wälzt sich rastlos³⁹
146 ein verstecktes⁴⁰ Leid, eine geheime Sorge.

³⁷ in CKM "धुलता है", in GA und KAL "धुलता है" ('wird gewaschen mit ..').

³⁸ in CKM und KAL "धुलता है", in GA "धुलता है". s.o.

³⁹ in GA und KAL ist "छटपटा रही है" wiederholt.

⁴⁰ in CKM "छिपी", in GA und KAL "छुपी".

- 1 Auf einmal eine Vorstellung!!
 2 Von hinten hat ein Fremder →
 3 die Hand mir auf die Schulter gelegt¹
 4 ich erschrecke mich furchtbar
 5 ein Schauer kriecht mir bis zum Kopf,
 6 nein, nein. Von oben herabgefallen²
 7 hat sich auf die Schulter ein Bargad-Gefallener gesetzt,
 8 ist das ein Hinweis? Ist das ein Zeichen?
 9 Ein Brief von irgendjemand?
 10 Welcher Wink?
 11 Ich lauf um mein Leben
 12 such nach Auswegen!!
 13 Gewehre - paffpaff
 14 über den Häusern hat sich verbreitet³ orangener Schein.
 15 Ich lauf um mein Leben
 16 such nach Auswegen
 17 Es kreist die Erde, kreist der Kosmos -
 18 dann sieht man irgendeines geschlossenen Hauses
 19 Stein-Treppe⁴, jenseits davon⁵
 20 lass ich mich still nieder, den Kopf in die Hände gestützt⁶!!
 21 Schwindel im Hirn,
 22 SchwindelStrudel
 23 in kreisrunder Strudelsmitte zeigt sich
 24 traumähnlich -

 25 tief unter der Erdoberfläche
 26 finstere Einöde
 27 eine Natur-Höhle
 28 auf dem düstern Grund der weiten Höhle
 29 durchbrechen das Dunkel funkelnde Steine
 30 Juwelen, strahlende radioaktive⁷ Edelsteine verstreut,
 31 auf die ein mächtiger Wasserfall herniederfällt.
 32 Natur Wasser voller Leidenschaft⁸
 33 von den Feuern der funkeln⁹ Juwelen

¹ in CKM und KAL "हाथ रखा", in GA "रखा हाथ".

² in KAL "गिरकर" zwei Worte.

³ in CKM "छा गया", in GA und KAL " छा रहा" ('verbreitet sich').

⁴ in CKM "पथर, सीढ़ी" ('Stein, Treppe'), in GA und KAL "पथर-सीढ़ी", offens. Zeichenfehler in CKM.

⁵ in CKM und KAL "उस पार", in GA "उस पर" ('darauf'). GA-Version ist einleuchtender.

⁶ in KAL sind "पकड़कर" zwei Worte.

⁷ in CKM und GA "रेडियो-एक्टिव", in KAL "विघटनाभिक" ('radioaktiv', TT. eigentl. "विघटनाशील")

⁸ in GA ist "आवेग-भरा" ein Wort.

⁹ in CKM und KAL "द्युत्तिमान", in GA "द्युत्तिमत्", geringf. Bedeutungsunterschied.

34 fließen¹⁰ Wellen glatt-abgleitend ab
35 vom Grund der Wellen schimmern Strahlen herauf,
36 Glanz von farbigen Formen der Edelsteine
37 flimmert,
38 schimmert an rauhen Höhlenwänden!
39 ¹¹Ich finde mein Selbst im Innern der Höhle
40 mit brennenden Augen seh ich den Schein,
41 den strahlenden Juwel halt¹² ich in Händen
42 mit verzücktem Blick schau ich ihn an -¹³
43 erkenne plötzlich
44 dies ist kein Edelstein von Licht umgeben
45 Erfahrung, Leid, Verstehens-Resultate,
46 das liegt hier vor mir als die eignen
47 Juwelen von blutroten Feuern der Gedanken,
48 im Lebens-Wasser-Fall zusehends schmelzend
49 in Einsamkeit ein nasses Wirrwarr dieser Strahlen
50 ein nasses Wirrwarr¹⁴!

¹⁰ in CKM "बहती लहरें", in GA und KAL "बहती हैं लहरें".

¹¹ in GA hier Absatz.

¹² in KAL "लेकर" in zwei Worten.

¹³ in GA und KAL drei Punkte.

¹⁴ in CKM "हलचल", in GA "झिलमिल" ('Flimmern, Flackern').

6

1 Oh weh! Ich habe sie in das Höhlen-Dasein verbannt
 2 vom Feld des Volks-Wohles abgeschnitten
 3 vom Volknutzen sie ferngehalten² und
 4 sie verboten
 5 in die Höhle geworfen!!
 6 Sie waren gefährlich
 7 (Kinder fordern Almosen) nun ja ...
 8 dafür ist nicht Zeit,
 9 es ist beschlossen³ zu kämpfen.
 10 ⁴Die Szene⁵ ändert sich
 11 ein weiter Platz erstreckt sich düster
 12 in seiner Mitte ein verlassener ockergelber Uhrturm
 13 darauf die dunkelbraune uralte Kuppel,
 14 in dunklen Lüften ergeht sich die Zeit.
 15 Blass in der Nacht die vier Zifferblätter,
 16 die vier verschiedenen Schritte der Minutenzeiger,
 17 vier verschiedene Richtungen
 18 vier verschiedene Hinweise
 19 (im Geiste vier verschieden voranschreitende Einsichten⁶)
 20 von Masten baumeln Genicke der Elektrik
 21 um Glühbirnen, brennend vor Scham,
 22 fliegen im Kreis
 23 geflügelte Insekten der rastlosen Vorstellungen
 24 zudringlich.
 25 Am Fuß des Uhrturmes
 26 Flügelreste, Kot und Halme.
 27 Im Kuppelinneren sitzen alte
 28 absurde Vögel,
 29 spähen umher mit scharfen Blicken,
 30 als ob aus ihnen
 31 böse Absicht blitze.
 32 Verlassener Platz,
 33 versprengt sind Schritte, versprengt Geschwindigkeit,
 34 finstere Absicht läuft Patrouille.
 35 Grausamer Soldat, wer weiß in welchem müdem Streich
 36 steckt er sich plötzlich eine Zigarette an
 37 von Kupfer flammt auf die Arroganz des Gesichtes⁷.
 38 Versteinerte Züge

¹ nur in CKM hier Kapitelbeginn 6, in GA und KAL neun Zeilen später.

² hier Komma in GA und KAL.

³ in CKM "ते", in GA und KAL "तय". (kann als 'beschlossen', aber auch als 'vollendet' übersetzt werden.)

⁴ ab hier Beginn des Kapitels 6 in GA und KAL, erscheint sinnvoller als in CKM.

⁵ in CKM und GA "सीन", in KAL "मंजर" ('Ansicht, Szenerie').

⁶ in CKM und KAL "गतियों", in GA "गतियों" ('Schritte, Geschwindigkeiten').

⁷ in CKM und KAL lautet die Zeile "तांबे से चेहरे की ऐंठ झलकती", in GA "तांबे-से-चेहरे की ऐंठ झलकती", ('die Arroganz des kupfergleichen Gesichtes flammt auf').

39 im momentlangen⁸ Schein des Strichholzes
40 wirken sie schlangengleich⁹.
41 Doch, die Farbe seines Gesichtes ändert sich andauernd,
42 ob etwa irgendetwas Unerwartetes geschieht ...
43 ¹⁰er späht -
44 mit aufgepflanzten Bajonettspitzen
45 eine düstere Gewehr-Truppe
46 im runden Dreieck aufgestellt
47 mitten auf dem Platz!!
48 In einer Ecke
49 döst eine Gruppe Panzer im Stehen,
50 dennoch im Weg!!

51 Ich laufe um mein Leben,
52 such nach Auswegen.
53 Es flieht die Sandale, klatschendes Geräusch
54 wie schallende Ohrfeigen.
55 Unter den Füßen spritzt¹¹ Schlamm empor
56 fällt aufs Gesicht, auf die Brust auf einmal,
57 Übelkeit¹² vor Ekel.
58 Das kreisrunde Höhlendunkel der Gassen
59 attackiert das Gesicht, die Augen.
60 Seltsamer Muff-Geruch
61 der unterdrückte Seufzer dieser Gassen.
62 ¹³Ich laufe um mein Leben
63 such nach Auswegen.
64 Hier und da erscheinen verschwommene Gestalten,
65 der Furcht? oder von Zuhause? Kann es nicht sagen
66 plötzlich kommt eine Asphalt-Straße
67 lang und breit und dunkel und kalt
68 beunruhigte Augen suchen sie ab.
69 Nirgends ist jemand
70 Nirgends auch nur einer.
71 Am dunklen Himmel, wie mit Zeichen-Sprache zwinkern
72 die Augen der Sterne.
73 Mein Herz flackert wie ein Petroleumlämpchen.
74 Jemand zieht mich auf die Mitte der Straße.
75 Wie mit Zauber gebannt muß ich dort hin.
76 Aus der flachen Einöde ragt hoch empor
77 die Stein-Statue Tilaks ungerührt
78 erstarrt, undurchdringlich ...

⁸ in KAL kein Bindestrich zwischen "पल-भर".

⁹ in CKM lautet die Zeile "सांप-सी लगती", in GA und KAL "भयानक दीखती" ('erscheinen furchterregend').

¹⁰ hier in GA und KAL zusätzliche Zeile "जाने क्या हो जाए, जाने क्या हो जाए !!" ('wer weiß, was passieren könnte, wer weiß, was passieren könnte!!')

¹¹ in KAL "उछलकर" zwei Worte.

¹² in CKM "मितली", in GA und KAL "मतली". Kein Bedeutungsunterschied.

¹³ hier Absatz in KAL.

79 ich schaue sie an, doch wie ich näher komme,
 80 erscheint das Stein-Podest zu schwanken
 81 He, he, was ist das !!
 82 In jeder Faser bebend, von ihm sprühen
 83 blaue Elektronen¹⁴
 84 nach allen Seiten stieben blaue Funken
 85 vom Körper der Statue sprühen Glutpartikel.
 86 Ein Lächeln zittert auf den steinernen Lippen,
 87 in den Augen flackern elektrische Blüten.
 88 ¹⁵ Und was ist jetzt!!
 89 Von der Nase der erhabenen Stirne
 90 fließt Blut, wer weiß wie lang schon,
 91 tropft rotes warmes Blut herab
 92 (die Jacke voller Blutflecken)
 93 als ob plötzlich vor Besorgnis
 94 seine Hirn-Kammer geborsten sei
 95 Hirn-Blut plötzlich aus der Nase flösse.
 96 Oh wehe, wehe, oh Vater,
 97 versinke nicht so in Besorgnis
 98 wir sind am Leben, am Leben,
 99 hab keine Sorge!!
 100 An die steinernen Füße der Statue
 101 drück ich die Brust leidenschaftlich
 102 den Tränen nahe
 103 in den Körper gedrunge sind Dornen des Mitleids
 104 auf die Brust, auf den Kopf, auf meine Arme
 105 fallen blaue
 106 elektrische Funken
 107 Blut tropft in mein Herz
 108 in der Seele scheint zu strömen
 109 ein See von Blut.
 110 Dann auf einmal ein Klopfen im Brustinneren,
 111 ein Pochen im Schädel!! Knochensplittern!!
 112 Furchtbare Angst!!
 113 Der Verstand setzt ein scharfes Hobelmesser an
 114 ein Beil hackt
 115 jemand schürft mein Inneres aus¹⁶
 116 ein¹⁷ furchtbarer Kampf ist erwacht auch in meinem Innern
 117 ein gewaltiger Widerstand¹⁸ baut sich schwergewichtig auf.
 118 ¹⁹Dann auf einmal erbebte der Himmel und Paff-Paff
 119 Gewehr-Feuer

¹⁴ in GA und KAL steht "इलेक्ट्रान" in Anführungsstrichen.

¹⁵ hier Absatz in KAL.

¹⁶ in CKM und GA lautet die Zeile "छीले जा रहा मेरा यह निजत्व ही कोई", in KAL "छील रहा कोई अंतस्तल ही", ('jemand schürft ab/aus mein Innerstes')

¹⁷ in KAL steht "ही तो" statt "कोई" wie in GA und CKM. Geringf. Bedeutungsunterschied.

¹⁸ der Zeilenbeginn lautet in CKM "हठ कोई बड़ा भारी ...", in GA "कोई बड़ा भारी हठ ...", in KAL "बड़ा भारी हठ ही ...". Geringf. Bedeutungsunterschied durch Wortumstellungen..

¹⁹ hier Absatz in GA.

120 Blitzesschnelle ist in die Beine gefahren.
 121 In einer Ecke im Dunkel der höhlengleichen Gassen
 122 setz ich mich erschöpft nieder,
 123 zum Nachdenken und Überlegen²⁰.
 124 Jenseits der Strohdächer im Dunkel versunkener Häuser
 125 ein schwaches Geräusch von Weinen
 126 zittert in Einsamkeit, zittert in Einsamkeit bis in die Ferne,
 127 in klagenden Wellen tierischer Natur
 128 vibriert furchtbares Leid.
 129 ²¹Ich strenge mich an hinzuhören
 130 als ich sehe -
 131 vor mir
 132 in der Kälte einen Sack übergezogen²²
 133 irgendeiner²³ seine
 134 Gliedmaßen eingezogen
 135 zittert, bebt -²⁴ er wird sterben -
 136 dann auf einmal streckt er den Kopf heraus
 137 das Haar verwirrt,
 138 man sieht die Ohren und
 139 dann öffnet er den Mund, irgendetwas
 140 murmelt er,
 141 aber, ich höre gar nicht.
 142 Aufmerksam seh ich ihn an - ein Bekannter
 143 den ich ausführlich betrachtet habe, einige Male beobachtet,
 144 aber, nie gefunden habe.
 145 Aber ja, das ist doch
 146 Kaum aufgekomen sind die Gedanken unterdrückt,
 147 jeder Mut zu denken ist dahin.
 148 Dies Gesicht - he, dies Gesicht, das ist Gandhiji!!
 149 So müde!!
 150 Erstaunen!!
 151 Nein, nein, Nachforschung stellt er
 152 ²⁵an in veränderter Gestalt stillschweigend.
 153 Fast wie ein Detektiv.

 154 Wie ich den in der Schwärze der Dunkelheit versunkenen Gott²⁶ vor mir finde
 155 trete ich überaus demütig näher als
 156 ein Blitzstrahl
 157 spricht - "Verswinde, mach Platz
 158 wir sind Gesichter einer vergangenen Zeit
 159 du geh voran."

²⁰ "विवारना" scheint eine eigene Wortschöpfung zu sein.

²¹ hier Absatz in GA und KAL.

²² in KAL "ओढ़कर" zwei Worte.

²³ hier Komma in GA.

²⁴ in GA und KAL hier und am Satzende doppeltes Ausrufezeichen.

²⁵ die folgenden zwei Zeilen sind in der GA zu drei Zeilen umgestellt: "सुरागरसी-सी कुछ / करते हैं चुपचाप । / रूप बदलकर ।".

²⁶ "देव" kann auch mit 'Dämon' oder 'Riese' übersetzt werden. Auch respektvoller Titel für Brahmanen.

160 Dennoch, ich betrachte immer wieder dieses Gesicht.
 161 Die Falten ernsthafter Strenge die gleichen,
 162 Gewicht in den Worten.

 163 Er spricht -
 164 "Die Welt ist kein Abfallhaufen auf dem
 165 ein jeder Hahn, heraufgeklettert ein paar Körner zu picken
 166 ein jeder Gockel
 167 wenn er anfängt lauthals zu krähen
 168 ein Messias werden kann"
 169 Er spricht -
 170 "In Lehmklumpen sind funkelnde²⁷ Partikel
 171 sind Qualitäten,
 172 nur aus den Qualitäten des Volkes ist möglich
 173 die Entstehung des Kommenden ...²⁸
 174 ernste Worte und er ging weiter,
 175 Wer weiß was er da sagte!!
 176 Ich völlig verwirrt!

 177 Plötzlich erhebt sich das Skelett seiner Seele
 178 Gestalt von Haut und Knochen.
 179 Auf der Nase die Brille, in der Hand den Stock,
 180 um die Schultern der Sack, in den Armen ein Kind.
 181 Erstaunen!²⁹ Verwunderung! Woher dieses Kind!!
 182 Lächelnd sagt dieser Licht-Mensch dann -
 183 "Es war bei mir friedlich schlafend.
 184 Kümmere dich darum, passe drauf auf."

 185 Ich will ihm eine Antwort geben doch auf einmal ist dort
 186 niemand mehr, niemand mehr.³⁰
 187 noch viel tiefer und noch viel einsamer
 188 die Weite der Dunkelheit!
 189 Das Kind umfängt still meinen Hals,
 190 an die Brust, an die Schulter schmiegt sich der winzige Luftraum³¹
 191 die Berührung ist zart, voller Liebe und weich
 192 dennoch das ernste Gefühl einer Last.
 193 Der Duft des Kommenden³² und dunkle Weiten
 194 himmlische³³ Sterne mitgenommen³⁴
 195 geh ich voran.
 196 Verschwinde in Spalten von Höhlen in der Ferne.

²⁷ in CKM "किरणोले", in GA und KAL "किरणोले".

²⁸ in GA und KAL fehlen die drei Punkte.

²⁹ in GA und KAL hier zwei Ausrufezeichen.

³⁰ in GA und KAL hier Ausrufezeichen.

³¹ in allen drei Versionen "आकाश", könnte Lesefehler von "आकाश" ('Gestalt') sein.

³² hier Komma in KAL.

³³ in CKM "आकाशो" statt "आकाशी", offens. Druckfehler in CKM.

³⁴ in CKM "के साथ लिये", in GA und KAL "को साथ लिये".

197 Das Kind auf der Schulter beginnt auf einmal zu weinen
 198 He, he, der Ton ist überaus vertraut!!
 199 Früher schon irgendwo öfters gehört,
 200 Darin wird ausbrechende Wut kommen³⁵
 201 bitteres Klagen,
 202 furchtbarer Zorn.
 203 Ich fürchte wenn jemand diesen Laut hört,
 204 dann können wir beide nirgendwo bleiben.
 205 Ich besänftige es, rede ihm gut zu,
 206 es zu beruhigen singe ich Lieder
 207 ein halbvergessenes Schlaflied kommt mir von den Lippen!
 208 Doch was ich auch versuche es zur Ruhe zu bringen
 209 es schreit nur noch mehr vor Zorn unaufhörlich!!
 210 Heiße heiße Tränen³⁶ tropfen auf mich.

211 Doch ich weiß nicht warum ich so glücklich bin³⁷.
 212 ³⁸Das was ich auf dieser Erde nicht tun konnte,
 213 tut es nun.
 214 Ich tätschele den Rücken des Säuglings,
 215 feucht ist die Seele.
 216 Die Füße schreiten voran, der Geist schweift weiter,
 217 ich versinke in inneren Gedanken ⁻³⁹
 218 in der Mulde⁴⁰ des Herzens ein See von Blut
 219 im Blut versunken strahlende Edelsteine,
 220 aus der Röte hervorbrechend feuerrote Strahlen,
 221 im Erfahrungs-Blut versunken Vorsätze,
 222 und diese Vorsätze
 223 begleiten mich.
 224 Ich schreite voran durch finstere Gassen.

225 Dann auf einmal im Dunkeln merke ich plötzlich
 226 ⁴¹auf den Schultern ist nichts!!
 227 Der Säugling
 228 ist weg ich weiß nicht wohin,
 229 und jetzt sind an seiner Stelle
 230 nur noch Sonnenblumen-Sträube⁴².
 231 Glanz-Abstrahlung dieser Gold-Blumen
 232 auf den Schultern, auf dem Kopf, auf den Wangen, auf dem Körper,
 233 auf den Wegen breiten sich Partikel der Strahlen aus.

³⁵ in CKM hier "आयेगा", in GA und KAL "आवेग", so daß die Zeile lautet: 'Darin die Erregung von ausbrechender Wut'. GA und KAL-Version erscheint sinnvoller.

³⁶ in CKM und KAL "गरम-गरम अश्रु", in GA "गीले-गीले अंगार" ('feuchte feuchte Kohlen').

³⁷ in CKM "खुश बहुत हूँ", in KAL "प्रसन्न हूँ", in GA "बहुत प्रमन्न हूँ". Geringf. Bedeutungsunterschied.

³⁸ diese und die folgende Zeile stehen in GA und KAL in Klammern.

³⁹ in GA hier drei Punkte.

⁴⁰ in CKM "के थाले में" (= "धाँवला", 'Bewässerungsmulde'), in GA und KAL "की थाह में" ('Grund, Boden').

⁴¹ diese und die folgende Zeile in GA und KAL zu einer zusammengefaßt.

⁴² in GA und KAL "सूरज-मुखी" in einem Wort.

234 Wie phantastisch, herrlich!
 43
 235 Und dann auf einmal kommt eine Gasse und ich
 236 seh eine offene Türe.
 237 Das Treppenhaus ist dunkel.
 238 Irgendwo flackert etwas wie ein Petroleumlämpchen!⁴⁴
 239 Ich gehe weiter
 240 auf den Schultern die langen Blumensträuße
 241 was ist daraus geworden, wo sind sie?
 242 Warum schmerzen die Schultern plötzlich vom Gewicht.
 243 Oh weh,⁴⁵
 244 da sind Gewehre
 245 sich an ...!⁴⁶
 246 Schwere Schießgewehre
 247 Phantastisch!!
 248 ein offenes⁴⁷ Zimmer, düstere Luft,
 249 durch die Fenster spähen von weitem ans Dunkel geheftete Sterne⁴⁸
 250 etwas wie eiskalter Atem verbreitet sich ⁴⁹ einsam,
 251 zerfleddert, zerstreut alle Sachen.
 252 Mitten darin⁵⁰ liegt ausgestreckt einer am Boden
 253 von sich gestreckt die Arme, zusammengebrochen, schließlich.
 254 Über diesen Menschen⁵¹ laß ich das Fackellicht⁵² schweifen und was da -
 255 das Gesicht⁵³ im Gewirr blutverschmierter⁵⁴ Haare,
 256 zwischen den Brauen ein Einschußloch
 257 die Wangen überzogen mit einem Schleier⁵⁵ von Blut
 258 auf den Lippen eingetrocknet der rotbraune Strom,
 259 zerbrochen die Brille, gerade die Nase,
 260 Oh weh!⁵⁶ Dies ist mein einsamkeits-liebender
 261 vertrauter Mensch, genau er, ja,
 262 Die Wahrheit war nur eine Vermutung,
 263 es war der Künstler

⁴³ in GA kein Absatz.

⁴⁴ in GA und KAL hier Punkt.

⁴⁵ in GA und KAL doppeltes Ausrufezeichen.

⁴⁶ in GA und KAL fehlen die drei Punkte.

⁴⁷ in CKM und KAL "खुला हुआ", in GA "खुला-खुला" ('weit offen').

⁴⁸ in CKM lautet der Zeilenbeginn "झाँकते हैं खिड़कियों में से दूर अँधेरे में ...", in GA "झाँकते हैं खिड़की से, अँधेरे में ...", in KAL "झाँकते हैं खिड़की में से, अँधेरे में ...". (in GA und KAL 'durch das Fenster ...')

⁴⁹ in GA hier Komma.

⁵⁰ in GA und KAL nach "बोच में" zusätzlich "ही".

⁵¹ der Zeilenanfang lautet in CKM "मैं उस जन पर ...", in GA und KAL "उस देह के चेहरे पर ..." ('über das Gesicht dieses Körpers ...').

⁵² "टाची" kann auch 'Taschenlampe' heißen. "टाची" steht in KAL in Anführungsstrichen. In Kap.1 wurde "मशाल" ('Fackel') verwandt.

⁵³ in CKM "चेहरा", in GA und KAL "माथा" ('die Stirne').

⁵⁴ "खून-भरे" in GA ein Wort.

⁵⁵ in CKM "परदा", in GA und KAL "परदा-सा" ('wie ein Schleier').

⁵⁶ in KAL hier zwei Fragezeichen, in GA ein Ausrufezeichen.

264 die Last des Dunkels der Gassen, im Herzen,⁵⁷ war er
 265 aber beraubt ihrer Handlungs-Fähigkeit diese Person⁵⁸
 266 führte sie ihre bindingslose Existenz.
 267 Freundliche, menschliche Herzen
 268 und eine lautere Welt waren bloß seine eigenen Träume.
 269 Träume oder Wissen oder Lebenserfahrung all das -⁵⁹
 270 was sein Herz immer wieder bewegte
 271 er konnte es doch niemandem weitergeben.
 272 ⁶⁰Ist versunken im Wasser des Nichts stillschweigend⁶¹
 273 Nichts davon fand einen Gebrauch.
 274 doch, was war aufgetaucht in einem plötzlichen Hauch⁶² daß
 275 er als verdächtig betrachtet wurde und
 276 umgebracht wurde von Mörderhänden.
 277 Die Freiheit begehrend dürstend⁶³ innerlich
 278 Bei Freiheitsbestrebungen unentwegt dabei
 279 allen ein Freund.
 280 Strahlend in sich.
 281 Er wurde einfach⁶⁴ getötet,
 282 gestorben ist ein Zeitalter,
 283 gestorben ist ein Lebensideal!!
 284 ⁶⁵Dann auf einmal quält mich selbst jemand
 285 die Frage ist - was habe ich bis jetzt getan,
 286 laufend-rennend in alle Richtungen,
 287 (Unnütz⁶⁶ sind zu dieser Zeit die Selbstvorwürfe)
 288 unbedingt notwendige-Freunde⁶⁷ sollte ich suchen,
 289 sollte finden völlig neue Kameraden
 290 handelnde Sein-Bewußtsein Leid-Sonnen⁶⁸!!

 291 Die Treppen heruntergestiegen
 292 bin ich auf einmal umstellt von schaurigen Gestalten plötzlich
 293 ein Griff wie von Maschinen,
 294 furchtbare Figuren umgeben mich,
 295 ich steh der Terror-Willkür gegenüber.

⁵⁷ kein Komma in GA und KAL zwischen "हृदय में" und "भार था".

⁵⁸ in CKM "व्यक्ति", in GA und KAL "व्यक्तित्व" ('Persönlichkeit'), bildet so Endreim mit "अस्तित्व" in der nächsten Zeile.

⁵⁹ in GA und KAL kein Gedankenstrich.

⁶⁰ in KAL beginnt die Zeile mit "अंधियारे शून्य ..." ('im Wasser des dunklen Nichts'), in CKM und GA mit "शून्य ...".

⁶¹ in CKM und GA "नीरव", in KAL "चुपचाप". Ähnliche Bedeutung.

⁶² in CKM und KAL "अचानक झोंके में", in GA "तू जाने किस झोंके में" ('in wer weiß welchem Hauch').

⁶³ unterschiedl. Schreibweisen: in CKM "तृषात", in GA "तृषात", in KAL "तृषात्र".

⁶⁴ Die Zeile "उनका यों बध हुआ" ließe sich im Zushg. mit d. nächsten Zeile auch im Sinne von: 'Zwar wurde nur er getötet, doch starb ein ganzes Zeitalter' übersetzen. In CKM "उनका", in GA und KAL "उसका". In CKM respektv. Plural.

⁶⁵ hier Absatz in KAL.

⁶⁶ in CKM und KAL "फिजूल", in GA "फजूल" (korrekt).

⁶⁷ in CKM und GA "जरूरी-दोस्तों", in KAL "जरूरी की दोस्तों" ('Freunde der Notwendigkeit').

⁶⁸ in CKM "सत्-चित् वेदना-भास्कर", in GA und KAL "सत्-चित्-वेदना-भास्वर" ('Sein-Bewußtsein-Leid-glänzend').

296 Mein Herz schlägt wild, bleibt stehen, was da!
 297 furchtbare Aufregung!
 298 Am Kragen gepackt, die Gurgel zgedrückt.
 299 Von Schlägen platzen die Schläfen auf plötzlich⁶⁹
 300 die Haut gänzlich aufgesprungen an den Wangen
 301 Die Ohren erfüllt
 302 vom furchtbaren Gesumm⁷⁰ der inneren Stimme⁷¹
 303 in deinen⁷² Augen
 304 blutrot⁷³ Schmetterlinge, blaue Funken.
 305 vor mir auftauchend-untergehend verschwommene
 306 neblige Kreise,
 307 deren kreisförmiges Zentrum sich ausdehnt
 308 in dieser Ausdehnung erscheinen mir
 309 einstürzende, sinkende riesengroße Türme⁷⁴
 310 kräuselnder Rauch⁷⁵, ockerfarbene⁷⁶ Flammen.
 311 im Herzen panisches Rasen -⁷⁷
 312 vor mir erscheint⁷⁸
 313 plötzlich auf unwegsamem öden Hügel
 314 bricht jemand in Weinen aus, weint jemand
 315 rennt jemand, Hilfe zu geben.
 316 ⁷⁹Das Rearrangieren und Restrukturieren der Innenwelt
 317 so etwas wie Reorganisation findet hier statt.

318 Die Szene verändert sich, das Bild ist verändert
 319 gewaltsam werde ich fortgeführt ins schwarze
 320 Nichts eines tief dunklen Zimmers.
 321 Ich werde auf einen zerbrochenen Hocker gesetzt.
 322 Die Schädeldecke wird aufgebrochen.
 323 Schwere Hämmer auf eisernen Nagel
 324 fallen ununterbrochen nieder.
 325 Der dicke Knochen-Panzer des Schädels wird herausgebrochen
 326 untersucht wird -
 327 welche Energie hinter welchen⁸⁰ Gedanken im Gehirn-Apparat,
 328 welches Pochen in weicher Ader,
 329 in welcher Faser welches Erschauern,

⁶⁹ in CKM und KAL Zeilenende "अचानक", in GA stattdessen "यह क्या" ('wie das').

⁷⁰ in GA ist "भन-भन" ein Wort.

⁷¹ "अनहद-नाद" = "अनाहतनाद" ('innere Stimme, die nur ein Yogi hören kann').

⁷² in CKM "तेरी", in GA "तैरी", in KAL "तैरी", so daß die Zeile in GA und KAL heißt: 'in den Augen schwamm, bzw. schwammen'.

⁷³ in CKM und GA "रक्तिम", in KAL "लाल-लाल" ('rote-rote').

⁷⁴ in CKM und GA "टवर", in KAL "बुज" ('Bastion, Turm').

⁷⁵ in CKM und KAL "धूँचराला धूँओ", in GA "धूँचराला धूँओ". Schreibweise beider Wörter in GA nicht korrekt.

⁷⁶ in CKM "गेरूआ", in GA und KAL "गेरूई", mask. Geschlecht in CKM ist nicht korrekt.

⁷⁷ in KAL hier Satzende.

⁷⁸ hier Gedankenstrich in KAL.

⁷⁹ diese und die nächste Zeile stehen in GA und KAL in Klammern.

⁸⁰ in CKM und KAL "कौन", in GA "कौन से".

330 wo ist die sehende⁸¹ Kamera in der
 331 die Lebens-Anblicke der Tatsachen aufgenommen werden,
 332 wo überall sind Horte von wirklichen Träumen
 333 wo überall das gefährlich-explosive Material!
 334 Innen irgendwo tief eingedrungen
 335 ganz tief im Untergrund
 336 Sucht die verborgene Druckerpresse⁸²
 337 wo Flugblätter der verschwiegenen⁸³ Gedanken
 338 gedruckt werden, verteilt werden⁸⁴.
 339 Spürt auf⁸⁵ den Sekretär⁸⁶ dieser Institution
 340 womöglich ist sein Name Hoffnung,
 341 wo ist der Kopf von dieser Bande
 342 wo die Seele?
 343 (und ich höre eine eindringliche hohe
 344 zornigellende Stimme)
 345 Sie führen die Durchleuchtung durch⁸⁷ - Herr Gupta,
 346 Nehmen Sie ihn gründlich ins Kreuzverhör!

 347 Peitschen-Hiebe⁸⁸
 348 auf dem Rücken wenn auch
 349 auf der aufgerissenen⁸⁹ Haut rotbraune-blutrote Striemen erscheinen
 350 dennoch, diese Seele ist sehr geschickt,
 351 den im Körper sich windenden heißen schneidenden Strom des Leides, tief seine⁹⁰
 352 klirrend vibrierenden Saiten,
 353 zieht sie an sich alles⁹¹,
 354 bündelt das Leidens-Ausmaß
 355 mein Geist⁹²
 356 gewaltsam⁹³ schnürt er ein ganz kleines besticktes⁹⁴
 357 Bündel hart und kompakt
 358 wie ein Stein.
 359 Mit aller Kraft⁹⁵,

⁸¹ in KAL und GA "पश्यत्" und "कैमरा" mit Bindestrich verbunden.

⁸² in CKM "छिपे हए प्रिंटिंग प्रेस", in GA und KAL "छुपे हए छापाखाने" ('der verborgene Druckbetrieb').

⁸³ in CKM und GA "चुपचाप", in KAL "चुपचुप".

⁸⁴ in GA und KAL steht "बाटे जाते" in Klammern.

⁸⁵ in CKM endet die Zeile mit "खोज निकालो", in GA und KAL "खोजो".

⁸⁶ in CKM "सेक्रेटरी", in GA und KAL "मंत्रि" ('Minister, Vorsteher').

⁸⁷ "स्क्रीनिंग" in KAL in Anführungszeichen, desgl. die nächste Zeile "क्रास एक्जामिन हिम धारोली !!" Statt Gedankenstrich drei Punkte in GA und KAL.

⁸⁸ in KAL hier Ausrufezeichen.

⁸⁹ in CKM und GA "उखड़े", in KAL "उधड़े" ('sich schälend').

⁹⁰ diese und die nächste Zeile lauten in GA und KAL kürzer: "देह में रेंग रही संवेदना के / झनझन तारों को जबरन" ('die im Körper sich windenden Leides / klirrenden Saiten gewaltsam')

⁹¹ "समेटकर" in KAL zwei Worte; "वह सब" in GA umgestellt zu "सब वह".

⁹² in GA und KAL hier zusätzlich "जोर लगाकर" ('mit aller Kraft'). In KAL "लगाकर" zwei Worte.

⁹³ in CKM "जबरन", in GA und KAL "बलात्". Gleiche Bedeutung.

⁹⁴ "कढ़ी" = "कढ़ी" ('bestickt')?

360 dies Bündel zwischen den Handflächen
 361 zerreibt er,
 362 zerstreut es in den Staub.
 363 Der Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers
 364 geht irgendwo in⁹⁶ eine andere Welt.
 365 Seltsamer Moment,
 366 es ist⁹⁷ nur ein Zauber,
 367 ich nur ein Blitz
 368 wengleich den Haken⁹⁸ in der Höhle gebunden
 369 um mich herum ist⁹⁹ ein Dämon
 370 dennoch¹⁰⁰ weit weg Meilen entfernt dort
 371 falle ich nieder in Form eines schweigenden Briefes
 372 in irgendjemandes Tasche
 373 die Tasche ...
 374 irgendeines geborstenen Geistes.

375 Einstimmig, einträchtig,
 376 Süße Spannung der Sympathie¹⁰¹
 377 Wir sind nirgends
 378 überall sind wir -¹⁰²
 379 unsere Eigenart?¹⁰³
 380 Tief im Inneren ein Netzwerk
 381 stromführender Kabel,
 382 furchtbare Knäuel von glühenden Drähten,
 383 an der Oberfläche staubartig braune
 384 Krusten von Erde.
 385 Mit Feuer, kühlem Verstand,¹⁰⁴
 386 mit wildesten Stürmen, das Herz
 387 völlig unbewegt.
 388 Furchtbare Kraft annehmend
 389 ist das Gewand der Seele¹⁰⁵ armselig und schmutzig.
 390 seltsame Formen annehmend
 391 geht das Leben voran auf dem Weg zu den Zielen.

⁹⁵ "लागकर" in KAL zwei Worte.

⁹⁶ in CKM und GA "में", in KAL "से" ('von einer anderen Welt').

⁹⁷ in CKM und KAL "है", in GA "हूँ" ('ich bin nur ein Zauber'). Korrespondiert mit der 1.P.sg. in der nächsten Zeile.

⁹⁸ in GA und KAL zusätzlich "से" ('an den Haken'). In CKM offens. übersehen.

⁹⁹ in CKM und KAL "हैं", in GA "हैं" ('sind Dämonen'). Plural erscheint sinnvoller.

¹⁰⁰ in CKM "फिर भी", in GA und KAL "किन्तु मैं" ('aber ich').

¹⁰¹ 4-fache Alliteration in diesen zwei Zeilen: समस्वर, समतल, सहानुभूति, सनसनी.

¹⁰² in CKM und KAL "सभी जगह हम", in GA "सभी जगह मन" ('Der Geist ist überall').

¹⁰³ Fragezeichen nur in CKM, in GA Ausrufezeichen, in KAL nichts.

¹⁰⁴ die Zeile "अग्नि को लेकर, मस्तक हिमवत्" könnte auch im Sinne von 'angesichts Feuer, kühler Verstand' und weiter 'angesichts wilder Stürme, bleibt das Herz unbewegt' übersetzt werden. "लेकर" in KAL zwei Worte.

¹⁰⁵ in CKM "का पोशाक", in GA und KAL "की पोशाक", fem. Geschlecht in GA und KAL korrekt.

1 Befreit!!
 2 man hat mich losgelassen,²
 3 irgendwelche Schatten-Gesichter verfolgen mich jetzt³
 4 Schatten-Gestalten⁴ geben mich nicht frei
 5 wo ich auch hingehge dort⁵
 6 geheimnisvolle Schlitze unter Augenbrauen
 7 treffen mich Bajonette -
 8 ⁶der steinerne Glanz des Blickes ist stechend.
 9 Ich muß jetzt Gefährten suchen -
 10 schwarze Rosen und dunkle Sivanti-Blüten⁷,
 11 dunklen Jasmin,
 12 düsteren Lotus der im Wasser der Höhlen
 13 in der Erde am Unterwelt-Grund
 14 blühend seit wann schon sendet Signale
 15 Vorschläge-Botschaften sendet immerzu!!

16 Dann auf einmal fern am Horizont
 17 zeigen sich mir
 18 mit den nackten Ranken der Blitze füllen sich⁸
 19 weiße blaue perlfarbene gelbe Blumen rosa
 20 nach ihnen strecken sich Hände empor unerwartet⁹
 21 beginnen die Blumen des Feuers zu sammeln.
 22 Ich beginne ihnen gebannt zuzusehen
 23 in einem plötzlichen seltsamen Eifer
 24 die auf die Erde gefallenen glänzenden Steine
 25 sammel auch ich emsig auf
 26 Blumen des Blitzes zu formen
 27 versuche ich. Strahlen-Funkeln -
 28 tun auch meine Steine immerzu.
 29 Auch sie sind radioaktive¹⁰ Juwelen.
 30 Genau wie die Blumen des Blitzes
 31 sind auch sie Bemühungen,
 32 dennoch, meine Unzufriedenheit ist groß,
 33 Zeichen von Wortausdrucks-Mangel¹¹,

¹ Der Beginn des siebten Kapitels nur in CKM an dieser Stelle, in KAL und GA 61 Zeilen später.

² nur in CKM ist die Zeile am Ende um "में".ergänzt. In KAL und GA doppeltes Ausrufezeichen statt Komma.

³ in GA und KAL ist die Stellung von "कई" und "अब" vertauscht.

⁴ in CKM "छायाकृतियों", in KAL "छायाकार"('Schattenerscheinungen'), in GA "श्यामाकार" ('Dunkelerscheinungen').

⁵ die Zeile lautet in CKM "जहाँ जहाँ गया वहाँ", in GA und KAL "जहाँ गया, जहाँ रुका, जहाँ चला, वहाँ पर" ('wo ich ging, wo ich stand, wo ich lief, da').

⁶ hier Absatz in KAL.

⁷ für "सिवन्ति" kein Wörterbucheintrag.

⁸ in CKM "... लताओं से भर रहे", in GA und KAL "... लताओं से झर रहे" ('von den nackten Ranken des Blitzes *fallen*'). Klingt in Verbindung mit der nächsten Zeile einleuchtender.

⁹ in CKM und GA endet die Zeile mit "हाथ अकस्मात", KAL mit "अज्ञात हाथ" ('unbekannte Hände').

¹⁰ in CKM "रेडियो-एक्टिव", in GA und KAL "तेजस्क्रिय" ('strahlend').

34 die Dichtungs-Brillanz genauso farbig
 35 dennoch, kalt.
 36 Auch meine Blumen sind glitzernd, aber
 37 überaus frostig.
 38 Ich möchte, die unruhigen blauen feurigen Arme
 39 des Blitzes mit meinen Armen verschränkend
 40 einen ebenso leuchtenden Lila-Tanz aufführen
 41 den gesamten Himmel entlang mich mit ihm drehen¹²
 42 ich habe nicht die Farbe, nicht das Weiße des Blitzes daß¹³
 43 ich bin riesengroß bin eine schwarze Wolke
 44 dennoch, in mir ist ernste Besessenheit
 45 Beherrschung des unergründlichen Inspirations-Quells.
 46 He, mit diesen farbigen Stein-Blumen
 47 kann ich nichts anfangen!!
 48 Was soll ich sagen,
 49 im Gehirn-See brennt
 50 Wahrheit-Geist-Leid -¹⁴Wahrheit und Irrtum -
 51 in Hirnes¹⁵ Adern Spannung Tag und Nacht.

 52 Jetzt müssen alle Gefahren des Ausdrucks
 53 aufgenommen werden
 54 niedergerissen müssen werden Klöster und Festungen.
 55 Erreichen muß man die andere Seite der unwegsamen Berge
 56 dann wird man Arme¹⁶ zu sehen bekommen
 57 ¹⁷in denen unablässig zittert
 58 ein roter Lotus
 59 holen muß man ihn¹⁸ und einsetzen
 60 im eiskalten blauen Wasser des Sees
 61 ¹⁹ ist der Mond ist aufgegangen
 62 im himmlischen länglichen Fetzen der Gassen
 63 ist schräg der Einfall-der Strahlen

¹¹ wie so oft führt auch hier die undeutliche Unterscheidung zwischen Gedanken- und Bindestrich zu unterschiedlichen Deutungen. In CKM ist in der Zeile "शब्दाभिव्यक्ति-अभाव का संकेत" die Kombination 'Wortausdrucks-Mangel' ein mit Bindestrich zusammengefügtes Kompositum, in KAL und der GA liest sich die Zeile "शब्दाभिव्यक्ति-अभाव का संकेत" im Sinne von 'Wortausdruck - ein Zeichen von Mangel', was ebenfalls Sinn ergibt.

¹² in CKM und GA "साथ-साथ उसके", "उसके" fehlt in KAL.

¹³ die Bedeutung des "कि" hier ist unklar, da eine konsekutive Überleitung zur nächsten Zeile keinen Sinn ergibt. Eine Übersetzung mit 'denn', 'da' scheint sinnvoller, oder es bleibt unberücksichtigt.

¹⁴ in CKM hier Bindestrich, in GA Gedankenstrich, in KAL Komma. Bindestrich in CKM ergibt keinen Sinn.

¹⁵ in GA hier Bindestrich ('Hirn-Adern').

¹⁶ in CKM endet die Zeile mit "बहिं", in GA mit "हमको" ('dann werden wir zu sehen bekommen'), in KAL mit "थाहें" ('dann wird man Tiefen sehen', sinnvoller, da das Motiv des Lotus in der Tiefe des Wassers bereits vorkam, s.a. zusätzl. Zeile in GA.)

¹⁷ hier zusätzliche Zeile in GA: "नीली झील की लहरीली थाहें" ('wellige Tiefen des blauen Sees').

¹⁸ in GA und KAL fehlt "ले जाने उसको" am Zeilenbeginn.

¹⁹ hier zusätzliche Zeile in GA und KAL, das Kapitel 6 abschließend: "जादुई झील को करती ही होगी मेरी प्रतीक्षा" ('der magische See wird auf mich warten müssen'). In GA und KAL hier Beginn von Kapitel 7 mit dieser Zeile "चाँद उग आया है" ('Der Mond ist aufgegangen').

64 auf diesem Neembaum
 65 unter dem
 66 auf einer runden Plattform aus Lehm, im blauen
 67 Mondlicht irgendein goldenes Licht
 68 brennt wie ein wahrhaftiger Traum
 69 unsichtbar formhaft.²⁰
 70 Die riesigen Ruinen der Häuser in deren verlassenen
 71 staubigbraunen²¹ Trümmern²² unermüdlich blühen
 72 duftende²³ Königin der Nacht in blüten-²⁴erfüllter Jugend schamhaft
 73 das Tropfen²⁵ der Sterne mißfällt ihr.

74 Ich laufe um mein Leben,
 75 such nach Auswegen,
 76 irgendwo auf der anderen Seite der eingestürzten Mauern²⁶
 77 heiße Diskussion
 78 im Hirn ist Leben, in den Herzen Kraft
 79 hat der Krieg von Wahrheit gegen Macht eine Farbe,²⁷
 80 jedoch, die Schwächen sind alle mit mir verbunden,
 81 ich merke plötzlich -
 82 in den farbigen-Gassen des Dunkels stillschweigend
 83 laufen die Leute²⁸
 84 fester-Schritt ernsthaft
 85 Kinder Jugendgruppen
 86 gezügelter Schrittes schweigend
 87 beschäftigt in irgendeiner inneren²⁹ Angelegenheit
 88 brennt irgendein Feuer³⁰ dann nur ganz im Innern.

89 Seltsame Empfindung!!
 90 so sehr ich die Linien der Leute durchquerend
 91 vorangehe,
 92 um so weiter bleibe ich zurück, alleine
 93 bin die Nachhut.
 94 Aber eine Truppe
 95 kommt von noch weiter hinten und

²⁰ die Zeile "अदृश्य साकार" fehlt in GA und KAL.

²¹ in CKM "माटियाले", in GA und KAL "मटियाले". Schreibweise in CKM nicht korrekt.

²² "भाग" eigtl. 'Teil, Bruchteil'.

²³ in KAL fehlt "महकती" am Zeilenbeginn.

²⁴ kein Bindestrich in KAL.

²⁵ in CKM "टपकती", in GA und KAL "टकटकी" ('das Starren der Sterne'), erscheint im Zushg. mit 'schamhaft' sinnvoller.

²⁶ in CKM "ध्वस्त दीवारों के ...", in GA und KAL "टूटी हुई भित्तों के ...", ähnliche Bedeutung.

²⁷ in CKM "सत्य से सत्ता के युद्ध को रंग है", in GA und Kal "सत्य से सत्ता के युद्ध का रंग है" ('ist die Farbe des Krieges von Wahrheit gegen Macht'). Die Zeile kann aber auch heißen: 'von Wahrheit ist dem Kampf der Macht Farbe' (CKM), oder 'von Wahrheit ist die Farbe des Kampfes der Macht' (GA und KAL.)

²⁸ in KAL "लोग-भाग" ein Wort.

²⁹ in CKM "भीतरा बात", in GA und KAL "भीतरी बात", offens. Druckfehler in CKM.

³⁰ in GA und KAL zusätzl. "कहीं" ('irgendwo').

- 96 ist jetzt bei mir.
 97 Überraschung!³¹ Erstaunen!!
 98 Die Fäuste der Leute sind geballt.
 99 Aus dem Finger-Bund entspringen Strahlen
 100 feuerrot
 101 was ist das!!
 102 Mit meinen eignen Erregungs-Edelsteinen,
 103 mit meinen eigenen Verstandes-Juwelen,
 104 schreiten sie voran im Dunkeln voll Begeisterung.
 105 Aber ich bin alleine.
 106 Im intellektuellen Wiederkäuen mit mir zu zweit.

 107 Im Dunklen der Gassen flüchte ich,
 108 als auf einmal mir schweigend einer
 109 einen Zettel gibt,
 110 eine geheime Kraft
 111 beginnt³² im Herzen fast ein Gespräch zu führen!!
 112 Mit großer Aufmerksamkeit lese ich ihn
 113 Überraschung!
 114 Auf ihm stehen ja meine geheimen Gedanken und
 115 unterdrückten Empfindungen und Erfahrungen
 116 funkeln die Qualen.
 117 Was ist das alles!³³

 118 Der Himmel lugt überall zwischen den³⁴ Linien hervor
 119 in den Zeilen der Sätze erstreckt sich die Milchstraße
 120 in den Wortformationen funkeln die Sterne³⁵
 121 in Planeten-Gruppen blüht auf ein Hof
 122 in dem Champa-Blüten duften
 123 in den Ohren der Wortluft Räume blühen die dunklen Gesichter des Tulsistrauches³⁶
 124 es strahlt die Absicht³⁷ von lieblichen Gesichtern³⁸
 125 Parijat³⁹-Blumen duften.⁴⁰
 41
 126 Den Zettel lesend flieg ich hoch in die Luft,
 127 mit Wirbelwind-Geschwindigkeit kreise ich am Himmel,
 128 auf der Erde gleichzeitig

³¹ in GA und KAL hier zwei Ausrufezeichen.

^{32,32} in CKM " ...करते-सी लगती है चर्चा", in GA und KAL "... चुपचाप करती है चर्चा" (führt schweigend Gespräch').

³³ in GA und KAL zwei Ausrufezeichen.

³⁴ in GA und KAL zusätzlich "उन स्याह" ('zwischen *diesen schwarzen* Linien').

³⁵ in CKM "ताराएँ चमकीं", in GA und KAL "झिलमिल नक्षत्र" ('funkelndes Gestirn').

³⁶ nur in CKM beginnt die Zeile mit "शब्दाकारों के कानों में गेहे", "कानों में" ('in den *Ohren*') evtl. Lesefehler von "कोनों में" ('in den *Winkeln*')? In KAL steht nur der Rest der Zeile. In GA fehlt die Zeile ganz.

³⁷ in CKM "आशय", in KAL "आंगन" ('es strahlt *der Hof* von ...').

³⁸ die Zeile fehlt in GA.

³⁹ eine Korallenbaum-Art.

⁴⁰ die Zeile fehlt in GA und KAL.

⁴¹ in GA und KAL hier zusätzlich zwei Zeilen: "और उन पुष्पों के अन्तःस्थल में / प्राण-समस्या का कोई हल है" ('und im Innersten dieser Blumen / liegt irgendeine Lösung des Lebens-Problems').

129 vollkommen aufmerksame Anwesenheit.
 130 An jedem Ort bin ich an der Arbeit,
 131 an jeder Kreuzung, Gabelung oder Wegbiegung
 132 stehe ich auf der Straße
 133- ⁴² überzeuge, akzeptiere, bewirke Zustimmung hartnäckig!!

134 Und dann alle Himmelsrichtungen-Strecken
 135 erscheinen aufgehängt wie eine Karte unseres Landes,
 136 mit Farbe versehen!!
 137 Zarte Strahlen des Traumes als ob⁴³
 138 gebündelt, konzentriert⁴⁴, strahlendhell,
 139 umgeformt in Felsen
 140 sie alle solide Handlungs-Felsen
 141 aus denen die Statue der Träume entstehen wird
 142 lächelnd wohlwollend
 143 deren Strahlen⁴⁵,
 144 im gesamten Universum alles durchmessen!
 145 Wirklich, ich sehe die Lebens-Grenzen
 146 als ob sie sogar den Hof der Sonnen überschritten!!
 147 Ich bin transformiert
 148 Im Gedicht es zu sagen bin ich nicht gewohnt, doch möchte ich sagen
 149 es kann in der heutigen Gesellschaft nicht vorangehen⁴⁶.
 150 Das ans Kapital gefesselte Herz kann sich nicht ändern,
 151 der Kläger des freiheitlichen Individuums
 152 kann nicht betrügen den Geist der Befreiung,
 153 das Volk.

⁴² hier Absatz in KAL.

⁴³ in CKM endet die Zeile mit "... किरनें कि मानो", in KAL mit "...किरनें ही मानो" (ähnliche Bedeutung), und GA "...किरनें का पानी" ('das Wasser der zarten Strahlen ...')

⁴⁴ in KAL fehlt "संचनित".

⁴⁵ in CKM lautet die Zeile "जिसकी कि किरनें", in GA und KAL "जिसमेंसे उद्गत क्रियाशील किरनें" ('die aus ihr hervorgehenden aktiven Strahlen').

⁴⁶ das Subjekt in dieser Zeile ist unklar, könnte auch mit 'ich kann in der heutigen Gesellschaft nicht bestehen.' übersetzt werden.

- 1 Auf einmal bleibt das Herz mir stehen, was ist das!!
 2 über der Stadt erhebt sich furchtbarer Rauch,
 3 hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei.
 4 Über die Straßen senkt sich tödliche Stille
 5 In der Luft die Hitze unsichtbaren Feuers,
 6 Wut der Hitze¹.
 7 Gemeinsam laufen, gemeinsam wohnen,
 8 gemeinsam schlafen, essen, trinken
 9 die Vorhaben des Volks-Geistes!!
 10 Das Khaki straffer Uniformen dieser versteinerten Gesichter ²
 11 sie ziehen umher, mechanisch,
 12 tatsächlich, sie erscheinen bekannt,
 13 hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei!!
- 14 Alles schweigt, die Literaten schweigen und die Dichterschaft sprachlos,
 15 die Denker, Bildhauer, Tänzer sie schweigen
 16 nach ihrer Meinung ist all das Geschwätz
 17 nur ein Gerücht.
 18 An der Nabelschnur der Blutsaugerklasse hängen sie alle,
 19 hilflos verstrickt im Nahrungs-Ader-Netz sie alle
 20 die Fragen nur oberflächlich erkennend,
 21 nicht vertraut mit dem Weg,
 22 weinerlich die Stimme.
 23 Überzogen das Herz von Gnadenlosigkeit,
 24 Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei!
- 25 In den Höhlen ihrer prächtigen Häuser verborgen
 26 die stumpfen Gesichter der Zeitungsbarone³
 27 werden Nachrichten angefertigt
 28 Kritiken angefertigt
 29 angefertigt Kommentare, Volks-Seele-Herz-Helden⁴
 30 Die Intellektuellenklasse sind gekaufte Sklaven,
 31 Glanz von gepachteten Gedanken.
 32 Die erhabenen Gesichter beschmiert mit Tintenkleckschen.
 33 Feige Hingabe
 34 Verborgen im Kanal unter der Straße,
 35 Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei!
 36 Jedesmal unter den giftigen Wolken des Rauches
 37 schnelle selbst-analyisierte-Bewegungen
 38 im Bruchteil einer Sekunde⁵ hundert Wahrnehmungen.

¹ in GA und CKM: "गरमी का आवेश", ('Wut der Hitze'), in KAL "गरमी व आवेश" ('Hitze und Wut').

² in GA und CKM "ड्रेस" ('Kleidung'), in KAL "बुरदी" ('Uniform'). In CKM " ..के खाकी ये कसे ड्रेस", in GA und KAL " ...का खाकी के कसे ...", Version in CKM ist korrekt.

³ in KAL und GA "समाचार-पत्र" mit Bindestrich, in CKM ein Wort.

⁴ in KAL und GA "शूल" ('Dornen'), in CKM "शूर" ('Helden'), offensichtlich Übertragungsfehler in CKM.

⁵ in GA und KAL "सूक्ष्म पल" ('flüchtiger Moment'), in CKM "स्प्लिट सेकेण्ड" ('Bruchteil einer Sekunde').

- 39 Zerplatzen von Trug gefüllte Träume.
 40 Im Blut strömen Strahlen von Stolz⁶
 41 in der⁷ Statue der Welt hat sich die Seele geformt
 42 Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei!
- 43 Inmitten der Stein-Brocken am Weg
 44 beginnen Bergbäche
 45 zu quellen.
 46 Zwischen Erdklumpen
 47 beginnt Überschwang des Feuers religiöser Hingabe
 48 aufzuflackern
 49 Im Staubpartikel
 50 das Vibrieren der inneren Stimme
 51 Gefährlich!!
 52 Von Hausdächern
 53 springen Schafe⁸ herab⁹ mit einem Plumps
 54 drehen sich Pfosten los
 55 erheben sich mit schrecklicher Geschwindigkeit in die Luft.
 56 Großvaters Stock macht Trick-Sprünge
 57 tanzt in der Luft
 58 Am Himmel tanzt Onkels Knüppel
 59 sogar Kinderwagen¹⁰ fliegen,
 60 eilig weht kreisend durch die Luft¹¹
 61 ¹²eine Schiefertafel.
 62 Sind das einzelne Objekte oder einzelne Feuerbomben,
 63 sind es tödliche Waffen, Projektile, Verderben.
 64 Aus dem leeren Luftraum entstanden,
 65 he, explodieren sie über dem Feind, unausweichlich.
 66 Das ist keine Geschichte, das ist alles wahr, ja mein Freund!!
 67 Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei!!
- 68 Irgendein kräftiger dunkel-schwarzer Schmied hat angefertigt
 69 runden leuchtenden Ring aus¹³
 70 Wie Blätter von goldenen Lotusblüten
 71 steigen Flämmchen auf daraus,
 72 und in diesem kreisrunden Flammenring liegt

⁶ in CKM "शान" ('Stolz'), in GA und KAL "ज्ञान" ('Wissen').

⁷ in CKM "विश्व की मूर्ति में आत्मा ..." ('in der Statue der Welt die Seele...'), in GA und KAL "विश्व की मूर्ति की आत्मा ..." ('die Seele der Statue der Welt...').

⁸ "गाडर" ('Schaf, Mutterschaf'), in allen drei Versionen.

⁹ ab "धम से" ('mit einem Plumps') in GA und KAL neue Zeile.

¹⁰ in CKM "पेपे", in GA und KAL "पेपे". Kein Wörterbucheintrag als 'Kinderwagen', aber umgangssprachl. bekannt. Bei KBV : 'Kid's prams'.

¹¹ in CKM endet die Zeile mit "घूमती है हवा में", in GA mit "घूमती", in KAL mit "घूमती है". ('in der Luft' fehlt in GA und KAL.)

¹² in GA und KAL beginnt die Zeile mit "मुझे की" ('des Kleinen'), fehlt in CKM.

¹³ in allen drei Versionen steht "कण्डों का", kein Wörterbucheintrag. Bei KBV Fragezeichen. Möglich: "खण्ड" ('Fragment'). Offens. in allen Versionen übersehen.

73 ein Diskus aus Eisen
 74 Funken, golden, blau und feuerrot
 75 blühen auf wie Blumen. ¹⁴Einige kräftige Leute mit dunklem Gesicht
 76 beschlagen das Holzrad gewaltsam
 77 mit kreisrunden Bändern aus glutrotem Eisen
 78 Schlag um Schlag, Schlag um Schlag,
 79 auf diese Weise
 80 wird jetzt auch aufs Rad der Seele aufgezogen
 81 eine widerstandsfähige Bereifung
 82 aus dem Eisen der Entschlußkraft!!
 83 Jetzt haben sich die Zeiten wirklich verändert,
 84 hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei.

85 Ockerfarbnes Wetter, es fliegen Funken,
 86 jetzt brennen die Wälder des Lebens:
 87 von deren flammend-erleuchteten¹⁵ schrecklichen
 88 Blumen¹⁶ fließen Kummerflüsse
 89 in deren Wasser
 90 erwachte tausende Jahrhunderte¹⁷ ihre brennenden
 91 Strahlen werfen!!¹⁸
 92 Kummerflüsse
 93 in denen versunken sind¹⁹ seit undenklichen Zeiten
 94 wie Tränen²⁰
 95 die trübe Farbe der Sorge der Väter auch²¹,
 96 die rastlose Tiefe der Geistes-Qualen
 97 in der versunken ist die Pein der Arbeiter.
 98 ²²Dies Wasser trinkend
 99 kommt es zur²³ Persönlichkeitsveränderung bei meinen Jugendlichen
 100 auf vielen Feldern auf manche Weise kämpfen sie,
 101 als wären sie umgeben von Flammen-Blütenblättern²⁴
 102 sitzend in der Hundert-Blüten-Knospe²⁵ des Feuers!!
 103 Mit schnellem Tempo fließen die entschlossenen Kräfte.

¹⁴ in GA und KAL ab hier bis Zeilende eigene neue Zeile.

¹⁵ in CKM "ज्वलन्त-प्रकाशित" ('flammend-erleuchtet'), in GA "प्रोखल" ('leuchtend'), in KAL "ज्वलत्" ('flammend').

¹⁶ in CKM "फूलों से" ('von Blumen'), in GA und KAL "कूलों से" ('von Ufern'), offensichtl. Übertragungsfehler in CKM.

¹⁷ in CKM hier Konuna, fehlt in GA und KAL.

¹⁸ in CKM lautet die Zeile "बिम्ब फेंकती !!" ('Strahlen werfen!!'), in GA und KAL "बिंब प्रसारित करती प्रतिपल ।" ('Strahlen aussenden in jedem Moment.').

¹⁹ hier in GA und KAL Komma, fehlt in CKM.

²⁰ die gesamte Zeile "मानो कि आँसू" fehlt in GA und KAL. Vgl. vier Zeilen weiter die zusätzliche Zeile in GA und KAL: "माँओं के आँसू", Übertragungsfehler in CKM ?

²¹ in CKM und GA "भी" ('auch'), in KAL "और" ('und').

²² In GA und KAL hier zusätzliche Zeile: "माँओं के आँसू" ('Tränen der Mütter.').

²³ in CKM am Zeilenanfang "होता जाता" ('kommt es zu'), fehlt in GA und KAL.

²⁴ in CKM "ज्वाला-पंखुरियों से" ('von Flammen-Blütenblättern'), in GA und KAL "ज्वाला-पंखुरी-दल में" ('in der Flammen-Blütenblätter-Blüte' oder 'in der Flammen-Blütenblätter-Partei').

²⁵ in CKM lautet die Zeile "अग्नि के शत-दल-कोष में बैठे !!", in GA und KAL "अग्नि-कमल के केंद्र में बैठे ।" ('sitzend im Zentrum des Feuerlotus').

104 Hier brach ein Feuer aus,²⁶ dort eine Schießerei!

X X X²⁷

105 Plötzlich wieder zerstört der Traum
106 zerstreut die Bilder und ich bin allein.
107 In Hirn-Herz sind Risse entstanden²⁸.
108 Aber tief in den schmerzenden Spalten²⁹
109 hat sich der Extrakt des strahlenden Glanzes gesammelt.
110 Ich suche nach dem Sinn dieser Träume,
111 das Leid der Bedeutungen ist im Geist umfassen.
112 Seltsames Durcheinander.
113 Mein Geist kreist um die Wunden der Bedeutungen
114 die Seele ist erfüllt von gleißendem Durst.
115 Welt-weit zeigen sich vor mir sonnige Bilder
116 als ob gestern Nacht in einem unerwarteten Moment plötzlich
117 ich geliebt hätte³⁰
118 für mein ganzes Leben!!
119 Als ob in jenem Moment
120 irgendjemandes unglaublich weiche Arme gekommen wären
121 mich derart an sich zogen³¹
122 daß die Erinnerung an diese Traumberührung, diesen Kuss³² mir kommt,
123 die Erinnerung kommt!
124 Wer war die unbekannte Geliebte, wer?

125 Ins Zimmer ist das Licht des Morgens gekommen
126 auf dem Balkon³³ liegt ein Sonnenstrahl
127 werde ich wirklich eine Geliebte finden?
128 Ach! Dieser tiefe Liebeskummer
129 warum ist er erwacht?

130 In alle Richtungen blitzfarbendes Wirrwarr
131 magnetische Anziehungskraft.
132 ein ganz eignes Leuchten um jedes Ding
133 als ob um jede verschiedene Blume³⁴ farbige

²⁶ ab hier neue Zeile in GA.

²⁷ diese gesonderte Markierung eines neuen Abschnittes in allen Versionen gleich.

²⁸ in CKM und KAL lautet die Zeile "मस्तिष्क-हृदय में छेद पड़ गये हैं।", in GA "मस्तिष्क-हृदय में गहरे व बारीक छेदों से भर गए", ('Hirn-Herz sind erfüllt von tiefen und feinen Rissen').

²⁹ die Zeile lautet in CKM und KAL "पर, उन दुखते हुए रन्ध्रों में गहरा", in GA "पर, उन रन्ध्रों के दुखों में गहरा", ('in diesen Schmerzen der Spalten tief'). 'Tief' kann sich auch auf 'Saft' beziehen.

³⁰ in GA setzt sich die Zeile "प्रेम कर लिया हो" fort mit "मनोहर मुख से" ('ein bezauberndes Gesicht'), in KAL "किसी मनोहर मुख से" ('irgendein bezauberndes Gesicht').

³¹ die Zeile lautet in CKM "कस लिया था इस भाँति कि मुझे", in GA "कस लिया था मुझको" ('an sich gezogen hatten'), in KAL "कस लिया मुझको", ('an sich zogen').

³² in CKM und KAL "चुम्बन" ('Kuss'), in GA "चुम्बन-घटना" ('Kuss-Ereignis').

³³ in CKM und GA "गैलरी में", in KAL "बराम्दे में".

³⁴ in CKM und GA "फूलों के रंगीन", in KAL "की", offens. Fehler in KAL, "की" kann sich nicht auf "वातावरण" beziehen.

- 134 ganz eigene Atmosphären seien, unbestimmbar
 135 im Schatten jeder Bedeutung weitere Bedeutungen³⁵
 136 ganz deutlich aufschimmern!³⁶
 137 Die Autoren der großen Werke auf meinem Schreibtisch
 138 wurden zu Beobachtern meiner mentalen Aktionen,
 139 in mein Zimmer ist der Himmel herabgestiegen,
 140 mein Geist erschauerte von dieser Kosmos-Luft³⁷.
- 141 ³⁸Ich erhebe mich, gehe, stehe auf dem Balkon³⁹.
 142 Auf einmal eine Person⁴⁰
 143 vor den Augen⁴¹
 144 in den Gassen, auf den Straßen, im Volksgedränge,
 145 geht sie voran.
 146 Derselbe Mensch den ich sah in der Höhle.
 147 Mein Herz klopft
 148 der Mund öffnet sich zum Rufen
 149 als plötzlich -⁴²
 150 man sah ihn doch, man sah ihn doch,
 151 er ist wieder verschwunden in irgendeiner Volksherde...
 152 der erhobene Arm bleibt erhoben stehen!!
- 153 Die höchste-Ausformung des unerforschten Eigen-Vermögens⁴³
 154 die höchste Ausdruckskraft⁴⁴ ...
 155 Ich bin ihr Schüler
 156 sie ist mein Guru,
 157 mein Guru!!
 158 Er hat nie neben mir gesessen,
 159 er ist nie zu mir gekommen,
 160 einmal gesehen in der magischen Höhle,
 161 zum letzten Mal.
 162 Aber er wandert unthier in den Gassen der Welt unaufhörlich
 163 diese zerlumpte Gestalt.
 164 Oszillierend⁴⁵ die Bewegung
 165 höchst⁴⁶ erregte Wissens-Anspannung,

³⁵ in CKM und KAL "अन्य अर्थ", in GA "दूसरा आशय" ('anderer Anschein').

³⁶ in CKM und KAL "झलकता साफ़-साफ़", in GA "झिलमिला रहा-सा" ('immer wieder aufzuflackern scheint').

³⁷ in CKM und KAL "अन्तरिक्ष-वायु", in GA "गगन की वायु" ('Luft des Himmels').

³⁸ nur in CKM hier Absatz.

³⁹ in CKM und GA "गैलरी", in KAL "बराबदे".

⁴⁰ in GA hier drei Punkte.

⁴¹ in CKM und KAL lautet die Zeile "आँखों के सामने", in GA "सामने" ('gegenüber').

⁴² in KAL und GA drei Punkte statt Gedankenstrich.

⁴³ in CKM "निज-समृद्धि", in GA "निज समृद्धि", in KAL "निज-समृद्धि". Nur die Schreibweise in GA ist korrekt.

⁴⁴ Statt 'Ausdruck' wurde hier 'Ausdruckskraft' für "अभिव्यक्ति" übersetzt, um das feminine Geschlecht von "अभिव्यक्ति" in den folgenden Bezügen grammatikalisch abzubilden.

⁴⁵ in CKM "तडित्तर्णोय" ('blitzwellenartig'), in GA und KAL "विद्युल्लहरिल" (synonyme Bildung aus untersch. Sanskritwörtern für 'Blitz' und 'wellig').

⁴⁶ "अत्यन्त" ('höchst') nur in CKM und KAL, fehlt in GA.

166 das größte Maß an tätiger Liebe
167 diese zerlumpte Gestalt!!
168 Die höchste Ausdruckskraft
169 wandert umher unaufhörlich⁴⁷ in der Welt
170 wer weiß, irgendwo, irgendwo
171 ist sie.
172 Deswegen spähe ich in jede Gasse,
173 und jede Straße
174 seh jedes Gesicht an,
175 jede Situation
176 jeden Charakter,
177 und die Geschichte jeder Seele,
178 die politische Situation⁴⁸ jedes Landes
179 jedes menschliche selbsterfahrene Ideal,
180 Denk-Weise, aktive Verwandlung!!
181 Ich suche auf Hochebenen ...Bergen...der See
182 wo ich finden könnte
183 meine verlorene
184 höchste Ausdruckskraft unabdingbar
185 selbst-ermöglicht.

⁴⁷ in CKM und KAL "लगातार", in GA "अविरत" ('unaufhörlich').

⁴⁸ in CKM "राजनैतिक परिस्थिति", in GA "राजनीतिक स्थिति और परिवेश" ('politische Situation und Zusammenhänge'), in KAL "राजनीतिक परिस्थिति", ('politische Situation').

5.0. Auf der Suche nach dem verlorenen Ausdruck: Literarische Grenzüberschreitungen in *Andhere men*

5.1. Zur 'Gattung' des langen Gedichts

Die Einordnung von Muktibodhs Gedicht *Andhere men* in eine der etablierten literarischen Gattungen führt schnell an die limitierte Gültigkeit der konventionellen Dreieit von Lyrik, Epik und Dramatik. Die Grenzen zwischen den einzelnen Formen sind aufgrund der Überschneidung von narrativen, lyrischen, dramatischen und epischen Verfahren nicht mehr klar auszumachen, was eine exklusive Verortung in eine der literarischen Kategorien problematisch macht. Zu lang und pragmatisch für Lyrik, zu kurz und unstrukturiert für epische Texte, zu lyrisch für einen narrativen Kontext, zu obskur für agitatorische Lyrik, zu introvertiert für eine dramatische Ausgestaltung, widersteht der Text darüberhinaus auch einer Einordnung in eine der bestehenden Mischformen wie Ballade, Versepos, Legende, Prosagedicht, Rhapsodie, metrisches Drama¹ u.ä. Die gängige Bezeichnung "langes Gedicht" oder "Langgedicht"² liefert immerhin zumindest zwei Signifikanten: einen, der den Text als nicht-Prosa identifiziert, und einen, der auf Verfahren hinweist, die zu einer lyrikfremden Länge führten.

Der ungewisse Zusatz 'lang' für Muktibodhs Gedichte läßt bereits einen Komplex von möglichen Ursachen, Motiven und Techniken vermuten, die für die ungewöhnlich große Form des Gedichtes verantwortlich sind. Während die Textoberfläche durch lyrische Techniken zunächst eindeutig als Gedicht gestaltet scheint, ist sie jedoch bei

¹ Die Kategorisierung bedeutete offenbar auch bei anderen 'langen Gedichten' eine Herausforderung. Allen Ginsberg bezeichnet so eines seiner bekanntesten langen Gedichte, "Kaddish" (1959/60) im Inhaltsverzeichnis folgendermaßen: "Kaddish: Proem, Narrative, Hymmn, Lament, Litany and Fugue"; die "Kaddish" untergeordneten Gedichte nennen sich "Psalm IV" und "Magic Psalm". Im Vorwort verwendet er die Bezeichnung 'lyrisch' für "Howl", und 'narrativ' für "Kaddish". Beide führt er selbst als "major poems". (Allen Ginsberg 1996).

² In einer Ausgabe von Octavio Paz' langen Gedichten wird dieser Begriff verwendet (S. 2). Im Titel des Bandes heißen sie "Die großen Gedichte" (Paz 1996). Das erste dieser Langgedichte, "Sonnenstein", erschien 1957.

näherer Betrachtung durchzogen und überlagert von parallelen Strängen, die dem lyrischen Charakter nicht nur an der sprachlichen Oberfläche, sondern auch hinsichtlich der inhaltlichen Konzeption entgegensprechen. Narrative Sequenzen, dramatische Konzepte und epische Konturen stellen neben den lyrischen Gestaltungsmitteln jede für sich ein gesondertes Gerüst des Gedichtes dar, die sich gegenseitig zu einem Geflecht von Strukturen durchdringen. Wie bei fortlaufend in unregelmäßigen Abständen übereinandergeschichteten Rastern ergeben sich so im Textverlauf teilweise freistehende Einzelkoordinaten eines solchen Gestaltungsrasters, oder es kommt zur Überschneidung und Verdichtung mehrerer Koordinaten in unterschiedlichen Kombinationen³. So erweist sich *Amidhere mem* bei näherer Hinsicht als ein Konstrukt aus den verschiedensten Schreibtechniken und Schaffenskonzepten.

Diese sind jedoch nicht, wie es erscheinen mag, in zufälliger Collagetechnik zu einem rohen, unförmigen Gebilde zusammengekoppelt; vielmehr läßt ihre Verbindung auf jeweils unterschiedliche Motive bei der Wahl einer bestimmten Ausdrucksform schließen, weiterhin weist sie auf ein zentrales Interesse bei der Herbeiführung ihrer Koexistenz innerhalb einer Form hin. Das Gedicht mag in viele kleine Gedichte und Abschnitte zerteilt werden können, die jeweils eine Technik verdeutlichen und isoliert werden können; einzelne Passagen greifen Motive und Bildsequenzen anderer Gedichte Muktibodhs auf und könnten durchaus als Versatzstücke dieser fungieren; das tut jedoch der Tatsache keinen Abbruch, dass das Gedicht *Amidhere mem* in seiner *Gesamtheit* konzipiert, geschrieben und überarbeitet wurde. Auch Passagen, die noch so unvermittelt aufeinanderfolgen, sind bei näherem Hinsehen sehr wohl

³ Dieses graphische Bild ergab sich aus einer Markierung des Textes mit verschiedenen Farben, um einzelne Sequenzen unterschiedlicher Natur voneinander abzusetzen, bzw. Überschneidungen und Ballungen festzustellen, und half, das gängige Bild von untrennbar verschlungenen Gestaltungselementen aufzulösen. Die Unwegsbarkeit des Textes wird von den meisten Kritikern als Herausforderung begriffen. Kunvar Narayan benutzte die Metapher des "Labyrinths", das von allen Seiten zugänglich ist, in dem man aber weder Eingang noch Ausgang findet. (K. Narayan 1992: 87). Er weist damit auf die zwar verworrene, jedoch tendentiell offene Struktur des Gedichtes hin, und vergleicht diese mit der hermetisch geschlossenen Welt Kafkas. In diesem Sinne widerspricht er dem Bild Shamsheer Bahadur Singhs, der M.s Gedichte wie eine sorgfältig konstruierte "Festung" beschreibt, mit tausend verschiedenen Plattformen, Türmchen, Erkern usw. (VW CKM: 16).

durch eine konsequente innere Logik und Struktur miteinander verbunden, und fügen sich im Gesamtverlauf des Gedichtes zu einer ungebärdigen, dennoch druckvollen, konsequenten Rhythmik zusammen⁴.

Es ist diese multiple Lesemöglichkeit der langen Gedichte Muktibodhs und besonders von *Amdhere mem*, die sie hinsichtlich möglicher und wahrgenommener Freiheiten als im eigentlichen Sinne modern erscheinen lassen. Es ist jedoch nicht nur geboten, wie in bisher vorliegenden Studien ansatzweise geschehen, verschiedene Stränge, Techniken und Motive im Gedicht hervorzuheben; ebenso notwendig erscheint das Aufzeigen der inhärenten Verknüpfung dieser Elemente zum letztlich angestrebten poetischen Gesamteffekt. So ist es zunächst angemessen und notwendig, einzelne vorwiegend lyrische, narrative, dramatische, interpretierende oder proklamatorische Passagen in ihren Merkmalen zu isolieren; vernachlässigt werden darf jedoch darüber weder das Phänomen der komplizierten Streuung und gegenseitigen Durchmischung jedes dieser sprachlichen oder thematischen Elemente, noch die Frage nach der Funktion einzelner solcher Passagen innerhalb der Gesamtstruktur des Gedichtes. Ein besonderes Interesse soll weiterhin der Frage nach der Intention der Zusammenführung kontroverser Techniken und Themata zu einem "Gesamtkunstwerk" gelten⁵. Die gezielte Überschreitung der Gattungsgrenzen läßt auf

⁴ Die Beobachtung der rekurrierenden Motive, Symbole und Sprachsequenzen im Gesamtwerk M.s ist eine von allen Kritikern gerne ausgeführte Übung (Khare, Chakradhar, Naval, Chanchal usw.) Ebenso wird immer wieder die Zersplitterung und Austauschbarkeit einzelner Passagen hervorgehoben, die deshalb wie kurze Gedichte innerhalb wechselnder Kontexte erscheinen können (Chakradhar 1998: 19). Diese Sichtweise ist zwar analytisch gesehen richtig, übersieht jedoch die spezifische Verknüpfung dieser Einzelelemente in jedem seiner Gedichte.

⁵ Muktibodh selbst reflektierte über die Zusammenführung verschiedener Techniken in seinen langen Gedichten: "Ja, ich habe in einem meiner Gedichte diese dunklen Farben [in der Art des Lyrikers] verwendet. Der Unterschied ist nur der, dass auch Grund und Ursache für diese Dunkelheit vorgestellt werden. Dennoch, das Gedicht ist kein Essay, in dem die Leute etwas über die heutigen Zustände erfahren; auch ist es kein Theaterstück, in dem Personen leibhaftig vortreten und die Wirklichkeit verkörpern. Das Gedicht ist, abgesehen von der Musik, viel abstrakter als andere Künste. In ihm tritt die Lebensrealität nur als Gefühlsausdruck (*bhāv*) hervor, oder als Bild, oder als Gedanke. Die Dramatik in einem Gedicht ist im Grunde die Dynamik der Gefühle. Auf diese Weise ist das narrative Element (*kathā-tattva*) ebenfalls eine Geschichte der Gefühle. Und so gesehen ist es nicht unmöglich, dass das Gedicht in verschiedenen, einer Ordnung folgenden, Prosabildern präsentiert wird. Oder dass verschiedene aufeinanderfolgende Prosabilder so illuminiert und fokussiert werden, dass ein Rhythmus entsteht, dass sie lebendig werden, und sich in eine bestimmte Richtung bewegen können. Ich weiß nicht, warum und wie ich eine Gedicht-

den Versuch schließen, auch außerhalb des traditionell lyrischen Bereiches eine Poetizität in pragmatischen Funktionen von Aussage, Auftrag und Proklamation zu erreichen, und diese Funktionen in den lyrischen Zusammenhang zu integrieren.

Der Umbruch von literarischen Werten und Paradigmen spiegelt sich im vorliegenden Text nicht nur auf der Ebene experimenteller Sprachtechniken; er bildet gleichermaßen einen inhärenten Bestandteil der Beschreibung einer im Umbruch befindlichen Gesellschaft. Die Aktivierung sämtlicher einer Zeit zur Verfügung stehenden literarischer Register mag so den Versuch reflektieren, bei der Dokumentation einer gesellschaftlichen Befindlichkeit auch deren literatur-historische Verfassung abzubilden. Die Schaffung eines "zeithistorischen Dokuments"⁶, wie es als eines der möglichen literarischen Ziele Muktibodhs benannt werden kann, hat somit nicht nur das Auffangen von zeitrelevanten Themen und Topoi zum Ziel, sondern reflektiert auch, welches Spektrum an sprachlichen Formen zu deren Abbildung zur Verfügung stehen⁷. Die Fusion von jüngeren vorausgehenden Tendenzen in der Literaturgeschichte des Hindi spiegelt sich darin ebenso wie klassische Konzepte aus der Sanskrittradition; Einflüsse der westlichen Dichtungstradition erscheinen darin so untrennbar verwoben, wie es die lange und ambivalente Auseinandersetzung mit der Geistes- und Literaturgeschichte Europas erwarten läßt.

5.2. Techniken, Konzepte, Verfahren in *Arndhere mem* : lyrisch, dramatisch, narrativ, episch?

Erzählung (kāvyā-kathā) geschrieben habe. Zweifellos findet sich darin nur der Vorwand einer Erzählung, und seine Dramatik ist nur ein Trugbild." (GA 4: 158).

⁶ Shamsher Bahadur Singh verwandte den Ausdruck "दस्तावेज" (Dokument) in der Formulierung: "Dieses Gedicht ist das flammende, eiserne Dokument der modernen Volksgeschichte, vor und nach der Unabhängigkeit." (Nirmala Jain 1994: 109). Vgl. dazu auch die von Brecht gewählte Bezeichnung "Chroniken" für das 3. Kap. der "Svendborger Gedichte", mit Titeln wie: "Abbau des Schiffes Oskawa durch die Mannschaft", "Fragen eines lesenden Arbeiters", "Die Legende von der Entstehung des Taoteking", "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin" usw. (Gesammelte Gedichte, ed. Suhrkamp, Bd.2)

⁷ Als Vorbild für ein solches Unterfangen muß sicherlich T.S. Eliots "Waste Land" gelten, von H.E. Holthusen als die "Magna Charta der modernen englischen Lyrik" bezeichnet. (Eliot 1985: Klappentext).

Die lyrischen Elemente des Textes bilden ohne Zweifel die prominenteste Struktur, so dass an der Bezeichnung "Gedicht" weder von der Struktur und Konzeption, noch der Wirkung her gezweifelt werden kann. *Andhere mem* enthält, wenn auch nicht in architektonischer Geschlossenheit von geordnetem Vers- und Strophenbau, eine Überfülle an poetischen Merkmalen, die den Text auf sprachlicher Ebene weitgehend in gebundener Sprache vorstellen und ihn damit als nicht-Prosa qualifizieren: Äquivalenzstrukturen in Binnen- und Endreimen, Alliterationen und Echobildungen, metrische Bindung und Versrhythmik, Enjambements, ungewöhnliche Kompositabildungen und Wortschöpfungen, Refrains und Liedstrukturen usw.; auf Bedeutungsebene gibt die Häufung von Metaphern, Bildern, Symbolen und allegorischen Sequenzen ebenfalls einen Hinweis auf den grundlegend lyrischen Charakter des Textes. Lyrische Aspekte wie Sprachkonzentration, Singbarkeit, Metaphorik, Naturbilder und subjektive Empfindsamkeit können in einzelnen Passagen absolut dominieren; sie sind jedoch latent oder augenfällig auch in dramatischen, narrativen oder interpretierenden Sequenzen wirksam. Die Funktion einzelner solcher explizit 'lyrischen' Passagen innerhalb des Textverlaufs läßt sich oft als 'Verdichtung' im wahrsten Sinne bestimmen, indem vorher Geschehenes, Gespürtes und Gedachtes auf einer höheren, allegorischen Ebene reimaginiert und reformuliert wird.

Dramatische Elemente bilden einen weiteren durchgehenden Komplex im Gedicht. Die Dramatisierung der Handlung in Dialogen und Monologen der beteiligten Personen dient der Exposition, Ausführung und Auflösung eines abstrakten Konfliktes, der sich aus der Kollision widerstrebender Kräfte und Konzepte ergibt. Diese Kräfte werden in der Form des ego und des alter ego antagonisiert, wobei das alter ego in weiteren variierenden Erscheinungsformen agiert. Weitere Figuren treten als Verkörperung von positiven oder negativen Herausforderungen an den Protagonisten heran. Die Handlung ist in einem Spannungsbogen von Exposé, Steigerung, Höhepunkt und Lösung in mehreren 'Akten' aufgebaut. Ein zugrundeliegender szenischer Charakter des Textes läßt sich durch mannigfache, akribische 'Bühnenanweisungen' für Beleuchtung, Ton und Tempo belegen; die Ausgestaltung von genau beschriebenen

‘Kulissen’ in Form, Größe und Farbe lassen ebenfalls auf eine starke Visualisierung in Form von Szenen bereits bei der Konzeption des Gedichtes schließen. Die rasche Bilder- und Szenenfolge, sowie die schillernde Mischung aus Realität und Phantasie legen für eine dramatische Inszenierung jedoch weniger die traditionelle Bühne, als eher das moderne Medium des Filmes nahe.

Das Zusammenspiel von narrativen und allegorischen Sequenzen korrespondiert mit den fließenden Grenzen zwischen Realität und Phantasie. Die Einbettung der Ereignisse in ein fiktives Traumgeschehen bietet in seiner unmittelbaren Intensität den idealen Erzählrahmen für die Verknüpfung von erzählter Zeit und erzählender Zeit. Rückblenden und Vorausdeutungen stehen nicht für sich, sondern werden durch das erlebende Ich unmittelbar in das Präsens der Geschehnisse eingegliedert. Die Schaffung dieses fiktiven Zeitniveaus im Bewußtsein des Protagonisten erlaubt so tendenziell die Integration jeglicher Zeit- und Realitätsebenen. Ebenso erlaubt die Traumatmosfera durch die suggerierte Gleichzeitigkeit des Geschehens eine Verwischung der Grenzen zwischen Vordergrund- und Hintergrundgeschehen. Das Fehlen von Anfang und Ende sowie die abrupte Aneinanderreihung entspricht ebenfalls dem Episodenhaften des Traumerlebens. Die assoziative Erzähltechnik bietet darüberhinaus einer Verlängerung des Gedichtes um Einschübe und handlungsferne Passagen weiteren Raum.

Die Erzählperspektive zeichnet sich durch eine völlige Identität des erzählenden Ichs mit dem erlebenden Ich aus. Als Vermittler zwischen den Vorgängen ist das Ich in *Anidhere meni* sowohl für die Innenschau als auch die Außensicht zuständig. Die Erzählsituation ist personal, d.h. sie wird über das Medium der erlebenden Person im Austausch mit anderen Charakteren erschlossen. Die eingeschobenen gedanklichen Einlagen werden durch das lyrische Ich in abwechselnden Formen von poetischer Schilderung, sozialkritischer Analyse, romantischer Allegorisierung, intellektueller Selbst-Reflektion oder revolutionärem Manifest artikuliert.

Ein logisch verbindlicher narrativer Rahmen liefert die Eckpunkte für das nächtliche ‘Geschehen’ und greift, wenn auch lose verknüpft, immer wieder die Dynamik eines

Handlungsfadens auf. Er sorgt für durchgehende Zeit- und Ortsangaben, um den Verlauf einer Nacht als Gerüst für das Wachtraumgeschehen aufrechtzuerhalten. Dynamische, handlungsgeladene Passagen sind jedoch nicht automatisch deckungsgleich mit "realen" Phasen, sie bieten ebensoviel Raum für phantastische Entwicklungen, Begegnungen und Vorgänge wie lyrische oder dramatische.

Spannungseffekte in der Tradition der "mystery novels" werden durch sprachliche Überraschungs-Elemente, unheimliche Szenarios und mysteriöse Vorkommnisse erwirkt. Plötzliche Exklamationen schrecken den Leser aus dem Textzusammenhang auf, und lassen ihn das Unerwartete, Ungeheuerliche erwarten. Gefahr, Flucht und Verfolgung, Entdeckung und Folter, eine Leiche, und immer wieder Botschaften, die gesucht, verborgen, überreicht, gesandt und entziffert werden, dazu atmosphärische Details wie Ruinen, Kammern, Dunkelheit, Flackern, Schatten, Stimmen etc. bauen diesen Rahmen aus.

Mystizistische Konzepte von Gottessuche, Selbstfindung und Erlösung lassen eine religiös-spirituelle Lesart bestimmter Stränge des Gedichtes zu. Ein ganzer Komplex läßt sich aus der Suche des Schülers nach seinem Guru rekonstruieren, und das Gedicht als die Bebilderung dieser Suche im Sinne einer spirituellen Reise erscheinen. Explizit ist dem Protagonist diese Suche nach dem Guru aufgetragen, der in konkreten ("blutlicht-getränkter Mensch") sowie abstrakten ("dein nicht gefundener Ausdruck") Erscheinungsformen mit dem Subjekt interagiert. In dramatischen Gegenüberstellungen und Begegnungen artikuliert sich diese Suche als eine Suche nach Befreiung, die nur der gefundene Ausdruck verschaffen kann. Befreiung ist dabei nicht nur die Erfüllung eines dichterischen Auftrages, sondern die Erfüllung der humanen Bestimmung schlechthin. In Abwesenheit von gültigen religiösen Leitlinien bietet daher der (gesuchte) Dialog mit dem Himmelsgeschehen in Form von Sternen, Planeten und Blitzen die letzte noch mögliche Hoffnung auf 'Erleuchtung'.

Proklamatorische Passagen arbeiten mit direkter Ansprache und Aufrufen, mit Refrains, mit Liedformen und volksnaher Sprache. Einige dieser Passagen können als Kampf- oder Revolutionslieder isoliert werden, und gehören mit zu den

selbständigsten Sequenzen des Gedichtes, wenn auch sie vorher im Gedicht entwickelte Motive wiederaufgreifen und eng innerhalb des Textverlaufes integriert sind. Mit der Waffe dieser expliziten Passagen ausgestattet, kann, wie oft geschehen, die gesamte Symbolstruktur und Bedeutung des Gedichtes in politische Termini übersetzt werden.

5.3. Wahrnehmungsebenen zwischen Traum und Realität

Neben der offensichtlich schwierigen Entscheidung für *eine* literarische Form bestimmt auf anderer Ebene die Frage der Wahrnehmung wesentlich den Charakter des Gedichtes. Das schillernde, sich gegenseitig durchdringende Spiel von Realität und Phantasie im Gedicht läßt sich nur ungenügend in der Dichotomie der beiden Extreme abbilden; es reflektiert vielmehr einen fortschreitenden Prozess der Subjektivierung von zunächst objektiven Wahrnehmungen in verschiedenen Bereichen des Unterbewußtseins. So folgen auf Phasen von "Realität" im Gedicht, (d.h. referentiellen Hinweisen wie Ort, Zeit, Personen etc.), andere Phasen, wo eine Realität zwar noch die Anhaltspunkte liefert, die durch sie ausgelösten subjektiven Assoziationen jedoch mehr und mehr die Oberhand gewinnen. Das kann in der Form der Einblendung von unvermittelt einsetzenden Visionen geschehen, oder auch in der Form des langsamen Gleitens in ein Traum- oder Halbschlafbewußtsein, das ein Fortschreiben der erfahrenen Realität auf psychologischer Bilder- und Symbolebene zuläßt.

Gegenstände des "realen" Hintergrundes im Gedicht können so als animierte Wesen in einer surrealistischen Atmosphäre erscheinen, die mit dem Subjekt in Austausch zu treten scheinen. Ebenso können abstrakte Größen in konkreter Manifestation erscheinen. Weitere Mittel zur Erschließung des Unterbewußtseins und damit des 'stream of subconsciousness' können Zustände wie Schwindel, Kreisen, betäubende Schmerzen⁸, Ohnmacht, Fallen etc. (aber kein Rausch) sein, oder auch die

⁸ Im Gedicht "सुक्ति-प्रसंग" (1966) von Rajkamal Chaudhury, einem der bedeutendsten langen Gedichte nach *Amidhere men*, ist der Prozess des Gedankenflusses in einen Zustand des Halbkomas auf dem Operationstisch eingebunden. (Mohan 1996: 214-244). Auszugsweise deutsche Übersetzung in Lutze 1968: 32ff.

symbolische Überführungen von einer Ebene in die andere durch Stufen oder Treppen, um in Bereiche wie Höhlen, Untergrund, Kammern, Schluchten, Gräben etc. zu gelangen. Die Schaffung einer anderen, nur vom Subjekt wahrgenommenen Realität kann gegenüber der vordergründigen Realität und ihren Insignien im Gedicht schließlich ganz dominieren, bis dahin, dass letztere in rein allegorischen Passagen neuerschaffen wird. Wiederum erscheint die Einkleidung in ein Traumgeschehen als ein geeigneter Erzählrahmen, um der Verwobenheit von Realität und ihrer Spiegelung im Unterbewußtsein durch die Schaffung von mehreren parallelen Welten Ausdruck zu verleihen.

Der Traum erschließt jedoch nicht nur Bereiche des subjektiven Unterbewußtseins; er ist gleichzeitig das Vehikel zur Artikulation einer kollektiven Befindlichkeit; er dient weiterhin in seiner Erweiterung zur visionären gesellschaftlichen Utopie als Mittel, um auf die Welthaltigkeit des Erlebten/Geträumten hinzuweisen. Das individuell erfahrene Schicksal gewinnt so universale Gültigkeit. Ein Charakter wird zum Repräsentanten seiner Zeit. Ein persönlicher Konflikt erweitert sich zum Kampf eines ganzen Volkes. Eine Nacht wird zum Sinnbild für eine Epoche. Epische Züge lassen sich in dieser Repräsentativität ebenso nachweisen wie in der Lehrhaftigkeit und der ethisch hochstehenden Ausrichtung des Gedichtes. Hierin liegt ein deutlicher Unterschied zu anderen drogen- oder alkoholinduzierten literarischen Rauschsequenzen, die ähnliche Phantasie-Bilder produzieren können, deren Effekt jedoch ein anderer ist. Es ist bei Muktibodh nicht der Rausch, der groteske Bilder schafft, um von der Wirklichkeit wegzuführen und sich in einer Traumwelt zu verlieren. Es ist auch nicht die mit dem Rausch einhergehende weltumarmende Euphorie, die als Ursprung Muktibodhs sozialutopischer Visionen genannt werden könnte. Es ist hingegen der vom Intellekt und der sozialen Verpflichtung bestimmte Geist, der das Traumgeschehen sozusagen diszipliniert, und es zum Werkzeug der Darstellung komplexer Verhältnisse macht, mit dem Ziel der Erhellung und Rückführung in die Realität.

Die vorhergehenden einführenden Hinweise auf einige Eckpunkte in der Bestimmung der Form des Gedichtes weisen bereits auf die Überlappung der Genregrenzen und

eine Explosion von möglichen Lesarten hin. Der Interpretationsspielraum ist dementsprechend weit und läßt verschiedene Perspektiven zu, unter denen das Gedicht in immer neuen Aspekten präsentiert werden kann. Dieses Vorgehen ist zum einen bei der Isolierung der einzelnen stilistischen Komponenten und ihrer Funktion behilflich; es ist zum anderen hilfreich bei der Evaluierung des eigentlichen literarischen Zieles, das angestrebt wurde. *Andhere men* bietet im Vergleich zu anderen kürzeren oder unvollkommeneren Gedichten Muktibodhs eine in Einzelheiten und Gesamtstruktur relativ ausgearbeitete Form dessen, was offensichtlich das Idealbild seiner Bemühungen darstellte, und als Ansporn für seine unermüdlichen Überarbeitungen einzelner Texte und Passagen fungierte.

5.4. Der literaturhistorische Kontext des Langen Gedichtes im Hindi

Gewisse Schreibtechniken und Schaffenskonzepte, die in Muktibodhs Werk aufzeigbar sind, finden natürlich Ursprünge oder Entsprechungen in westlichen Vorgängern oder Zeitgenossen¹; es soll jedoch im folgenden hauptsächlich von Entwicklungen zum langen Gedicht im Bereich des Hindi ausgegangen werden. Dass die Nomenklatur und gattungsgeschichtliche Entwicklung des literarischen Schaffens im Hindi oft in unmittelbarem Zusammenhang und Austausch mit westlichen Tendenzen steht, soll nicht von einer Untersuchung der spezifischen Eigenarten der aktuell wirksamen literarischen Einflüsse bei Muktibodhs langen Gedichten abhalten.

Die Diskussion darüber, ob lange Gedichte noch als Lyrik bezeichnet werden können, bzw. welcher Gattung sie zugeordnet werden können, stößt häufig an die Grenzen der variierenden Vorgaben für den eigentlichen Charakter der Lyrik. Obwohl die moderne Gattungsgeschichte der Lyrik zunehmend von schnellen Wechseln beeinflusst ist, was sich vor allem an Topos und Adressatenkreis festmachen läßt, scheint neben etlichen konstant angeführten Elementen der poetischen Sprache wie Rhythmus, Metrum, Reim, Strophe und Bild, gerade die Kürze der Darstellung ein unveränderliches Merkmal von Lyrik darzustellen, denn in ihr manifestiert sich ihr inneres Wesen von "Konzentration, Abbeugung komplexer Verhältnisse, Sinnverdichtung und Bedeutungsintensität"².

In seinen Ausführungen über die Begriffsgeschichte der Lyrik weist Asmuth darauf hin, dass mit der von Goethe vorgenommenen Dreiteilung der Dichtungsgattungen

¹ Vergleiche mit dem poetischen (und literaturtheoretischen) Werk insbesondere Brechts erweisen sich im Zusammenhang mit den Arbeiten Muktibodhs immer wieder als immens sinnvoll und naheliegend; sie sollen jedoch im Verlauf der einzelnen Untersuchungen auf direkt nachvollziehbare Einzelaspekte beschränkt bleiben. Eine globale 'Ähnlichkeit' der beiden Schriftsteller nachzuweisen ist nicht Ziel dieser Untersuchung, und bekräftigte nur ein bereits verbreitetes Bild Muktibodhs in Indien. Mit einer ähnlichen Berechtigung ließen sich vielerlei Anklänge in Muktibodhs Werk z.B. an die beklemmende Alptraumosphäre Kafkas, den romantisch-revolutionären Pathos Majakowskijs, die phantastische Bilderkraft Baudelaires oder auch die rhapsodische Assoziationstechnik Ginsbergs anführen.

² Metzler Literaturlexikon: 270.

Epik, Drama und Lyrik, die dieser als "zeitlose Naturformen der Poesie"³ bezeichnete, gewisse zeitbedingte poetische Kurzformen wie Ode, Ballade, Elegie, Epigramm, usw., (von Goethe "Dichtungsarten" benannt), nun ebenfalls der Versdichtung zugerechnet wurden: "Mit ihm [dem von Goethe entworfenen System] gerieten alle kurzen Gedichtformen in den Einzugsbereich der Lyrik"⁴. Asmuth eröffnet denn in der Folge auch sein Kapitel *Merkmale der Lyrik* mit der postularischen Feststellung: "Die einzige Eigenschaft, die jeder Art von Lyrik zukommt, ist ihre Kürze."⁵ Er weist in diesem Zusammenhang auf die "Intermezzo-Funktion" der Lyrik hin, die diese im Leben ebenso wie in Dramen und Erzählwerken einnehme, und zitiert das von Hegel benannte "Prinzip der Besonderung, Partikularität und Einzelheit"⁶, um das "Momenthafte allen lyrischen Ausdrucks" zu unterstreichen.

Das moderne lange Gedicht scheidet demnach, betrachtet man die Kürze als oberstes verbindliches Kriterium, bereits aus der "reinen" Kategorie Lyrik aus, und kann sich nur in gattungsmäßigen Mischformen wie epischer Lyrik, dramatischer Lyrik oder Erzählgedicht, als Weiterentwicklung von Dichtungsarten wie der Ballade⁷, des Erzählgedichtes, des Heldenliedes, der Elegie oder Romanze etc. ansiedeln lassen.

³ "Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." (*Anmerkungen zum Westöstlichen Divan*, Goethes Werke, Jubiläumsausgabe, Bd. V, S. 223-4.) Er entwickelt dabei die "drei Hauptarten" weiter, die schon von Aristoteles und Plato nach ihrer Nachahmungsweise oder Darbietung unterschieden wurden: "Die Lyrik ist die "persona" des Dichters; in der Epik spricht der Dichter zum Teil in seiner eigenen Person, als Erzähler, und zum Teil läßt er seine Charaktere in direkter Rede sprechen; im Drama verschwindet der Dichter hinter seinen Charaktere." (zitiert nach Wellek/Warren 1972: 247).

⁴ Asmuth 1984: 128.

⁵ ebd.

⁶ ebd., 129.

⁷ Die Mischung von "allen drei Grundarten der Poesie in der Ballade" (Goethe) scheint in der Tat gerade durch die wechselseitige Durchdringung von epischen, dramatischen und lyrischen Elementen der den langen Gedichten zugrundeliegenden modernen Bewußtseinshaltung entgegenzukommen. W. Hinck (1978) weist in seiner Untersuchung hinsichtlich der Balladen Brechts zunächst auf die verschiedenen von Brecht gewählten Gattungsnamen hin (Lied, Ballade, Chronik, Legende, S.7). Brechts Balladen erreichten nun nicht die bei Muktibodh so auffällige Länge; gleichwohl lassen sich in der Struktur und Entstehungsgeschichte grundlegende Übereinstimmungen aufzeigen, die bei beiden Schriftstellern eine prinzipielle Abwendung von kurzen Gedichten verdeutlichen, wie z.B. die von Hinck aufgezeigte "unmittelbare Berührung der Ballade mit der Geschichte des Dramas", die im Falle Brechts zur Weiterentwicklung in Theaterstücke führte: "Die Ballade wird zu einer Keimform des Dramas." (S.147).

5.4.1. Die Begrifflichkeit der Sanskritpoetik

Bei den folgenden Überlegungen standen in Bezug auf die literarische Tradition des Sanskrit im wesentlichen zwei Fragen im Vordergrund: Welche Vorgaben gelten für eine Unterscheidung zwischen kurzen, selbständigen Dichtwerken mit einer oder wenigen Strophen im Gegensatz zur epischen Versdichtung, und welche literarischen Formen das Eingliedern kurzer lyrischer Sequenzen in einen größeren episch-narrativen Verbund ermöglichen. Das zweite Interesse bestand darin, ein weiteres Mal die Vorgaben des *mahākāvya* näher zu beleuchten, um evtl. noch wirksame Strukturen oder Ansprüche in der Konzeption von *Amdhere mem* nachzeichnen zu können. Nun wurde bereits im Kontext von *Kāmāyanī* deutlich, dass solche Verfahren nicht einfach im Punktevergleich durchgeführt werden können. Es ist aber bei Prasad wie auch bei Muktibodh womöglich davon auszugehen, dass, wenn auch mit umgehrter Ausrichtung und moderner Perspektive eine gewisse 'epische Situation' sowohl des Protagonisten als auch der zu erwartenden Konfliktlösung erzielt werden sollte. Der Charakter ist so, obwohl er vordergründig der Entwicklung des Romanhelden über Konflikte und Belehrung zu einer 'eigenen' Lösung wie im Erziehungsroman zu folgen scheint, im vorliegenden Kontext eher in ein System von höherer Vorsehung und ewigen Wahrheiten eingebunden, an deren Wertesystem der Protagonist nicht rüttelt und nur versuchen kann, dieses zu erkennen und sich danach auszurichten. Die Verortung von 'gut' und 'böse' ist vorgegeben, der Held bzw. Antiheld soll 'seinen' Teil dabei verdeutlichen und keinesfalls eine Neuevaluierung erstellen. Inwieweit diese Vorgaben auch noch beim 'gespaltenen' und 'gebrochenen' Protagonisten von *Amdhere mem* aufzuzeigen sind, und inwieweit 'epische' Orientierungen nicht doch seinem Scheitern entgegengesetzt werden sollen, wird in der späteren Analyse mit von Bedeutung sein.

Vorab sollte darauf hingewiesen werden, dass die klassische Sanskrit-Poetik für Dichtung nicht deckungsgleich dem Dreierkanon von Lyrik, Dramatik und Epik folgt. Literarische Werke wurden vielmehr in zwei Kategorien "zu Sehendes" (*drśya*) und "zu Hörendes" (*śravya*) eingeteilt. In die erste Kategorie fiel das Drama, d.h. die

visuelle Umsetzung eines Textes als Theateraufführung; die zweite umfasste die gesamte Bandbreite von sowohl lyrischer als auch epischer Dichtung, zusammengefasst unter dem engeren Begriff "Dichtung" (*kāvya*)⁸. Balladen und Geschichten in Versform, vorgetragen von wandernden Sängern und Vorträgern gehören zu den frühesten Formen der epischen Dichtung⁹. Seßhaftigkeit oder temporäre Aufenthalte an Königshöfen, verbunden mit Wanderungen in Zeiten ohne Patronage und Mäzene, prägten Qualität und Form ihrer Darbietungen: Diese mussten sich nach den Anforderungen der Zuhörer richten, und so kleinere gebildete Kreise ebenso ansprechen können wie die breite Masse. Die ursprünglich für den mündlichen Vortrag bestimmte Form kann sich so in der Dominanz der narrativen Passagen, in der Vorliebe für die Perfektform, die Präferenz des leicht zu handhabenden Versmasses des *Śloka*, Wiederholungen von Strophen und Versen usw. äußern. Eine rhapsodische Präsentation erforderte darüberhinaus einen gewissen Grundstock an Phrasen und Formeln, um die Strukturierung des extempore Vortrag vor einer größeren Zuhörerschaft zu erleichtern, und einen umfassenden Stoff rasch in Kapiteln und Abschnitten präsentieren zu können¹⁰.

Schwieriger in der Bestimmung ihrer Entstehung erweisen sich die Ursprünge der kurzen lyrischen Dichtung¹¹. Während sich der rhapsodische Vortrag auf die narrativ logische Entwicklung der Geschichte und deren eindrucksvolle Präsentation konzentrieren mußte, waren dem lyrischen Dichter die Selektion eines speziellen Topos und dessen Ausführung innerhalb einer entsprechenden poetischen Grundstimmung, sowie die Verfeinerung in Wortwahl und Schmuckformen das oberste Anliegen. Die Kunst, mit vielfältigen, präzisen rhetorischen Figuren und

⁸ Beide Kategorien folgten in ihren Unterteilungen Kriterien wie Sprache, also *Sanskrit*, *Prākṛit*, *Apabhraṃśa*, *miśra* (Mischformen); weiterhin wurde der metrische Status in Prosa-Reim- oder Mischformen (*gadya*, *padya*, *miśra*) benannt; weitere Unterteilungen erfolgten hinsichtlich der Form und Länge bei gereimter Dichtung in "Große Dichtung" (*mahākāvya*) und "Kurze Dichtung" (*laghukāvya*); Prosadichtung wurde in "Fiktion" (*kathā*) und "Wahre Geschichte" (*ākhyāyikā*) unterschieden. (Lienhard 1984: 45-48).

⁹ Als Prototypen der Barden gelten die Söhne Rāmas, Kuśa und Lava, von denen sich das Sanskritwort für Barde, Darsteller oder Rhapsodist "*kuśilava*" ableitet. Kuśa und Lava wurde es von ihrem Pflegevater Vālmīki übertragen, das *Rāmāyaṇa* in der Welt zu verbreiten. (ebd.: 57).

¹⁰ Ebd.: 59.

¹¹ Ebd.: 61ff.

detailliert ausgestatteter szenischer Atmosphäre ein Höchstmaß an poetischer Resonanz im Zuhörer zu evozieren, führte zur Entwicklung von einflußreichen poetologischen Werken in aufeinander aufbauenden Schulen und Strömungen. Deren Lehrmeister, zum Teil selbst Dichter, exponierten nach unterschiedlichen Kriterien das 'Wesen' von Dichtung, und legten bestimmte Merkmale und Grundzüge fest. Ihre Ausarbeitung von Richtlinien führte ebenso zu genauerer Bestimmung der epischen Lyrik, was Form und Länge, Inhalt und Auswahl der Themen, Rolle und Charakter des Helden usw. anbetraf. Hatte das epische Gedicht eine große Leinwand auszustatten, so konzentrierte sich die lyrische Dichtung auf differenzierte Beschreibung und suggestive rhetorische Techniken. Es ist jedoch anzunehmen, dass beide Dichtformen nebeneinander bestanden und einander beeinflussten. Die Entwicklung vom einstrophigen Gedicht (*muktaka*), zum längeren Gedicht mit mehreren Abschnitten oder Kapiteln, (*sargabandha*), vollzog sich oft in einer losen, thematisch gebundenen Verknüpfung von einzelnen Versen¹².

Die frühen Lehrmeister Bhamaha und Dandin gehen in ihren Werken nicht speziell auf die einstrophigen, kurzen Dichtformen ein, die sie als Teil des *Sargabandha* behandeln¹³. Die poetologische Untersuchung der dichterischen Qualität erfolgte ohnehin weitestgehend auf der Grundlage einzelner Verse, und konzentrierte sich weniger auf die geschickte strukturelle Verbindung der Einzelteile zum Gesamtwerk. Verschiedene Kurzformen wurden nach Strophenanzahl und thematischen Verbund in *Muktakas*, *Yugmakas*, *Sandānitakas* usw. unterschieden; eine besondere Form zwischen kurzer und langer Dichtung bildet das *khaṇḍkāvya*, die "Dichtung aus einem Stück oder Fragment". Im Gegensatz zur Häufung von verschiedenen kurzen Gedichten unter losem Verband, dessen thematischen Vorgaben jedoch relativ eng definiert waren (*Samghāta*), erschließt das *khaṇḍkāvya* einen größeren Themenbereich und wird vor allem durch eine Geschichte zusammengehalten, die den Hintergrund für eine narrative Entfaltung bietet und zugleich Raum für deskriptive, lyrische Passagen bietet¹⁴.

¹² Ebd.: 63.

¹³ Ebd.: 65.

¹⁴ Ebd.: 66ff.

Die Kategorie der Langen oder Großen Dichtung (*mahākāvya*) unterteilt sich wie eingangs angeführt, zunächst nach Kriterien des Metrums in metrische, Prosa- oder gemischte Formen. Die Bezeichnung "Große Dichtung" weist jedoch nicht nur auf die Ausmaße eines Werkes, sondern auch auf andere wichtige Charakteristika hin, wie die Einteilung in Kapitel oder *sarga*, und vor allem die thematische Dimensionen und die praktische Durchführung¹⁵. Wie das Drama kann das *mahākāvya*, dem erhabenen, oft göttlichen Charakter des Helden entsprechend, nicht tragisch enden. Im Sieg des Guten über das Böse offenbart sich die Botschaft der göttlichen Vorsehung. Die im *mahākāvya* zu behandelnden Themen sollten daher glückverheißend, erhaben und dem Leben zu Hof entlehnt sein, die Schilderungen der Naturphänomene umfassen, und eine Reihe von verschiedenen Liebesituationen schildern¹⁶.

Die im vorigen nur auszugsweise angeschnittenen Aspekte, die dem *mahākāvya* mitgegeben waren, wurden nur insofern aufgeführt, als in irgendeiner Weise Bezug nehmen auf die lange Form von *Amṛdhere meṁ*. Die Kapiteleinteilung und mit ihr die

¹⁵ Die Eröffnung eines Werkes bestand zumeist aus einer Anrufung (*āśis*), einer respektvollen Begrüßung (*namaskriyā*) oder einer Einstimmung auf die kommenden Ereignisse (*vastunirdeśa*). Die Geschichte sollte einer wahren Begebenheit oder Tradition folgen (*itihāsa*), und sich mit einem der vier Lebensziele (*dharma*, *artha*, *kāma*, *moksha*) befassen. Der Held (*nāyaka*) soll als Idealtyp das Höchstmaß an Edelmut, Schönheit und vornehmer Herkunft verkörpern; sein Gegenspieler (*pratināyaka*) das Böse, Intrigenhafte und Degenerierte darstellen. Die Durchführung der Handlung in einem *mahākāvya* sollte der Verbindung der fünf *saṁdhis* folgen: Der Eröffnung (*mukha*) folgte die Gegeneröffnung (*pratimukha*), im dritten Teil, dem Kern, (*garbha*) sollte die Geschichte entwickelt werden, der vierte Teil sollte eine Prüfung, Krise oder Herausforderung (*vimarś*) beinhalten, die sich im fünften Kapitel zum positiven auflöst (*nirvahaṇa*). Die Durchführung der Handlung folgte jedoch nicht immer diesen dem Theater entlehnten Vorgaben, und der Handlungsfäden konnte jederzeit zugunsten lyrischer Schilderungen oder der Exponierung eines bestimmten Gefühles unterbrochen werden. (Ebd.: 161-163).

¹⁶ So die aufblühenden Liebe (*pūrvārāga*), eine Liebe in Vereinigung (*sambhogaśṛṅgār*) als auch in Trennung (*virāh*, *vipralambhaśṛṅgār*). Jedes einzelne *Sarga* soll in einem einzigen metrischen Schema verfasst sein, mit Ausnahme der letzten Verse, die idealerweise auf das Metrum des nächsten *Sarga* hinweisen. Das *Sarga* soll nicht zu lang sein und sich zwischen dreißig und siebenzig Zeilen bewegen. Ferner sollte jedes *Sarga* von einer der Grundemotionen (*rasa*) beherrscht sein, deren Ausführung in Schmuckformen (*alamkāra*) und evozierten Bedeutungen (*dhvani*) nach entsprechenden Vorgaben zu geschehen hat (Ebd.).

Durchführung von Exposition, Gegenexposition, Geschichte, Krise und Lösung scheinen überraschenderweise als gar nicht so weit von der Kunstruktion in *Am̐dhere meṛ* entfernt, wenn auch dort die gestalterischen Formalien ganz anderen Vorgaben folgen. Gleiches gilt für die 'Liebe in Trennung und Vereinigung', wobei auch hier natürlich eine abstraktere Ebene angenommen werden muss. Die vier 'Lebensziele', das Ringen um die 'richtige' Gesinnung und Perspektive und das 'glückliche Ende' sind weitere Merkmale, die im Kopf zu behalten sich lohnt, wenn man dem Gesamtkonzept von *Am̐dhere meṛ* folgt, das sich bewußt oder unbewußt, und sicherlich auf höchst moderne und kontroverse Weise transformiert, an diesem großen Rollenvorbild auszurichten scheint.

5.4.2. Unmittelbare Vorläufer im Hindi

Die Versuche, die literarische Entwicklung dieser neuen Form des langen Gedichtes ab den 50er Jahren zu bestimmen, wurde im Hindi nur von wenigen Kritikern unternommen, und auch deren Ergebnisse sind größtenteils auf Einzelaspekte beschränkt und kaum anhand von bestimmten Textanalysen durchgeführt worden. So reduziert sich der Versuch N.K. Navals in seinem immerhin das 'lange Gedicht' im Titel führenden Werk *Nirala und Muk̐tibodh: Vier lange Gedichte*¹⁷ auf die Herleitung des langen Gedichtes bei Nirala aus der Tradition des 'Lyrischen Liedes', (*Gītī kāvy*¹⁸), das noch im *Chāyāvād* eine überaus populäre Form gewesen war und von einigen Dichtern, wie Muk̐tibodhs *Tār Saptak*-Kollegen Girijakumar Mathur, bis in das Neue Gedicht weiterentwickelt wurde. Es erscheint jedoch sehr verkürzt, eine solcherart formgebundene Tradition als die Grundlage einer so weitreichenden thematischen, formalen und perspektivischen Umorientierung zu benennen, nur weil sie die vorherrschende Gedichtstradition darstellte. Weiterhin führt er 'die Komplexität der Ereignisse' an, die ursächlicher mit der Entstehung von langen Gedichten verknüpft sei als nur der 'narrative Verlauf'. Es fällt auf, wie oft er sich direkt oder indirekt auf prominente Äußerungen Muk̐tibodhs diesbezüglich beruft, bzw. dessen

¹⁷ Er stellt Niralas "Saroj Smṛti" und "Rām kī śakti pūjā", sowie Muk̐tibodhs "Brahmarākṣas" und "Am̐dhere meṛ" vor. (Naval 1993: Vorwort, o.A.).

¹⁸ Die Bezeichnung geht auf die gleiche Wurzel des 'Liedes' wie der Begriff 'Lyrik' zurück.

Gedanken zum 'kreativen Prozess', dargelegt in verschiedenen Aufsätzen, referiert. In der einzelnen Interpretationen der vier langen Gedichte geht er nicht weiter auf die Hintergründe, Strukturen oder Techniken ein, die Hinweise auf die vorliegende, außergewöhnliche Länge der Gedichte geben könnte.

Die Dichtform der *Gītī kāvy* untersteht in der Hauptsache Kriterien der Musik und des Gesangs, und weniger direkten Vorgaben an Diktion und Thematik. Die Einteilung nach Takt (*tāla*) und Rhythmus (*laya*) gebot einen einzuhaltenden Rahmen, bezüglich des Versmaßes, der Zeilenlänge und die Verteilung der Kürzen und Längen (*mātra*) im Gedicht. Diese 'melodischen' Elemente bildeten, wie Gaeffke¹⁹ ausführt, erstmals für Tagore ein Feld des Experiments, aber sicherlich war es Nirala, der mit einigen seiner langen Gedichte²⁰ in Form und Thematik deutlich von den bestehenden Vorgaben der *Gītī kāvy* abwich. Der einschneidende Bruch mit der Singbarkeit stellte sicherlich seine Verwendung von freien Rhythmen und Reimen²¹ dar, ohne dabei jedoch den Augenmerk auf das Melodische zu verlieren. Aber auch in der Thematik, in der traditionellen *Gītī kāvy* vor allem des *Chāyāvād* vornehmlich auf den romantischen, spirituellen oder devotionalen Bereich festgelegt, eröffnete er neue Wege. So ist sein berühmtes Gedicht "Saroj Smṛti", eine Elegie auf seine im Alter von 18 Jahren verstorbene Tochter Saroj, deren Lebensstationen und sein eigenes Versagen dabei er in einer Fülle von bewegenden Erinnerungsbildern zum Ausdruck bringt. Seine Emotionalität spielt dabei nie auf vorgegebenen Registern von ästhetischer Metaphorik, sondern sie gewinnt durch eine unbedingte, schonungslose Authentizität des Erlebten ihre enorme Aussagekraft. Der Druck des unmittelbar erfahrenen Leides, das sich in einem Klagelied Ausdruck verschafft, zwingt auch äußerlich zur Aufgabe von Mustern des Rhythmus, Versmaßes und geschliffener Metaphern. Nirala kann also als derjenige bezeichnet werden, der "das traditionelle lyrische Lied in das Lied des modernen Gedichts überführte", wie es Namwar Singh formulierte²², ohne dass dabei wiederum speziell auf die Länge eingegangen ist.

¹⁹ Gaeffke 1978: S. 84.

²⁰ Seine bekanntesten langen Gedichte waren Saroj Smṛti, Rām kī śakti pūjā, Kukurmutta.

²¹ Der sogenannte *mukt cand*, der Freie Vers, wurde gewissermaßen zum Markenzeichen von Nirala.

²² Namwar Singh *Kavi*, April 1957: 52.

Narendra Mohan versucht in seiner Einleitung zu einer Sammlung von modernen langen Gedichten²³ des Hindi, die in ihrer Art einzigartig auf diesen thematischen Rahmen konzentriert ist, eine historische Einordnung bestimmter Verfahren im langen Gedicht zu rekonstruieren, und nimmt dabei eine recht gewissenhafte Begriffsgeschichte vor. So weist er darauf hin, dass bereits in der Zeit Bharatendus "metrisch gebundene Essays" (पद्यात्मक निबंध), auch als "Essay-Dichtung" (निबंध काव्य) bezeichnet, verfasst wurden²⁴. In der anschließenden, sogenannten "Diwedi-Zeit" wurde diese Form weitergeführt in der Form von "Erzählgedichten" (कथा-कविता). Lange erzählende Gedichte wurden "als Teil eines episch-narrativen (प्रबंधात्मक)²⁵ Rahmens" verfasst". In der Folge entstanden Gedichte, die sich zwar aus diesem epischen Verbund lösten, dennoch keine Neuerungen in der narrativen Technik oder Beschreibung entwickeln konnten. Deswegen können Mohans Meinung nach die Gedichte jener Zeit über die Bezeichnung "metrische Essays" oder "beschreibende Gedichte" (वर्णनात्मक कविता) hinaus nicht den Anspruch auf die neue Form des "Langen Gedichtes" erheben (V). Es geht Mohan um die Bedeutungshaftigkeit, die mit der großen Form in Einklang stehen muß, bzw. wichtiger ist als die Länge allein²⁶.

²³ Mohan: 1996.

²⁴ Als ein Beispiel führt er den Schriftsteller Pratapnarain Mishra (1856-1894) an, der sich als Schüler Bharatendus betrachtete, und sein Journal "Brahman" der Verbreitung des Hindi und der Idee des "Swadesi" widmete. Er schrieb humorvolle Essays, Gedichte und Theaterstücke, und übersetzte aus indischen Sprachen und dem Englischen ins Hindi.

²⁵ Die Übersetzung dieses Terminus als 'episch' ist nicht unproblematisch. (Sharina/Vermeer: "प्रबंध काव्य": 'epische Dichtung'). McGregor gibt an : 'long narrative poem'. Letztere Entsprechung mit 'langes narratives Gedicht' ist angebrachter als 'episches Gedicht' da sich der Terminus "प्रबंध काव्य" weniger auf die Form, als vielmehr auf das Schaffensverfahren bezieht. HSK gibt dazu einige Punkte an: 1. Hochstehende Ziele statt Unterhaltung 2. Ernste und tiefe Gefühle und Gedanken 3. Verzicht auf romantische, unrealistische, unnatürliche Vorgänge 4. Am wirklichen Leben orientiert 5. Aufbau orientiert und entwickelt sich an der Handlung 6. Idealer Held mit Vorbildcharakter, realitätsorientiert 7. Weniger Elemente der Volkstradition als vielmehr die Atmosphäre von gebildeten, gesellschaftlich hochstehenden, städtischen Schichten 8. Mit rhetorischen Schmuckformen versehener, nobler und seriöser Stil usw., die sowohl in der kurzen ("खंडकाव्य") als auch in der langen Form ("महाकाव्य") ausgeführt werden können. HSK: 404).

²⁶ "Wir werden nicht dem Irrtum verfallen, dass die Aneignung einer großen Form unweigerlich in einem großen oder bedeutungsvollen Gedicht resultiert" (VI). Ein unfähiger Schriftsteller werde so, nur um den Text auszudehnen, ihn mit irrelevanten Einzelheiten und Episoden vollstopfen, oder mit einer Flut von Details ertränken, oder sich in der Schaffung und Beschreibung eines einzigen Spannungsfeldes und Gefühlsbereiches

Dennoch können diese Dichtungsformen in der Zeit von Bharatendu und Dwiwedi seiner Meinung nach als 'Nährboden' für die Dichter des Chayavad betrachtet werden, die aufgrund schneller Wechsel in den äußeren Bedingungen zur Schaffung neuer Wege in Inhalt, Sprache und Form gezwungen waren. Neben Gedichten im episch-narrativen Verfahren (प्रबंधात्मक विधान) seien auch solche mit den 'Mitteln des langen Gedichtes' geschrieben worden, und er führt als erste solcher Beispiele Prasads *Kāmāyanī* (1936) sowie *Pralay kī chāyā* (1933), Sumitranandan Pants *Parivartan* (1923), und Niralas *Rām kī śaktī pūjā* (1937) auf. Was diese 'Mittel' sind, beliebt allerdings noch unklar: Er benennt die Bausteine "Legende und Geschichte, Gefühls- und Gedankenbeschreibungen" als zwar nicht allein konstituierend, jedoch als Rückgrat des schöpferischen Gebrauches dieser langen Gedichte. "Eine neuimaginierte Legende (आख्यान) verflochten mit den verschiedensten Aspekten von dichterischen Wahrnehmungen" könne so eine Grundlage dieser langen Gedichte bilden²⁷.

Bis zu den fünfziger und sechziger Jahren stellt er nach diesen ersten, während des *Chāyāvād* entstandenen Beispielen, eine ca. 15-jährige Pause in der Veröffentlichung von langen Gedichten fest. Generell unterteilt er alle (in seinem Band) vorliegenden langen Gedichte in zwei Blöcke von vor bzw. nach der Unabhängigkeit. Bei den Gedichten vor der Unabhängigkeit stellt er eine Verpflichtung gegenüber traditionellen Werten fest, die sich in einer gewissen Anhänglichkeit an Themen aus der Legenden- und Mythenwelt bezeugt. Der Übergang von einer feudalistischen Gesellschaftsstruktur zum Kapitalismus habe zwar zum Aufbrechen des epischen Rahmens geführt, die Thematik von Mythen und Legenden habe jedoch auch bei der Darstellung von zeitgenössischer Problematik ihre Gültigkeit bewiesen.

Nach 1947 habe die zunehmende Komplexität der Existenz in einer Konsumgesellschaft das Zurückweichen der traditionellen Themen erwirkt, und sie

erschöpfen, oder ihn mit bloßen Äußerungen auffüllen usw., was zu einem "ermüdenden, ungeschlachten und beschreibungslastigen Werk" führe.

²⁷ Im folgenden schränkt er jedoch die erwähnten Beispiele ein, da Pants Text z.B. der Legende entbehrt und sich weniger an einer Handlung, als an einer Kette von Stimmungsbildern orientiere (VII).

durch neue zentrale Inhalte und Bilder ersetzt. Die Legende mit ihrer Handlung gerät so in den Hintergrund, und dient mehr und mehr als Projektionsfläche für die eigentlichen Gedanken, Bilder und Symbole des Gedichtes (VIII). Die Beschäftigung mit der Geschichte geschehe nicht mehr in der Form eines großen, umfassenden Paketes von Geschehnissen, sondern unter ganz individuellen Fragestellungen, Erinnerungen und Empfindungen.

"Wenn die selbsterfahrene Wahrnehmung nicht in Geschichte oder Mythos ausgeformt wird, oder Geschichte und Mythos nicht in selbsterfahrene Wahrnehmung transformiert wird (das kann in der Form von Aussage, Beschreibung, Bild, Symbol oder Phantasie geschehen), ist der Weg des langen Gedichtes zu einem großen und bedeutungsvollen Gedicht blockiert." (IX)

Diese dialektische Beziehung zwischen Erinnerung und Imagination, Geschichtsbewußtsein und mythologischem Geist ist seiner Meinung nach ein wichtiger Bestandteil der inneren Verfassung des langen Gedichtes.

Die Spannung zwischen den vielen verschiedenen Zusammenhängen, Empfindungen und Ansichten des modernen Daseins findet nach Mohan Ausdruck in einer 'tendenziellen Offenheit' des langen Gedichtes, die die Entwicklung einer langen Form begünstigt. Ein Ausdruck dieser komplexen Spannungen sei im kurzen Gedicht nicht mehr möglich. Er orientiert sich hier, wie bereits Naval, bis in die Übernahme der Termini an der vielzitierten Stellungnahme Muktibodhs, der die Verknüpfung und Komplexität der von ihm erfahrenen Realität als Hauptgrund für die Länge seiner Gedichte angibt. Die Darstellung der Komplexität der *erlebten* Wirklichkeit, die nicht mit einer naturalistischen Abbildung zufrieden ist, muß auf eine Erweiterung der Ausdrucksformen zielen, um auch der *dargestellten* Wirklichkeit eine kongruente Dynamik zu verschaffen:

"Ich möchte das so formulieren: Die Elemente der Realität sind ineinander verschlungen, gleichzeitig ist diese Realität ein dynamischer Prozess. Die Realität, die als Gegenstand des Ausdrucks erscheint, unterliegt derselben Dynamik, und auch ihre Elemente sind ineinander verschlungen. Das ist der Grund, warum ich keine kurzen Gedichte schreiben kann, und die die kurz sind, sind in Wirklichkeit nicht kurz, sondern unfertig. (Ich spreche

nur von mir.) Ich weiß nicht, wieviel Gedichte ich auf diese Weise unfertig
lieggelassen habe; ich besitze nicht die Kunstfertigkeit, sie zu beenden;
das ist meine Tragik."²⁸

Die Auseinandersetzung des lyrischen Ich nicht nur mit sich selbst, sondern mit der
realen Außenwelt wird von Namvar Singh ebenfalls als konstituierendes Element des
langen Gedichtes vorgestellt, indem er ein Wort von W.B. Yeats erweitert:

"Yeats hatte bemerkt, dass Prosa entsteht, wenn wir mit der Außenwelt
kämpfen; wenn wir aber mit uns selbst kämpfen, wird Lyrik geschaffen.
Diese Lyrik des Mit-sich-selbst-Kämpfens ist sicherlich nicht die Lyrik
des *Chāyāvād*, sondern das Lied der heutigen Dichtung. Aber es gibt noch
einen dritten Zustand, wo wir mit uns selbst kämpfen und gleichzeitig den
Kampf mit der Außenwelt anstreben, und [wo] eine Art von langen
Gedichten entsteht, die die größte Errungenschaft der modernen Dichtung
darstellen."²⁹

Diese Spannung jedoch nicht nur auszudrücken, sondern auch im Textverlauf
aufrechtzuerhalten, erforderte neue Formen und Techniken. Wenn Edgar Allen Poe
diese Unterfangen als unmöglich hinstellte, da er die Spannung, die einen Text als
Gedicht qualifizierte, als über eine längere Dauer nicht durchhaltbar betrachtete, und
die Bezeichnung "langes Gedicht" an sich als ein Paradox bezeichnete, so formulierte
T.S. Eliot gerade die kunstvolle "Fluktuation von Spannung und Entspannung" als
Merkmal eines Textes, der die begrenzte Reichweite einer aus einer bestimmten
Gemütsverfassung geborenen Spannung überschreitet³⁰. Ajñeya äußerte sich
ebenfalls skeptisch zugunsten der Kürze eines Gedichtes, wenn er die Spannung eines
Gedichtes als den Ausdruck eines bestimmten Gefühles betrachtete, der in einer
dessen Intensität entsprechenden Kurze und Konzentration stattfinden müsse, um
nicht im langen Verbund 'paraphrasiert' und 'verwässert' zu werden. Ferner wandte
er sich gegen die Versuche, im Gedicht mehr als nur die "eigene Wahrheit" darstellen
zu wollen³¹.

²⁸ "एक लंबी कविता का अंत", GA 4: 151.

²⁹ *Kavi*, April 1957: 51/52.

³⁰ In der Darstellung von Mohan 1996: IV.

³¹ In seinem Gedicht "Jitnā tumhārā sac hai" (Ajñeya 1988: 56) heisst es so: "Sagt das Meer: Schweig
still!/ So wie ich meine Grenzenlosigkeit erdulde, so/ ertrage Du deine Grenzen/ Was Du nicht fassen
kannst/ darin lass unbekümmert dein Herz aufgehen/ Die Bedeutung des Schweigens ist:/ Sage nur soviel/
wie es Deine Wahrheit ist."

Muktibodh hingegen formuliert seine generelle Unfähigkeit, eine Empfindung auszudrücken, ohne sie in den Kontext ihrer Ursachen und Konnotationen zu stellen:

"Gerade läßt mich ein Gedicht nicht in Ruhe. Wenn das Gedicht erfüllt von einer Gefühlserregung (*bhāvāveshpūrṇ*) wäre, dann käme ich zur Ruhe, wenn der Ausdruck dieser Gefühlserregung geschehen wäre. Aber das ist unmöglich, denn eine Gefühlserregung entsteht aufgrund einer Sache, und dieses Sache steht im Zusammenhang mit einer anderen, und diese wiederum mit der nächsten."³²

Die Suche nach neuen Ausdrucksformen, die innerhalb eines poetischen Textes die erforderliche Spannung, Kohärenz und strukturelle Organisation vermitteln kann, und so das lange Gedicht, das um den Ausdruck dieser komplexen Kausalzusammenhänge kämpft, 'im Inneren zusammenhalten' kann, führte Namwar Singh zur Betrachtung dramatischer Verfahren. Singh hatte als einer der ersten Kritiker im Aufsatz "Dichtungsstruktur: lyrisch oder dramatisch"³³ diesen Wandel in der poetischen Schreibtechnik, dem ein Wandel im dichterischen Verständnis zugrundeliegt, thematisiert. Dieses grundsätzlich von der kurzen lyrischen Form verschiedene Organisations- und Integrationsverfahren untersucht er u.a. anhand der Gedichte Muktibodhs, wie das auch Mohan ansatzweise vornimmt, und dabei ähnliche Strukturen in Vijaydevnarayan Sahis "Alvidā" aufzeigt.

Die im vorigen angesprochenen Einzelbeobachtungen zur Entwicklung von tendenziell langen poetischen Texten sind jedoch wenig in der Lage, gerade den großzügigen Überschreitungen der Grenzen zwischen all diesen Kriterien innerhalb *eines* Gedichtes Rechnung zu tragen. Die im vorigen vorgestellten 'Konstanten', die sich im Kontext der Analyse von drei frühen langen Gedichten Muktibodhs ergaben (150/151), weisen jedoch bereits auf eine keineswegs nur auf die technische Organisation beschränkte ursächliche 'Notwendigkeit der Expansion' hin, die nicht exklusiv sondern integrativ verfährt, und deshalb weder das lyrische Moment ausschließt, noch andere Schreibweisen und Konzepte, und gleichzeitig die verschiedensten Realitäts- und

³² GA 4: 151.

³³ "Kāvya-saṃracnā: Pragītātmak aur nāṭakīya", Namvar Singh 1968: 126-144.

Reflektionsebenen in einem Verbund zusammenführen kann. Eine derart heterogene Textsorte verlangt auch nach adäquaten Analyse- und Interpretationsverfahren, die im folgenden Kapitel vorgestellt und entwickelt werden.

6.0. Multiple Lesarten: eine Textanalyse in drei Durchgängen

"Der Laie hat für gewöhnlich,“sofern er ein Liebhaber von Gedichten ist, einen lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpflücken von Gedichten nennt, ein Heranführen kalter Logik, Herausreißen von Wörtern und Bildern aus diesen zarten, blütenhaften Gebilden. Demgegenüber muß gesagt werden, dass nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen.[...] In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses."

(Bertolt Brecht¹)

Beispiel einer heterogenen Textsorte: das 7. Kapitel von *Andhere men*

Bevor im folgenden versucht wird, einzelnen Techniken, Konzepten und Strategien in *Andhere men* nachzugehen, soll eingangs die eigentümliche Verknüpfung von lyrischen (Konzentration), dynamischen (Narration), dramatischen (Konfrontation), interpretierenden (Reflexion) und programmatischen Passagen (Appell, Resolution) am Beispiel des mit 153 Zeilen relativ kurzen Kapitels 7 aufgezeigt werden, das innerhalb des Gedichtverlaufes gleichermaßen als Zusammenfassung und Sammlung der vorigen Kapitel fungiert, bevor es zum Schlußkapitel 8 überleitet.

Die ersten acht *erzählenden* Zeilen des Kapitels 7 schließen inhaltlich an das Kapitel 6 an, (bilden ja auch in KAL und GA dessen Abschluß), und nehmen den *dynamischen* Handlungsstrang der Flucht, Folter, Verfolgung etc. mit einer Fülle von Bewegungsverbren wie "losgelassen", "verfolgen", "hingehen" (in GA und KAL hier zusätzlich "anhalten", "weitergehen"), "treffen" wieder auf. Trotz der immer noch wahrgenommenen latenten Bedrohung ist der Held jedoch jetzt "befreit", d.h. der Spannungsbogen von Konfrontation und Konflikt neigt sich nach dem Höhepunkt der Folter dem Ende zu.

¹ "Über das Zerpflücken von Gedichten", in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 3, S.16/17.

In den folgenden Zeilen 7.9-73 wird die Essenz, die das Subjekt aus dem Vorhergehenden extrahiert, in *lyrisch* verschlüsselten Naturmetaphern ausgeführt, die sich hauptsächlich um das Motiv der Blume entfalten. Das in der Form des Monologes verfasste 'klärende Selbst-Gespräch' setzt abrupt im Textzusammenhang ein und stellt den *Auftrag* des dichtenden Ichs in Bildern vor. Die vom Subjekt nun "zu suchenden Gefährten" werden in Symbolen von verschiedenen "dunklen Blumen", d.h. Geschöpfen des Untergrunds evoziert; die Schöpfungen des Dichters werden in Bildern von attraktiven, aber frostigen "Stein-Blumen" ausgeführt, die das Subjekt vom wilden "Schöpfungstanz in den Armen des Blitzes" zu Feuer und Lebendigkeit inspirieren lassen möchte. Die notwendige Arbeit *Andhere mein* Ausdruck, die Fusion von 'glühendem' Auftrag und 'kalter' lyrischer Schönheit, wird weiter im Bild des "roten Lotus" ausgeführt, den man im "eiskalten blauen Wasser des Sees" einsetzen muß.

Ein daran anschließender *dynamischer* Part wird ab Zeile 7.74 mit dem bereits früher eingeführten Kehrreim "ich laufe um mein Leben/ such nach Auswegen" wieder aufgenommen; in einer Vision gerät der Protagonist in eine Demonstration junger Menschen, die ihn trotz seiner Bemühungen, voranzukommen, hinter sich zurückläßt, die Teilnehmer überholen ihn und schreiten mit dem "blutroten Feuer" seiner "Verstandes-Juwelen" voran. Er flüchtet, und erhält von "jemand" einen Zettel, dessen *Botschaft* er als "seine geheimen Gedanken und Empfindungen" erfährt.

Diese Botschaft wird in den folgenden Zeilen (7.118-146) wiederum in poetischen *Bildern* ausgeschmückt, die wie so oft das irdische Geschehen in kosmischen Dimensionen überführen. Sterne, Planeten, Blumen, Duft entfalten sich zwischen den Zeilen des Briefes, der den Protagonisten am "Himmel wirbeln" läßt und gleichzeitig auf der Erde an jeder "Kreuzung, Gabelung, Wegbiegung" seine "Überzeugungsarbeit" tun läßt. Das Konzept einer gefundenen Übereinstimmung von poetischem Ausdruck und politischem Auftrag ist in diesen Zeilen poetisch bebildert und ist die Vorbereitung der Lösung im achten Kapitel..

Die darauffolgende, das Kapitel abschließende poetische *Vision* dient der Ausgestaltung des utopischen, revolutionären Zukunftsgeschehens und der *Erweiterung* des Geschehens in universale Dimensionen. Der Übergang von der Dunkelheit in den Kapiteln 1-7 in den hellen Morgen in Kapitel 8 wird gegen Ende des Kap. 7 bereits eingeleitet mit dem Bild der "Traumstrahlen", die die sich in "Handlungs-Felsen" umformen, aus denen die "Statue der Träume" entstehen wird, "deren Strahlen/ das gesamte Universum durchmessen" (7.134-146).

Eingeleitet (in GA und KAL), unterbrochen und beendet wird das Kapitel 7 mit einigen Zeilen, die in poetisch-verschlüsselter oder prosaisch-pragmatischer Form die *Resolution* und den *Appell* des Subjekts übermitteln. Diese Zeilen sind in unmißverständlicher Deutlichkeit auf das ausgerichtet, was "geändert werden *muß*", da es "nicht weiterbestehen *kann*": "Ich *muß* jetzt Gefährten suchen/ schwarze Rosen und dunkle Shivanti-Blüten/ " (7.9-15), sowie später: "Jetzt *müssen* alle Gefahren des Ausdrucks/ aufgenommen werden/ niedergerissen *müssen* werden Klöster und Festungen/ Erreichen *muß* man die andere Seite der unwegsamen Berge/[...]/ ein roter Lotus/ holen *muß* man ihn/ und einsetzen [...]" (7.52-59). (Herv.v.Verf.).

An das letzte lyrische *Bild* der "Strahlenden Traum-Statue" schließen sich wiederum vier eher *erklärende* Zeilen als Abschluß an, die das Vorhergehende ausdrücklich noch einmal außerhalb der lyrischen Atmosphäre formulieren, gleichsam als traue der Dichter seiner Lyrik die erforderliche Aussagekraft nicht zu²: "Im Gedicht es zu sagen bin ich nicht gewohnt, doch möchte ich sagen/ es *kann* in der heutigen Gesellschaft nicht vorangehen/ Das ans Kapital gefesselte Herz *kann* sich nicht ändern/ der Fürsprecher des freiheitlichen Individuums/ *kann* nicht betrügen den Geist der Befreiung,/ das Volk./" (7.148-153). (Herv. v. Verf.).

² Vgl. auch die Stelle in Kap.4, wo wörtlich die "Prosaübersetzung" des "Liedes" des Irren angekündigt wird (4.59).

6.1. Lyrische Momente: Bilder, Symbole, Liedstrukturen

6.1.1. Metaphern, Bilder, Symbole: Naturpoesie versus urbane Lyrik?

Bei der Betrachtung von *Am̐dhare mer̐* fallen in der Tat die rein 'lyrischen' Passagen zunächst weniger ins Auge. Das Gedicht auf seine dramatischen oder narrativen Elemente beschränken zu wollen hieße jedoch, einige der eindringlichsten und sprachgewaltigsten Abschnitte als dem Erzählverlauf hinderlich abzutun. Der Tradition vom "Gedicht im Gedicht" der klassischen langen Sanskrit-Dichtung nicht unähnlich, finden sich in *Am̐dhare mer̐* immer wieder Einschübe, die der Verdichtung einer bestimmten, subjektiv empfundenen Atmosphäre und der poetischen Bebilderung von zuvor geschilderten Vorgängen dienen und in denen eine entsprechende lyrische Konzentration von Wortgefüge und Symbolstruktur zu beobachten ist. Erzähltechnisch sind diese Passagen in den Geschehenszusammenhang als Phasen der Selbstreflektion, als Traumerlebnis oder plötzliche Vision des Icherzählers eingefügt, und gehen sehr häufig mit einem Zustand des Unterbewußtseins [Traum, zwischen Schlaf und Wachen, Strudel, Schwindel (5.20), Kreisen (7.127), Ohnmacht 6.310 Schmerz-Delirium (6.347)] einher, eingeleitet durch eine "Ahnung, Vorahnung, Vermutung", oder durch symbolisches Betreten der Region des Unterbewußtseines wie die "magische Höhle", oder auch "Graben", "Abgrund", "Treppen" (6.291), "Gassen", "Winkel", "dunkle Zimmer", "ein Brief" (7.109). Häufig folgen solche Zcilengruppen im Anschluss an längere Passagen voller dramatischer Ereignisse und Begegnungen. Die Botschaft, das Anliegen des Ich, wird auf einer höheren Ebene in oft romantischen Bildern zum Ausdruck gebracht. Auffällig oft findet man diese Passagen gegen Ende eines Kapitels, so z.B. Ende der Kapitel 2, 4, 5, 6, 7³.

³ Siehe das Kapitellende 6 in den vielüberarbeiteten Passagen.

Auffällig ist bei zahlreichen lyrischen Passagen die direkte Einbindung in Naturbilder, verbunden mit einer Umformung der vorausgegangenen Inhalte, Ereignisse und Gedanken in Naturmetaphern. Zunächst verlief die Verortung dieser Passagen jedoch umgekehrt: Erst nachdem unter dem Suchbegriff 'Natur' alle Begriffe wie Mond, Sterne, Blitze, Vögel, Blumen, Bäume, Berge, Felsen, Höhlen, Seen, Edelsteine⁴ usw. im Text markiert wurden, wurde die nahezu ausschliessliche Verknüpfung von Naturbildern mit reflektiven, bilder- und metaphorreichen Passagen erkenntlich. Die in diesen Ausschnitten sichtbar gewordene Häufung und Selektion schien sich von der vorangegangenen lyrischen Tradition gar nicht so weit entfernt zu haben. Tatsächlich tauchen diese Metaphern jedoch nun unter verkehrten Vorzeichen auf, oder wurden mit neuen Inhalten und Funktionen versehen.

Als Beispiele für solche 'naturromantischen' Passagen können gelten: 1.32-1.56, 2.95-2.120, 4.129-4.146, 5.25-5.50, 7.9-7.73, 7.118-7.147, 8.43-8.50, 8.85-8.102. Interessanterweise decken sich mehrere dieser Passagen mit den im vorigen Kapitel behandelten viel überarbeiteten Textstellen, auf die der Autor offensichtlich ein besonderes Augenmerk auf die Verfeinerung und Verdichtung der poetischen Sprache gelegt hatte. In diesen Passagen findet sich in beeindruckender Dichte eine Häufung von Attributen, die zur Ausstattung einer 'romantischen' Naturstimmung beitragen können: Berge, Teich, Wasser, Gebüsch, Blitze, Höhle, Nebel, (Kap.1); Sterne, Pipalbaum, Wind, Schakale; (Kap.2), Bargad-Baum, (dunkles) Wasser, Abgrund, Tau, Duft, Gärten, Ruinenfelder, Rosen, Jasmin, Dunkel, Wohlgeruch, Duftwelle (Kap.4); Untergrund, Einöde, (unterirdische) Höhle, Edelsteine, Wasserfall, Feuer, Wellen, Höhlenwände, Juwelen, (Kap.5); Schwarze Rosen, dunkle Sivanti-Blüten, dunkler Jasmin, düsterer Lotus, Wasser. Höhlen, Untergrund, Blüten, Horizont, Ranken der Blitze, (mehrfarbige) Blumen, Feuer, Sterne, Blitz-Blumen, Wolke, Quelle, Stein-Blumen, Him-See, Berge, roter Lotus, blaues Wasser, See, Mond,

⁴ Die gesamte Bandbreite der in Ramchandra Shuklas Essay "Was ist ein Gedicht" erwähnten "ewig-begleitenden" Naturelemente wie Wald, Berg, Fluß, Wasserfall, Felsen, Himmel, Planeten etc. ist bei Muktibodh zu finden. ("कविता क्या है", in Namvar Singh 1993a: 20).

Himmel, Neembaum, Mondlicht, Ruinen, Trümmer, Königin der Nacht, Sterne, Edelsteine, Himmel, Milchstraße, Sterne, Planeten, Champa-Blüten, Tulsistrauch, Parijat-Blumen, Himmel, Felsen, Strahlen, Universum, Hof der Sonnen (Kap.7); Steinbrocken, Bergbäche, Erdklumpen, Staubpartikel, Lotusblüten, Blumen (Kap.8).

Trotz des umgelasteten Bedeutungsbereiches dieser Bilder und Metaphern scheint die evozierte Atmosphäre zunächst den romantisch-mystizistischen Zusammenhang fortzuschreiben. Motive wie die spirituelle Reise des Ichs zum Schatz der Erkenntnis in seinem Inneren, seine Irrwege bei der Lösung seines Lebens-Geheimnisses, seine Verbindung zu übersinnlichen, unerklärlichen Mächten und Erscheinungen, die Gottesschau in Metaphern von Licht, Glanz, Strahlen etc., das Hören von Stimmen und Empfangen von mysteriösen Botschaften, die Verwandlung in andere Personen, - dies alles bilden auch in *Amidhere meri* zentrale Elemente einiger der lyrischen Abschnitte. Schlüsselbegriffe der religiösen Selbsterfahrung wie "*param tattva*" (Höchstes Element), "*sat-cit-ānanda*" (Sein-Bewußtsein-Glückseligkeit), "*maṇi*" ('Stein der Erkenntnis'), "*ātma-sakṣātkār*" (Selbsterkenntnis) werden evoziert, wenn auch in neuen Wortverbindungen und Kontexten.

Muktibodh ruft diese Motive auf, er hat jedoch den Glauben an ihre Wertigkeit verloren, bzw. prüft sie auf ihre Gültigkeit. Der Schlüsselbegriff des Gedichtes, der "höchste Ausdruck" (*param abhivyakti*) ist für ihn das zu erlangende "höchste Element" (*param tattva*). Die Vereinigung mit seinem Selbst ist nicht geboren aus dem höchsten Glückszustand (*sat-cit-ānanda*), sondern aus der Erfüllung mit Leid (*sat-cit-vedanā*). Die Selbst-Erkenntnis (*ātma-sakṣātkār*) als Erfahrung der Einheit von Ich und Weltseele spaltet sich für ihn auf in eine "Hundert-Erkenntnis" (*śat-sakṣātkār*⁵). Sein Inneres hält zwar auch Juwelen (*maṇi*) bereit, doch sie sind wertlos, weil sie nur in der Höhle des Unterbewußtseins funkeln und keinem Nutzen zukommen. Die höchste Selbst-Erfahrung ist nur dann etwas wert, wenn sie zum höchsten Ausdruck findet. Der gesuchte Guru, die ersehnte Gottesschau, manifestieren sich im neuen Menschen, der Lichtgestalt der zukünftigen befreiten

⁵ Diese gespaltene Wahrnehmung korrespondiert mit dem "Bruchteil einer Sekunde", in dem sie erlebt wird, im Text das englische Wort "split second" (8.38).

Gesellschaft. Botschaften, mysteriöse Begegnungen und überirdische Stimmen führen nicht weiter auf dem Weg zur Harmonie, sondern demontieren das Selbst durch Kritik.

In dieser Hinsicht erscheint die Sichtweise von Ramvilas Sharma verkürzt, der von der Warte des progressiven Literaturkritikers aus den "Schein des Mystizismus"⁶ in Muktibodhs Werk nachweisen will. Getragen von der Intention, darin einen Verstoß gegen bestehende Parameter des engagierten Schreibens nachzuweisen, bleibt seine durchaus gültige Aufzählung von mystizistischen Termini und Motiven jedoch ohne Effekt, denn er geht nicht genügend deren Kontext und Einbindung nach. Muktibodhs widersprüchlicher Verwendung dieser Termini spricht er keine moderne Perspektive auf diese zu, sondern reiht sie in die Tradition der "paradoxen Rede" (*ulaṭbaṃsī*) des Mystizismus (*Rahasyavād*)⁷. Für Sharma ist die Beschäftigung mit dem Mystizismus an sich bereits verwerflich, denn sie ist in ihren Grundzügen auf das Selbst konzentriert. Namwar Singh kritisierte Sharma für die Behauptung, Muktibodhs Gedichte seien von Mystizismus und Existentialismus überschattet und befand: "Die Grundlage für den Selbst-Schmerz von Muktibodh ist doch sein Welt-Schmerz". Sharma bekräftigte jedoch seine Haltung nur: "Es mag sich um Selbst-Schmerz oder Welt-Schmerz handeln, beides findet seinen Ursprung in der Selbstbezogenheit des Dichters."⁸ Er stellt Muktibodhs Werk in den Zusammenhang der 'magic novels' von Devakinandan Khatri, sowie Werken von Redcliff und Keats: "In dem Maß wie Muktibodh in der äußeren Welt Hiebe abbekommt, in dem Maß wendet sich sein wundergläubiger, emotionaler und naiver Geist mit großer Eile dem Mystizismus zu, um einen Stein oder Juwel zu finden, durch den sein eigenes und das Leid der gesamten Welt verschwinden möge; sämtliche Rätsel der Welt und des Kosmos, die der internationalen Wissenschaft verborgen blieben, sollen sich vor Muktibodh plötzlich lösen."⁹

⁶ "Nayī kavīṭā aur Muktibodh kā punarṃūlyāṃkan", in: R.V. Sharma, 1993: 167-255.

⁷ "Das ist die 'paradoxe Rede' des Mystizismus. Statt hinauf geht es meistens abwärts, statt Licht gibt es eher Dunkelheit, statt Glück findet man eher Leid." R.V. Sharma 1993: 136.

⁸ R. V. Sharma 1993: 207.

⁹ Ebd.: 135.

Die sich in der Reaktion auf Sharmas Artikel ergebende 'Mystizismus-Debatte' in Zusammenhang mit Muktibodhs Gedichten soll an dieser Stelle nur im Zusammenhang mit den Implikationen für den essentiell lyrischen Charakter der ausgewählten Passagen angeführt und in ihrer ideologischen Ausrichtung nicht weiterverfolgt werden¹⁰. Relevant ist sie in zweierlei Hinsicht: zum einen spricht die Debatte über die Selbstbezogenheit auf die Subjektivität als einem essentiellen Merkmal von Lyrik an; zum anderen kann eine nähere Untersuchung der Metaphern, Bilder und Symbole näheren Aufschluß über das besondere Verhältnis von tradierten Begriffen im veränderten Kontext geben. Ein zentrales Anliegen in Muktibodhs dichterischer Arbeit bestand ja in der sprachlichen Ausarbeitung von Bildern, Symbolen und Metaphern, die hier anhand der Naturbegriffe vorgestellt werden soll.

Bereits die oben kurz umrissene Auswahl der Symbole macht klar, dass die Beschäftigung mit der Natur in *Anidhere mem* auf rein romantischer Ebene stattfindet. Die Perspektive ist die eines urbanen Intellektuellen, der die Natur in symbolträchtigen Bildern imaginiert. Die erste Natur-Phantasie des Gedichtes weist direkt darauf hin: "Draußen vor der Stadt, jenseits der Berge, ein Teich ..." (1.32, Herv. v. Verf.). Der mit relativ konkreten Angaben ausgestatteten städtischen Szenerie steht ein "entferntes"¹¹ und romantisierendes Naturerlebnis gegenüber. Erst die letzte "Naturpassage" in Kap. 8 führt dann "das Zimmer" und "den Himmel" als die beiden Hauptschauplätze für urbane im einen und natürliche Szenerie im andern Fall zusammen: "in mein Zimmer ist der Himmel herabgestiegen/ mein Geist erschauerte von dieser Kosmos-Luft" (8.139/140). Und die Suche nach der Verkörperung des "verlorenen Ausdrucks" wird den Protagonisten nicht nur "Gassen, Straßen und

¹⁰ Nand Kishore Naval macht wiederum die von Sharma erhobenen Vorwürfe zum Thema eines Kapitels in seinem Buch, und versucht mit großer Vehemenz, Muktibodh in der Linie von Acharya Ramchandra Shukla im Gegenteil als *den* großen Kritiker des Mystizismus darzustellen. Indem er sich dabei vornehmlich auf den Angriff Muktibodhs gegen den Mystizismus Prasads in seiner *Kāmāyanī*-Kritik bezieht, übersieht Naval, wie ambivalent Muktibodhs Haltung gerade gegenüber dieser Tradition war.

¹¹ Siehe die häufigen Distanzierung der Naturbilder vom Geschehen in Formeln wie "Draußen vor der Stadt, jenseits der Berge..." (1.32), "Fern am andern Ende der Straße" (3.52), "Tief unter der Erdoberfläche" (5.25)", "...Höhlen in der Ferne" (6.196), "der Geist entzieht sich .../ irgendwo in eine andere Welt" (6.363/4), "Fern am Horizont" (7.16) usw.

politische Situationen jedes Landes" erforschen lassen, er sucht ihn ebenso in den eher abstrakten Naturräumen von "Hochebenen ... Bergen... der See" (8.181).

Das Areal für Revolution und Klassenkampf ist eindeutig die Stadt¹²; die Natur ist keineswegs ein Schauplatz der Darstellung von ländlicher Verelendung und Grundbesitzerwillkür, wie es in der Tradition von Premchand denkbar gewesen wäre. Unterdrückung, Bedrohung, Militärmacht, Flucht, Folter, Volksaufstand, Brände und Schießerei, - das alles ist hauptsächlich in den 'städtischen' Abschnitten der Kapitel 3, 4, 6 und 8 angesiedelt. Die Naturbilder der lyrischen Passagen, einschließlich der himmlischen Szenerie mit Mond, Sternen, Blitzen, Milchstraße, Planeten usw., beflügeln die Phantasie des Protagonisten und bilden gewissermaßen den 'Erwartungshorizont' für die notwendige Deutung innerhalb des Geschehens. Die Perspektive des Protagonisten hat ihr Zentrum in der Stadt und richtet sich von dort aus auf die Natur, die entweder in imaginären, *jenseitigen* Räumen angesiedelt ist oder bereits als Teil der Stadt erfahren wird. Typisch dafür sind die unvermittelten Ausblicke in das Himmelsgeschehen *während* der Geschehnisse in der Stadt (s.u. "Sterne"), die Beschreibung der Bäume im Gedicht (der Bargad-Baum ist wörtlich "ein *Haus*", "ein *Dach*" für alle Obdachlosen, eine "Dunkelheits-*Stupa*", 4.35 ff), oder das auch in anderen Gedichten häufig aufgerufene Bild der "Ruine", das, neben mannigfachen anderen 'psychologischen' Interpretationen, auch konkret als Verkörperung für den Grenzbereich zwischen Stadt und Natur gelten kann: verfallene Brunnen und Häuser, die von der Natur wieder zurückerobert werden¹³.

Im folgenden sollen aus der großen Zahl von Bildern und Metaphern drei Schlüssel motive, die im Zusammenhang mit Naturszenarien stehen, genauer in ihrem Kontext untersucht werden: "Sterne/Blitze", "Juwelen/ Edelsteine", und "Blumen".

¹² Auch Ram Vilas Sharma beobachtet: "In Muktibodhs Gedichten gibt es Arbeiter, aber keine Bauern." R. V. Sharma 1993: 254.

¹³ 4.138, 7.70. Vgl. hier auch die ersten Strophen von *Brahmarākṣas*, der in einem verfallenen Brunnen vor der Stadt sitzt, der von Ranken und Ästen überwuchert wird.

6.1.1.1. Sterne und Blitze

Die Behandlung und Positionierung der *Sterne* im Text läßt bereits einige zentrale Hinweise auf die Rolle der Naturmetaphern und Bilder bei Muktibodh zu. Zunächst stehen die Sterne nicht für sich als Naturphänomene, die in ihrer Schönheit beschrieben werden, sondern sie bilden Reflektionsebenen für das Geschehen auf Erden. Das ist nun auch in der klassischen Dichtung insoweit der Fall, als die Vermittlung jedes Grundsentiments mit Hilfe des *Vibhāv*, d.h. dem Sentiment zuträglichen oder es auslösenden Szenerien, ausgestattet werden kann. Wenn in der klassischen Dichtung die Beschreibung des nächtlichen Himmels zumeist der atmosphärischen Ausstattung des amourösen Sentiments dient, und entsprechend der Variante des Liebesgeschehens als sehnsüchtig, hoffnungsvoll, melancholisch, verzweifelt, zornig usw. interpretiert wird, so hält der Himmel gewissermaßen bereitwillig ein Arsenal an Motiven und Metaphern bereit, das dem Dichter je nach Neigung zur Verfügung steht. Das Geschehen bleibt eingebettet in eine zuverlässige Kulisse, die nur nach Bedarf etwas umgeschoben werden muß.

Bei Muktibodh ist dieses Vertrauen gestört. Der Erfahrungshorizont des modernen Intellektuellen deckt sich lange nicht mehr mit einem Naturgeschehen, als dessen integren Part man sich erlebt und das ein umfassendes Potential für Ausdrucksmöglichkeiten böte, wie es noch bis zum *Chāyāvād* möglich erschien. Der Protagonist findet keine Antworten oder Entprechungen mehr, ihm bleiben Fragen und Zweifel. Die Natur kann in *Arīdhare meṃ* keine Emotionen mehr forttragen und auspolstern, sie blitzt nur noch hier und da rätselhaft auf innerhalb des urbanen Geschehens oder dient als abstrakte, allegorische Reflektionsebene der Vordergrundshandlung.

Die Zerrissenheit eines intellektuellen Geistes, der diese unmittelbare Entsprechung von Naturgeschehen und Emotionen verloren hat, spiegelt sich in seinem ambivalenten Verhältnis zum im weitesten Sinne kosmischen Geschehen. Der Blick in die Sterne geschieht nicht mehr im Bewußtsein der sicheren Bestätigung eines Gefühls, sondern ist Ausdruck einer generellen Orientierungslosigkeit, wartend auf irgendein Zeichen

von 'oben'. Weder kann er weiterhin auf die Sterne als direkte Korrespondenz zu seinen Gefühlen und Erfahrungen hoffen, noch kann er sie ganz aufgeben, bevor er einen andersartigen, verlässlich korrespondierenden Bereich erschlossen hat. Die Sterne sind die einzig geliebene Verbindung zum Himmel, zur Vorsehung und damit letztlich auch zu einer verlorenen religiösen Orientierung¹⁴. Die Haltung des Protagonisten ist also trotz der Entfremdung und Distanz vom Naturgeschehen immer wieder von einer Hoffnung gekennzeichnet, in ihr ein (himmlisches) Zeichen zu seiner Orientierung in seinem Alltag zu erhalten, der ihn mit Gewalt und Terror konfrontiert und von ihm politische, soziale, ethische und nicht zuletzt künstlerische Entscheidungen fordert.

Die Verknüpfung von urbanem Geschehen und himmlischen Zeichen kann an einigen Textstellen belegt werden. In Kapitel 3, das ansonsten ganz der städtischen Szenerie der nächtlichen Militär-Prozession verbunden bleibt¹⁵, findet die Natur einzig mit drei Ausblicken in die Sterne Erwähnung. In deren 'astronomischer Konstellation', liegt eine bestimmte Vorahnung von zukünftigem Unglück auf der Erde verborgen: "mathematische Berechnungen der Sorge/ funkeln auf der Himmels-Schiefertafel" (3.25). Interessant ist hier der einerseits betont mathematische, 'wissenschaftliche' Aspekt der Sterne, deren Fähigkeit zur Steuerung des Schicksals jedoch nach wie vor angenommen wird. In einer rätselhaften Assoziation zum "ungeschriebenen Roman" des Protagonisten taucht sodann Tolstoi 'zwischen den Sternen' auf, auch er ein potentieller 'Botschaftsüberbringer'. (3.29). Und zwischen der "elektrischen Straßenbeleuchtung" (3.50) und dem Nahen des "blau grellen Glanzes" (3.52) der von Gaslaternen erleuchteten Prozession ist dem Protagonisten das Licht der Sterne kein Trost, sondern erscheint ihm womöglich noch kälter und unbeteiligter als die

¹⁴ Interessanterweise findet sich die Relation von "Gott" und "Sternen" auch bei W. Majakowskij in (von der Zensur gestrichenen!) Zeilen wie: "mein Gott/ wenn der Sternenteppich dein Werk ist, Herr,/ .../ Binde mich an die Kometen wie Pferdeschweife/.../ laß mich zerfleischen am Keil der Gestirne/ .../ dann drehe du/ aus der Milchstraße eine Schlinge/..." ("Die Wirbelsäulenflöte"). An anderer Stelle werden die Sterne als nicht mehr taugliche Bedeutungsträger im lyrischen Zusammenhang erwähnt: "Mein Lied kommt an/ doch nicht so, Genossen,/ wie Amors Pfeile/ in lyrischen Possen/ wie beim Münzensammler/ ein alter Groschen/ oder wie das Sternlicht,/ das längst erloschen." ("Aus vollem Halse"). Beide in Majakowskij 1971.

¹⁵ Siehe die Ortsbestimmungen wie Zimmer in Civil Lines, Straße, Stadt, Balkon, Weg, Gas-Laternen etc.

künstliche Beleuchtung: "Doch fern am andern Ende der Straße/ am dunklen Grund der frosterfüllt-schauernden Sterne/..." (3.52).

Im ebenso "urbanen" Kapitel 6, das auch inhaltlich die Szenerie von Kapitel 3 wiederaufgreift und den Protagonisten auf seiner nächtlichen Reise durch die Stadt begleitet¹⁶ sind es wiederum die Sterne, die in Zeile 6.71/72 (s.u.), 6.193-196 ("Der Duft des Kommenden und dunkle Weiten/ himmlische Sterne mitgenommen/ geh ich voran") und 6.249 (s.u.) den einzigen Kontakt zum Naturgeschehen herstellen.

In den Sternen verkörpert sich die verlorene Bedeutung der Naturmetaphern im modernen Kontext: in ihnen stehen die Geschehnisse geschrieben, sie halten eine Botschaft verborgen, sie sind aber außer Reichweite gerückt und geben sich unkommunikativ. Ähnlich wie der "spionierende" Mond in "Cāṁd kā muṁh terḥā hai" sind auch die Sterne in *Amḥere meṁ* distanzierte, spöttische Beobachter des grausamen Geschehens auf Erden: in Kapitel 6 findet der Protagonist die ermordete, hingestreckte Gestalt des Künstlers, nur beleuchtet von den Sternen, die jedoch seine Betroffenheit nicht teilen, sondern ungerührt zusehen, im Grunde Zeuge des Mordes gewesen sein müssen: "durch die Fenster spähen von weitem ans Dunkel geheftete Sterne" (6.249). Von 'oben' ist also keine Gerechtigkeit zu erwarten. An anderer Stelle sind die 'im Dunkel erblühenden Blumen' gar beschämt von ihrem kalten Blick: "Duftende Königin der Nacht in blüten-erfüllter Jugend, schamhaft,/ das Starren¹⁷ der Sterne mißfällt ihr" (7.72). Immer wieder schweift so der Blick des Protagonisten zum Himmel, in der Hoffnung auf Rat und Führung: "wie mit Zeichensprache zwinkern/ die Augen der Sterne" (6.71/72). Als er die Tür für den geheimnisvollen Wartenden öffnet, ist dieser verschwunden, und statt der erhofften Botschaft empfängt ihn nur das kalte Dunkel: "Mit müden Augen blicken auf die Erde/ trübe Sterne." (2.97/8). Besonders deutlich wird die erhoffte Mitteilung durch die Sterne, als der Protagonist den Zettel empfängt und darauf "seine geheimsten Gedanken/ unterdrückte Empfindungen und Erfahrungen" (7.114) sieht: "Der Himmel lugt überall zwischen

¹⁶ Siehe die urbanen Insignien wie Platz, Uhrturm, Kuppel, Masten, Glühbirnen, Patrouillen, Truppen, Panzer, Gassen, Asphalt-Strasse, Statue, Podest, Türe, Treppenhaus, Zimmer, Fenster, Treppe, Hocker, Druckerpresse, Institution etc.

¹⁷ Hier die sinnvollere Übersetzung in GA und KAL.

den Linien hervor/ in den Zeilen der Sätze erstreckt sich die Milchstraße/ in den Wortformationen funkeln die Sterne/ in Planeten-Gruppen blüht auf ein Hof/ ..." (7.118-121).

Im Gegensatz zu den starren, statischen, kalten und 'grausamen' Sternen sind es die energiegeladenen, dynamischen *Blitze*, die als eine weitere himmlische Lichtquelle eine zentrale Rolle im Gedicht einnehmen. Innerhalb eines neuen Bedeutungsumfeldes sind sie nicht mehr die traditionellen Botschafter des nahenden Regens im Monsun (und damit des nahenden Geliebten), sondern verkörpern im eher modernen, wissenschaftlichen Verständnis das Phänomen von Energie, Spannung und elektrischer Ladung¹⁸, die anregend und gefährlich zugleich sein kann. Anders als die teilnahmslosen Sterne scheinen die Blitze in einer freizügigen und inspirierenden Interaktion mit dem Subjekt zu stehen¹⁹. Die erste Natur-Phantasie wird erhellt vom "grell-grünen Licht der Blitze", und es scheint deren Energie zu sein, die vor dem Subjekt plötzlich "die Felstür einer magischen Höhle" aufspringen läßt (1.44ff.). Wie bei einem bizarren Himmelsgewächs fallen von seinen "nackten Ranken" "Blumen des Feuers" hinunter zu den Wartenden auf der Erde (7.18-21), und diese "Blitz-Blumen" scheinen dem Dichter-Subjekt lebendiger als seine eigenen Schöpfungen von frostig-glitzernden "Stein-Blumen" (7.46). Der Blitz scheint unmittelbar mit der Energie des Lebens verbunden zu sein, und so möchte sich das Subjekt, das sich selbst als "riesengroße, schwarze Wolke" sieht, mit den "unruhigen blauen feurigen Armen" des Blitzes verschränken, um sich mit ihm im ewigen Schöpfungstanz der *Lila* am Himmel zu drehen. (7.38ff.) Das Inspirierende des Blitzes, das "Weiße, Farbige" will das Subjekt gleichsam mit der in ihm selbst verborgenen dunklen "ernsten Besessenheit" paaren, und damit (literarische) Geschöpfe hervorbringen, die ausdrucksvoller sind als nur "farbige Stein-Blumen".

¹⁸ Im Hindi ist das Wort für "Blitz" und "Elektrizität" identisch.

¹⁹ Derrida erwähnte in einem Vortrag (Delhi, 23.1.1997) über den französischen Dichter Artaud ebenfalls dessen häufig verwandtes Motiv der "electrical discharge", einer elektrischen Aura, um einen menschlichen Körper. Auch die 'Interaktion' des Blitzes mit dem Menschen findet sich bei ihm: Der Blitzschlag (frz. *coup*) verwundet zwar einen Körper, setzt aber gleichzeitig dessen kreative Energie frei.

Die elektrische Ladung als Motiv des 'Anstoßes' wird ebenfalls deutlich in den Begegnungen mit den Manifestationen des 'herausfordernden Aspektes', Tilak und Gandhi. Auch in einer der ersten Beschreibungen des rätselhaften alter ego wird bereits erwähnt: "versetzt dem Herz Stromstöße" (2.31). Die intensivste Szene der Visualisierung elektrischer Energie erscheint in Kap. 6 an der Statue des gangadhar Tilak, der so im wahrsten Sinne des Wortes als der 'Induktor' des Subjektes gewertet werden kann. "Blaue Elektronen" (6.83) "sprühende Glutpartikel" (6.85) und "elektrische Funken" (6.106) umzucken dessen Statue, und in Tilaks Augen flackern "elektrische Blüten" (6.87).

Kurz darauf spricht auch Gandhis Stimme aus einem "Blitzstrahl" (6.156), dem Subjekt die Orientierung an vergangene Helden verbietend. Das gefolterte Subjekt sieht sich an anderer Stelle "als Zauber/ als Blitz", in dessen Form er seinen gequälten Zustand verlassen und seine Botschaft in der Form eines "schweigenden Briefes" übermitteln kann. (6.367ff.) Nach dem Erwachen sieht der Protagonist trotz des Lichts des Morgens "blitzfarbenes Wirrwarr", Leuchten und eine 'magnetische Atmosphäre' um jeden Gegenstand im Raum (8.130ff.), als seien diese über Nacht mit neuer Energie und Bedeutung erfüllt worden. In einer weiteren zentralen Textstelle wird mit dem Bild der elektrischen Energie das gewaltige revolutionäre Potential evoziert, das im Untergrund schlummert: "Tief im Innern ein Netzwerk/ stromführender Kabel,/ furchtbare Knäuel von glühenden Drähten/" (7.380-383).

6.1.1.2. Juwelen und Edelsteine

Eine ähnlich zentrale Rolle wie Sterne und Blitze scheinen Juwelen und Edelsteine im Text zu spielen, im Vergleich zum Himmelslicht nun gleichsam die Lichtquellen des unterirdischen Bereiches verkörpernd. Edelsteine, in der Tradition des Mystizismus Geheimnisträger des Selbst, faszinieren auch den Helden in *Amidhere mem* mit ihrer Konzentration von urzeitlicher Energie und rätselhafter Ausstrahlungskraft. Als aktive 'Wesen' scheinen sie dem Subjekt die in ihnen verborgene Botschaft durch "Strahlen", "Funkeln", "Flimmern", "Leuchten", "Schimmern" usw. zu kommunizieren, und werden an zwei Stellen ausdrücklich mit dem englischen Wort

"radio-active" (5.30, 7.29) bezeichnet, analog zur bereits aufgefallenen 'wissenschaftlichen' Interpretation der Elektrizität in Blitzen oder des mathematischen Aspektes der Sternenkongstellatlon.

Die Erwähnung von Juwelen findet sich hauptsächlich in einer Passage am Ende des 5. Kapitels (hier tauchen sie in 19 Zeilen achtmal auf²⁰), sowie in Kapitel 6 (6.218-221) und in Kapitel 7. (7.29, 7.98-104). Alle drei Stellen verwenden das Symbol der Juwelen für die Früchte der Logik und des Verstandes, sie bilden gewissermaßen das kristallisierte Konzentrat der langjährigen intellektuellen Geistestätigkeit. Das Subjekt findet "sein Selbst im Innern der Hohle" und erkennt: Der Juwel aus der "blutroten Feuerm der Gedanken", den er staunend in der Hand hält, entstand aus "Erfahrung, Leid, Verstehensresultaten" (5.45). Sie sind die 'roten Kristallisierungen' des Nachdenkens und der Verstandesarbeit, die jedoch nutzlos sind, da sie in die "Höhle des Unterbewußtseins" verbannt wurden (6.1). Die den Juwelen entspringenden Strahlen sind in allen drei Textpassagen "rot", "feuerrot", "blutrot", was mit der Konnotation dieser Farbe im Gedicht für das Leben, die Aktion, auch das Gewaltpotential (und nicht nur, wie vornehmlich interpretiert, für die ideologische Ausrichtung der Gedanken) übereinstimmt.

Der 'harte Glanz der Steine' steht an zwei Stellen in Verbindung mit Wasser. Im Kap.5 wird die intellektuelle Brillanz in Form "des blutroten Feuers der Gedanken" dargestellt, die unerheblich ist, solange sie nicht vom "Lebens-Wasserfall" umspült wird und in Form von Emotionen, Tränen, Mitleid etc. "schmilzt". In Kap.6 strahlt das blutrote Feuer der Juwelen aus dem "See von Blut"²¹ in der Mulde des Herzens, gleichsam als kristallisierte Form des in ihm angehäuften Leides.

In Kap.7 (7.98-106) gerät das Subjekt in einen nächtlichen Volksmarsch und sieht, wie aus den geballten Fäusten der Leute "feuerrote Strahlen" entspringen. Er erkennt,

²⁰ Das Wort für Edelstein "*mani*", der in der Mythologie im Kopf einer Schlange plaziert, wird von Muktibodh in der Passage am Ende des Kap.5 viermal benutzt, dreimal wählt er "*ratn*" und einmal "*pathar*".

²¹ Dieser "See von Blut" entstand bereits in Zeile 6.109 aus den blauen Funken, die von der Statue Tilaks fielen und im Herzen des Subjekts zu "Blutropfen" umgewandelt wurden.

dass diese von seinen eigenen "Erregungs-Edelsteinen" und "Verstandes-Juwelen" ausgehen, die das Volk nun an sich genommen hat und zu tatkräftiger Umsetzung bringt. Die vormals nutzlos in der "Höhle des Unterbewußtseins" verborgenen Steine dienen nun als Ansporn für den Vormarsch der Volksbewegung, ohne dass diese sich noch um den Urheber kümmert; das Subjekt hat aber seine Aufgabe des Weiterreichens seines Wissens-‘Schatzes’ erfüllt und bleibt, wenn auch nicht ohne Bedauern, hinter der Bewegung zurück, "allein zu zweit mit seiner intellektuellen Wiederkäuerei". In einem verwandten Bild werden die schlummernden Qualitäten im Volk mit den "funkelnden Partikeln in Lehmklumpen" beschrieben, auf die Gandhi den Protagonisten aufmerksam macht, um ihn von der Idee eines erlösenden Messias abzubringen. (6.170).

6.1.1.3. Blumen

Blumen werden im Gedicht als Bild, als Metapher und als atmosphärisches Detail verwendet. In der Passage am Ende des 4. Kapitels, wo das Subjekt nach der "Rede des Irren" in einer lyrischen Passage dem Dunkel nachspürt, dessen romantische Atmosphäre in neun Zeilen fünfmal²² mit dem Duft von Blumen ("Rosen-Jasmin") evoziert wird. "Gärten in Ruinen-Feldern" sind der vermutete Ursprung des Wohlgeruchs, der das Subjekt mit der Ahnung einer großen, verborgenen "Existenz" erfüllt. Die vom "dunklen Tau der Nacht gereinigte" Atmosphäre ist jedoch mit der Vorahnung eines "versteckten Leides, einer geheimen Sorge" belastet, die in der Duft-Welle mitzuschwingen scheint und das ästhetische Erlebnis überschattet.

In Kap.6 (230ff) erfährt das Subjekt die plötzliche Verwandlung des von Gandhi übergebenen Säuglings auf seiner Schulter zum "Sonnenblumen-Strauß", dessen Glanz zunächst seinen gesamten Körper überzieht, bis alles ringsumher von den glänzenden Partikel dieser "Gold-Blumen" erhellt zu sein scheint. Die rustikale Sonnenblume, gleichermaßen schön und nutzbringend, steht hier in der Kette der Verwandlungen der Symbole für das im Aufbruch begriffene Volk (Säugling), das

²² Drcimal "mahakna", einmal "sugandh" und "mahak-lahar".

sich zu ursprünglicher Kraft und robuster Schönheit entfaltet (Sonnenblume), bevor es sein Potential von Aufstand und Gewalt enthüllt (Gewehre).

Zu Beginn von Kap. 7 sind es hingegen im Vergleich zu diesen Lichtgewächsen der Zukunft ausdrücklich mit Attributen der Dunkelheit versehene Blumen, die das Bild der "zu suchenden Gefährten", die diese Zukunft herbeiführen sollen, zeichnen. Als Verteidigung gegen die feindlichen "Schattengestalten" (7.3), die das Subjekt nach wie vor verfolgen, sucht er nun Verbündete als "Schwarze Rosen, dunkle Sivanti-Blüten, dunkler Jasmin, düsterer Lotus", die im "Wasser der Höhlen", am "Unterwelt-Grund", "in der Erde" verborgen sind und das Subjekt durch "Signale, Vorschläge, Botschaften" zu erreichen versuchen.

Nach dieser dichterischen Umschreibung des revolutionären Untergrundes tritt das Subjekt in seiner Eigenschaft als Dichter selbst in den Vordergrund und führt sein Anliegen in weiteren Bildern von Blumen aus (7.16-47). Von den "Ranken des Blitzes" regnen "weiße blaue perlfarbene gelbe rosa Blumen", die von eifrigen Händen aufgesammelt werden. Er selbst versucht, die "Blumen des Feuers" zu sammeln und versucht daraus, ebensolche "Blumen des Blitzes" zu bilden, bis er feststellen muß, dass seine Blumen zwar genauso strahlen und funkeln wie die "radioaktiven Juwelen" des Blitzes, aber aus "Wortausdrucks-Mangel" kalt bleiben, und der inspirierenden Kraft entbehren. Intellektuelle Dichtungs-Brillanz schafft ein attraktives Äußeres, das aber leblose Dekoration bleibt: "Mit diesen farbigen Stein-Blumen/ kann ich nichts anfangen!" (7.47). Um sein Ziel zu erreichen, muß er "alle Gefahren des Ausdrucks" auf sich nehmen, um die Verkörperung des von Engagement beseelten dichterischen Ausdrucks, den "roten Lotus"²³, im "eiskalten blauen Wasser des Sees" einzupflanzen.

In einer letzten Textstelle wird das zentrale Bild des Lotus weiter ausgeführt. In Kap.8 wird von einem "Schmied" ein leuchtender Ring angefertigt, der zum Symbol des volkseigenenen Revolutionspotentials wird: "Wie Blätter von goldenen

²³ Der 'Rote Lotus' ist ein häufiges und altes Motiv Muktibodhs, es taucht das erste Mal im Gedicht "Kṣiprā-dhārā" (1937-39, GA 1: 79) auf. Er ist häufig im "Fluß des Leidens" oder "Kummerfluss" angesiedelt.

Lotusblüten/ steigen Flämmchen auf daraus,/ und in diesem kreisrunden Flammenring liegt/ ein Diskus aus Eisen/ Funken, golden, blau und feuerrot/ blühen auf wie Blumen .../" (8.70-75). Dieses Bild wird etwas später wieder aufgenommen, und die häufige enge Verbindung von Flammen/Flämmchen/Funken mit den Blumen/Blüten zeigt sich hier ein weiteres Mal. Das Bild der kampfbegeisterten Jugendlichen, die vom "Wasser der Kummerflüsse" getrunken haben, wird im Bild der von Flammen umgebenen Lotusblüte ausgeführt: "Auf vielen Feldern auf manche Weise kämpfen sie,/ als wären sie umgeben von Flammen-Blütenblättern/ sitzend in der Hundert-Blüten-Knospe des Feuers !!" (8.100-103). Diese zwei Zeilen gehören zu den vielüberarbeiteten Passagen, und zeigen in allen Versionen ein Ausfeilen e bemühte Ausgestaltung des Motives, sowohl in der Verwendung von Homonymen als auch durch die wechselnde Kombination von Feuer, Lotus, Blütenblatt²⁴, Flamme und Zentrum in Bindestrichverbindungen. Ein stimmiges, aussagekräftiges Symbol sollte hier geschaffen werden, als wollte der Autor ein zunächst visionäres Bild zum bedeutungstragenden Emblem der 'revolutionären Flagge' ausgestalten.

Bereits in der vorigen auszugsweisen Untersuchung einiger der auffälligsten Naturbilder wurde ja bereits deutlich, wie diese innerhalb eines gänzlich naturfremden Umfeldes perspektiviert und gestaltet sind, so dass die Natur selbst Bausteine einer 'urbanen Lyrik' liefert. Das lyrisch-intensive Moment findet sich darüberhinaus nicht nur in isolierten Zeilen voller Natur- Metaphern. Auch in langen, vordergründig deskriptiven Passagen von Plätzen, Prozessionen, Personen, Statuen erreicht die subjektive Gefühlsintensität immer wieder eine solche Dichte, dass sie die Schilderung bestimmter Situationen und Örtlichkeiten in einem Ausmaß verfremdet, bis diese nichts weiter als Ausdrucksbilder eben der Gefühle von Verzweiflung, Angst, Sehnsucht, Einsamkeit, Leid etc. des Subjekts darstellen.. Ihre Bedeutung als

²⁴ Das Wort "dal" kann z.B. sowohl als 'Blütenblatt' als auch als 'Gruppe, Partei' interpretiert und übersetzt werden. Die Bedeutung des Wortes wird unterstrichen dadurch, dass der Autor es in 8.101 nur in GA und KAL verwendet, nicht in CKM; in der folgenden Zeile 8.102 dagegen in CKM, nicht in GA und KAL aufführt, und es somit in jeder Version erhalten blieb. Offensichtlich versuchte er in CKM, es nicht in unmittelbar neben dem anderen verwendeten Wort für 'Blütenblatt' ("pankhuri") einzusetzen. Auch das Wort "koś" (8.102) bietet einen Interpretationsspielraum von der Bedeutung 'Schatz(kammer)' bis 'Kokon' und 'Knospe'. Es steht nur in CKM und ist in GA und KAL durch das Wort "kendra" ('Zentrum') ersetzt und eingegrenzt.

geschildertes Objekt (Gebäude, Plätze, Gassen) im Verlauf der Geschichte tritt dabei in den Hintergrund. Die subjektive Anspannung von Furcht, Wahn, Erschöpfung und Gehetztsein, verwandelt so z.B. die Beschreibung der *Prozession* und ihrer einzelnen Mitglieder in die Beschreibung einer *Atmosphäre*, die mit sprachlichen Symbolen von Tod und Gefahr²⁵ sowie mit bedrohlichen Klängen, Tönen und Lichtern eine dichtere, eben 'lyrische' Ebene schafft, als es durch die vordergründig 'mitgeteilte' Bedrohung durch das tödliche militärische Arsenal und seiner imaginierten Verwalter möglich würde. Das Bedrohliche der Situation des Icherzählers ist nicht nur in der *Dynamik* von Verstecken, Entdecktwerden und Fliehen verhaftet, sondern spiegelt sich mindestens ebenso eindringlich in immer wieder neu geschaffenen Bildern von urbanen Szenerien, deren Bestandteile durch die Einbildungskraft des Erzählers dämonische Züge annehmen, ja zum 'Leben zu erwachen' scheinen.

Als Beispiel sei hier, neben vielen intensiven sprachlichen Momenten v.a. des nächtlichen Umzuges im Kap.3, die Einleitung von Kap.6²⁶ aufgeführt. In den Zeilen 6.10-50 wird innerhalb der nächtlichen Wanderung die Szenerie eines Platzes entworfen, in der keinerlei 'Aktion' des Helden stattfindet und die einzige Bewegung das Anzünden einer Zigarette durch den Soldaten darstellt. Das Anzünden der Zigarette ist jedoch weniger der Handlung wegen, sondern eher im Zusammenhang der optischen Effekte von Licht und Schatten, Farben und Formen in dieser Passage interessant.

In diesen vierzig Zeilen, eröffnet mit der bereits auf den visuellen Faktor hinweisenden Zeile "Die Szene ändert sich", wird gewissermaßen ein poetischer Raum innerhalb der Handlung geschaffen, bevor der Refrain "ich laufe um mein Leben/ such nach Auswegen" den dynamischen Faden des Gedichtes wieder aufnimmt. Doch selbst in den statischen Komponenten dieses Platzes erwächst in der Vorstellung des Subjektes ein geheimes Eigenleben. In einer zauberhaften Imagination findet hoch über der Stadt

²⁵ Z.B. die "ausgestreckte schwarze Zunge" der Asphaltstraße gesäumt vom "künstlichen Glanz falscher Zähne" der Straßenbeleuchtung; oder die Beschreibung der Blasinstrumente: "Skelettforn, Bauch-Beschaffenheit, Herzgestalt/ aus Eingeweideschlingen, die gefährlich blitzenden Musikinstrumente" usw.

²⁶ In GA und KAL beginnt Kap. 6 ja erst mit Zeile 10 in CKM.

eine Bewegung auf den vier Zifferblättern des Uhrturms statt: "In dunklen Lüften geht die Zeit spazieren." Von elektrischen Masten "baumeln Genicke der Elektrik", Glühbirnen "brennen vor Scham", Insekten umschwirren sie "zudringlich", so wie die "rastlosen Vorstellungen" das Subjekt umschwirren. "Absurde Vögel spähen"-aus der Kuppel "wie mit böser Absicht", "finstere Absicht läuft Patrouille". Wie in Kap.3 ist auch hier das Militär unabdingbarer Bestandteil der Szene: Soldat, Bajonettspitzen, Gewehr-Truppen und Panzer verharren in trügerischer Ruhe, sind jedoch bereit zum Einsatz: "Panzer dösen im Stehen/ dennoch als Barrikade". Solch eindringliche, bildhafte *Momente* sind immer wieder in das *Geschehen* montiert und schaffen neben den symbolischen 'Naturpassagen', die ja erst auf den zweiten Blick ihren städtischen Kontext offenbaren, die eigentliche Atmosphäre einer 'urbanen Lyrik'.

6.1.2. Singbarkeit und Liedtradition. Vom subjektiven Empfinden zur Kommunikation.

Ein weiteres Charakteristikum der Lyrik wird mit ihrer Liedhaftigkeit und *Singbarkeit* angegeben, auch wenn es heutzutage nicht mehr aktuell zum gesungenen Vortrag kommt. Eine gleichbleibende strophische Form, eingängige Rhythmen, leicht zu artikulierende Worte sowie Zeilen, die durch ihre Wiederholung zum Erinnern und Einstimmen auffordern, bilden formale Elemente dieser Tradition von "gebundenen Versgruppen", die in der Form von "Kult- und Gebrauchsliedern wohl bei allen Frühkulturen vorauszusetzen ist"²⁷ Eine ebenso universal zu begreifende Tradition umfaßt die "balladeske und epische, im Sprechgesang vorgetragene Dichtung" der Heldenlieder und Geschichtsdichtungen²⁸. Die im vorliegenden Falle relevante

²⁷ Metzler: 253.

²⁸ Das sogenannte Ausdruckslied, in dem sich sentimentales Empfinden und gemüthlich-natürliche Volksliedtradition verbindet, fand im deutschen Sprachraum seine Vollendung bei Goethe, "dessen Lieder die Echtheit unmittelbaren, individuellen Erlebens (insbes. der Natur) und gesetzl.-klass. Form, d.h. Subjektivität und Objektivität, organ. verbindet (*sog. klass.-humanes Seelenlied*)."
Im folgenden wurde diese Liedtradition mit wechselnden Tendenzen wie Übersteigerung des Gefühlhaften, Betonung des Volksliedcharakters, neuer politisch orientierter Thematik usw. zu einer literarischen Kategorie von höchstem Rang weiterentwickelt. Zu Beginn des 20. Jh. verlor das lyrische Lied unter dem Einfluß von Symbolismus und Expressionismus zunehmend an Singbarkeit, und erlangte im künstlerischen Bereich erst ab den dreißiger Jahren als Ausdrucksmittel des volksorientierten, engagierten Schriftstellers neue Bedeutung: "Weiterentwickelt wurden

Entwicklung einer Tradition von Protestliedern und agitatorischer Lyrik wurde im deutschsprachigen Raum durch die politischen Lieder Heines initiiert, und in der Folge vor allem durch die Fülle von singbaren Texten, die von Brecht häufig innerhalb des dramatischen Verlaufes platziert wurden, weitergeführt. Im Titel weisen diese Texte bereits durch die Bezeichnung Lied, Song, Ballade, Hymne, Psalm, Liturgie, Chor, Choral usw. auf den musikalischen Kontext hin. Allen Ginsberg schuf nicht nur durch die Wahl seiner Gedichttitel wie Song, Psalm, Litany, Blues, Rock, Ballad, Rag usw. eine unmittelbare Konnotation zum gesungenen Vortrag, er fügte auch vielen seiner Texte Noten bei. Ähnlich ordnen sich auch Biermanns politische Gleichnisse in seinen z.T. mit Noten versehenen Liedtexten dieser Tradition zu.

Der Weg vom spirituellen Lied der *Gītī kāvy* bis zum Kampf- und Protestlied im Hindi kann anhand der beiden Repräsentanten Mahadevi Varma und Muktibodh nicht eindringlicher vorgeführt werden. Die spirituelle Subjektivität von Mahadevi Vermas Liedern ist in ihrer Konzeption nicht auf den öffentlichen Vortrag ausgerichtet. Ihre Lieder schlagen leise Töne an. Selbstbesinnung und Verinnerlichung, Konzentration und Meditation ist die von ihnen evozierte Atmosphäre. Sie fordern nicht auf, sie beschreiben in ätherischen Bildern die Suche der Einzelseele nach der Vereinigung mit der Weltseele. Der ruhige Fluß im Versrhythmus, die geordneten Zeilenlängen und Versmaße, die gefälligen Reimendungen und regelmäßigen Kehrreimzeilen vermitteln ein Bild von Harmonie und Ausgewogenheit, wie sie dem angestrebten Gemütszustand entspricht. Der Bild- und Symbolaufbau ist einleuchtend und wird ohne verwirrende Seitenaspekte durchgeführt. Das spirituelle Gleichnis wird in sauber konstruierter Metaphorik ausgeführt. Ihre Lieder sind trotz ihrer spirituellen Botschaft nicht eindringlich oder belehrend, und jede Form von Eifer und Emphase steht hinter der Grundstimmung von Entsagung und Melancholie zurück.

nur die seit den Bauernkriegen nachzuweisenden Ansätze zu einem polit. engagierten sozialkrit. Lied, (sog. Bauernklagen), und zwar durch Rückgriffe auf den Volkslied- und Balladenton, v.a. aber (seit B. Brecht) auf formal und musikal. rezeptionsorientierte Elemente des distanziert-parodist. Bänkelsangs, des (frz.) polit. Chansons und Couplets. Insbes. seit den Protestbewegungen der 60er Jahre ist das sozial- und gesellschaftskrit. Lied (W. Biermann, J.F. Degenhardt) eine wichtige Form polit. Öffentlichkeit." (Metzler: 253/254).

Die Lieder oder liedverwandten Passagen in Muktibodhs *Amḍhere meṁ* haben ein anderes Interesse. Sie leisten die Überführung subjektiven Erlebens in das Gemeinsame, wie es einer der inhärenten Faktoren des Liedes bedingt. Sie sind direkt auf die Kommunikation ausgelegt und arbeiten mit rhetorischen Fragen und Gegenfragen, mit direkter Anrede und allgemeinen Aufrufen. Hier brennt nicht das stille Lämpchen der Meditation, hier "brennen die Wälder des Lebens". Ihr Gleichnis, wenn auch teilweise in poetischen Bildern entwickelt, ist nicht spirituell, sondern politisch. Sie erheben Anklage, prangern an, fordern auf, heizen ein. Der angestrebte Effekt ist nicht die Versenkung, sondern die Agitation. Die Reime folgen hart aufeinander und dienen eher als Beschleuniger denn als Ruhepunkte im Text. Ebenso sind die Refrains drängend und erinnern eher an Sprechchöre, als dass sie zum beseelten und befreienden Einstimmen des *kirtan*-Singens einluden. Die Botschaft richtet sich auf Aktion und Erweckung, sie beschwört den bevorstehenden Aufstand und die generelle Umwälzung der Verhältnisse.

Dennoch sind diese Lieder keine Propagandalieder. Muktibodh hätte, wenn ihm ausschließlich an der Vermittlung einer politischen Botschaft gelegen hätte, auf erprobte und wesentlich 'volksnähere' Formen der Agitation zurückgreifen können. Sein Interesse lag vielmehr in einer dichterischen Eingliederung der Aussage in den Kontext des Gedichtes. Die Mitteilung erreicht den potentiellen Zuhörer also oft nicht direkt, sondern poetisch verschlüsselt und in sprachlich raffinierter Aufbereitung. Die Bilder sind teilweise zu kompliziert, um sie beim ersten Hören zu erfassen, die Symbolstrukturen zu esoterisch. Das gedankliche Niveau reflektiert den Intellektuellen, und entstammt weder dem sogenannten Volk noch erreicht es dieses ohne Umwege. Die komplexen Satz- und Wortstrukturen wirken einer weiteren Grundforderung des propagandistischen Liedes, seiner Einprägsamkeit und Memorierbarkeit, direkt entgegen. Abgesehen von den Refrains ist die Zeilenmelodie keinesfalls eingängig, das Tempo ist atemlos, der Rhythmus abwechselnd maschinenartig hämmernd, dann wieder gedrängt und stolpernd. Die Vers- und Strophenlängen variieren, und verlassen bald eingangs noch erkenntliche Muster. Ebenso ist der inhaltliche Aufbau unausgewogen und verselbständigt sich unversehens

in plötzlich länger werdenden Strophen. Die auf gleichbleibender äußerer Struktur beruhende Singbarkeit erleidet dadurch Einbußen oder wird gänzlich in Frage gestellt.

Als ein Kernstück des Liedes und seines kommunikativen Charakters sollen hier anhand der in *Amṛdhere meṁ* vorkommenden Kehrreimzeilen deren unmittelbarer Textzusammenhang auf Liedstrukturen untersucht werden. Die vier im Text vorkommenden Refrains sind jeweils zweizeilig, oder auch mit Zäsur innerhalb der Zeile einzeilig geschrieben. Die Silbenzahl liegt zwischen fünf und acht, d.h. es handelt sich um relativ kurze Zeilen, bzw. Halbzeilen. Das Zeilenpaar endet jeweils auf den gleichen Endreim. Diktion und Syntax folgen unmittelbar der Alltagssprache, die meisten Wörter sind einsilbig bis maximal zweisilbig, und verzichten auf Kompositabildung. Ein rhythmisches Lesen und Deklamieren ist dadurch ermöglicht. Häufig sind sie als Exklamationen oder Fragen formuliert, und suggerieren damit bereits ein Gegenüber.

6.1.2.1. Refrain eins: Erinnerung, Dynamik, Kohäsion

"भागता मैं दम छोड़/ घूम गया कई मोड़ "

[Ich flüchte außer Atem,/ bin um einige Ecken gebogen'; im deutschen Text: 'Ich lauf um mein Leben,/ such nach Auswegen'), zuerst in Zeile 4.30, insg. 6 mal wiederholt bis Zeile 7.74]

Die Funktion des ersten Refrains ist nicht ohne weiteres dem Liedkontext zuzuordnen. Obwohl er insgesamt sechsmal wiederholt wird, ist seine lose Folge und die Streuung über vier Kapitel kaum geeignet, die äußerliche Geschlossenheit und Regelmäßigkeit eines Liedes herzustellen. Er verknüpft vielmehr reflektierende, interpretierende und poetische Passagen, indem er den Handlungsfaden wieder aufnimmt, und die Erzählung innerhalb des Gedichtes vorantreibt. Seine Aufgabe ist also eher in der Tradition der Bänkelsänger und Rhapsoden verwurzelt, die das Publikum nach längeren Abschweifungen und Seitenepisoden wieder zurück zum Hauptgeschehen bringen müssen. Der Kehrreim dient hier als Erinnerungsvers nicht nur für den Zuhörer, sondern auch für den Erzähler, um eine Rückanbindung an den Hauptstrang des Geschehens und das damit verbundene Tempo zu gewinnen. Dieser Kehrreim

steht daher auch nicht am Ende eines Absatzes und ist nie, wie andere, durch den Endreim der vorhergehenden Zeile eingeleitet. Er kennzeichnet im Gegenteil oft den Beginn eines neuen inhaltlichen Abschnittes, wobei er dann in unmittelbarer Nähe nocheinmal wiederholt wird. (5.11 und 5.15, 6.51 und 6.62).

Die Refrainzeilen sind kurz, und bestehen je aus fünf Silben. Beide Zeilen beginnen mit einer betonten Silbe, und endet auf zwei betonten Silben, was beim Lesen den Rhythmus eines aufgeregten Herzklopfens oder auch einer jäh zum Halten kommenden Fluchtbewegung evoziert. Der Auftakt beider Zeilen bildet jeweils das Verb, was sowohl durch die lexikalische Bedeutung ("geflüchtet", "umhergewandert") einen starken Bewegungsaspekt mitbringt, als auch durch die umgestellte, emphatische Syntax das Atcmlose und Unmittelbare des Erlebten vermittelt. Dieses wird durch den Zusatz "außer Atem" in der ersten Refrainzeile noch verstärkt. Die Formel "um einige Ecken gebogen" in der zweiten Zeile bereitet auf die jeweils nachfolgenden Schauplätze wie Kreuzungen, Gassen und Straßen vor, die auf dem weiteren Weg zu erwarten sind.

Der Refrain wird in Kapitel 4 eingeführt, als der Protagonist (wenn auch nur im Geiste) die reglose Position in seinem Zimmer mit den "schwerlastenden Deckenbalken" aufgibt, und sich auf den imaginären Weg durch die nächtliche Stadt macht, und kennzeichnet so den Übergang von statischem Verharren zu dynamischem Geschehen. Inhaltlich knüpft der Refrain an das vorherige Geschehen in Kap.3 an, das mit dem Entdecktwerden des Protagonisten und der Androhung von Verfolgung durch die Prozessionsteilnehmer endete. Der Protagonist, wieder regungslos in seinem dunklen Zimmer, imaginiert von neuem Armee, Kriegsrecht und Unterdrückung, und sein inneres Tempo zieht langsam an im "Pulsschlag der Zeit" (4.22). Es steigert sich weiter zur Hetze in einigen den Refrain vorbereitenden Zeilen: "Außer Atem vom Rennen durch die Gassen/ keuchend/ die Zeit mit hängender Zunge/ jemand ist dauernd hinter mir her" (4.26-29). Der Refrain selbst markiert dann in 4.63 den Einsatz der äußerlichen Bewegung des Protagonisten, und bereitet innerhalb des Textverlaufes auf einen Erlebnisraum außerhalb des Zimmers vor.

In Kap.5 wird der Refrain zweimal in kurzen Abständen wiederholt, und ermöglicht so eine rasche Weiterführung vom Geschehen am Bargadbaum hinüber zur Flucht durch Gassen mit Gewehrfeuer. Der Refrain ist immer auch der städtischen Szenerie zugeordnet, die erst wieder abbricht, als im Verlauf der Flucht eine Treppe gleichsam den Einstieg in ein Geschehen der Unterwelt und des Unterbewußten einleitet, und der Protagonist im wahrsten Sinne des Wortes den Boden des Geschehens verläßt.

In Kap.6 greift der Refrain nach der statischen Passage der Schilderung des nächtlichen Platzes voller *latent* bedrohlicher Symbolé die *aktuell* bestehende Bedrohung wieder auf, und der Protagonist flieht mit "klatschenden Sandalen" weiter durch Straßen und Gassen, bis er zur Statue Tilaks gerät. Der Auftakt zu dynamischen Vorgängen nach einer statischen Schilderung ist hier wiederum durch den Refrain eingeleitet, der unmittelbar das Tempo und die Panik des Fluchtgeschehens aufgreift.

Die letzte Aufführung dieses Refrains in 7.74 geschieht nach langen allegorischen und interpretativen Passagen voller Symbolik und Naturmetaphern. Obwohl das Kap.7 zu Beginn ausdrücklich die "Befreiung" des Verfolgten angekündigt hatte, schafft der Refrain hier ein letztes Mal den Rahmen für Flucht, Tempo und wechselnde Schauplätze. Einen neuen Abschnitt markierend, leitet er aus der Gedankenwelt hinüber zu aktiver, kampfbegeisterter Atmosphäre mit Diskussion und einem nächtlichen Aufmarsch von Jugendlichen in den Gassen der Stadt, dessen Dynamik ihn fortreibt zu weiteren Erlebnissen und Visionen. An dieser Stelle fällt auf, wie tatsächlich nach der letzten Wiederholung des Refrains das Tempo des Fliehenden allmählich an Bedeutung für das Gedicht verliert. Der Protagonist verliert sozusagen an Boden, denn er kann sich nicht eingliedern in den Aufmarsch, der mit "festem Schritt, ernsthaft" und "gezügelter Schritt" (7.84, 86) vorwärtsschreitet. Die Inkongruenz seiner Bewegungen wird noch deutlicher, als er versucht, die Reihen der Menschen zu durchbrechen um nach vorne zu gelangen, aber dennoch immer weiter zurückfällt, von der Nachhut überholt wird, und schließlich alleine zurückbleibt (7.90-106).

6.1.2.2. Refrain zwei und drei: Das (An-)Klagelied

"अब तक क्या किया ?/ जीवन क्या जिया !!" ["Was hast du bis jetzt getan?/ Welch Leben gelebt!!"]; im deutschen Text: "Was hast du bis jetzt bewegt?/ Welch Leben gelebt!!", zuerst in Zeile 4.63, insg. dreimal wiederholt bis Zeile 4.90.

"बहुत-बहुत ज्यादा लिया, दिया बहुत-बहुत कम/ मर गया देश, अरे, जीवित रह गये तुम " ["So [überaus] viel genommen, so [überaus] wenig gegeben,/ das Land ist gestorben, he, du bist noch am Leben!!", in dieser Version im dtsh. Text], zweimal in Zeile 4.76 ff. und 4.92 ff.

Der zweite Refrain, kombiniert mit einem dritten Folgerefrain, belegt von der inhaltlichen Stellung wie auch der äußeren Form her eindeutig den Liedzusammenhang. Nur 23 Zeilen nach der Einführung des ersten Refrains taucht diese Kombination auf, ebenfalls in Kap.4. Ihre Verwendung ist im Gegensatz zum ersten Refrain auf insgesamt 32 Zeilen beschränkt, innerhalb derer der zweite Refrain dreimal und der dritte Refrain zweimal wiederholt wird. Der Abschnitt wird durch den zweiten Refrain eingeleitet, und schließt mit der Kombination aus zweitem und dritten. Dazwischen tauchen beide jeweils einmal unabhängig voneinander auf. Schon dieser enge Verbund belegt eine geschlossene Form innerhalb des größeren Textzusammenhangs. Äußerlich sind diese 32 Zeilen noch durch Anführungsstriche abgesetzt, die die wörtliche Rede eines 'Irren' markieren, dem der Protagonist im Textverlauf begegnet. Dieser scheint außergewöhnlich "wach und erleuchtet" zu sein, und seine Worte werden vom Protagonisten gehört, wenn sie auch nicht ausdrücklich an ihn gerichtet sind.

Als einzige Textpassage ist diese tatsächlich, wenn auch mit versteckten Hinweisen, als Lied deklariert. Dass die Worte des Irren in Liedform geäußert werden, belegen einige diese Passage vorbereitenden Zeilen. In Zeile 4.51/52 wird ausdrücklich erwähnt, dass der Irre "singt", und zwar "aus voller Kehle". Auf die Form des Liedes wird durch die Verwendung der Begriffe "Verse" und "Weisen" verwiesen. Die interessanteste Bemerkung findet sich in den Zeilen 4.58/59, die wie als Kommentar des Autors in Klammern gesetzt sind: "(die Klänge eines mitfühlenden Herzens/ ihre Prosaübersetzung sei hier gegeben)". Wird in der ersten Zeile nocheinmal auf den "Klang" als Form des Gesagten hingewiesen, so führt die zweite Zeile aus, dass nun

deren "Prosaübersetzung" folge. Es gibt jedoch wenig Stellen in *Amḍhere menī*, die ein derart geordnetes Zeilengefüge und durchgehende Reimstrukturen²⁹ aufweisen können wie die dann folgenden. Neben den Refrains finden sich Zweier- und Dreiergruppen in den Endreimen, sowie eine einzelne Zeile, deren Reim (d) in Abständen repetiert wird. Andere Liedmacher wie die zweimalige Anrufung mit "Oh mein ... Geist" in den ersten Zeilen 4.60/61 sowie das Spiel zwischen Frage und Antwort weisen ebenso wenig auf einen Prosatext hin, wie die Kompositaverbindungen mit Bindestrichen, oder die Metaphern in den Zeilen 4.79ff.

Aus der Bemerkung in den Klammern ("die Klänge eines mitfühlenden Herzens/ ihre Prosaübersetzung sei hier gegeben") lässt sich nun schließen, dass der Leser auf einen Text vorbereitet werden soll, der ursprünglich in einer anderen Form dargeboten wurde, vom Autor aber nicht genauso wiedergegeben werden konnte oder wollte. Entweder der Inhalt des Gesungenen war zu unverständlich, dann wäre der Irre jedoch nicht so ausdrücklich als "wach" und "erleuchteter Geist" beschrieben worden. Die Notwendigkeit der "Übersetzung" ergab sich offensichtlich eher aufgrund der Form, die der Autor nicht wiedergeben konnte oder wollte. Dass Mukṭibodh mit den technischen Formen des Liedes vertraut war, kann man aus seinen frühesten Gedichten ersehen. Es scheint also eher eine bewußte Distanz zum traditionellen Lied gewesen zu sein, die ihn das ganze als "Prosa" deklarieren ließ. Die inhaltliche Einbettung hätte die Einfügung eines solchen Liedes ohne weiteres erlaubt. Der Autor läßt sich jedoch die Freiheit, ja es ist ihm sogar ein Anliegen, sein Lied als Prosa zu bezeichnen, obwohl er mit allen traditionellen Mitteln der Liedhaftigkeit arbeitet. Das kann eine gewisse Koketterie reflektieren; es weist vor allem aber auf den Versuch hin, eine ehemals taugliche Form trotz der Verfremdung einzelner Komponente nicht ganz fallenzulassen, sondern sie für einen modernen Gebrauch zu "übersetzen", d.h. in einem anderen Zusammenhang als dem ursprünglichen verständlich und sinnvoll zu machen.

²⁹ Die Folge ist aa bb(Rcf.2) cc d ccc d bb(Rcf.2) ff d b gg(Rcf.3) hhh ii jj kk bb(Rcf.2) gg(Rcf.3).

Das Lied ist ein Klagelied, genauer gesagt ein An-Klagelied. Der Irre, einer der Begegnungen des Subjekts mit Verkörperungen des 'herausfordernden Aspekts', spricht das Subjekt nicht direkt an, er formuliert aber die Selbstanklage des Subjektes in einer Zwiesprache mit seinem Geist. Rhetorisch in Anrufung, Frage und Antwort gefaßt, muß sich der "Geist" schwere Vorwürfe und abschätzigste Urteile gefallen lassen. Auf die Frage des Refrains "Was hast du bis jetzt bewegt? Welch Leben gelebt?" fallen die Antworten in drastischer Deutlichkeit: Er hat seinen idealistischen und ideologischen Ansprüchen nicht genügt, hat sich in Selbstsucht und Selbstmitleid ("Flecken des Kummers tragen wie Medaillen", 4.67) ergangen und die Pflichten gegenüber "Vater Volkswohl" und "Mutter Volksgeist" vernachlässigt. Die Vernachlässigung der "Eltern" ging einher mit der Aufzucht eines Hundes, ("Terrier der Selbstsucht", 4.79-81), beides Symptome der korrumpierten traditionellen Familienstrukturen. (Hunde als Haustiere zu halten ist eine eher moderne Erscheinung in Indien.) Die Schwäche des Geistes, sich tatkräftig der Veränderung der Verhältnisse zu widmen, hat er geschickt mit intellektuellen Rechtfertigungen verbrämt ("Das Öl der Eigensüchte mit dem Pfeffer des Intellekts gewürzt", 4.87). Als Ergebnis gibt es im Stil einer Elegie wirklich einen Toten zu beklagen: das Land nämlich, das gestorben ist, weil der Geist sich nicht eingesetzt hat. So muß er sich im Antwortrefrain die Anklage gefallen lassen, dass er selbst am Leben geblieben ist, während sein Land zugrunde ging: "so viel genommen, so wenig gegeben/ das Land ist gestorben, he, du bist noch am Leben!!".

Das personifizierte schlechte Gewissen einer ganzen Generation ist hier in einem Gesang dramatisiert, der an das Chorlied des griechischen Theaters erinnert. Wie dieses steht er außerhalb des dramatischen Geschehens, und ist direkt an das Publikum gerichtet. Es agiert anonym aus dem Hintergrund, er ist das kommentierende, warnende, beratende, beklagende Organ. Wenn auch das Spiel von Frage und Antwort im vorliegenden Fall nicht mit Wechselgesängen, sondern nur durch das Selbstgespräch einer vortragenden Person repräsentiert ist, sind die Refrains in ihrem eindringlichen Wechselspiel geeignet, die Klage um den Verstorbenen ("das Land") wie in einer Tragödie zu präsentieren. Indem der Gesang das Geschehen auf der Bühne abstrahiert, kann er eine Aussage vermitteln, die im

übrigen Verlauf nur dargestellt, nicht ausgedrückt werden kann. Er kann die Stimmung festlegen, und die Ebene des präsentischen Geschehens mit Vergangenheit und Zukunft verknüpfen, indem er Erinnerungen, Ahnungen, Warnungen etc. formuliert, die ~~im~~ unmittelbaren dramatischen Verlauf nicht eingegliedert werden können.

Das vorliegende Lied in *Amidhere mem* ist also nicht nur, wie vom Autor angekündigt, eine "Übersetzung" von Aussagen aus dem lyrischen Bereich in Prosasprache. Seine Stellung im Text kann durchaus als Übersetzung des dramatischen Geschehens in einen kollektiv erfahrbaren Inhalt interpretiert werden. Indem die Vorwürfe nicht vom Subjekt selbst formuliert werden und auch nicht direkt an es adressiert sind, gewinnen sie über den unmittelbaren Textzusammenhang hinaus an Bedeutung. 'Übersetzt' wurde durch den Autor also tatsächlich an dieser Stelle verschiedenes: von der lyrischen Verschlüsselung in das Explizite der Prosa, von der Suggestion in die Aussage, vom dramatischen Momentgeschehen in die epische Weltgültigkeit, vom Subjektive ins Kollektive.

6.1.2.3. Refrain vier: Das Revolutionslied

"कहीं आग लग गयी, कहीं गोली चल गयी"

['Hier brach ein Feuer aus, dort wurde geschossen'; im dtsh. Text: "Hier brach eine Feuer aus/ dort eine Schießerei!"]. Von Zeile 8.3 bis 8.104 insg. achtmal wiederholt.

Der letzte Refrain ist der am häufigsten wiederholte und am organischsten in den Text eingegliederte von allen. Er taucht, wie die beiden vorigen, ausschließlich in einem geschlossenen Textblock auf, dessen Anfang durch den Kapitelbeginn 8, und dessen Ende durch eine Reihe von Kreuzen nach der Zeile 8.104 gekennzeichnet ist. Innerhalb dieses Blocks wird er achtmal verwendet, und zwar zuerst als Auftakt in der dritten Zeile, danach jedesmal am Ende eines strophenartigen Abschnittes. Die Zeile vor dem Refrain leitet, außer beim ersten Mal, regelmäßig als Auftakt mit ihrem Rhythmus und Endreim die Refrainzeile ein, und gibt somit gewissermaßen das Signal für die Wiederholung desselben.

Die Refrainzeile ist meistens einzeilig gefaßt, mit einer mittleren Zäsur durch ein Komma, wird aber in anderen Ausgaben auch in zwei Zeilen geschrieben. Die Zäsur markiert zwei nahezu identische Hälften, deren Verbstruktur und Syntax deckungsgleich sind, so dass die zweite Halbzeile wie eine Wiederholung und Verschärfung der ersten klingt. Die Betonung liegt in beiden auf der dritten Silbe, womit die Substantive "Feuer" und "Kugel" hervorgehoben werden. Die Zeile ist leicht zu memorieren, und gewinnt durch ihre beschwörende Formelhaftigkeit beinahe den Charakter eines Schlachtrufes, er ist "zündend" im wahrsten Sinne des Wortes.

Von der Geschlossenheit des Aufbaus, der Abgegrenztheit innerhalb des Gesamttextes und Regelmäßigkeit der Refrainstruktur ausgehend kann auch diese Passage als eigenständiges Lied untersucht werden, obwohl sie nicht wie die vorige durch versteckte Hinweise als solche deklariert ist. Im Textverlauf steht sie als Auftakt des letzten Kapitels des Gedichtes, und entwirft nach den vorigen Kapiteln voller Dunkelheit und Verwirrung ein kraftvolles Bild von Veränderung und Aufbruch. Das Visionäre dabei ist ausdrücklich in dem Wort "Traum" festgehalten, mit dem rückblickend diese Passage reflektiert wird: "Plötzlich wieder zerstört der Traum/ zerstreut die Bilder und ich bin allein" (8.105/106). Bevor der Protagonist also in Zeile 8.105 endgültig "aufwacht", ist diese Stelle die letzte Verbindung zu Bereichen von Phantasie, Vision und Traum. Dass dies nicht als Alptraum wie zuvor, sondern als Hoffnungsvision erscheint, markiert die Läuterung und Katharsis, die der Protagonist in den vorigen Kapiteln durchlaufen. Diese Vision ist im Ton wie eine prophetische Verkündigung gehalten.

Auch die Lichtkulisse wandelt sich in dieser Passage. Nach der Finsternis und Nacht in den vorigen Kapiteln tauchen jetzt zunächst schreckenerregende Lichteffekte wie Brand und Gewehrfeuer, Flammen und Flackern, Feuerbomben, Flammenringe und Funken, brennende Wälder und Ufer auf. Der Refrain selbst repetiert das Wort Feuer in großer Eindringlichkeit. Alle diese Lichteffekte sind nach wie vor von der sie umgebenden Nacht abhängig, werden jedoch zunehmend selbständig und dominant. Der Übergang von Dunkelheit zu Licht wird in dieser Passage geleistet. Nach Abschluß dieses Liedes ist die Dunkelheit endgültig gebrochen, die Atmosphäre wird

bestimmt von "strahlendem Glanz", "sonnigen Bildern" und dem "Licht des Morgens" (8.105ff).

Die in dieser Passage assoziierte Gewalt ist nicht wie vorher identisch mit der Willkür der herrschenden Klasse, der der Protagonist hilflos ausgesetzt ist. In einer Art prophetischen Ankündigung wird hier die Gewalt als der Ausdruck des Widerstands der Unterdrückten beschworen, die wie ein Feuersturm über die bestehenden Verhältnisse hinwegfegen wird, wenn auch die staatliche Gewalt mit der "Schießerei" in der zweiten Kehrreimzeile immer noch präsent ist. Das Volk ist im wahrsten Sinne des Wortes "Feuer und Flamme" für die bevorstehende Revolution, um sich aus der "finsternen Zeit" der Unterdrückung zu befreien. So wird in diesen 104 Zeilen das Bild des unmittelbar bevorstehenden Aufbruchs an die Wand gemalt. Die Atmosphäre der Verfolgung ist vorbei, jetzt ist das Volk der Verfolger. Die Schwäche und Orientierungslosigkeit des Protagonisten hat Platz gemacht für eine zuversichtliche Perspektive, die sich in kraftvollen und scharfen Prognosen artikuliert. Und wiederum ist das Moment der Überführung in die Kollektivität entscheidend als ein "liedmachender" Faktor: Die subjektive Qual des Erlebten ist innerhalb des Gedichtkontextes überwunden, und kann nun als Essenz in Form einer Botschaft formuliert werden. Eine Nachricht kann nun, ja muß mitgeteilt und kommuniziert werden, und so kann diese Textstelle trotz ihrer Tarnung als prophetisches Traumgesicht als direkte Aufforderung zum organisierten (bewaffneten) Aufstand der Massen begriffen werden.

Von Ton und Intention her läßt sich hier ein Kampf- und Revolutionslied isolieren, das mobilmacht, mitreißt und überzeugt, das die bestehenden Verhältnisse anprangert und eine leuchtende Zukunft entwirft. Die Kraft der Gemeinsamkeit und das Vertrauen auf die Solidarität des Volkes ist dabei die wichtigste zu vermittelnde Botschaft, wie es gleich zu Beginn mit der dreimaligen Wiederholung des Doppelwortes für "gemeinsam" geschieht (8.7/8). Das Lied ist dem Volk gewidmet, dieses wird wörtlich genannt in der ersten und dritten Strophe (8.8, 8.29), die zweite impliziert es, indem sie seine Gegenüber in der Form von Intellektuellen und Künstlern vorführt. Die volksnahe Atmosphäre wird weiterhin evoziert durch die

Termini "Schmied" (8.68), "kräftige Leute mit dunklem Gesicht" (8.75), "Arbeiter" (8.97) und in gewisser Weise auch die "Jugendlichen" (8.99), die *Amḍhere meṇi* Kampf teilnehmen. Die Waffen, die als "Projektile" und "Feuerbomben" vom Himmel regnen, entstammen vor ihrer Verwandlung explizit aus dem familiär-häuslichen Bereich, so wie "Großvaters Stock", "Onkels Stab", "Kinderschiefertafeln", "Kinderwagen" (8.52-65). Auch die Metaphern sind dem Arbeitsbereich der Metallverarbeitung entlehnt, und so wird ein "Holzrad mit Bändern aus glutrotem Eisen beschlagen" (8.76ff), ein "Diskus aus Eisen" geschmiedet (8.73), und so das "Rad der Seele" mit dem "Eisen der Entschlußkraft" befestigt (8.80-82). Andere Zeilen rufen den historischen Moment für die gemeinsame Aktion aus: "Jetzt haben sich die Zeiten wirklich verändert" oder "Jetzt brennen die Wälder des Lebens" (8.83,86). Der Zuhörer/Leser wird in Zeile 8.66 direkt verwickelt mit "Das ist keine Geschichte, das ist alles wahr, ja mein Freund!"

Einer Einordnung als 'Volkslied', und wenn auch nur im Sinne von 'Lied fürs Volk', wirken jedoch wiederum einige für Mukṭibodh typische 'Bremsen und Querschläger' entgegen. So ist die variierende Verszahl der sieben Strophen ein erster Hinweis auf die Weigerung, ein erprobtes und bewährtes Gerüst anzunehmen. Sind die ersten drei Strophen noch einigermaßen einheitlich lang (12, 11, 11 Verse), so folgt darauf eine sehr kurze (7), gefolgt von einer überlangen (25), den Abschluß bilden zwei mittellange (17, 20). Sowohl Inhalt als auch Sprache halten den einmal angeschlagenen Ton nicht durch. Die ersten drei Strophen sind, wie ihre einheitliche Zeilenlänge vermuten läßt, auch vom Inhalt her homogen. Sie entwerfen ein Bild der (auch hier wieder auffällig: urbanen) Gesellschaft und ihrer Mitglieder angesichts des drohenden Aufstandes. Personengruppen werden beim Namen genannt (Volk, Militär, Literaten, Dichter, Denker, Bildhauer, Tänzer, Zeitungsbarone, Intellektuelle), ihr Verhältnis untereinander bloßgestellt und ihr Unglauben an die bevorstehende Umwälzung bespottet. Obwohl die Diktion dieser Strophen nicht unbedingt der Alltagssprache entstammt, ist ihre Aussage trotz lyrischer Gestaltung präzise und einleuchtend. So ist die ungewöhnliche Wortzusammensetzung mit Bindestrichen und Wörtern aus dem Tatsama-Register des Sanskrit in den Zeilen 8.18/19 zwar ein Zeichen von extremer Verdichtung des Ausdrucks; das in diesen Zeilen beschriebene

Bild der Intellektuellen, die an der "Nabelschnur der Blutsaugerkasse" hängen, und so in der letzten Kette am ausgesaugten Blut des Volkes teilhaben, ist jedoch stimmig und überzeugend konstruiert. Die drei Strophen sind in ihrer analytischen Schärfe und Deutlichkeit geeignet, Zustimmung zu erwecken und fordern den Zuhörer zum Einstimmen auf.

Die vierte Strophe (8.36-42) ist der erste Ausbruch aus der Ebene der Schilderung in die der Wahrnehmung und Bedeutung. Sie ist im Gegensatz zu den vorigen sowohl von der Sprache als auch dem Inhalt obskur. Ohne ein direkt erkennbares Subjekt oder Objekt wird auf Bewegungen, Erkenntnisse, Träume hingewiesen, und die abschließende Auftaktzeile zum Refrain ist gänzlich allegorisch: "In der Statue der Welt hat sich die Seele geformt". Die Strophe ist kurz, unverständlich, kompliziert und wirkt wie der mühevoll gewonnene Extrakt der ersten drei, was sich auch aus der Konzentration von Abstrakta in Kombination mit einem Verbmangel ersehen läßt. Die Zeile 8.37 ist z.B. nicht nur durch die außergewöhnliche Wortwahl aus dem Tatsana-Register in ihrer harter Konsonantenfolge beinahe unaussprechbar, sondern zusätzlich durch die eigenwillige Zusammenkoppelung von Adjektiven, Adverbien und Substantiv mit Bindestrichen auch inhaltlich undeutlich, da durch diese Technik der grammatikalische Bezug der Einzelteile untereinander verschwimmt, zumal kein Verb den Block zum Subjekt oder Objekt erklärt. In der nächsten Zeile "ek split sekeṇḍ meṁ śat sakṣātkār" wurden zwei Hindiworte durch englische ersetzt, was auf eine gewisse Bedeutung dieser Zeilen für den Gesamttext hinweist, da sie offensichtlich auf einer höheren, philosophischen Ebene agieren. Die Ersetzung von "Flüchtiger Moment" ("*sūkṣm pal*") durch "split sekeṇḍ" erscheint wie der Versuch, einen eher mystisch gefärbten Sprachblock, der sich in GA und KAL aus der Verbindung der Termini "*sūkṣm pal*"³⁰ mit "*sakṣātkār*" ('Gegenübertreten, Erkenntnis') ergibt, in die Diktion psychologischer Wahrnehmung zu überführen. Das englische Wort in CKM markiert ähnlich wie a.a.O. "Elektron", "radioaktiv" usw. einen wissenschaftlichen Blickwinkel. Ferner erlaubt das modern anmutende "split second" visuelle Assoziationen zur Filmtechnik, in der ja auch "hundert Erkenntnisse im Bruchteil

³⁰ "*sūkṣm*" bezeichnet im Gegensatz zu "*stūl*" (das Materielle, Stoffliche) das Feinstoffliche, Nicht-materielle, der inneren Realität Zugehörnde.

einer Sekunde" vor sich gehen. In beiden Fällen wurde die Alliterationskette auf 's/sh' beibehalten. Der Zuhörer mag nach dieser abrupten Verlagerung der Ebene in diesen sechs Zeilen befremdet sein, der Refrain bringt ihn dann zurück in den Liedkontext.

Die fünfte Strophe ist die längste, hier verselbständigt sich das Phantasiegeschehen. Zunächst wird jedoch in acht Zeilen der mystische Kontext weitergeführt. In Naturbildern wie "Steinbrocken", "Bergbäche", "Erdklumpen", "Staubpartikel" wird das Quellen von frischer Energie und das Aufflackern von feuriger Begeisterung beschworen. Es wird jedoch weniger ein reales Naturbild mit Berg, Bach, Stein und Erde entworfen, als vielmehr die fünf feinstofflichen Elemente von Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde evoziert, zusätzlich markiert durch das Wort "Partikel" (*kaṇ*). Der philosophische Terminus Vibrieren der "inneren Stimme" (*anhad nād*) schreibt den Kontext der klassischen Sāṅkhya-Philosophie und ihrer Erweiterung im System des Yoga und des modernen *Rahasyavād* endgültig fest. Diese Termini weisen nun weiterhin, wie es bereits in der vorigen Strophe anklang, explizit auf den Kontext der *Bhakti*-Bewegung hin. Diese wird direkt angesprochen: Mit der expliziten Erwähnung des "*Bhakti*-Feuers" in Zeile 8.47 wird also der Versuch gemacht, die *Bhakti*-Bewegung, die ja von ihrem Charakter her eine Bewegung des Volkes war, mit dem in den ersten drei Strophen geschilderten "Volksbewegung" der Gegenwart zu verknüpfen, bzw. letzterer einen historischen und philosophischen Überbau zu verschaffen, der sie rechtfertigt und ihr sogar eine philosophische Wertigkeit zuspricht. In diesem Sinne gewinnt die Zeile in der vorigen Strophe "In der Statue der Welt hat sich die Seele geformt" erst durch die folgenden Zeilen an Bedeutung.

Inhalt und Diktion der ersten acht Zeilen in Strophe 5 schließen derart dicht an die vorige Strophe an, dass es beinahe verwundert, warum der Refrain den Zusammenhang zerteilt, noch dazu in ungleich langen Strophen resultierend. Eine Zäsur ergäbe sich in der fünften Strophe eher in Zeile 8.51, wo der Ausruf "Gefährlich!" den Übergang von der philosophischen Ebene in die Gegenwart markiert. Gegenwart heißt in den folgenden Zeilen aber nicht die "Realität" der ersten Strophen, sondern chaotisches Phantasiegeschehen. Dominiert von einer Häufung dynamischer Verben (wie springen, sich drehen, sich erheben, tanzen, fliegen, kreisen,

wehen) wird in den Zeilen 8.52-65 die wundersame Verwandlung von Haushaltsgegenständen zu gefährlichem Militärarsenal wie "Feuerbomben, tödlichen Waffen, Projektilen" beschrieben, die "aus dem leeren Luftraum über dem Feind explodieren". Und so wie die Dinge des Alltagsgebrauches sich selbständig machen, macht sich auch die Strophenlänge selbständig: die Bilderflut scheint nicht mehr aufzuhalten zu sein. Diese Zeilen spiegeln keinen sorgfältig ausgefeilten Metapherbau mehr, sie erscheinen wie die reine Lust am phantastischen Bilderreigen. Umso überraschender erfolgt die Ermahnung in der Schlußzeile vor dem Refrain: "Das ist keine Geschichte, das ist alles wahr, ja mein Freund!" (8.66). Der Hinweis auf die Nicht-Fiktionalität dieses ausdrücklich phantastischen Geschehens erinnert in seiner Paradoxität an den vorigen Hinweis auf die "Prosahaftigkeit" für einen eindeutigen Liedkontext.

Wie um diese Behauptung der "Wahrheit" des Geschilderten zu bekräftigen, folgt in Strophe 5 eine inhaltliche Überführung in den Bereich von Arbeit und Handwerk. Schreibtechnisch dient dieser Bereich jedoch ausschließlich als Metapher, um Vorgänge im Inneren zu bebildern. In betont alltagsnaher Sprache wird das Bild eines Schmiedes erweckt, der einen Ring schafft, einen Diskus aus Eisen, aus dem Funken wie Blumen entspringen. Andere Leute "mit dunklem Gesicht" beschlagen ein Holzrad mit glühendroten Bändern aus Eisen. Während das erste 'Produkt' wie ein kunstvoll entworfenes Emblem des revolutionären Aufstandes erscheint (s.a. "Blumen"), bebildert der zweite 'Prozess' die Mobilmachung der arbeitenden Klasse, die auch die zarte Seele des Intellektuellen mit "dem Eisen der Entschlußkraft" beschlägt (8.78-82). Auffällig in dieser Strophe ist die der 'Zielgruppe' entsprechende sprachliche Gestaltung. Sind die ersten Zeilen noch voller poetischer Sanskritadjektive, für die es sicher leichter verständliche Hindi-Entsprechungen gäbe (tam, śyām, vartul, jvalant, svarṇim), so tauchen zusehends einfachere Adjektive auf, v.a. in der populären Dopplung, wie "lāl-lāl", "gol-gol", beides zweimal verwandt. Dieser Wiederholungseffekt wird weitergeführt in den onomatopoetischen 'Schlägen' des Schmiedes "dhan-mār, dhan mār" (8.78). Die Syntax ist vollständig konstruiert und verwendet das Perfekt der gesprochenen Sprache. Die letzte Metapher des Beschlagens von Holzrädern mit Eisenbändern wirkt durch die explizite Zuweisung

von Bild und Bedeutung ("Rad der Seele", "Eisen der Entschlußkraft") beinahe übererklärt, und das englische Wort "tyre" in der Nachbarschaft des ätherischen Wortes "Seele" scheint fast wie ein Sakrileg, wobei hier von einem durchaus erwünschten Effekt ausgegangen werden kann, denn die letzte Zeile vor dem Refrain bestätigt: "Jetzt haben sich die Zeiten wirklich verändert!" Das volksnahe Milieu wird also in mehreren Formulierungen auch auf sprachlicher Ebene reflektiert.

Bemühte sich die letzte Strophe um die Verbindung zur realen Welt, so ist die letzte Strophe eine reine Allegorie. Eingekleidet in Naturbegriffe (Wälder, Wetter, Flüsse, Strahlen, Wasser usw.) wird vor allem mit dem Paar von Feuer und Wasser gearbeitet, um die Reflektion des nun "ockerfarbenen Himmels", der "brennenden Wälder" und der "flammend-erleuchteten Ufer" in den jahrtausendalten "Kummerflüssen" zu illustrieren. Diese Flüsse sind entstanden aus "den Tränen der Väter" (in GA und KAL auch die "der Mütter"), und sie haben die "trübe Farbe" deren Sorge. Sie sind tief wie die "rastlosen Geistesqualen", und in ihnen ist die "Pein der Arbeiter" versunken, d.h. sie verkörpern das Maß des angehäuften Unrechts, das jetzt mit historischer Notwendigkeit vor dem 'Überlaufen' steht. Das Wasser dieser Flüsse, getrunken von der jetzigen Generation, bewirkt eine "Verwandlung ihrer Persönlichkeit", und sie kämpfen wie von "Flammen-Blütenblättern" umgeben, ja sie sitzen im Zentrum des "Hundert-Blüten-Knospe des Feuers" (s.a. "Blume"). Das Bild des Feuers kehrt also wieder zurück, Gegenwart und Jugendliche verkörpern die flammende Begeisterung und den Aufstand, während Vergangenheit und Vorväter im Bild des stetig fließenden Kummerflusses gefaßt sind. Das Feuer hat neben der konkreten Bedeutung von Brandstiftung und Revolution in der letzten Strophe also noch eine allegorische Bedeutung erhalten. Der Refrain greift ein letztes Mal das Thema Feuer auf, und rundet das Lied so harmonisch ab.

Neben diesen durch Kehreimzeilen geprägten Textausschnitte, die im vorigen vorgestellt wurden, soll hier abschließend auch auf die letzten Zeilen des Kap.6 (375-391) hingewiesen werden, die durch ihre Geschlossenheit und das "Wir" des Aufrufes wie die Vergewisserung der untergründischen Identität ("Netzwerk stromführender Kabel/ furchtbare Knäuel von glühenden Drähten") wirken. Der Auftakt der

vierfachen Alliteration ist eine Einstimmung auf den Gesang der "einstimmigen einträchtigen" Kraft der Solidarität, und kann durchaus im Liedkontext, als auch im Zusammenhang der 'Manifest'-Passagen herangezogen werden (vgl. auch im folgenden S. 328).

6.2. Der narrative Rahmen: Traum, Alptraum, Fantasy

6.2.1. Zwischen Gedicht und Kurzgeschichte: Die Nähe zur Prosa

Amidhere mem weist, wie einige andere lange Gedichte von Muktibodh auch, einen Handlungsbogen auf, der die lyrischen Sequenzen und dramatischen Begegnungen unter das Dach eines verbindlichen Erzählkontextes zusammenfügt, wenn auch oft in nur sporadisch wiederaufgenommenen Verweisen und Einfügungen. In *Amidhere mem* findet sich jedoch eine mit der inhaltlichen Aussage besonders innig verknüpfte Rahmenhandlung, die nicht nur einleitend wirksam ist, sondern ebenso alle Vorkommnisse und Motive des Gedichtes koordiniert und auch den Schluß als logische Konsequenz des vorhergehenden Geschehenen erscheinen läßt, indem sie den Kreis zur anfänglichen Erzählsituation wieder schließt. Übergreifend zu verschiedensten Passagen der lyrischen Betrachtung, dramatischen Konfliktextposition oder programmatischen Manifeste gibt es also eine Geschichte im Gedicht, die sich rekonstruieren läßt; ebenfalls existiert eine Person, die durchgehend als Ich-Erzähler (IZ) oder indirekter Vermittler dieser Geschichte fungiert.

Muktibodhs lebenslanger Zwiespalt zwischen Poesie und erzählender Prosaschriftstellerei liegt in den späteren Jahren hauptsächlich im Aspekt der Einträglichkeit von Prosa, bzw. der Nutzlosigkeit der Lyrik begründet (s.a. im vorigen Kapitel die "Lebensumstände in Nagpur".) In seinen Briefen äußerte er immer wieder resigniert die Absicht, das Schreiben von Gedichten ganz zugunsten der Prosa, (wobei hier oft weniger Fiktion oder die ja ebenso uneinträgliche journalistische Tätigkeit gemeint war, sondern vielmehr Auftragsarbeit wie Textbuchproduktion, Rezensionen, Amtsverlautbarungen etc.) aufzugeben. Im Aufsatz "Das Ende eines Langen Gedichtes" schreibt er 1963 mit nur mühsam verborgenem Sarkasmus:

"Eine noch größere Tragödie [als die, seine Gedichte nicht zum Abschluss bringen zu können, d. V.] ist, dass die Leute mir sagen, ich solle Prosa schreiben. [...] Meine geneigte Beraterschaft. (Zu denen gehören auch

meine engsten Freunde - sie betrachten einen tätigen Menschen, der sich als Schriftsteller bezeichnet, wie ein seltsames Insekt) - ihre Ungläubigkeit in das schriftstellerische Tun wird nur durch den Glauben überwunden, das der Mensch für seinen finanziellen und materiellen Fortschritt arbeiten muß, und wenn er deswegen im Jahr nicht mit vier Büchern so um die viertausend Rupien verdient, was soll dann das Ganze?" (1963, GA 4: 151/152)

Seinen Bemühungen, sich endgültig einer anderen literarischen Form als der des Gedichtes zuzuwenden, steht er selbst jedoch mehr als skeptisch gegenüber:

"Einige verrückte Leute, Alchimisten genannt, sind über ihren unermüdlichen Versuchen, Eisen in Gold zu verwandeln, schließlich zugrunde gegangen. [...] Leute werden auf vielerlei Weise verrückt, und mir ist jetzt klar geworden, das auch ich es wert bin, in diese Kategorie eingereiht zu werden. Aber nein, ich werde mich erneut bemühen, vernünftig zu sein und Prosa zu schreiben! Ich habe schon begonnen, in dieser Richtung zu arbeiten. Aber [...] es gibt ein Ding namens Melodie, es gibt ein Ding namens Flamme.[...] Sie ziehen mich einfach hin zur Dichtung." (Ebd.: 153)

Das vollkommen Groteske dieser selbstaufgelegten "Zwangsumschulung" wird aber erst aus den darauffolgenden Überlegungen deutlich, die zeigen, wie ernsthaft (und verzweifelt) seine Bemühungen um "Besserung" waren:

"Ich habe mir überlegt, über jedes Gedicht eine Kurzgeschichte zu schreiben. [...] Warum? Ich denke, dass ich mich so an das Prosaschreiben gewöhnen kann. Aber wichtiger ist vielleicht noch, dass wenn ich schon nicht das Gedicht selbst, dann wenigstens die *Seele* [ātmā] des Gedichts in der Form von Kurzgeschichten übermitteln lassen kann." (Ebd.: 153)

Anders jedoch als dieses durch äußere Zwänge und Anforderungen entstandene "Interesse" an der Prosadichtung wird ein sein gesamtes Schaffen durchziehender inhärenter Anspruch auf die Verbindung von narrativen Techniken und lyrischer Form beim Studium seiner Texte deutlich. Die Verarbeitung von gleichem "Material" in unterschiedlicher literarischer Form wird zum Beispiel in den gleichen Titeln von Kurzgeschichten und Gedichten deutlich¹, vor allem aber durch den sich in vielerlei

¹ Bei der Sichtung von 'gleichen' Titeln ist natürlich erhebliche Vorsicht geboten, da einige Titel sich veränderten, erst später dem jeweiligen Text beigelegt oder in nicht mehr nachprüfbarer Weise durch den jeweiligen Herausgeber schon bei der Erstveröffentlichung

Motiven und Themen überschneidenden inhaltlichen Leitfäden, die sich sowohl in seiner Prosa, als auch in seinen lyrischen Texten finden. Schon zu Beginn seiner Schaffenszeit formulierte er im ersten Vorwort zu seinen Gedichten in *Tar Saptak* (1943):

"Schon in diesen Tagen [während seiner Zeit in Indore 1937/38, als er sich langsam von den Einflüssen der Makhanlal-Schule und Swami Ramashankar Shukla-Schule in Ujjain zu lösen begann, d.V.] herrschte eine innere Spannung. Auf der einen Seite gabe es diese neue Dichtungsästhetik des Hindi, auf der anderen Seite war mein jungendliches Gemüt auf zarte, aber dennoch eindringliche Weise von den extrem humanistisch gefärbten Romanen der Marathi-Literatur beeinflusst. Tolstois humanistische, problemorientierte Romane - oder Mahadevi Verma? Man mag es den Einfluß der Zeit nennen oder die Vorliebe meines jungendlichen Alters, oder beides, jedenfalls habe ich die ästhetische Welt des Hindi als mein Feld gewählt; und das zweite Bedürfnis meines Inneren geriet darüber zwar in den Hintergrund; es blieb jedoch, auch in dieser untergeordneten Position, immer ein Begleiter auf meinem geistigen Weg. Der beherrschende Hunger meines jungendlichen Gemütes nach Schönheit und auf der anderen Seite nach Freud und Leid des Welt-Menschen -, dies bedeutete die erste Verwirrung in meinem literarischen Leben. Niemand war in der Lage, mir dafür eine klare wissenschaftliche Lösung zu geben. Die Folge war, das ich mich aufgrund dieser vielen inneren Konflikte nicht auf ein Dichtungsthema beschränken konnte. Auf der Grundlage von nur *einem* Aspekt des Lebens konnte ich keinen Minaretturm einer allesumfassenden Philosophie errichten. Gleichzeitig wuchs aufgrund der Erweiterung meiner Wißbegier meine Neigung zur erzählerischen Prosa. Dieser Zwiespalt war ja schon angelegt. Wie ich mit dem Schreiben von Kurzgeschichten begann, merkte ich, das mir das erzählerische Element ebenso nahe lag wie die Dichtung. Aber ich schrieb wenig Kurzgeschichten, schreibe immer noch wenige. In der Folge rückte mir die Dichtung immer näher ans Herz. Das ist der

bestimmt wurden. (Siehe auch das Vorwort zum 3. Band der GA von Nemichandra Jain, über die ähnlich wie bei den Gedichten auch bei den Kurzgeschichten vorherrschende, unübersichtliche Manuskriptsituation mit Fragmenten, unvollendeten Geschichten und scheinbaren 'Fortsetzungen'). Das Gedicht "*Brahmarākṣas*" trägt z.B. bei seiner Erstveröffentlichung in "*Kavi*" (1957) noch gar keinen Titel, während eine Kurzgeschichte "*Brahmarākṣas kā śiṣya*" unter diesem Titel 1957 in *Nayā Khūn* veröffentlicht wurde. Die Geschichte beschreibt den Weg eines Dorfjungen zu einem Guru, der sich in einer unzugänglichen, geheimnisvollen Festung zurückgezogen hat, und dessen Seele durch die Weitergabe seines Wissens an den Schüler befreit wird. (GA 3: 114-120). Ebenso ist der Gedichttitel "*Aṁdhere meṁ*", wie im vorigen gezeigt, ja erst durch eine Kürzung des ursprünglichen Titels entstanden. Die Kurzgeschichte mit dem Titel "*Aṁdhere meṁ*" wurde in *Haṁs* veröffentlicht, ihre Entstehungszeit wird zwischen 1948 und 1958 (!) angegeben. Die Geschichte folgt einem jungen Mann bei seinen Begegnungen und Gedanken bei seinem nächtlichen Gang durch eine schlafende Kleinstadt. (GA 3: 76-86).

Grund, warum mir das Bedürfnis immer dringlicher erschien, die Grenzen meiner Dichtung zu erweitern, und ihre Grenzen mit den Grenzen meiner Lebenserfahrung in Deckung zu bringen. Und der Fluß meiner Dichtung begann sich zu ändern." (TS: 21/22)

In dieser frühen Stellungnahme umreißt der Sechszwanzigjährige bereits die ganze Bandbreite der Problematik seines Schaffens. Die "Erweiterung der Grenzen der Dichtung", das Verbinden des ästhetischen Gestaltungsbedürfnisses des Lyrikers mit den humanistischen Anliegen eines Romanschriftstellers, die "Errichtung des Minarettes einer allumfassenden Philosophie", - all das mag auch als Triebfeder gelten, die für die Fusion von Schaffentechniken und thematischen Vorgaben, für die Länge und "Erweiterung der Grenzen" im Text von *Amidhere men* zuständig ist. Die beinahe rührende Zeile "Im Gedicht es zu sagen bin ich nicht gewohnt, doch möchte ich sagen" (7.148) zeugt, wie natürlich generell das zentrale Anliegen des Gedichtes, die "Suche nach dem höchsten Ausdruck", vornehmlich von dem Bestreben, den Rahmen traditioneller lyrischer Vorgaben zu sprengen, um sie für einen weiteren Wirkungs- und Ausdrucksbereich tauglich zu machen. Dass hierbei das erzählerische Element eine besonders prominente Rolle einnimmt, soll die folgende Untersuchung des Gedichttextes von *Amidhere men* erhellen.

Im Vergleich zu der bei den anderen literarischen Verfahren angewandten selektiven Untersuchung von einzelnen Textpassagen (lyrische Verfahren) oder Begegnungen (Konfliktexposition, Drama), ergibt die Rekonstruktion des narrativen Verbundes die womöglich verbindlichste und umfassendste (und damit die notwendig ausführlichste) Repräsentation des Gedichttextes *Amidhere men*: es zeigt sich, dass diese Struktur alle anderen Verfahren überlagert und zu einem kohärenten Verbund zusammenfügt. Die Nacherzählung der "Ereignisse", der "Wege" und "Schauplätze" des Gedichtes bei gleichzeitiger Ortung der jeweiligen Erzählperspektive greift daher bei der Entwirrung der Fäden auf sehr vielen Ebenen:

- Was ist der eigentliche "Inhalt" des Gedichtes, und wie ist das Geschehen linear geordnet?
- Wer erzählt aus welcher Perspektive? Welcher Fokus ist im einzelnen zu erkennen?

- Welcher Zeitraum, sowohl "real" als auch metaphorisch, ist anzunehmen?
- Wie kann man die verwirrenden Lokalitäts- und Realitätsebenen auseinanderdividieren?
- Wie funktioniert der literarische Verbund, bzw. die Abgrenzung der einzelnen Schauplätze und Realitätsebenen?
- Welcher Bewußtseinszustand des IZ ist im einzelnen bei welcher Ebene angegeben, d.h. welchen Einfluß hat die lokale auf die mentale Verortung des IZ und umgekehrt?
- Wie verläuft der dynamische Spannungsbogen und das Tempo der Geschichte?
- Lassen sich innerhalb der einzelnen Kapitel wiederkehrende Strukturmuster erkennen?
- Dominiert die narrative Struktur einzelne Kapitel mehr als andere und mit welchem Effekt?

6.2.2. Dem Icherzähler auf der Spur: eine Nacherzählung in acht Kapiteln

Um die Struktur des Narrationsverbandes deutlich zu machen, soll im folgenden die verknüpfende Rahmenerzählung aus dem Gesamttext isoliert werden. Die Nacherzählung des Gedicht-Inhalts folgt hier also linear dem Kapitelaufbau, und muß bei der Fülle der ineinanderverschachtelten Details und Motive gleichzeitig eine Beschreibung, Kontextualisierung und Interpretation leisten. Es zeigt sich, daß die Rahmenhandlung nicht nur nachträglich als Kitt für lose Textfragmente verwandt wurde; sie muß vielmehr insgesamt als allegorische Ebene verstanden werden, auf der sich neben der lyrischen und dramatischen Exposition ein weiteres Mal der Versuch zeigt, dem inhaltlichen Anliegen eine adäquate literarische Form zu verleihen.

Die Einbettung der verschiedenen Ebenen und Perspektiven im Rahmen einer vom IZ scheinbar unmittelbar "erlebten" und kommentierten Traumgeschichte soll dabei in ihrer Technik besonders aufmerksam verfolgt werden. Vor allem auf dem Hintergrund der von Muktibodh selbst entwickelten Theorie des kreativen Prozesses, in dem ein "auslösendes Moment" in der erlebten Realität die "Imaginationskraft" anregt, ein "Phantasiebild" auf der inneren Leinwand des Künstlers zu erschaffen, welches im

letzten Stadium dieses Prozess nach dem "in Worte gekleideten" Ausdruck drängt², kann *Aṁdhare meṁ* als künstlerischer Ausdruck des verschlungenen und dialektischen Verhältnisses zwischen Realität, Imagination, Phantasie und Traumbild gelten. Der Text spiegelt sowohl erlebte als auch erwünschte, verdrängte als auch befürchtete Realität wider; er gleitet von realen Räumen in surreale Bereiche des inneren Erlebens, die deswegen nicht weniger "real" erscheinen. Obwohl sie subjektiv erfahren sind, spiegeln sie doch den Komplex einer kollektiv erfahrenen Wirklichkeit. Im Verlauf der Untersuchung wird vor allem die verschiedene Ausstattung dieser Räume, ihre Lokalisierung, Bewertung und Abgrenzung entscheidende Hilfsmittel für die Entwirrung des komplexen Knäuels von Reflektions-, Handlungs- und Konfliktsträngen ergeben.

Die Bebilderung einer solchen mentalen Reise durch das Aufmachen von verschiedenen Ebenen und Räumen ist auch in anderen (Gedicht-)Texten Muktibodhs eine spezifische Visualisierungstechnik, um die gesamte Bandbreite von inneren und äußeren Dimensionen erfassen zu können. Die im folgenden zitierten Gedichtanfänge von "Der Orang-Utang im Höhlendunkel des Hirnes" und "Brahmrakhsas" mögen dabei zusätzlich die ebenfalls typische Fokussierungstechnik einer Kamera im Stile eines langsam näherkommenden "Close-ups" verdeutlichen, wie zunächst beim *Orāṁg Uṭāṁg*:

"Im Innern des Traumes ein Traum,
im Inneren einer Vorstellung noch
eine andere
intensive Vorstellung verborgen!
Innerhalb des Gesagten eine fordernde
kontrovers-widersprüchliche
Musik hinter den Kulissen!

Im Innern des Hirnes ein Hirn
auch darin eine weitere Kammer
Im Innern der Kammer
 ein geheimer Hof und
im düsteren Höhlendunkel des Raumes
eine stabile Truhe

² Siehe dazu die im vorigen vorgestellten Aufsätze "Der dritte Moment der Kunst" und Muktibodhs *Kāmāyanī*-Kritik.

fest, schwer und mächtig
und in dieser Truhe sitzt einer gefangen
ein *Yaksha*
oder ein Orang-Utan, oh weh!"³
[...]

oder im *Brahmarākṣas*:

"Am andern Ende der Stadt, Richtung Ruinen
ein verlassener öder Brunnen
in seinem Innern
ins kalte Dunkel
des Wassers abgestandener Tiefen ...
steigen Stufen hinab
in dies alte umringte Nass"⁴
[...]

Die Schichtung von verschiedenen Erlebnisfeldern, die oft im wahrsten Sinne des Wortes als ein graduelles Herabsteigen (Stufen!) von der Realität in die Bereiche des Unterbewußten visualisiert wird, erlaubt so im lyrischen Textverbund die Verknüpfung desolater, versprengter Facetten der Wahrnehmung zum Gesamtkomplex einer Befindlichkeit. Phantasiebilder, Phantome und imaginäre Räume reflektieren wie (Zerr-)Spiegel die ihnen zugrundeliegenden realen Ereignisse und Erfahrungen, und beeinflussen in ihrer Eindringlichkeit wiederum die Sicht auf "reale" Gegebenheiten. Um der Komplexität von erfahrener, beschriebener, erwünschter, verdrängter oder befürchteter Realität gerecht zu werden, wurde im folgenden der Begriff "real" in Anführungszeichen gesetzt, und damit auf die vom Autor vorgesehene Einbindung des Textes in einen nachvollziehbaren, mit konkreten Anhaltspunkten ausgestatteten Rahmenverbund auf der Folie der Geschichte verwiesen.

Die Anführungszeichen sollen ferner den Unterschied zwischen der vom Autor Muktibodh tatsächlich erfahrenen, historischen Wirklichkeit und der im Gedicht vom IZ *abgebildeten*, fiktiven Wirklichkeit verdeutlichen. Diese Bereiche mögen sich über weite Strecken decken, und natürlich gibt der Text eine Fülle von

³ "Dimāgī guhāndhakār kā Orāṅg Uṭāṅg", GA 2: 163-165.

⁴ "Brahmarākṣas", GA 2: 315-320.

"autobiographischen" Details her, die bereits zu eifriger Aufarbeitung und Verifizierung einladen; es soll jedoch im folgenden die Wirklichkeit des Textes beleuchtet werden und nicht, wie in der bisherigen Kritik so häufig geschehen, die des *Autors*, auch wenn die Form der vorliegenden Ich-Erzählung eine Identität von Autor und Ich-Erzähler noch so nahelegt⁵; der IZ als Präsentant soll mit *seiner* Perspektive auf die Wirklichkeit des Gedichtes im Mittelpunkt stehen, und die verschiedenen Schattenzonen zwischen Traum und Wachen über *seinen* Zugang erschlossen werden.

1. Kapitel

Bereits in den ersten Zeilen des 1. Kapitels führt der Ich-Erzähler den Leser in Zeit und Raum des Gedichtes ein, wobei sowohl die "realen" als auch die "allegorischen" Dimensionen erfasst werden. Auf "realer" Ebene befindet sich der Erzähler in einem Zimmer, das in Kap.1 vorläufig nur mit den Hinweisen auf "Dunkelheit" und "abblätternen Putz" beschrieben wird. Durch die Wände dieses Zimmers sind die rastlosen Schritte einer Person zu hören, die der IZ zu kennen scheint, aber "nie gesehen hat". Der allegorische Charakter dieses *angrenzenden* Raumes wird gleich in der ersten Zeile festgeschrieben: zum einen schafft der Zusatz "*In des Lebens.../ dunklen Räumen*" bereits eine Erweiterung von realen zu ideellen Räumen, zum anderen bewirkt der Plural der "Räume" eine Generalisierung der beschriebenen Geschehnisse, die nicht nur einen spezifischen Raum betreffen. In der 9. Zeile wird dieser Raum dann vom IZ synonymisch mit "magischer Höhle" bezeichnet und damit noch weiter einem "realen" Zusammenhang entrückt.

Die Erzählzeit ist das Präsens. Der gesamte Text wird wie die unmittelbare Aufzeichnung der erlebenden Person präsentiert. Was er im Verlauf einer Nacht träumt, sieht, assoziiert, phantasiert, reflektiert und entwickelt, wird in den teils

⁵ Wie bei keinem anderen leidet die Kritik R. V. Sharmas unter dieser Perspektive. Indem er ununterbrochen biographische Details anführt, versucht er die Problematik von Muktibodhs Texten mit Defiziten seiner Persönlichkeit zu erklären. So schreibt er: "Es ist unmöglich, Muktibodh getrennt vom Helden des Gedichtes *Arndhere mein* zu sehen. In diesem Gedicht führt er auf der einen Seite sein eigenes, übliches Problem aus, das im Persönlichkeitskonflikt der Trennung von der unteren Mittelklasse und der Annäherung an die Arbeiterklasse besteht, zum anderen bebildert er den ungewöhnlichen Zustand seines eigenen erregten, leidenden Geistes." (R.V. Sharma 1993: 219)

tragen, teils atemlosen Erzählstrom integriert und so als jeweils unmittelbar gewonnene Erkenntnis präsentiert. Der IZ besetzt daher keine sorgfältig ordnende, rückblickend-abwägende Erzählposition, er scheint sich vielmehr in einer unzensierten Fassung in allen Facetten seines Erlebens, Phantasierens und Denkens zu offenbaren. Das "camera eye" des IZ wird so gewissermaßen vom "Originalton" begleitet, der unablässig kommentierend wirksam ist. Dennoch lassen sich gerade an den "Überleitungszeilen" von einem Wirklichkeitsbereich in den anderen bestimmte Strukturierungshinweise ablesen, die dem Leser unauffällig Aufschluß über Ort und Bewußtseinszustand vermitteln. Ferner wird unter der Hand eine ganze Reihe von "Informationen" vermittelt, die die "reale Folie" der Geschichte ausstatten.

Die Erzählkontext ist unklar. Es wird keine Situation angegeben, in der der Text durch den IZ vorgetragen wird, und auch ein Adressat scheint zunächst nicht erkenntlich. Einige Stilmittel jedoch, wie direkte Anrufe in proklamatorischen Passagen, oder auf subtilere Weise das Einfügen von Klammern im Text, kommunizieren direkt oder indirekt zwischen IZ und einem imaginären Leser. Besonders die in Klammern eingefügten Zugeständnisse, Einschränkungen, Erläuterungen usw. sind ein auch in andern Gedichten Muktibodhs gern verwandtes Mittel, eine zusätzliche Mitteilungsebene zu erschließen.

Die erzählte Zeit ist durch vielfältige Hinweise auf Dunkelheit in der Nacht anzusiedeln, was an späterer Stelle noch durch genaue Uhrzeitangaben verfestigt wird. Die "reale" Dunkelheit deckt sich auch auf allegorischer Ebene durch die mannigfaltigen Hinweise des "Nicht-Sehen-Könnens" mit der Situation des IZ, der bei seinem Versuch, die Person "in den dunklen Räumen" nebenan zu identifizieren, buchstäblich im Dunkeln tappt. Vor seinen Augen entsteht zwischen dem bröckelnden Putz an der Wand ein Gesicht, und obwohl er das Gesicht nun "sieht", erkennt er es doch nicht, jedoch suggeriert die eingrenzende Frage "welcher *Manu*?", das der IZ mehr als eine Vermutung über die Identität der Person hat. Die komplizierte Schichtung von Ahnen, Wissen und Nichtwahrhabenwollen führt auch beim Leser zum Wunsch nach Aufklärung der geheimnisvollen Beziehung des IZ zu seinem mysteriösen Gegenüber. Mit einem unvermittelten Sprung wechselt der Schauplatz

des Zimmers zu einem von Bäumen und Gebüsch umstandenen Teich, der mit einer typischen Überleitungszeile der räumlichen Distanzierung: "draußen vor der Stadt, jenseits der Berge" (1.32) in abstrakter Ferne des Zimmers angesiedelt wird. Dem Ich-Erzähler erscheint im Wasser wiederum ein verschwommenes Gesicht, das sich ihm nun sogar vorstellt und ihn anlächelt, ohne allerdings von ihm eine Reaktion zu erhalten, wie der IZ selbst bedauernd feststellt.

Der gedankliche Raum der Naturszenerie wird Schauplatz weiterer unheimlicher Geschehnisse, als ein Sturm mit Blitzen die Tür zu einer "magischen Höhle" aufstößt, die ja bereits als Bezeichnung des angrenzenden Raumes, in der der "Gefangene" seine Kreise dreht, in Zeile 1.9 eingeführt wurde. Eine Fackel beleuchtet im "glutroten Nebel" die ganze rätselhafte Gestalt, den "blutlichtgetränkten Menschen", dessen Gesicht bisher nur in schemenhaften Umrissen an der Zimmerwand und im Teich erschien. Der IZ beschreibt ihn zunächst in 7 Zeilen von seiner äußeren Erscheinung her als friedvolle Lichtgestalt, die ihm Respekt und Angst zugleich einflößt. In weiteren sieben Zeilen verläßt der die beschreibende Ebene und gibt analytisch und gewissermaßen synoptisch für den Gesamttext Auskunft über das eigentliche (metaphorische) Wesen dieses Menschen, den er als seinen "bislang nicht gefundenen Ausdruck", "die vollkommene Verkörperung/ von Eigen-Potential [...]" und das "Modell seiner Vollendung" identifiziert. In den folgenden (in CKM nicht enthaltenen) 9 Zeilen löst das wiederum äußere Erscheinungsbild der Person eine Kette von Fragen nach den Ursachen seiner jämmerlichen Verfassung aus. Die an sich selbst gerichteten Fragen stimmen aber gleichzeitig den Leser auf die anstehende Lösung dieser Fragen ein. Als von einem plötzlichen Wind die Fackel ausgeblasen wird und das Bild des "blutlichtgetränkten Menschen" vor dem IZ in Dunkelheit versinkt, erlebt er dies als Strafe für seine Fragen, ohne das jedoch ein strafendes agens benannt wird: die Bestrafung wird in passivischen Konstruktionen beschrieben. Ihm *wird* eine Binde vor die Augen gebunden, er *wird* an einen Galgen gehängt und in einen finsternen Abgrund gestoßen, wo er bewußtlos liegen bleibt. Zusätzlich zur Trennung von drinnen (Zimmer)/ draußen (des Lebens dunkle Räume, magische Höhle) ist innerhalb des "realen Raumes" Zimmers nun durch die Trennung von oben (Zimmer)/ unten (Abgrund) ein weiterer Bereich erschlossen.

2. Kapitel

Das zweite Kapitel schließt an diese Situation an, indem der "im Abgrund liegende" IZ von "Stimmbblasen" aus seiner Bewußtlosigkeit geweckt wird. Das Rasseln der "Türkette" siedelt den gedanklichen Raum "Abgrund" als im Zimmer befindlich an, und kennzeichnet gleichzeitig den vorherigen "Ausflug" an Teich und Höhle als Traumerlebnis. Der IZ imaginiert das Gesicht des Draußenstehenden und weiss mit erstaunlicher Sicherheit, das es derselbe Mensch ist, den er in der "magischen Höhle" sah. Die dritte **Aufführung** der Bezeichnung "magische Höhle" macht aus diesem Begriff an dieser Stelle (2.23) bereits eine Chiffre, die im Sinne der "dunklen Räume des Lebens" auch im folgenden als der dunkle Bereich des Unterbewußten interpretiert werden kann, in dem wie die Verkörperung der verdrängten Wirklichkeit auch das alter ego haust, der "Gefangene", gleichermaßen idealisiert und grausam vernachlässigt. Der Zugang zu diesem Bereich erschließt sich nur über den Traum, bzw. der Abwendung vom "realen" Umfeld des Zimmers. Der "Gefangene" in dieser Höhle zeigt sich dem IZ zwar in schemenhaften Umrissen an der Wand zwischen Zimmer und "Höhle", in der Art wie sich Erinnerungen an Traumbilder in die Wirklichkeit drängen; die genaue Beschreibung bei der Gegenüberstellung mit dem "Blutlichtgetränkten Mensch" sowie die intuitive klare Deutung dieses Bildes ergab sich jedoch erst in der vorigen Traumsequenz um Teich und Höhle.

Der IZ hört zwar die Person an der Tür, weiss auch, das diese bereits "verstimmt vom langen Warten" ist, zögert jedoch mit dem Öffnen der Tür, und legt die Gründe für sein Zögern in einer Art Selbstverteidigung gegenüber dem Leser dar. Die Person zeige sich oft zur Unzeit und in vielen Gestalten und Symbolen; sein Anblick lasse den Wunsch entstehen, die Tür zu öffnen und sich mit dem Wartenden zu vereinigen, aber der IZ, im "Abgrund des Grabens" liegend, führt seine "schweren Verwundungen", die man ihm als Strafe für seine Fragen beifügte, als Hindernis beim Aufstehen an. In Klammern fügt er das Eingeständnis an, das die Meinung über ihn, er habe eine Neigung zu Schwächen, wohl richtig sei (2.43/44). Die Darstellung seines Verhältnisses zum Wartenden läßt auf eine langes Verhältnis zwischen den beiden schließen, das aus der Sicht des IZ nicht unproblematisch ist. Er scheint

Erfahrungen mit dem Wartenden zu haben, der ihn nicht in seinem Selbstmitleid zu bestätigen pflegt, sondern ihn vor "schwindelerregende Schluchten" führt und ihn auffordert, diese allein auf einer "schwankenden Brücke" zu überqueren, um zu einem "fernen Gipfel" zu gelangen.

Derartige Höhenflüge lehnt der IZ ab, und er zieht es trotzig vor, stattdessen leidend in seinem Graben liegenzubleiben. Die intellektuelle Schärfe und Kritik des Gegenübers, seine Zukunftsentwürfe, das Licht in seiner Dunkelheit ist ihm zuviel. Der IZ "kann es nicht ertragen", wie er zweimal in Klammern und ein drittes Mal mit Ausrufezeichen (2.65-70) anmerkt. Er fühlt sich der Begegnung mit seinem Gegenüber nicht gewachsen, dennoch ringt er schließlich mit sich und macht sich endlich auf, die steifen Kniee reibend und sich mühsam durchs Dunkel des Zimmers tastend, dessen Dimensionen er mit allen Sinnesorganen erfasst. Als er die Tür erreicht, den verrosteten Riegel losgerüttelt hat und nach draußen sieht, erstreckt sich vor ihm nur öde, weite Dunkelheit. Die Sterne am Himmel erscheinen ihm müde; ein Pipalbaum wie die Verkörperung seines aus Grübeln, Bedauern und Sorgen gewachsenen Schmerzes; Schakal- und Hundegebell lassen die Leere, die der Besucher zurückgelassen hat, noch eindringlicher erscheinen.

Wie um dieser für den IZ verworrenen Situation eine Deutung von unbeteiligter Seite zukommen zu lassen, schreit ein "Nachtvogel" auf und spricht in den zehn das 2. Kapitel abschließenden Zeilen das Orakel aus der Position des allwissenden Beobachters, indem er den IZ direkt adressiert, und zwar in der intimen 2. Person Sg., die für Kinder, sozial Niedergestellte, Liebende oder das Gebet verwandt wird. Der Vogel weiss nicht nur, das die Person gegangen ist, er weiss auch, das sie nicht wiederkommt. Er weiss ebenfalls, dass es der Auftrag des IZ ist, diese Person zu suchen. Auch was dem IZ bisher nur im Traum klar wurde, weiss dieser Vogel schon: das der Besucher sein verkörperter "vollkommener höchster Ausdruck" ist. Darüberhinaus definiert er das Verhältnis zwischen den beiden als Lehrer (Guru) und Schüler, auch wenn der IZ das nicht wahrhaben will und sich entzieht, wie der Vogel tadelnd und in Klammern anmerkt.

Auch in diesem Kapitel wird die Trennung von Außenwelt/Innenwelt, Bewußtsein/Unterbewußtsein, Realität/Traum, Dunkel/Licht mit dem räumlichen Gegensatz von drinnen/draußen gestaltet. Das Zimmer, in das bereits das erste Kapitel einführt, ist der dunkle Rückzugsort des IZ, der ihn einengt, aber gleichzeitig Schutz vor unliebsamen Eindringlingen bietet. Dass diese Gefangenschaft maßgeblich auch selbstbestimmt ist, zeigt die offensichtlich seit langer Zeit verrammelte Tür zum "anderen Bereich". Das Klopfen der geheimnisvollen Person dringt durch die Tür, der IZ weiss aber aus Erfahrung, dass deren Forderungen an ihn mehr sind, als er ertragen kann. Er weiss, dass die Person die Lösung für viele seiner Lebensfragen mit sich bringt; er fühlt sich jedoch diesen Lösungen noch nicht gewachsen. Gefangen zwischen Sehnsucht nach Veränderung und feigem Verharren hat er den Besucher verpasst, als er sich endlich in Bewegung setzt und "nach draußen" geht.

Er liebt die Person "draußen", sie ist nicht nur sein alter ego sondern auch die Verkörperung seiner sämtlichen Ideale, die *Lichtgestalt* am Horizont seiner düstergrübelnden Existenz. Nachdem er sich drinnen mit vielen Vorbehalten schließlich doch zu einer Begegnung durchgerungen hat, ist inzwischen draußen, wie in einer Geschichte Kafkas, das Objekt seiner Projektionen längst verschwunden. Und, wie der Nachtvogel weiss, hat der Besucher nicht nur die Verbindungstür zwischen "Zimmer" und dem "anderen Bereich" verlassen, er ist ganz "hinausgegangen, in Dörfer, Städte". Dadurch wird die Konfrontation, der sich der IZ entziehen wollte, von einem privaten Bereich in eine öffentliche Sphäre verlagert. Der IZ muss also nun gezwungenermaßen aus seinem geschützten Bereich heraustreten, da er nicht mehr erwarten kann, persönlich aufgesucht zu werden. Er, durch dessen Auftauchen "zur Zeit, zur Unzeit" sich der IZ stets belästigt fühlte, kommt nun nach Auskunft des Vogels nicht mehr an die Türe, sondern muß gesucht werden. Das Ende des zweiten Kapitels schafft so durch diese Öffnung des Raumes den Auftakt zur beginnenden Odysse des IZ auf der Suche nach seinem Gegenüber im nächsten Kapitel.

3. Kapitel

Das dritte Kapitel konkretisiert weiter den realen Raum des Zimmers, in dem der IZ beim Schein eines schwachen Lichtes liegt. Das Zimmer wird hier nicht nur als

abstrakter Innenraum, sondern genau als im Stadtviertel "Civil Lines" (womit weiterhin der Schauplatz Nagpur indiziert wird) angesiedelt bestimmt. Auch die Uhrzeit wird nun mit "zwei Uhr nachts" genau festgelegt, ebenso in der ersten Zeile der Bewußtseinszustand des IZ, als "zwischen Traum und Erwachen" befindlich. Geräusche von Zügen dringen an sein Ohr, die in ihm die Ahnung an ein drohendes Zugunglück heraufbeschwören. Das Zimmer hat ein Fenster, denn er sieht Sterne und den nächtlichen Himmel, über den er seine Blicke schweifen läßt. Zwischen den Sternen erblickt er die Gestalt von Tolstoi, dessen Verbindung zu ihm er als einen Fingerzeig auf seinen eigenen "ungeschriebenen Roman" interpretiert.

Mit der ungläubigen Frage "Eine Prozession?" bereitet der IZ den Leser auf das eigentliche Thema des 3. Kapitels vor. An das Ohr des IZ dringen gedämpfte Klänge einer langsam näherkommenden Musikkapelle. Bevor er diese sieht, erahnt er sie bereits als Teil eines größeren Umzugs, einer Prozession oder Militärparade. Er tritt aus dem Zimmer auf die Veranda, von der aus er eine geteerte Straße mit elektrischer Straßenbeleuchtung übersieht. An deren fernem Ende sieht er die Lichter von Gaslaternen, die von Mitgliedern eines Umzuges getragen werden, deren Gesichter vom Blau der Laternen gespenstisch erhellt sind. Auf die Kapelle folgen eine Gruppe schwarzer Pferde, und der IZ fragt sich beunruhigt, ob es sich hier um ein Todesschwadron handelt.

Im folgenden Paragraph (3.77-83) wird wiederum der Bewußtseinszustand des IZ verhandelt. Das Geschehen vor ihm beschreibt er als einen Vorgang, der sich "im tiefen Unterbewußtsein der im Schlaf versunkenen Stadt" abspielt. Im Gegensatz zu allen anderen ist *er* jedoch nicht nur wach, sondern darüberhinaus auch in der Lage, diese Geschehnisse wahrzunehmen: "Alle schlafen./ Aber ich bin wach, sehe/ diese haarsträubende magische Erscheinung./". Erneut ist die Trennung von zwei Bereichen des "oben/ unten" ausgeführt, diesmal am Bild der Stadt, in deren Untergrund Ungeheuerliches vorght, unbemerkt von den Schlafenden. Die Geschehnisse im Untergrund werden wiederum mit dem Begriff "magisch" belegt. Der Zugang zu diesem Bereich findet hier jedoch nicht wie im vorigen über den Traum statt, sondern explizit über das Wachsein. Als Wachender, d.h. als Außenseiter, ist nur der IZ in der

Lage, zu "sehen", d.h. die bedrohlichen Vorgänge unter dem Deckmantel der Respektabilität zu entlarven. Indem diese Vorgänge jedoch als "magisch" bezeichnet werden, sind sie der Realität des Alltags enthoben, obwohl genau diese Realität sie hervorgebracht hat: hier ist eine Verbindung von "Phantasiebild" und "Realität" gegeben, das vom "wachen Verstand" gleichzeitig geträumt und entlarvt wird, wie sie typisch für viele (Alp-) Traumsequenzen in Muktibodhs Gedichten ist.

Die darauffolgende Beschreibung der Prozession ist dementsprechend perspektiviert: die intellektuelle Analyse und das phantastische Bild fließen zusammen in kraftvollen lyrischen Gebilden, reich ausgestattet mit Farben, Formen, Klängen, Bewegungen, Bildern. Subjektive Wahrnehmung und objektive Analyse folgen aufeinander. Die bizarre Vergleichsebene der Blasinstrumente mit menschlichen Körperteilen (3.8/89: "Skelett-Form, Bauch-Beschaffenheit, Herz-Gestalt/ aus Eingeweideschlingen") gewinnt im Zusammenspiel mit der Tonkulisse der "schweren Lied-Traum-Wellen" unbedingte Traumqualität, wenn nicht sogar rauschhafte Dimensionen; der dem Traumzustand ebenso eigenen Durchmischung von verschiedensten Erlebnisfragmenten des realen Lebens entsprechend erkennt der IZ deutlich "angesehene Journalisten dieser Stadt mit respektablen Namen" unter den Kapellenmitgliedern. An die Kapelle schließt sich eine Parade von militärischen Regimentern und Maschinerie an, die in genauer Bezeichnung (3.99/100: " ... Bajonettspitzen/ Panzertruppen, Mörser, Artillerie, Gewehr bei Fuß/") aufgelistet wird. Soldaten mit grimmigen Gesichtern folgen, die ihm ebenfalls vage bekannt vorkommen. Die Kavallerie schließt sich an, mit eindringlichen Farbeffekten von Roß und Reiter festgehalten, besondere Erwähnung findet wiederum die Bewaffnung in der Form von Patronengurt und Pistolenhalter. Von genauen Kenntnissen der militärischen Dienstgrade zeugt die Unterscheidung der Reiter in "Colonel, Brigadier, General, Marschall/ andere Feldherren, Feldwebel/ (3.116/117)", deren wahre Identität er jedoch sofort vorführt: es handelt sich um bekannte Kritiker, Denker und Dichter, aber auch Minister, Industrielle und Gelehrte der Stadt, sogar ein namentlich genannter, stadtbekannter Mörder ("Domaji Ustad") ist darunter.

Die Bereichstrennung in oben/ unten, hier am Bild des "Unterbewußtseins" einer ganzen Stadt vorgeführt, zeigt also deren geheimes Innenleben und den wahren Charakter ihrer Bewohner in einer Manifestation von aggressivem Machtdisplay, sonst unter dem Mäntelchen kultivierter Umgangsformen verborgen. Der Gegensatz von einer nach außen hin "zivilen Existenz" und dem in ihrem Untergrund schlummernden "militärischen Gewaltpotential" ist vom IZ durchschaut: "Die teuflische Selbstsucht im Innern/ tritt jetzt klar zutage/ verborgene Pläne/ werden hier sichtbar,/" (3.130-133).

Die Paranoia, die im "realen" Leben des IZ für die Ausbildung dieser Traumbilder verantwortlich gewesen sein mag, greift nun handfest über in das Traumgeschehen: der IZ bemerkt zu seinem Entsetzen Blicke, die sich aus der Parade auf ihn richten, die Teilnehmer identifizieren ihn als gefährlichen Spion, der ihr geheimen Aktivitäten beobachtet und sie "nackt" gesehen hat. Mit dem Schlachtruf, ihn umzubringen, setzen sie sich in seine Richtung in Bewegung: der IZ flüchtet schweissgebadet von der Veranda.

Nach den die Parade einleitenden, oben zitierten Zeilen, in denen ausdrücklich betont wurde, das der IZ als einziger "wach" sei und nur deswegen alles "sehen" könne, wird diese Episode nun eigenartigerweise durch klare Verweise auf den Traumcharakter der vorigen Beobachtungen abgeschlossen: "Auf einmal der Traum unterbrochen, zerstreut/ alle Bilder./ Im Wachen kehrt die Erinnerung an den Traum zurück,/" (3.150-152). Im nun wiedergefundenen "Wachzustand" resümiert der IZ, das diese Art Prozession jede Nacht in der Stadt umherziehe, und ihre Teilnehmer bei Tag "in den Amtsstuben, Büros, Zentren und Häusern" mit dem Schmieden von Intrigen beschäftigt seien. Der IZ realisiert, dass ihn eine Bestrafung erwartet dafür, dass er seine Mitbürger "nackt" gesehen hat. Diese Befürchtung, die den Abschluß des dritten Kapitels bildet, schafft den Auftakt für die folgenden Flucht- und Verfolgungssequenzen.

4. Kapitel

Die ersten Zeilen des vierten Kapitels bewirken, eingeleitet mit einem für die "Schneidetechnik" des gesamten Textes typischen Wort "Unerwartet", wiederum die direkte Anbindung an die "reale" Situation des IZs in seinem Zimmer. Die Zeit wird mit "vier Uhr nachts" bestimmt, es sind also während der Geschehnisse des dritten Kapitels zwei Stunden vergangen. Brannte vorher ein schwaches Licht, so dominiert jetzt Dunkelheit. Der IZ spürt seinen pochenden Herzschlag, und sieht sich von einem chaotisch wuselnden Wirrwarr schwarzer Linien bedrängt, die ihm wie Gedanken- und Bindestriche erscheinen. Die schwarzen Deckenbalken wirken wie eine bedrückende Last auf ihn, und aus dem Hof dringt das Geräusch des Wasserhahns zu ihm. Dessen "Husten" fordert ihn indirekt zum Aufstehen auf (die morgendliche Wasserversorgung setzt ein), er spürt aber keinerlei Kraft im Körper. Damit ist kurz der Zustand des hilflos "im Graben" Liegenden des ersten und zweiten Kapitels wiederaufgerufen.

Eine Erweiterung des Raumes "Zimmer" geschieht, eingeleitet mit dem abrupten Cut "auf einmal", ab der Zeile 4.16: "Auf einmal werde ich mir der Welt bewußt/ die Ausbreitung der Nachrichten-Welt," und der folgende gedankliche Ausflug in diese Welt führt in die "Stadt" mit ihren "Gassen". Der quälend passive Zustand des Liegens geht unvermittelt in eine atemlose Fluchtbewegung über: "... außer Atem vom Rennen durch die Gassen" (4.26). Gleichzeitig mit der räumlichen Erweiterung zieht damit auch, nach dem bisherigen trägen Bewegungsbogen des IZ (vom Stehen/Liegen, in die Höhle Eintreten, Fallen, mühsamem Aufstehen, auf der Veranda Stehen und wieder Liegen) zum ersten Mal das Tempo an.

Gleichzeitig verläßt er zum ersten Mal den "realen" als auch "imaginären" Raum des Zimmers mit Veranda, und begibt sich nach draußen. Der Grund dafür ergibt sich durch die plötzlich drängende Gewissheit des IZ, dass die Armee die Stadt umstellt hat, um einen Volksaufstand zu unterdrücken (4.20), gepaart mit der Angst vor der angekündigten Verfolgung wegen seines Vergehens im 3. Kapitel, da die enlarvten Prozessionsteilnehmer ihn ja auf seiner Veranda sahen. Sein Hinausgehen ist also vorrangig eine Fluchtbewegung und nicht die vom Vogel auferlegte Suche nach

seinem mysteriösen Gegenüber, seinem "Guru", wie es ihm doch zum Ende des 2. Kapitels aufgetragen wurde.

Das 4. Kapitel schließt sich sowohl hinsichtlich der ausdrücklich urbanen Außenszenerie als auch dem häufig wiederkehrenden Motiv (4.20, 25, 34, 56) der Bedrohung durch Armee und Militär direkt an die "Prozession" im 3. Kapitel an, ebenso setzt sich nun die Flucht von der Veranda fort in der Flucht durch die nächtliche Stadt. Die neue Dynamik des Geschehens wird unterstrichen durch das erstmalige Auftauchen (4.30) des treibenden Refrains "Ich laufe um mein Leben/ such nach Auswegen", der jeweils sowohl Tempo und Verfassung des IZ, als auch einen überraschenden Wegverlauf signalisiert. Er gerät an eine Kreuzung, der gegenüber ein Bargadbaum steht, mit seinem großen Blätterdach ein Zufluchtsort für Obdachlose, Arme und andere "Betrogene, Verdammte" (4.37). Von seinen Ästen baumeln Kleidungsstücken eines dort wohnenden armseligen Irren. Dieser Irre ist jedoch "seltsamerweise" (4.46) in dieser Nacht bei vollem Verstand, ja sogar "erleuchtet" (4.49) und singt aus voller Kehle ein Lied. Es ist nicht ersichtlich, ob er es für den IZ singt, dieser hört es jedoch und fragt sich, ob dem Irren bewußt ist, dass Militärregierung herrscht, wohl weil er Inhalt und Lautstärke als brisant empfindet. In Klammern wendet der IZ sich wieder an den Leser mit der Anmerkung, dass er die "Prosaübersetzung" des Liedes folgen lasse. Obwohl das daraufhin wiedergegebene Lied in Anführungsstrichen steht, ist es also nicht der vom IZ gehörte Text im Wortlaut, sondern dieser ist ausdrücklich von ihm vermittelt und "übersetzt". Dieses Lied beginnt mit einem Refrain, gerichtet an "oh mein idealistischer Geist/ oh mein ideologischer Geist", auf den in der zweiten Refrainhälfte die selbstkritischen Fragen folgen: "Was hast du bisher bewegt/ welch Leben gelebt?"

Als Antwort auf diese Fragen klagt der Sänger "seinen Geist" an, ein egoistisches, passives Leben zu führen, sich mitleidslos abzuwenden und nur zu nehmen, statt zu geben, obwohl er am Leben sei, während das Land schon "gestorben" sei. Seine Eltern, "Volks-Wohl-Vater und Mutter-gleiches Volks-Geist-Mitleid" habe er vertrieben, und stattdessen den "Terrier der Selbstsucht" aufgezogen. Das Lied endet nach weiteren (Selbst-)Vorwürfen und Schuldbekennnissen mit den beiden

rhetorischen Fragen des Refrains, und ist so innerhalb des Textverlaufes als eigenständige Einlage zwischengeschoben. (Weitere Einzelheiten s.a. Kap. "Lied").

Der IZ ist sich des Gehörten nicht ganz sicher und räumt die Möglichkeit einer Täuschung aufgrund seines erhitzten Hirnes ein (4.94). In der nächsten Zeile spricht er vom "Traum", in dem für ihn das Geschehen wie "Bilderstreifen von Gedanken, Überlegungen" ablief. Die den IZ offensichtlich quälende Frage, ob er nach Delhi oder Ujjain gehen soll, wird in unvermittelt deutlicher Alltagsprosa eingeschoben, als habe diese Frage ursächlich etwas mit der Verwirrung des IZ zu tun. In den Zeilen 4.100-105 umreißt er mit einem kurzen Beispiel aus der Mythologie metaphorisch seine eigene Situation: Der "verdammte Ajirgata" hat seine Persönlichkeit, sein Selbst verloren und kann diesem nur nachts begegnen, am Tag ist er wahnsinnig. Dem Gleichnis folgend, entspricht die Begegnung des IZ mit dem Irren (von dem es im Text ja auch hieß, dass er bei Tag verrückt sei, nachts jedoch "erleuchtet") demnach der des "verlorenen Selbst" mit dem irren "Ajirgata", womit die enge und schillernde Beziehung zwischen diesen beiden 'Personen' als Inszenierung eines Persönlichkeitskonflikts vorgeführt ist.

Die "Allwissenheit" des Irren über die Situation des IZ, die in seinem Lied zum Ausdruck kam, gesellt ihn zum "Vogel der Nacht" im 2. Kapitel. Wie dieser ist der Irre in der Lage, die verwirrende Innenschau des IZ in präzisen Formulierungen zusammenzufassen. So wundert sich der IZ denn auch, "was er da gesungen hat/ ans Licht gebracht hat" (4.107-109). Die im Lied formulierten Selbstvorwürfe des Irren werden vom IZ selbstverständlich als die eigenen adaptiert; wie die Worte des Nachtvogels werden auch die Worte des Irren als "Stimme aus dem Hintergrund" in ihrer orakelhaften Bedeutung akzeptiert. Die im Lied ausgesprochene zerstörerische Selbstkritik "manifestiert" sich im Textverlauf weiter in der Form eines unsichtbaren Gegenübers, das nun mit dem IZ in einen "Schlagabtausch" tritt (4.113). Die Vorwürfe, die der IZ gegen sich richtet, nehmen beinahe paranoide Züge an, als er den Grund für das verhängte "Kriegsrecht" einzig auf sich selbst als auslösendes Moment projiziert, wenn er überlegt, ob sein "passives Bewußtsein diese Krise heraufbeschworen" habe (4.119). Seine im Lied formulierte Mitschuld an den

gegenwärtigen Verhältnissen treibt ihn zur permanenten Rechtfertigung gegenüber sich selbst, und er weiss, dass der Irre ihn durch die Gegenüberstellung "seiner Ruhe beraubt hat" (4.127).

Das 4. Kapitel endet mit 18 Zeilen, in denen sich der IZ, nach wie vor am Bargadbaum, der Wohnstätte des Irren stehend, seinen Eindrücken überläßt. Er spürt sein Gesicht "mit dem dunklen Tau der Nacht gewaschen", und sein Gemüt gewaschen mit dem "Abgrund von geduckten [...]Häusern" (4.133), d.h. er hat sein Gemüt vom Mitleid⁶ überspülen lassen. Er ahnt im vorbeiziehenden Blumenduft eine "unbekannte, ernste Existenz", und vermutet "Gärten im Dunkel" als Ursprung des Duftes. Die wie ein zarter Hoffnungsschimmer wirkende "Duftwelle" ist jedoch nicht ohne herbe Beimischung: auch sie trägt in sich die Ahnung eines "versteckten Leides, einer geheimen Sorge". Diese in einer romantisch-mystischen Atmosphäre angesiedelten Empfindungen und Ahnungen von Duft und Schönheit stehen außerhalb des dynamischen Kontexts von Flucht und Panik; sie bilden mit ihrer reflektiven, lyrischen Gestaltung das statische Ende des Kapitels.

5. Kapitel

Das relative kurze Kapitel 5 knüpft in den ersten Zeilen an den Standort des IZ unter dem Bargadbaum an, bevor mit dem Refrain 1 erneut der Auftakt für Fluchtbewegung und wechselnde Schauplätze gegeben wird. Unter dem Baum stehend wähnt er die Hand eines Fremden auf seiner Schulter, und erwartet die Übergabe eines Briefes oder eines Zeichens. Der Bargadbaum kann als Örtlichkeit im Gedicht als die Verbildlichung sowohl des volksverbundenen als auch des spirituellen Aspektes der Bhakti-Bewegung interpretiert werden: er fängt die Vernachlässigten der Gesellschaft auf und bietet ihnen ein 'Dach', und er ist gleichzeitig der "Baum der Erleuchtung" für den Suchenden, der Erkenntnis aus diesem direkten Kontakt mit der "Stimme des Volkes", hier durch den Irren repräsentiert, gewinnt.

⁶ Häufig ist das Mitleid (करुणा) wie auch die Liebe mit der positiven Konnotation "feucht, naß", oder "Wasser" behaftet, das die Person "erweicht". Siehe auch die berühmten Gedichtzeilen von Nirala: "Versiegt ist der Wasserfall der Liebe/ wie Sand blieb mein Körper zurück". (स्नेह-निर्झरि बह गया / रेत ज्यों तन रह गया), oder auch "Am Ufer des Flusses der Liebe" (स्नेह की सरिता के तट पर) usw.

Während der IZ noch über den "Wink" nachsinnt, den er vom "Bargadbaum" zu erhalten hoffte, bringt ihn der Refrain 1 wieder auf Trab: Gewehrfeuer und eine lodernde Stadt machen seine Flucht erforderlich. Der "Lauf-Refrain" wird in kurzer Folge wiederholt, bis der IZ sich erschöpft auf einer Steintreppe niederläßt, und mit aufgestütztem Kopf dem Schwindel und Strudel in seinem Kopf nachgibt. Was sich ihm auftut, charakterisiert er als "traumähnlich" (5.24): eine Vision läßt vor ihm unter der Erdoberfläche eine dunkle, weite Höhle entstehen, an deren Grund funkelnde Edelsteine verstreut sind, benetzt von einem Wasserfall. Ihr vom Wasser reflektiertes Strahlen erscheint als Widerschein an den Wänden der Höhle. Dieses Bild interpretiert der IZ in ebenso klaren Formulierungen wie im vorigen durch Nachtvogel und Irren geschehen. Er weiss, das er sein "Selbst" in der Höhle gefunden hat (5.39); einmal mehr wird hier die Höhle als Bild des geheimsten innersten Bereiches verwandt. Die darin verborgen liegenden "Edelsteine" sind tatsächlich sein eigentlicher Schatz: Seine aus "Erfahrung, Leid, Verstehens-Resultaten" gewachsenen Juwelen, die als Symbol für die kristallisierte Essenz seiner "blutroten Gedankenfeuer" gelten können. Diese Steine lösen sich jedoch unter der Wucht des "Lebenswasserfalles" zunehmend auf, was als Abnutzung, aber auch als positive "Erweichung" interpretiert werden kann. Das 5. Kapitel schließt in CKM mit dem Bild des "nassen Wirrwarrs" dieser Strahlen; bei den beiden anderen Textvorlagen bilden die ersten neun Zeilen von Kap.6' den Schluß des 5. Kapitels.

Das Bild der "Höhle" von Kap. 1 und 2 wird in dieser das Kap.5 dominierenden Passage aufgegriffen und weiter ausgeführt. War sie vordem in einer Landschaft gelegen und bewohnt vom geheimnisvollen "blutlichtgetränkten Menschen", so ist sie jetzt noch mehr ein abstrakter, *leerer* unterirdischer Raum, in dem sich ja (nach dessen Weggang!) der Mensch nicht mehr befindet. Der IZ dringt in die Höhle nicht mehr mit Blitz und Donner als der überraschte Neuling ein, der mit seiner Fackel die "Erleuchtung" sucht und dafür mit Dunkelheit bestraft wird (Kap.1), sein Eintritt in die Höhle geschieht nun in einem schwindelähnlichen Gleiten und ohne Widerstände, und was er sieht (dank der strahlenden Kraft der dort liegenden "radioaktiven Verstandes-Juwelen", d.h. also mit "innerer, eigener Kraft"), kann von ihm selbst,

ohne "Stimme von oben" (Nachtvogel, Irrer), erkannt, verstanden und interpretiert werden. Deutlich wird auch hier wieder die Trennung der Aktionsbereiche oben/unten, innen/außen, um die Bereiche von Suche und Erkenntnis abzutrennen, in diesem Fall mit dem direkten Hinweis auf den "Untergrund", in dem die Höhle sich befindet: Suche entwickelt und ergibt sich in den "realen" Bereichen; Erkenntnis in jeder Form von "Untergrund". So schafft an dieser Stelle auch der Hinweis auf das "Traumähnliche" (5.24) des folgenden Höhlenerlebnisses den Sprung vom "realen Raum" der Steintreppe zur phantastischen Welt der Erkenntnis.

6. Kapitel

Der Beginn des 6. Kapitels ist aufgrund der differierenden Textausgaben nicht eindeutig festzulegen. In CKM erscheint die vorgenommene Zäsur zwischen Kap.5 und 6 wegen des direkten Anschlusses an die Zeilen des vorigen Kapitels (das Pronomen "sie" in 6.1. bezieht sich noch auf die "Juwelen" in 5.47) nicht sehr einleuchtend, zusätzlich läßt kurz darauf die Zeile 6.10: "Die Szene ändert sich" förmlich zum Kapitelbeginn 6 ein, wie in GA und KAL geschehen. Auf der anderen Seite läßt sich feststellen, dass die Version in CKM im Gesamttext durchaus plausibel erscheint, denn jedes der bisherigen Kapitel begann bisher mit einer kurzen Passage, die den Faden des letzten Kapitels weiterspann, und gleichzeitig den "realen Ausgangspunkt" noch einmal festlegte, bevor das eigentliche Geschehen mit den typischen "shifting codes" oder "cuts" verlagert wurde.

Das sechste Kapitel ist mit 391 Zeilen das mit Abstand längste, es ist mehr als doppelt so lang wie das zweitlängste 8. Kapitel von 185 Zeilen. Wie bei der vorigen Untersuchung des ersten langen Gedichtes "Lebensreise" oder der Untersuchung einzelner Liedstrukturen in *Amidhere mem* schon deutlich wurde, ist diese Tendenz zur außergewöhnlichen Erweiterung einzelner Kapitel oder Strophen auch *innerhalb* eines Textverbandes eine auffällige Erscheinung: Nicht nur fallen bestimmte Gedichte Muktibodhs durch ihre Länge aus dem Rahmen der durchschnittlichen Länge sonstiger Gedichte, innerhalb dieser extrem langen Gedichte entsteht wiederum eine Unwucht durch einen einzelnen extrem langen Abschnitt. Wie beim im vorigen untersuchten Gedicht "Lebensreise" fällt auch in *Amidhere mem* die Position des

längsten Abschnittes an vorvorletzter Stelle auf; ähnlich sind bei beiden auch das plötzlich davongaloppierende, detailgespickte Erzähltempo, welches sich (und die Passage insgesamt) selbständig zu machen scheint; ebensolieg die Vermutung nahe, dass in diesem Kapitel eine besonders ausführlich gestaltete narrative Sequenz für die Länge verantwortlich ist.

Der Handlungsbogen wird in diesem 6. Kapitel dynamisch ausgebaut, es dominieren fortwährende Bewegungen und Begegnungen, schnelle Ortswechsel und spannend-düstere Handlungseinlagen. Der Aktionsraum ist die nächtliche Stadt mit ihren Gassen, Plätzen, Türmen, Denkmälern, Häusern, Treppen, Zimmern, Kellern usw. Die Trennung in verschiedene Bereiche von oben/ unten geschieht auch hier durch mehrere Untergrundsszenarien, v.a. das Zimmer am Fuße der Treppen, in dem der IZ Folter und 'Gehirnexamination' über sich ergehen lassen muß. Dieser Untergrund kann jedoch im Textverlauf noch als "realer" Aktionsraum begriffen werden, während sich nur an wenigen Stellen echte "Höhlenpassagen" mit lyrischen Bildern finden, wie von 6.217-223, aus der dynamischen Atmosphäre "entfernt" mit den "shifting codes": "Die Füße schreiten voran, der Geist schweift weiter/ ich versinke in inneren Gedanken" und wieder in den Hauptverband überleitend: "Ich schreite voran durch finstere Gassen." Ebenso typisch distanzierend sind die Überleitungszeilen zu einer anderen "Höhlenpassage" von 6.363-391: "Der Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers/ geht irgendwo in eine andere Welt./". Diese "Höhlen"-Textstelle, und damit das Kapitel 6, endet mit einer Fusion des städtischen Untergrundbereichs und dem Höhlenbereich des Unterbewußten in einem Bild vom geheimen, unter der Erde verborgenen (revolutionären) Energiepotential: "Tief im Inneren ein Netzwerk/ stromführender Kabel/ furchtbare Knäule von glühenden Drähten/ an der Oberfläche staubartig braune/ Krusten von Erde."(6.380-384).

Entsprechend dem Tempo des Geschehens ist in diesem Kapitel eine enorme Häufung von an anderer Stelle unauffälliger wirksamen "Überleitungszeilen" zu beobachten. Sie weisen entweder auf eine bevorstehende örtliche Veränderung hin ("Die Szene ändert sich", "Jenseits der Dächer", "Dann auf einmal kommt eine Gasse", "Die Treppen heruntergestiegen", "das Bild ist verändert", "Ganz tief im Untergrund" usw.)

oder unterstreichen mit Bewegungsverben (s.a. den Refrain 1) Wegverlauf und Tempo des IZ; eine andere Taktik sind die wie "Cuts" funktionierenden Neuanfänge mit "auf einmal", "plötzlich", "unerwartet" usw., oder auch Exklamationen wie "Was ist das!", "Furchtbare Angst!", "Erstaunen!", "Sieh an!", "Phantastisch!" usw., die eine lose Reihung einzelner Sequenzen erlaubt, und so einen dem Traumerleben nicht unähnlichen Effekt erzielt. Spannung wird durch diese Ausrufe erzielt, da der IZ offenbar schon vor dem Leser etwas gesehen/ erlebt hat, was dieser erst im folgenden erfahren wird.

Trotz der auffallend wenigen Einschübe lyrisch-entrückter Bilder mangelt es diesem 6. Kapitel keinesfalls an magischen Visionen, die auch und gerade anhand "realer" Gegebenheiten beim IZ ausgelöst werden. Das dialektische Verhältnis zwischen "objektiver" Realität und subjektiven phantastischen Eindrücken ist in diesem Kapitel in der wechselseitigen Spiegelung und Durchdringung von wirklich Erlebtem und Traumgeschehen besonders eindringlich vorgeführt. So wie Traumbilder sich notwendig aus wirklichen Erlebnisfragmenten speisen, so ist auch die Realität vom Blickwinkel und der Einbildungskraft des Betrachters abhängig. Realität ist das, was der subjektive Betrachter in seiner Phantasie daraus macht; phantastische Bilder sind das, was nur aufgrund realer Gegebenheiten im Betrachter ausgelöst wird. Interessanterweise ist der Bewußtseinszustand in diesem Kapitel im Gegensatz zu den vorigen, wo öfters ein expliziter Hinweis auf "Traum" oder "Wachen" zu verzeichnen war, nicht gekennzeichnet. Einzig Ausrufe wie "Wie kommt das!", "Sieh an!", "Unglaublich!" (6.234, 6.245, 6.247) verweisen auf eine andere als die "normale" Wahrnehmung, und verorten die Handlung innerhalb eines magisch-realen Verbundes.

Der besondere Reiz dieses Kapitels liegt also in der Vorgabe einer nahezu flächendeckenden Rahmenhandlung, die die "Einbrüche" in den Bereich des Unterbewußten (so dominant z.B. in den Höhlenpassagen des vorigen Kapitel 5) weitgehend vermeidet, und sich dennoch ständig auf einer Gratwanderung zwischen Realität und Phantasie befindet. Zu Beginn beschreibt der IZ einen verlassenem Platz inmitten der Stadt, dessen Bestandteile (Uhrturm, Kuppel, Vögel etc.) in der Phantasie des Betrachters zum Leben erwachen; geprägt ist die Beschreibung des Platzes von

der Gemütsverfassung des IZ, der auch hier überall Anzeichen der Militärherrschaft erblickt (Soldat, Bajonette, Gewehrtruppe, Panzer), und dementsprechend eine Atmosphäre der Verfolgung auch in leblose Gegenstände projiziert. Wie in Aquarelltechnik füllt die atmosphärische Dichte die kargen, skizzenhaften Umrisslinien dieser Studie. (S.a. im vorigen Kapitel "urbane Lyrik").

Eine Brücke zum Kap. 4 schlagend, beendet der Refrain 1 in Zeile 6.51 dieses statische Bild und bindet so den eben beschriebenen Platz auch thematisch als Station zwischen Bargadbaum (Kap. 4 und 5) und den im folgenden entwickelten Fluchtweg durch Straßen und Gassen ein. Der IZ flüchtet in panischer Angst durch "das Höhlendunkel der Gassen", und fühlt sich von "verschwommenen Gestalten" verfolgt. Gleichzeitig zeigt sich kein bekanntes Gesicht auf der Straße, und auch die Sterne geben Zeichen, die er nicht versteht. Von unsichtbarer Hand (6.74) fühlt er sich zur Statue Tilaks gezogen, die seltsamerweise bei seinem Näherkommen zu vibrieren beginnt. Zum größten Erstaunen des IZ sprühen sogar blaue Funken und Glutpartikel vom Körper der Statue ab, die Lippen scheinen zu lächeln und die Augen elektrisch zu flackern. Blut tropft von der Nase der Statue, und der IZ imaginiert dies als "Hirnblut", das Tilak vergießt aus Sorge um seinen nicht fortgeführten Auftrag. Zu seinen Füßen liegend fühlt sich der IZ von Tilaks Funken beregnet; in sein Inneres tropft das "Hirnblut" Tilaks und bildet einen See; er versichert dem mit "Vater" adressierten Tilak, dass er am Leben sei (um dessen Aufgabe weiterzuführen) (6.75-109).

Das vom Blut erweichte, d.h. von Mitleid überströmte Gemüt des IZ wird jedoch unvermutet Schauplatz eines harten Kampfes, als der IZ darin ein Pochen, Splittern und Beilhacken wahrnimmt, das sein "Inneres ausschürft", woran "jemand" offensichtlich Interesse hat (6.110-117). Dieser "jemand" stammt jedoch nicht aus der Gruppe der gegnerischen Verfolger; er gehört eher zu den "herausfordernden Aspekten", den Vertretern der "nagenden Selbstkritik", wie schon durch den Irren repräsentiert. Gewehrfeuer lässt den IZ weiterflüchten, in einem Winkel ruht er sich aus und vernimmt schwaches Weinen aus der Ferne. Vor ihm zeigt sich plötzlich eine zusammengekauerte Gestalt unter einem Sack, die sich langsam hervortastet und dem

IZ, ähnlich der Gestalt des "blutlichtgetränkten Menschen", bekannt und fremd zugleich erscheint: "[...] ein Bekannter/ den ich ausführlich betrachtet habe, einige Male beobachtet,/ aber nie gefunden habe./" (6.142-144). Die Gestalt erkennt er dann als Gandhi, und ist erstaunt über dessen Hilflosigkeit. Gleichzeitig vermutet er, dass Gandhi gekommen sei, um "wie ein Detektiv" Nachforschungen über die Weiterführung der von ihm begonnenen Aufgaben anzustellen, wie der IZ es ähnlich schon bei Tilak vermutete.

Gandhi, eine ähnliche Leitfigur des IZ wie "Vater Tilak" (6.96), wird hier sogar als "Gott" (6.154) tituiert, der sich zunächst in der Gestalt eines "Blitzstrahls", dann zweimal direkt an den IZ wendet, als direkte Rede jeweils mit der Zeile "er spricht-" (6.157, 163, 169) und **Anführungszeichen** eingeleitet. Zuerst ermuntert 'der Blitzstrahl' den IZ, sich nicht an die alten Gesichter (d.h. Vorbilder wie ihn) zu halten sondern voranzugehen; im zweiten Block spricht er in einem Gleichnis davon, nicht jeden "Gockel", der auf dem Misthaufen krähe, als Messias zu verehren; im dritten Block beschwört er dahingegen die Qualitäten des Volkes, die wie "funkelnde Partikel in Lehmklumpen" verborgen seien und die allein die Entstehung von etwas Neuem ermöglichten. Als die Gestalt sich erhebt, wird Gandhi mit den typischen Insignien Brille, Stock und Jutesack erkenntlich, erstaunt ist der IZ aber über einen Säugling, den Gandhi trägt. In der vierten Passage direkter Rede (6.183/184) überantwortet der "Licht-Mensch" (6.182) diesen Säugling dem IZ, und verschwindet plötzlich in der Dunkelheit.

Das von Gandhi übergebene Kind, als Symbol der jungen indischen Nation zu verstehen, schmiegt sich vertrauensvoll an den IZ, wird von diesem aber auch als Last empfunden (6.192). Während der IZ dennoch beglückt voranschreitet, beginnt das Kind zu weinen, und der IZ erkennt darin bereits Anzeichen "künftiger Wut und furchtbaren Zorns" (des aufbegehrenden Volkes). Der IZ befürchtet, dass durch das Weinen beide verraten werden, aber seine Beruhigungsversuche schlagen fehl. Trotzdem erfüllt ihn Glück, als er mit dem Kind voranschreitet, denn er spürt, dass es (das Volk) "seine eigenen ungelösten Aufgaben" übernehmen wird.

In einer Reihe "plötzlicher" Entwicklungen verwandelt sich der Säugling auf den Schultern zunächst in Sonnenblumensträuße (6.230), deren Goldglanz sich in Partikeln über den IZ ausbreitet. Weiterschreitend findet der IZ in einer Gasse eine offene Tür und betritt ein Treppenhaus, wo er feststellt, das "plötzlich" aus den Blumen auf seiner Schulter schwere Gewehre geworden sind (6.246). Dem bisherigen Bild folgend, ist das "Volk" also den Kinderschuhen (Säugling) entwachsen und in seiner schlichten, rustikalen Schönheit erblüht (Sonnenblume), nur um sodann das in ihm schlummernde Gewaltpotential zu enthüllen (Gewehre). (S.a. der vorige Abschnitt "Blumen").

Der IZ betritt nun ein offenes, düsteres Zimmer, in dem es zu einer zentralen Begegnung kommt: vor ihm liegt eine hingestreckte Gestalt, die er eigenartigerweise sogleich als Leiche des "Künstlers" (6.252-183) identifiziert. Er läßt sein Fackellicht (von dem vorher nicht die Rede war) über ihn schweifen und entdeckt unter einem Gewirr blutverschmierter Haare zwischen den Brauen ein Einschußloch; auch Wangen und Lippen sind von eingetrockneten Blutspuren überzogen. Der IZ erkennt ihn nicht nur, er scheint ihm seit langem vertraut: "Dies ist mein einsamkeitsliebender/ vertrauter Mensch, genau er, ja/ Die Wahrheit war nur eine Vermutung/ es war der Künstler/" (6.260-163). Die Person beschreibt er weiter als freundlichen, apolitischen Idealisten, dem es jedoch ohne Bindungen und Handlungsfähigkeit nicht gelang, seine "Träume oder Wissen oder Lebenserfahrung" (6.269) irgendjemandem weiterzugeben. Trotz seiner Insignifikanz ("versunken im Wasser des Nichts") hatte er offensichtlich dennoch das Aufsehen seiner Mörder erregt und war ihnen zum Opfer gefallen.

Der IZ weiss, das der "Künstler" bei "Freiheitsbewegungen" engagiert war und sich der Beliebtheit aller erfreute. Mit ihm starb laut Überzeugung des IZ "ein Zeitalter/ [...]ein Lebensideal", d.h. wie schon im "Lied des Irren" ausgeführt, hat sich hier der humanistisch-edle, aber harmlose Mittelklasse-Intellektuelle überlebt, der mit seinem intellektuellen Wirken nicht die Basis der gesellschaftlichen Praxis erreichen konnte. (S.a. im nächsten Kapitel "Dramatische Begegnungen", "Künstler": 6.252-283).

Dass dieser "Künstler" wiederum ein Ich-Fragment des IZ darstellt, wird aus der Rechtfertigung der folgenden Zeilen ersichtlich, in denen sich der IZ "dann auf einmal" von "jemand" wegen seiner ähnlichen Passivität und Ziellosigkeit wie die des 'Künstlers' gequält sieht (6.284), und sich fragen muß, was er bis jetzt getan habe. In Klammern teilt er jedoch mit, das Selbstvorwürfe dieser Art jetzt nutzlos seien. Er spornt sich vielmehr selbst an, sich neue Freunde und Kameraden zu suchen, die er in einem Bild mit den Komponenten aktiv und strahlend von Sein, Bewußtsein und Leid beschreibt ("handelnde Sein-Bewußtsein-Leid-Sonnen", 6.290). Die Schuldgefühle angesichts des Todes des einsamen Künstlers und seine Angst vor einem ähnlichen Schicksal überführt der IZ also in den Entschluß, nun "handelnde" Gleichgesinnte um sich zu scharen.

Wie schon bei der Bestrafung des IZ in Kap.1 ist auch beim "Mord" am "Künstler" kein agens genannt: "er *wurde* getötet" (6.281). Im Gegensatz zum Bestrafenden von Kap.1 jedoch, der eher aus den Reihen der "Selbstkritik" stammt, ist anzunehmen, aber nicht ausdrücklich erwähnt, dass es sich bei den "Prozessions"-Verfolgern des IZ und den Mördern des "Künstlers" um dieselbe Gruppe handelt. Trotz seines guten Vorsatzes, sich handelnde Gefährten zu suchen, ist der IZ nämlich unmittelbar nach der Entdeckung des toten "Künstlers" selbst gefangen: er steigt (aus dem Zimmer?) die Treppen hinunter, als er umstellt wird von "schaurigen Gestalten", "furchtbaren Figuren", die ihn mit "Maschinengriff" (6.292-294) packen. Die Peiniger in den Folterszenen sind also zunächst nicht genauer bestimmt. Die seit dem 3. Kapitel angedrohte Strafe hat ihn nun in Gestalt der inkarnierten "Terror-Willkür" (6.295) schließlich eingeholt.

Ab diesem Abschnitt (6.291) bis zum Ende des Kapitels beherrschen Folter, Gewalt und Qualen sowohl die Handlung, als auch die durch den Schmerz ausgelösten Phantasien. Die Folter wird nicht nur auf allegorischer Ebene erlitten, sondern ist recht drastisch mit Würgen, Schlagen, Peitschen usw. ausgeführt. In drei Blöcken (6.291-317, 318-346, 347-374) beschreibt der IZ die Qualen, die er am Fuße der Treppe, später in einem "tiefdunklen Zimmer" erdulden muß.

Eingeleitet mit "Die Treppen hinuntergestiegen" (6.291), wird er zunächst gewürgt und geschlagen, bis ihm der Schmerz seine "innere Stimme" im Ohr summen läßt und ihm Schmetterlinge vor Augen tanzen. In einer Vision erscheinen ihm dann "einstürzende Türme .../ kräuselnder Rauch", d.h. Vorboten des später weiter ausgeführten Volksaufstandes. Ihm erscheint von einem fernen Hügel ein weinendes Geräusch zu kommen, das zu beruhigen jemand eilt. In Klammern (in GA und KAL) fügen sich dann zwei Zeilen an, in denen erklärt wird, das "hier" (es ist unklar, ob das Weinen auf dem Hügel oder die gesamte Folterszene gemeint ist) "die Reorganisation und Restrukturierung der Innenwelt" stattfindet, d.h. man kann annehmen, dass ab hier, wohl auch nach dem Tod des "Künstlers", endgültig die Bahn bereitet wird zur sozial engagierten, von Mitleid erfüllten Teilnahme am aktiven Widerstand. Das "Weinen auf dem Hügel" ist hierbei ein ähnliches Motiv wie andernorts das "Mich rufende Rufen".

Mit einem Cut ("Die Szene verändert sich, das Bild ist verändert", 6.318) wird die nächste Sequenz der Folterung eingeleitet, indem der IZ in ein "tiefdunkles" Zimmer gebracht wird, wo "man" ihn auf einen Hocker setzt und ihm mit schweren Hammerschlägen die Schädeldecke aufbricht. Dieser drastische Vorgang ist die Bebilderung der Angst des IZ, der als Untergrundaktivist der Verfolgung durch die Geheimpolizei ausgesetzt ist, die im wahrsten Sinne des Wortes Einblick nehmen möchte in die geheimsten "verborgenen" Vorgänge. Als direkte Fragen oder Befehle der Folterknechte präsentiert ("wo ist die sehende Kamera", "sucht die verborgene Druckerpresse") formuliert, scheint der IZ in den Zeilen 6.326-342 den Vorgang im Wortlaut seiner Peiniger zu protokollieren.

Obwohl nun auch im "verborgenen Bereich" im Inneren des IZ angesiedelt, hat der hier gewaltsam erschlossene "Raum" im Hirn des IZ nichts mit dem bisherigen "Höhlenbereich" des Unterbewußten gemein. In diesem Raum verbirgt sich die "Ausrüstung" der Untergrundbewegung: die Kamera, die die "Realitäten des Lebens" aufzeichnet, die "Druckerpresse", wo die Flugblätter der verschwiegenen Gedanken gedruckt werden, "Pläne von wahren Träumen", "gefährlich-explosives Material", der "Sekretär der Institution", der "Kopf der Bande" etc. Von diesem Raum hatte der IZ

bisher nicht gesprochen, es scheint nun, als sei er beinahe ein bißchen stolz auf diese "Schätze" in seinem Inneren, die sich ganz anders ausnehmen als die nutzlos "funkelnden Juwelen" der Höhle, und die in jedem Falle den (Selbst-)Vorwürfen eines zu passiven, introvertierten Daseins entgegenwirken.

In den Zeilen 6.343-346 wird, (neben dem Mörder Domaji Ustad in Kap.3) namentlich eine Person genannt, die einen Folterbefehl vom Auftraggeber erhält. Dieser ist allerdings nur durch seine "gellende Stimme" gekennzeichnet, wie der IZ in Klammern wie in einem Geheimprotokoll anmerkt. Der Befehl wird in wörtlicher Rede wiedergegeben ("Screening karo, Mister Gupta/ cross examine him thoroughly!!"), wobei das in Devanagari abgebildete Englisch dieser beiden Zeilen auffällig ist. Ähnlich wie bei den militärischen Begriffen in Kap.3 steht es nicht einfach als flache Chiffre für die ehemalige Kolonialmacht. Die für das Hindi typische Verbindung von englischem Partizip Präsens und Hindiverb ("Screening karo") markiert den Sprecher eher als Angehörigen der anglisierten, einheimischen herrschenden Klasse, wie es auch die Verbindung von "Mister" und dem indischen Namen "Gupta" bei seinem Schergen nahelegt.

Der folgende letzte "Folterabschnitt" erwähnt nur kurz am Anfang (6.347) "Peitschenhiebe" und daraus resultierende Striemen; es geht aber im folgenden um die Sublimierung dieses (individuellen) Schmerzes unter eine gesellschaftlich relevante Zielsetzung: der Gefolterte schöpft Durchhaltekraft aus dem Bewußtsein, dass seine Qualen einem höheren Zweck dienen. Dieser Vorgang wird im komplizierten Bild (s.a. "vielüberarbeitete Stellen") des "im Körper sich windenden schneidenden Strom des Leidens" beschrieben, der von der "geschickten Seele" zu einem Bündel geschnürt wird, kompakt wie ein Stein, um sodann vom "Geist" zerrieben und in den Staub zerstreut zu werden.

Der Prozess der "Entkörperlichung" des Schmerzes geht über in die 2. "Höhlenpassage" des 6. Kapitels, aus dem "Folterprozess" explizit entfernt durch die Zeilen: "Der Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers/ geht irgendwo in eine andere Welt" (6.363/64), und weiter distanziert mit den Worten "Zauber", "Seltsam".

Der IZ sieht sich nun als "Blitz" an den Haken der "Höhle" gebunden, umstellt von Dämonen; doch sein Körper ist nur noch symbolisch vorhanden, in Wirklichkeit fällt er (oder sein zu Staub zerriebener Schmerz) insgeheim weit weg in Form eines "Briefes" in die Tasche irgendeines "geborstenen Geistes", d.h. er hat sich damit vollkommen der individuellen Foltersituation entzogen und lebt nur noch in der Essenz der Botschaft ("Brief") fort.

Der narrative Block des 6. Kapitels ist mit der Höhlenepisode und der "Verwandlung" des IZ zum Brief zu Ende gekommen; es "passiert" nichts mehr. Die folgenden, das Kapitel 6 abschließenden 17 Zeilen (6.375-391) könnten durchaus, da ihr "Sprecher" nicht näher spezifiziert ist, als Text dieses "Briefes" gelten. Der sonst in der 1.P.S. erzählende IZ steht jetzt jedenfalls zurück hinter dem völlig neuen, kollektiven "wir" und "uns" dieser Zeilen, die sich wie ein politisch-poetisches Manifest des geheimen Untergrundkampfes lesen. Sprachlich ansprechend gestaltet durch Alliterationen (4fach in den ersten beiden Zeilen), Endreimbrücken (so der weiche Endreim "-al" der ersten beiden Zeilen sich in Zeile 387 wiederholt, die insg. fünfmalige Endung auf "i"), die Inversion des umgreifenden "wir" in den Zeilen: "Wir sind nirgends/ überall sind wir", 6.377/78, Parallelkonstruktionen wie das zweimalige "lekar", 6.385/386 oder das "dhāraṅ karke" in 6.388/390 usw. bilden diese Zeilen eine Einheit, die auch durch ihre rhythmische Organisation und das schlüssige, zeitgemäße und eingängige Bild des "Netzwerks glühender Kabel unter staubiger Erdoberfläche" deutlich aus dem erzählenden Zusammenhang fallen. Die letzten vier Zeilen laden durch ihre viermal je 11-silbige Zeilenfolge zum Memorieren und Mitsprechen ein, und vermitteln die "Lebens"-Botschaft, daß der Weg zu den Zielen in mannigfacher Gestalt vor sich gehen kann, ja, daß sich die größte Kraft unter einer ärmlichen und schmutzigen Hülle verbergen kann und muß. Es scheint, daß dieses "Manifest" als ein Beispiel des "gefundenen" Ausdrucks des IZ gelten kann, denn seine poetischen Bemühungen haben Verbreitung gefunden und sind *kommunizierbar* geworden (betrachtet man die Textstelle als obigen Brieftext), und sind eindeutig auf das Kollektiv ausgerichtet. (Vgl. im vorigen den Abschnitt "Lied", S.290). Das Kapitel 6 endet hier in CKM; in KAL und GA fügen sich noch weitere 61 Zeilen an.

7. Kapitel

Sowohl von der unterschiedlichen Kapiteleinteilung in den einzelnen Fassungen, als auch von der Durchmischung der verschiedensten Gestaltungselemente her erweist sich das 7. Kapitel als eines der unwegsamsten, wie die exemplarische Analyse der Verfahrensstränge dieses Kapitels einleitend zeigen sollte. Als vorletztes Kapitel werden hier noch einmal viele bisher vorgekommene Handlungsfäden, Motive und Aussagen aufgegriffen; die Handlung selbst hat jedoch ihren dramatischen Höhepunkt überschritten und bewegt sich jetzt in ruhigerer Gangart. Die Dunkelheit der vorigen Kapitel wird langsam erhellt durch den "Mond", "Licht am Neembaum", "Strahlen aus den Fäusten" und schließlich die "Traumstrahlen der Statue", und so allmählich der "Morgen" in Kap.8 vorbereitet. Der bisherige Geschehensbereich für das individuelle Unterbewußte, die "Höhle", wird aufgegeben und in den Bereich von "Kosmos und Universum" überführt.

Das Kapitel 7 in CKM beginnt mit dem Ausruf "Befreit!!", und stellt damit die Verbindung zur Folter- und Verfolgungssituation wieder her, aus der der IZ "entlassen" (7.2) wurde. Dennoch verfolgen ihn weiterhin "Schattengesichter", deren stechende Blicke ihn wie Bajonette durchbohren. Dieser Kapitelbeginn in CKM folgt zwar auch dem bekannten Muster der Rückführung an den Ausgangsort, die Zeilen geben jedoch im Vergleich mit den anderen Kapiteln zuwenig "Örtlichkeiten" her, und schaffen auch Unklarheit im narrativen Verband durch die trotz der "Befreiung" noch immer angegebene Gefahr der Verfolgung.

Die dann folgenden Zeilen 7.9-15 könnten sich darüberhinaus stilistisch unmittelbar an das "Netzwerk-Manifest" am vorigen Kapitelende anschließen: Der IZ legt seinen Vorsatz, Verbündete zu suchen, in sprachlich ebenso anspruchsvoll gestalteten Zeilen und Bildern dar. Die Verbündeten sind als "Blumen" bezeichnet, doch allen ist ein "dunkles" Adjektiv (schwarze Rosen, dunkle Sivanti-Blüten, dunkler Jasmin, düsterer Lotus usw.) zugeordnet, d.h. der Untergrund treibt im wahrsten Sinne des Wortes diese Blüten hervor. Ein weiteres Mal wird die Höhle evoziert, in deren Wasser ein "düsterer Lotus" Signale und Botschaften sendet, die der IZ aber bisher nicht empfangen konnte. Das Motiv des Wassers in der Höhle war zuletzt in Kap.5 als

"Lebenswasserfall" vorgekommen, der die "Verstandesjuwelen" umspült, allerdings war dort kein Lotus erwähnt, d.h. kein organisches Wesen. In der leblosen, leeren "Höhle" von Kap. 5 spürt der IZ nun also zum ersten Mal einen düsteren Lotus, der "Signale sendet".

Ein gewaltiger räumlicher Sprung verlagert das Geschehen der symbolischen Höhlen-Ebene (7.16) erstmalig vom Erduntergrund direkt zum Himmel, denn (wieder mit einer distanzierenden Zeile übergeleitet) "auf einmal fern am Horizont" zeigen sich dem IZ "Blitze", von deren "nackten Ranken bunte Blumen regnen". Das Bildgefüge der Steine, Juwelen und Blumen weiterspinnend beschreibt der IZ, dass auch er, wie andere Hände, nach den herunterregnenden Blumen greift, um die auf die Erde gefallenen "glänzenden Steine" zu sammeln, aus denen er wiederum "Blumen des Blitzes zu formen" (7.26) versucht. Doch obwohl seine Steine funkeln, auch sie "radioaktive Juwelen" sind, bleiben sie enttäuschend kalt und frostig, denn sie leiden, wie der IZ weiss, an "Wortausdrucksmangel" (7.33). Das poetische Anliegen wird in diesen und den folgenden Zeilen dargelegt: die "bunten Steinblumen", d.h. die kalten 'Wort-Blüten' der traditionellen Dichtungssprache sind es, mit denen der IZ hier nicht mehr zufrieden ist. Er weiss, dass er die Qualität der ursprünglichen Blitzblumen nicht erreichen kann, da er "nicht die Farbe, nicht das Weisse des Blitzes" (7.42) hat, vergleicht sich aber mit einer "riesengroßen schwarzen Wolke", die in der Vereinigung mit dem Blitz im "leuchtenden *Lila-Tanz*" den "gesamten Himmel" entlangtanzen möchte (d.h. neue poetische Wesen bei diesem "Schöpfungstanz" kreieren möchte). Das Potential, das in ihm nach Ausdruck drängt, beschreibt er in den Zeilen 7.49-51: in seinem "Gehirnsee" brennt der Komplex "Sein-Bewußtsein-Leid" (die bereits bekannte Abweichung von "Sein-Bewußtsein-Glückseligkeit"), "Wahrheit und Irrtum", und seine Hirnadern pochen vor "Spannung".

Das in diesen Zeilen poetisch bebilderte künstlerische Anliegen des IZ konzentriert sich in den folgenden (vielzitierten) Zeilen 7.52-60 zu einer Aussage im Stile eines poetischen Manifests: in der fünfmaligen Aufforderung zum Handeln: "jetzt *müssen* alle Gefahren des Ausdrucks/ aufgenommen werden/ niedergerissen *müssen* werden Klöster und Festungen/ erreichen *muß* man die andere Seite der unwegsamen Berge/

dann wird man Tiefen zu sehen bekommen/ in denen unablässig zittert/ ein roter Lotus/ holen *muß* man ihn und einsetzen.../" (Herv.v.V.). Hier wird, obwohl lyrisch bebildert, unmißverständlich ein Appell ausgesprochen. Dass dieser Appell verbindlichen, allgemeinen Charakter hat, bezeugt das neutrale "man" der Aufrufe. Der IZ richtet den Appell nicht mehr an sich selbst, (wie in Zeile 7.19: "*Ich* muß jetzt Gefährten suchen"), sondern er weiss, dass seine Erkenntnis sozusagen als Gebot der Stunde verallgemeinert werden kann. Inhaltlich besagt der Aufruf, dass alle "Gefahren des Ausdrucks", d.h. riskante Bereiche im traditionellen poetischen Kontext, jetzt angegangen werden müssen. Alle "Klöster und Festungen", d.h. die etablierten Hochburgen des literarischen (lyrischen) Ausdrucks, müssen eingerissen werden. Erreichen muß man "die andere Seite der unwegsamen Berge", d.h. wieder einen symbolischen Bereich des dichterischen Unterbewußtseins, denn dort findet man "Tiefen" (hier die sinnvollere GA-Version), in denen ein "roter Lotus" zittert, d.h. ein Symbol für die Fusion von Revolution und Ästhetik. Diesen muß man holen und einpflanzen im "eiskalten blauen Wasser des Sees", d.h. im sprachlich schönen, aber "kalten", d.h. nicht engagierten Bereich des traditionellen lyrischen Ausdrucks. Wie auch die Ausführungen zu den "vielüberarbeiteten Stellen" zeigte, zeugt die sorgfältige lyrische Gestaltung dieser Zeilen, sowie die Diktion und Lautfolge der Zeilen "wellige Tiefen des blauen Sees" und "der magische See wird auf mich warten müssen" (zusätzlich in GA) von der Kompetenz, nach "allen Regeln der Kunst" des *Chāyāvād* zu dichten, und gleichzeitig vom Bestreben, diese dichterische Kompetenz unter ein neues Vorzeichen ("Roter Lotus") zu stellen.

Mit der Zeile 7.61 "Der Mond ist aufgegangen" beginnt in GA und KAL erst das 7. Kapitel, das poetische Manifest ("Gefahren des Ausdrucks") wurde in diesen Ausgaben also im Verbund mit dem politischen Bekenntnis ("Netzwerk glühender Kabel", "Dunkle Blumen") an das Kapitelende gestellt. Obwohl das Kapitel 6 dadurch in GA und KAL noch länger wird, erscheint dies Vorgehen in GA und KAL diesmal einleuchtend: zum einen bilden die programmatischen Passagen insgesamt eine Einheit am Kapitelabschluß 6, zum anderen beginnt so in GA und KAL das Kap.7 im bisherigen Stile mit einer Rückführung an den "realen" Ausgangsort, in diesem Falle die Gassen der nächtlichen Stadt, über denen der Mond aufgegangen ist. (In CKM

hängt sich dieser Satz "Der Mond ist aufgegangen" verwirrenderweise im direkten Satzverbund an die vorige Zeile "im eiskalten blauen Wasser des Sees", obwohl in der nächsten Zeile bereits eindeutig der "reale" Bereich der nächtlichen "Gassen" erreicht ist, über denen der Mond aufgeht.)

Der IZ schildert den Einfall des Mondlichtes in den Gassen, und beschreibt ein weiteres "goldenes Licht" auf einer Lehmplattform unter einem Neembaum. In dieser Zeile ("brennt wie ein verkörperter Traum", 7.68) taucht nach längerer Zeit das Wort "Traum" wieder auf. Die "Bedeutung" dieses Traumbildes mag als Inhalt der nächsten vier Zeilen 7.70-73 gelten, die ansonsten etwas isoliert erscheinen: In verlassenem Häuserruinen blühen "Königin der Nacht", (d.h. eine weitere "dunkle Blume" des Untergrunds!), sie "duftet" und ist "schamhaft in ihrer blütenerfüllten Jugend", d.h. hier handelt es sich um die jugendlich-begeisterten Mitstreiter im Kampf. Der schamhaften Blume mißfällt das "Starren der Sterne" (hier die sinnvollere GA-Version), d.h. sie fühlen sich von den (schon bekannten) spähen, teilnahms- und botschaftslosen Sternen gestört.

Der "Laufrefrain" schafft in diesem Kapitel ebenso nach längerer Pause ein letztes Mal (7.74/75) den vertrauten Anschluß an den Weg des IZ durch die nächtliche Stadt. Die folgende distanzierende Überleitungszeile "irgendwo auf der anderen Seite der eingestürzten Mauern" (7.76) greift noch einmal das vorige Bild der "Häuserruinen" auf, wo der IZ nun erhitzte Diskussionen hört, voller Kraft und Leben, während sich mit ihm selbst jedoch nur "die Schwächen" verbunden haben. In den "Gassen der Dunkelheit", die nun aber "farbig" sind, sieht er "plötzlich" eine Menschenmenge von Kinder- und Jugendgruppen, die, erfüllt von einer geheimen Mission und brennend von "innerem Feuer", "gezügelter Schrittes" vorangehen. Die jugendlichen Blüten der "Königin der Nacht" des vorigen Bildes manifestieren sich ihm nun wahrhaftig als Personen in dieser zweiten "Prozession" des Gedichtes, die beinahe als "Konterprozession" der ersten in Kap.3 gelten kann.

Die folgenden wundersamen Ereignisse, in denen sich wiederum die erzählerische Phantasie verselbständigt und der IZ zunehmend vom "Boden der Tatsachen" in

diesesmal kosmische Gefilde entführt wird, sind ähnlich wie im Kap.6 durch vielfache Ausrufe wie "Seltsame Wahrnehmung!" (7.89), "Was ist das!" (7.101), "Überraschung! Erstaunen!" (7.97) "Überraschung!" (7.113), "Was ist das alles!" (7.117) usw. in einem eher magischen Bereich angesiedelt. Der IZ versucht, sich in die Reihen der Marschierenden einzugliedern, bleibt aber hinter ihnen zurück und bildet die "Nachhut" (7.93). Zu seinem Erstaunen bemerkt er "feuerrote Strahlen", die aus den geballten Fäusten der Leute dringen, und weiss, dass diese "mit seinen eigenen Verstandesjuwelen/ [...] im Dunkeln voll Begeisterung/" voranschreiten. Diese vormals in die "Höhle" verbannten strahlenden Juwelen haben nun also den ersehnten "Volksnutzen" (6.3) in der jungen Generation gefunden. Der IZ jedoch bleibt weiterhin "alleine/ im intellektuellen Wiederkäuen mit mir zu zweit."

Ein letztes Mal "flüchtet" der IZ (7.107) durch die Gassen, obwohl nicht mehr unmittelbar ersichtlich ist, vor wem, womöglich vor diesem Zustand des "Nichtdazugehörens" zur ersehnten kollektiven Bewegung. "Auf einmal" gibt ihm ihm "jemand" einen Zettel, auf dem er zu seiner Verwunderung "seine geheimen Gedanken und/ unterdrückten Empfindungen und Erfahrungen/" findet. Doch der Zettel enthält noch mehr: in einer Art Kosmosschau entfalten sich vor dem Auge des IZ zwischen den Linien, Satzzeilen und Wortformationen der Himmel, die Milchstraße, Sterne und Planetengruppen (7.118). Dazwischen entfalten sich Blumen und es bilden sich Höfe mit Tulsisträuchern. Dieses anmutig-romantische Bild entführt ihn dann gänzlich: "[...] flieg ich hoch in die Luft/ mit Wirbelwindgeschwindigkeit kreise ich am Himmel/" (7.126). Er braucht auch kein schlechtes Gewissen wegen diesem (poetischen) Ausflug zu haben, denn er ist "auf der Erde gleichzeitig/ [...] / An jedem Ort bin ich an der Arbeit/ an jeder Kreuzung, Gabelung oder Wegbiegung/ steh ich auf der Straße/ überzeuge, akzeptiere, bewirke Zustimmung hartnäckig!!" Seine politische Basisarbeit bei gleichzeitigen poetischen Höhenflügen erscheint ihm also nach oder gerade bei der Lektüre des "Zettels" möglich.

Die folgende Vision (7.134-146) läßt den IZ dann (immer noch auf den Zettel blickend?) alle Himmelsrichtungen wie die "Karte unseres Landes" farbig angeordnet sehen. "Zarte Strahlen des Traumes" erscheinen ihm gebündelt und hell und werden

zu "soliden Handlungsfelsen", aus denen dann die "Statue der Träume" entstehen wird, deren Strahlen dann wiederum "im gesamten Universum alles durchmessen!" (7.144). Die "Traumstrahlen" des IZ, d.h. die individuelle Vision der alles durchmessenden Weltrevolution, haben sich also gebündelt in Felsen, d.h. solidem Bildhauermaterial, und die daraus geschaffene Statue strahlt von neuem und viel weitreichender als die sie konstituierenden "zarten Traumstrahlen": sie überschreiten die "Lebens-Grenzen" und sogar den "Hof der Sonnen".

Mit der Zeilen "ich bin transformiert/ im Gedicht es zu sagen bin ich nicht gewohnt, doch möchte ich sagen/" wird der vorige "poetische" Passus abgeschlossen, und ein das Kap.7 abschließender letzter Block von 5 Zeilen eingeleitet, in denen der IZ in ähnlich entschlossener Form wie in den vorangegangenen programmatischen "Manifesten" (Netzwerk, Gefährten, Ausdruck) konstatiert, dass "es in der heutigen Gesellschaft nicht vorangehen kann", dass "das ans Kapital gefesselte Herz sich nicht ändern kann", und "dass die Fürsprecher des freiheitlichen Individuums den Geist der Befreiung, das Volk, nicht betrügen können" (7.148-153). Diese "prosaischen" Aussagen sind wiederum in lyrisch durchaus ansprechender Form präsentiert, wie um die Einleitungszeile "bin nicht gewohnt es im Gedicht zu sagen ..." Lügen zu strafen. Endreimgruppen von mehreren Silben ("*cal nahiṃ saktā/ badal nahiṃ saktā*", die am nächsten Zeilenbeginn aufgegriffen werden: "*chal nahiṃ saktā*"; oder die Folge "*jan ko*", "*man ko*") machen aus diesen Zeilen ein kohärentes Gebilde, das als Abschluß des vorigen und Auftakt zum letzten Kapitel den notwendigen Akzent setzt: sowohl romantische Kosmosschau als auch handfeste politische Botschaft werden in den selben Textverbund von trockener Aussage und lyrischer Form eingegliedert.

8. Kapitel

Das Ende des siebten Kapitels ist, nach den unterschiedlichen Einschnitte in den beiden vorigen, in allen Ausgaben wieder gleich. Das Gedicht hätte eigentlich, sowohl was den Spannungsbogen der Geschichte anbelangt, als auch die Erfüllung des dichterischen Anliegens betrifft, mit der "strahlenden" Zukunftsvision und den lyrisch-politischen Manifesten zum Ende finden können. Das 7. Kapitel hat die meisten Fäden abschließend zusammengeführt: Der IZ ist befreit aus den Fängen seiner Verfolger,

seine innere Gefängnis-Dunkelheit ist in lichte kosmische Gefilde überführt, die Aufgabe der anzugehenden "Gefahren des Ausdrucks" ist erkannt, und in symbolischen als auch expliziten Manifest-Versen formuliert. Die Aufgabe der Nutzbarmachung und Übermittlung der intellektuellen Erkenntnisse des IZ, (die Aufgabe, an der der "Künstler" des sechsten Kapitels noch gescheitert war), ist in der Übergabe an die "Jugendgruppen", die mit seinen "strahlenden Verstandes-Juwelen" in den Fäusten marschieren, in Angriff genommen, wenn auch vielleicht nicht kraftvoll genug im Bild der "Traumstatue" ausgeführt.

Geht man davon aus, das *Amdhere mem* eines der wenigen Gedichte Muktibodhs darstellt, das anders als andere seiner "unfertigen Gedichte" mit einem Schluß und Ende versehen worden ist, so gebührt dem 8. Kapitel besondere Aufmerksamkeit. War das sechste Kapitel in seiner narrativ extensiven Ausgestaltung für eine deutliche Verlängerung des Textes verantwortlich, so kann im zweitlängsten 8. Kapitel das Suchen nach einem gelungenen "Abschluß" als eine weitere typische "Verlängerungsdynamik" studiert werden (die selbstverständlich auch innerhalb der vorigen Kapitel wirksam war). Sowohl erzählstrategisch als auch inhaltlich sollten hier wohl noch einige Punkte angefügt, bzw. intensiviert werden, von denen der Autor den Eindruck haben mochte, sie seien nicht deutlich genug geworden. Das zeigt sich einmal in der besonders eindringlichen und formal geschlossenen Vision vom aufbegehrenden Volk und den "brennenden Wäldern des Lebens". Von der Fortführung des narrativen Stranges her betrifft es weiterhin natürlich den seit dem 2. Kapitel bestehenden und nicht vollendeten Auftrag des IZ, den geheimnisvollen Besucher vor seiner Tür, seinen Guru, zu suchen. Ferner könnte man dem bisherigen Rhythmus entsprechend einen Wiederanschluß an die "reale" Situation des IZ erwarten, und zwar nicht nur im Anschluß an das vorige Kapitel, sondern gewissermaßen als kreisförmigen Rückführung an die Situation des IZ im 1. Kapitel, die das gesamte Gedicht abrundend zum Abschluß bringt. Und es zeigt sich, dass das Gedicht tatsächlich nicht im Traum, sondern in der "Realität" enden soll, nicht in der Dunkelheit, sondern im Licht, nicht in der Verwirrung, sondern in Klarheit, nicht mit der Suche, sondern dem Finden, nicht mit Vergangenheit und Gegenwart, sondern mit der Zukunft.

Der Anschluß an die "Realität" im 8. Kapitel geschieht mit der inzwischen wohlbekannten "Überraschungstechnik" in der Zeile: "Auf einmal bleibt das Herz mir stehen, was ist das!!", die signalisiert, das der IZ nach seinen kosmischen Ausflügen nun wieder auf den Boden der Tatsachen, genauer in die Straßen der Stadt, zurückgekehrt ist. Was ihn so zusammenfahren läßt, erfährt der Leser gleich in den nächsten Zeilen: Rauch steigt über der Stadt auf, es wird gebrandschatzt und geschossen. Während die intellektuelle Elite ("Literaten, Dichterschaft, Denker, Bildhauer, Tänzer, ... Zeitungsbarone") es nicht wahrhaben wollen, bzw. sich feige hinter der sie ernährenden Klasse versteckt, ("An der Nabelschnur der Blutsaugerklasse hängen sie alle", 8.18) beginnt die Mobilmachung des Volkes. In einem eingeschobenen poetischen (Natur)-Gleichnis strömen Bergbäche aus den Steinbrocken am Weg, und zwischen den Erdklumpen glüht das Feuer der Bhakti-Hingabe, dem Bild des von "Gandhi" in Kap.6 beschworenen "funkelnden Partikeln in Lehmklumpen" folgend. Auch die mystische "innere Stimme" vibriert in den Staubpartikeln (8.43-50). Alles gerät in Bewegung, Gegenstände des Alltags (Krückstock, Schiefertafel) verwandeln sich in "Feuerbomben" und tödliche Waffen (8.63). In einer ideellen Schmiede wird ein Flammendiskus gefertigt, und die noch zögernden Seelen mit dem "Eisen der Entschußkraft" (8.80) beschlagen. Kampfentschlossene Jugendliche, die vom Wasser der "jahrtausendalten Kummerflüsse" (8.92) ihrer Väter tranken, formieren sich zu einer von flammenden Blütenblättern umgebenen Knospe, aus der heraus sie agieren (8.100-102).

Die Kehrreimzeile "Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei" bildet mit ihrer achtmaligen Wiederholung die thematische Klammer für das beschriebene Geschehen, bzw. die daran anknüpfenden Assoziationen des IZ. Nicht nur durch den Kehrreim, auch durch die relativ konstante Strophenstruktur bilden diese ca. 100 Zeilen eine derart geschlossene Einheit, dass die Überlegung nicht abwegig wäre, es habe sich hier um einen selbständigen Text gehandelt, der vom Autor mit der das Kapitel einleitenden Zeile "Auf einmal bleibt das Herz mir stehen ..." in den Gesamtkontext des durch die Stadt irrenden IZ eingegliedert wurde. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das Ende dieser Passage, das, wie sonst nirgends, ohne eine

Überleitung mit Worten einfach durch drei Kreuze gekennzeichnet ist. Andererseits greift die Passage viele der im vorigen entwickelten Themen wieder auf, so das Bild der begeisterten Jugendlichen ("Königin der Nacht", Kap.7), oder der Intellektuellen der Prozession, Kap. 3. Neu ist das Bild der Schmiede, in der der "Flammendiskus" entsteht, der, sucht man die Verbindung zum Gesamttext, als die Verfeinerung des im vorigen entwickelten, eher ätherisch-abstrakten "roten Lotus" (7.58) zur tatsächlichen Waffe gelten kann. Auch die Jugendlichen kämpfen nun in dieser Formation, "im Zentrum des Feuerlotus" nämlich (78.102, in der Version von GA und KAL).

Die nach dem letzten Kehrreim vorgenommene Zäsur mit den drei Kreuzen kennzeichnet ferner mehrere "Enden": zunächst bildet sie das Ende der dunklen Phase des Gedichtes, denn im folgenden ist ausdrücklich das Licht des Morgens beschrieben. Gleichzeitig ist ausdrücklich mit der Zeile "Plötzlich wieder zerstört der Traum/ zerstreut die Bilder ..." (8.105) eine Distanz zum (gesamten) vorigen Erleben als in der Traumsphäre befindlich aufgezeigt; und obwohl auch die anschließenden Zeilen der "morgendlichen Realität" noch stark von den Eindrücken des Traumes geprägt sind, bzw. dadurch verzerrt werden, ist doch deutlich eine andere, geklärtere Bewußtseinsphase erreicht. Nicht zuletzt findet nach dieser Zäsur auch die endgültige räumlich Rückführung in den "realen Ausgangsort" des Geschehens, in das Zimmer mit seiner auf die Straße hinausgehenden Veranda nämlich, statt.

Der IZ findet sich nach dem Ende des "Traumes", dessen letzte Vision ihn ja inmitten des aufrührerischen Volksgeschehens in der Stadt plazierte, wieder "allein" (8.106). Sein "Hirn und Herz" scheint Risse erlitten zu haben, die jedoch mit einem "Extrakt des strahlenden Glanzes" angefüllt scheinen. (Dieser Glanz mag von dem der "Sonnenblumen", der "Traumstatue" oder des "Flammenlotus" des vorigen Textes herrühren.) Er sucht nach dem Sinn dieser Träume, und spürt den Erinnerungen der Nacht nach, die ihn jetzt die ganze Welt in "sonnigen Bildern" erleben lassen. Er ist beglückt, als ob er in der vergangenen Nacht "geliebt hätte/ für mein ganzes Leben", als hätte ihn "eine Geliebte" mit weichen Armen und einem Kuss in einer "Traumberührung" umfassen (8.116-124).

Der innere Glanz korrespondiert mit der Außenwelt: "Ins Zimmer ist der Morgen gekommen/ auf der Veranda liegt ein Sonnenstrahl" (8.125/126). Während er sehnsuchtsvoll den Gedanken an die "Geliebte" nachhängt, scheinen die Objekte um ihn herum mit ihrer leuchtenden Vision ein letztes Mal dem Tageslicht zu widerstehen, und ihm eine *Bedeutung* mitteilen zu wollen: "... blitzfarbenedes Wirrwarr/ magnetische Anziehungskraft/ ein ganz eignes Leuchten um jedes Ding/ als ob um jede verschiedene Blume farbige/ ganz eigene Atmosphären seien, unbestimmbar/ [als ob] im Schatten jeder Bedeutung weitere Bedeutungen/ ganz deutlich aufschimmerten!" (8.130-136).

Auch fühlt sich der IZ nicht allein im Zimmer: die "Autoren der großen Werke auf meinem Schreibtisch/ wurden zu Beobachtern meiner mentalen Aktionen/" (8.137/ 138), was ein verschmitzter Hinweis auf das Auftauchen von Tolstoi, Gandhi und Tilak in seinem vergangenen Traum sein mag; ferner wird noch einmal das gesamte Geschehen rückwirkend als "mentale Aktion" bezeichnet und damit wiederum eine Distanz zwischen Phantasiewelt und "Realität" geschaffen. Die nächsten zwei Zeilen nehmen jedoch die Distanz gleich wieder zurück: "in mein Zimmer ist der Himmel herabgestiegen/ mein Geist erschauerte von dieser Kosmos-Luft" (8.139/ 140). Es waren also nicht nur "mentale Aktionen": ohne den Begriff "Gott" zu erwähnen, beschreibt der IZ die durchgemachte Erfahrung im spirituellen Kontext von "Himmel" und "Kosmos". Gleichzeitig können auch die "Großen Autoren" als die Hervorbringer der "Kosmos-Luft" interpretiert werden: sie stehen für ihn so hoch, dass ihnen ebenfalls ein Platz im Himmel zukommt, bzw. ihr "Besuch" in seinem Zimmer als solche Ehre gewertet werden kann, als "sei der Himmel herabgestiegen". (Tolstoi tauchte z.B. zuerst "zwischen den Sternen" auf; Gandhi wurde als "Gott" bezeichnet, Tilak war von "Blitzen" umgeben).

Der IZ läßt sich nicht mehr weiter auf die "Kosmos-Luft" ein, er geht auf die Veranda hinaus und blickt auf die Straße. "Auf einmal" (8.142) sieht er dort eine Person im Gedränge laufen und weiss sofort, wer das ist: "Derselbe Mensch den ich sah in der Höhle." (8.146). Er will ihm etwas zurufen und erhebt den Arm zum Gruß, da ist jener bereits wieder in der Menge verschwunden (8.141-152). Der eigentliche, vom

"Nachtvogel" erteilte Auftrag des IZ, diese Person wiederzufinden, scheint also für einen kurzen Moment erfüllt, und wie dieser ihm bereits sagte, bewegt sich die Person jetzt "in Dörfern, Städten". Und wie sein eigentlicher Auftrag erfüllt ist, ist auch der dynamische Aktionsbogen des IZ innerhalb des Gedichtes mit diesem Heraustreten, Erblicken und Grüßenwollen beendet. Die letzte "Aufnahme" des Gedichtes verläßt den IZ an dieser Stelle: mit halb erhobenem Arm auf der Veranda stehend und auf die Menge in den Gassen der Stadt blickend.

Die anschließenden, letzten Zeilen des Gedichtes (8.153-185) sind wie in einem Epilog der verschwundenen Person gewidmet. Das Orakel des "Nachtvogels" und seine eigene erste Traumerfahrung in allen Einzelheiten bestätigend, erkennt der IZ die Person in ihrer allegorischen Bedeutung als die Verkörperung der unerreichten eigenen Vollendung: "Die höchste Ausformung des unerforschten Eigen-Potentials/ der höchste Ausdruck". Er bestätigt weiter, dass sie sein Guru und er ihr Schüler ist, d.h. dass er sich an dieser Person orientieren muß, und ihr zugleich dienend ergeben sein muß. Er beklagt, das er sie niemals greifbar neben sich hatte: "nur einmal gesehen in der magischen Höhle,/ zum letzten Mal" (8.160/161). Im Gedichtverlauf geschah das gleich im 1. Kapitel, womit auch hier der Rückanschluß gelungen ist. Die Person ist weiter in ihrer äußeren Erscheinung zweimal als "zerlumpte Gestalt" beschrieben, mit "blitzwellenartiger Bewegung/ höchst erregter Wissens-Anspannung" (8.164/165), und herumwandernd in den "Gassen der Welt unaufhörlich". Deswegen begreift es der IZ nun endgültig als seinen Auftrag, ihr nachzuspüren, er hat jedoch am Ende der "Geschichte" das Verwirrte und Gehetzte verloren. Abgeklärt formuliert er seine Mission: in jede Gasse und Straße zu spähen, ihn "auf Hochebenen, den Bergen, der See" zu suchen; "jedes Gesicht/ jeder Charakter/ und die Geschichte jeder Seele/ die politische Situation jedes Landes/ jedes selbsterfahrene Ideal/ Denk-Weise, aktive Verwandlung!" gereicht ihm in Zukunft zum potentiellen Aufenthaltsort der gesuchten Person, die er abschließend noch einmal als seinen "selbst-hervorgebrachten höchsten Ausdruck" bezeichnet.

Das dichterische Aktionsfeld des IZ, begreift man "Ausdruck" als literarischen Auftrag, ist also ins Universale erweitert, und muß in jeder einzelnen Facette

wahrgenommen und in adäquater Form "ausgedrückt" werden. Nimmt man "Ausdruck" als die persönliche Vollendung, das Ideal und Über-Ich, an dem sich jede Person wie an einem Lehrer (Guru) orientiert, so ist auch hier das Feld der Bewährung unermesslich weit abgesteckt. Begreift man "Ausdruck" schließlich als Befreiung von der Last der ungelösten Kommunikation der gesammelten Erkenntnis, die z.B. den toten "Künstler" kennzeichnete, so ist nur durch die umfassende "Repräsentation" der erfahrenen komplexen Wirklichkeit, verbunden mit Auftrag und Aussage eine Erlösung von der immerwährenden Suche zu erlangen.

6.2.3. Schattenseiten, Höhlen, Untergrund: Räume und Dunkelzonen

Vordergründig läßt sich anhand des Kapitelaufbaus feststellen, dass trotz der unterschiedlichen Länge und Thematisierung der einzelnen Kapitel durchgehende Tendenzen sichtbar wurden. Die Kapitel beginnen zumeist mit einer Rückführung an den "realen" Ausgangsort des Geschehens, (Zimmer, Stadt), und folgen dem IZ dann nach einer Überleitungszeile der räumlichen Distanzierung oder des Überraschungseffektes durch die verschiedenen Dunkel- und Grauzonen seiner nächtlichen Reise. Ebenso läßt sich zum Ende der jeweiligen Kapitel eine Tendenz der poetischen Komprimierung und Verdeutlichung des zuvor Geschehenen/Erlebten beobachten. Diese in auffällig poetischer Form präsentierten Zeilen erscheinen zu Beginn als rein lyrische Passagen (wie z.B. das kleine eigenständige Naturgedicht am Ende des 4. Kap.), enthalten aber zunehmend inhaltlich klare "Aussagen", die gleichsam den Extrakt des Vorherigen herauskristallisieren und als Bild wiedererschaffen; diese abschließenden "Manifest"-Passagen gehören häufig zu den "vielüberarbeiteten Stellen" und können als exemplarisch für die "Suche nach dem Ausdruck" interpretiert werden.

Die ausführliche Untersuchung einzelner Erzählschritte ergab in der Hauptsache eine lineare und "nüchterne" Aufarbeitung der Wege des IZ durch die verschiedenen Bereiche des Gedichtes. Darüber erschlossen sich die verschiedenen Bewußtseins Ebenen innerhalb des Textes, die mit unterschiedlichen Geschehensfeldern korrespondieren. Die scheinbar unentwirrbare Durchmischung einzelner Bereiche des

Gedichtes, die der IZ in unterschiedlichen Stadien zwischen Traum und Wachen durchläuft, lässt sich durch die im vorigen versuchte "geographische" Verortung einzelner Geschehnisse und Erfahrungen etwas anschaulicher darstellen. Scheint es zunächst, als spiele das gesamte Gedicht "im Dunkeln", so zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass es sowohl als auf "realer" als auch auf "metaphorischer" Ebene ganz verschiedene Örtlichkeiten der Dunkelheit gibt, die mit unterschiedlich positiven oder negativen Vorzeichen besetzt sind. Sie sind durch verschiedene Symbolismen repräsentiert, und in verschiedenen Räumen angesiedelt.

Der Zugang zu jedem dieser Räume wird literarisch auf unterschiedliche Weise eingeleitet. Es ist keinesfalls gleichermaßen dunkel in all diesen Bereichen: unterschiedliche Lichtquellen erhellen sie. Bestimmte Personen bevölkern die Bereiche, und schaffen eine jeweils spezifische Atmosphäre. Der IZ sucht, erkennt und erfährt in jedem Bereich etwas anderes, und ist jedem Bereich gegenüber anders eingestellt. Jeder Bereich steht für eine bestimmte Art von Kampf und Bestrafung, denen der IZ ausgesetzt ist. In einigen Bereichen findet eine Entwicklung statt, andere wirken vergleichsweise statisch.

Unterscheiden lassen sich ferner auf der Folie der erzählten Geschichte "reale" und "metaphorische" Räume der Dunkelheit. Als "reale" Räume können das "Zimmer mit Veranda" und die "Stadt" angenommen werden. Auf der metaphorischen Ebene lassen sich drei unterschiedliche Dunkelzonen isolieren: die "Höhle des Unterbewußten", die "gesellschaftlichen Schattenseiten" und der "revolutionäre Untergrund". Es könnte also auf der Grundlage der vorhergehenden Untersuchung für jedes Kapitel ein lineares, graphisches Schema erstellt werden, wann und wodurch initiiert der IZ aus welchem Raum in welchen wandert, was dort "geschieht" und mit welchen *shifting codes* der Rahmen der "realen" Ausgangsorte "Zimmer" und "Stadt" innerhalb des Textes mit den metaphorischen Räumen "Höhle", "Schattenseiten" und "Untergrund" verknüpft wird⁷.

⁷ Die Verortung von *locations* und *shifting codes* kann in der folgenden Weise geschehen, wobei hier nur grob dem Verlauf gefolgt wurde, um die Orientierung im Text zu erleichtern. Noch anschaulicher gestaltet sich allerdings eine graphische Darstellung, die hier nicht wiedergegeben werden kann, anhand derer zusätzlich die *Richtung* der

In einer skizzenhaften strukturellen Auflistung lässt sich ebenso zusammentragen, welches erzählerische Material in welchem Bereich verwandt und entwickelt wurde. Es ist natürlich nicht möglich, restlos alle fiktiven und poetischen Einzelheiten irgendwo "unterzubringen". Überschneidungen sind bei allen Bereich möglich, bzw. nicht verwunderlich, da besonders die Bereiche "individuelle Höhle" und "revolutionärer Untergrund" die Antipoden eines inneren Konfliktes bebildern, und der Komplex "Untergrund" in gewisser Weise mögliche Lösungen des Fragenkomplexes "Höhle" bereithält. Der Bereich "Höhle" rückt deswegen zwar gegen Ende des Gedichtes zunehmend in den Hintergrund, ist jedoch nicht einfach überwunden: im Gegenteil beweist seine Ausdehnung in kosmische Gefilde einen starken Willen, diesen Bereich zwar aus dem "Höhlendasein" herauszuführen, ihn aber nicht ganz zugunsten des "Untergrund"-Bereiches aufzugeben. Alle Bereiche sind in ihrer

verschiedenen Sprünge von oben nach unten, bzw. von innen nach außen verdeutlicht werden können.

Kap. 1: Zimmer/ angrenzend "Räume des Lebens", "magische Höhle" → "draußen vor der Stadt, jenseits der Berge..." → Teich, Höhle. → "Von draußen aus den dichten Wäldern kommend ein Wind" → Dunkelheit, Graben, Strafe.

Kap. 2: Zimmer/Graben → Türkettentrasseln. Vor der Tür "ruft jemand" → draussen.

Kap. 3: Zimmer Civil Lines → "von ferne im Wald das Geheul..." → Veranda → "fern am andern Ende der Straße." → Prozession in der Stadt → "Auf einmal der Traum unterbrochen ..." → Zimmer.

Kap. 4: Zimmer, Wasserhahn → "Auf einmal werde ich mir der Welt bewußt" → Flucht durch Gassen. → "in der Dunkelheit versunken" → Der Irre am Bargadbaum → "Ich stehe neben diesem Bargadbaum" → Gärten in Ruinenfeldern.

Kap. 5: Bargadbaum → "tief unter der Erdoberfläche" → unterirdische Höhle.

Kap. 6: Höhle → "Die Szene ändert sich" → Platz, Flucht durch die Stadt, Tilak, Gandhi, Säugling (mit jeweils schnellen Umschaltcodes der Überraschung und Spannung) → "Und dann auf einmal eine Gasse" → Künstler. "Die Treppen heruntergestiegen" → "Keller". "Die Szene verändert sich" → Folter. "Der Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers" → Blitz in Höhle, Brief in jemandes Tasche, Netzwerklied.

Kap. 7: Freigelassen/Stadt → "Dann auf einmal fern am Horizont" → Himmel, Blitze. Blumen, Gefahren des Ausdrucks. Roter Lotus, Blaues Wasser. "Ich laufe um mein Leben" → Stadt, marschierende Jugendliche. Verstandes-Juwelen. "Im Dunkeln der Gassen flüchte ich" → Zettel. "Der Himmel lugt zwischen den Linien hervor" → Kosmosschau, Traumstatue.

Kap. 8: Stadt → "Hier brach ein Feuer aus..." → Mobilmachung des Volkes → "Inmitten der Steinbrocken am Weg" → Bach, Erde, Bhaktisymbolik, Projektile vom Himmel. Schmied, Diskus, Wälder des Lebens → "Plötzlich wieder zerstört der Traum" → Zimmer → "Ich erhebe mich, gehe auf die Veranda" → Ausblick von Veranda auf → Stadt.

"Ausstattung" deutlich voneinander getrennt. Durch die geographische als auch emotionale Verortung ergeben sich durchaus stringente Kategorien, in die sich die unterschiedlichen Attribute einordnen lassen, und es lassen sich so die einzelnen Bereiche als ganz unterschiedliche Bedeutungsträger identifizieren.

Die Länge bzw. Kürze der einzelnen Kapitel läßt sich in überraschende Verbindung mit der Dominanz bestimmter Bereiche bringen, bzw. scheint das eine mit dem anderen in Zusammenhang zu stehen. Das kürzeste Kapitel 5 spielt z.B. nach der knappen Einführung auf der "realen" Steintrepe ausschließlich im "Höhlenbereich", ebenso das zweitkürzeste Kapitel 1, dessen eigentliches Thema ja die Entdeckung der "Höhle" ist. Auch das relativ kurze Kapitel 7 ist auffällig von Höhlen, bzw. Natur- und Kosmospassagen dominiert. Der Ich-konzentrierte Bereich des Unterbewußten korrespondiert also scheinbar eher mit "lyrischer" Konzentration, mit komprimierten Betrachtungen, eher als mit ausführlichem "Geschehen".

Die "Schattenbereiche" der Stadt mit ihren wechselnden Örtlichkeiten sind dagegen der Raum für das dynamische Aktionsfeld, hier entfaltet sich das narrative Element im besonderen. So sind die langen Kapitel 3 (Prozession), Kapitel 8 (Brandstiftung und Volksaufstand) und natürlich das längste Kapitel 6 (Tilak, Gandhi, Säugling, Folter) die eigentlichen Gestaltungsräume für die narrative Oberfläche, die zwischen "realem" und "magischen" Geschehen oszilliert.

Der revolutionäre "Untergrundbereich" ist nicht nur gegen Ende des Gedichtes deutlicher ausgestattet; er dominiert auch die jeweiligen Kapitelenden. Er demonstriert die Verbindung von (politischer) Aussage und (poetischer) Form in künstlerisch ansprechenden Lied- oder Programmpassagen. Das "Lied des Irren" (4.Kap.), das "Lied der Solidarität" (Ende 6.Kap.), das "Lied des Volksaufstandes" (8.Kap.) verkörpert das Bemühen um Kommunikation der intellektuellen Erkenntnis.

Der gesamte Spannungsbogen des Gedichtes von Suche, Erkenntnis und Kommunikation korrespondiert mit verschiedenen Bereichen: Suche und Flucht wird initiiert und entwickelt sich in "realen" Räumen, privat oder öffentlich; Erkenntnis

vollzieht sich vornehmlich in der Einsamkeit der "magischen" Räume; Kommunikation geschieht in den "ideellen" Räumen des gefundenen Ausdrucks und der gefundenen Gemeinschaft.

6.2.4. Das lyrische und narrative Inventar: Versuch einer Ordnung

Im folgenden sei auf der Basis dieser Erkenntnisse ein skizzenhafter Umriss der einzelnen Ebenen und ihrer Ausstattung versucht, um die Fülle der Personen, Stimmungen, Symbole usw. bestimmten Bereichen zuzuordnen, und eine Charakterisierung dieser Bereiche unter zehn verschiedenen Kriterien anzugehen.

I. "Reale" Räume: Die nächtlichen Ausgangsorte des Gedichtes

1. Orte:

(a) Das Zimmer mit Veranda. [Statischer Block: Liegen, Stehen, Warten].

Privat. Civil Lines (in Nagpur). Bröckelnder Putz. Verrammelte Tür mit Riegel. Draußen Veranda mit Blick auf die Straße. Zuggeräusche hörbar. Schwarze Deckenbalken. Schwach flackerndes Licht. Sterne durchs Fenster. Wasserhahn im Hof. Uhrturm mit Stundenschlag in der Nähe. Bücher auf dem Tisch. Licht fällt morgens ins Zimmer, Sonne auf der Veranda.

(b) Die Stadt [Dynamischer Block: Fliehen, Laufen, Schreiten etc.]

Öffentlich. Straßen, Gassen, Kreuzungen, Plätze, Uhrturm, Tilakstatue, Bargadbaum.

2. "Reale Zeit" und "reale Dunkelheit": Von der Mitte der Nacht bis zum Morgen.

II. Metaphorische Bereiche: Die Dunkelzonen

1. "Die Höhle": der Bereich des Unterbewußtseins

(a) "Allegorische" Zeit: Von der Verblendung (Nacht) bis zur Selbst-Erkenntnis (Licht)

(b) Schauplatz: *Natur*. Graben, Abgrund, Teich, "draußen", Pipalbaum (= Grübeln, Bedauern, Sorge, Schmerz, 2.102), Höhle, Gärten, Ruinenfelder, Himmel, Kosmos, See, "Gehirn-See" (7.49), Neembaum (7.64).

(c) Zugang des IZ: Traum, Schwindel, Fallen, "der Geist entzieht sich den Grenzen des Körpers (6.363)", Überleitungen der Entfernung: *Natur* ("draußen vor der Stadt,

jenseits der Berge", "Von ferne im Wald das Geheul", "in kreisrunder Strudelsmitte zeigt sich traumähnlich", "tief unter der Erdoberfläche" "dann auf einmal fern am Horizont" usw.)

(d) Einbindung in den Text: (Natur-)lyrische Passagen. Mystizistische Motive. Traumvision, Botschaftssuche, Orakel, Selbstanklage, Brief/Zettel (7.109).

(e) Perspektive des IZ: *Ich*. Alleine.

(f) Aspekt im Text: Traumpsychologie. Ästhetik. Poetik.

(g) Stimmung des IZ: Ichbezogen, leidend, "schwerwundet" (2.41). Sensibel. Grübelnd. Zweifelnd. selbstanalytisch bis zur Selbstzerfleischung, mystisch-geheimnisvolle Offenbarungen, bekannt-unbekannte Begegnungen. Poetisch. Intellektuell. Handlungsunfähig.

(h) Wertung der Ebene durch den IZ: Beängstigend aber attraktiv. Kritisch, positiv.

(i) Personen: Der "Gefangene in der magischen Höhle", *Mamu*, der "Blutlichtgetränkte Mensch", Nachtvogel, Tolstoi (3.34-40), "das Gesicht eines geprügelten Jungen" (3.11), eine "schattenhafte Figur", (die mit ihm in "Disput" und "Schlagabtausch" und "sinnloses Kritisieren" tritt, 4.11-115), "jemand", der die furchtbare Kraft der Selbstkritik repräsentiert (mit "Knochensplittern", "Der Verstand setzt ein Hobelmesser an", "ein Beil hackt", "jemand schürft mein Inneres aus", 6.110-117), die in Passivkonstruktionen dargestellte "Bestrafung" im 1. Kap., "einer" der den Zettel übergibt, auf dem er seine "geheimsten Gedanken" findet (7.109), "Der Künstler" ("Einsamkeits-liebend", "bindungslos", "beraubt der Handlungsfähigkeit", 6.260-280), die "Geliebte", "die Autoren der großen Werke" (auf dem Schreibtisch, die seine "mentalen Aktionen" beobachten. 8.137), der "Guru".

(j) Licht: Blitze um Teich ("flackern auf im Licht grell-grün", 1.44), Die Fackel (der Erkenntnis, in die Höhle *eindringend*, als auch den Körper des Künstlers *beleuchtend*, daher auch dem "Untergrund" zuzuordnen), "Lichterscheinung" (des Wartenden vor der Tür, 2.69), die (Verstandes-)Juwelen und ihr Widerschein an der "Höhlenwand", "blutrote Feuer der Gedanken" (5.33-47), Blitze und Planeten am Himmel, Blumen des Feuers (7.21) Blitzblumen, radioaktive Juwelen (7.29), blaues Mondlicht, goldenes Licht auf der Plattform am Neebaum (7.67), Mond (im blauen Wasser des Sees, 7.61), Milchstraße, Sterne (in GA und KAL: "funkelndes Gestirn"),

Planetengruppen (7.119-121), "zarte Strahlen des Traumes" (7.137). "Ein ganz eigenes Leuchten um jedes Ding" (8.132). Bedeutungen, die "aufschimmern" (8.136).

(k) Kampf des IZ: gegen sich selbst. Wehleidigkeit, Schwäche, Untätigkeit, Mitleidslosigkeit, "intellektuelle Wiederkäueri", Egoismus, Ausdrucksschwäche, poetische "Steinblumen"-Produktion, Orientierungslosigkeit. Bestrafung durch *eigene* Kräfte der Selbstkritik. (Kap.1, Kap.6). Der Feind ist er selbst.

(l) Entwicklung des dunklen Bereiches: Von der Dunkelheit des Abgrundes zunehmende Helligkeit bis zum "Glanz", der die "Hirn- und Herzrisse" (8.107) noch am Morgen erfüllt. Zunehmend leichter zugänglich und ohne "Stimme von außen" interpretierbar. Von orientierungsloser Suche nach dem Guru zu gefaßter Mission. Von der "(individuellen) Höhle" zum "kosmischen (= universalen) Geschehen". Von der (kalten) "Steinblume" des Ausdrucks zum (feurigen) "Roten Lotus".

2. "Die finsternen Schattenseiten": der verkappte Faschismus der ehrenwerten Gesellschaft

(a) "Allegorische" Zeit: Vom massiven Gewaltpotential (Militärische Insignien) zur Enttarnung ("ich habe sie nackt gesehen") und Entmachtung der "Blutsaugerklasse"

(b) Schauplatz: Die *Stadt*. Gassen, Plätze, Straßen, Folterkeller, Häuser, Treppen. "Büro-Amtsstuben, Institute, Häuser" (3.159). "Dunkles Treppenhaus" (6.237).

(c) Zugang des IZ: Veranda als Ausblick, gestoßen/gezogen/ gepackt werden, Treppen, dunkler Hauseingang, Fluchtstationen auf dem Weg.

(d) Einbindung in den Text: "Urbane Lyrik". Narrative Darstellung. Schauer- und Spannungseffekte. Magische Erscheinungen um "reale" Gegebenheiten. Horrorvision. Alptraum. Zwangsvorstellung (4.117). Nachrichten (4.17:"Die Arnee hat die Stadt umstellt").

(e) Perspektive des IZ: *Ihr*. Die anderen.

(f) Aspekt im Text: Gesellschaftskritik. Enthüllung.

(g) Stimmung des IZ: Lebensgefährliche Bedrohung. Panik, Paranoia, Flucht, Verfolgung, Folter, Mord, Kriegsrecht, Militärmacht, Staatsgewalt, Geheimpolizei. Heuchelei, Mitwissertum, Gewalt.

(h) Wertung durch den IZ: Verachtend. Distanziert. Negativ.

- (i) Personen: Die Teilnehmer der "Prozession": angesehene Bürger der Stadt in Militäruniform, Journalisten, Kritiker, Denker, Dichter, Minister, Industrielle, Gelehrte, der Mörder Domaji Ustad. "Todesschwadron". (3.123-126); "Schattengestalten" (7.3); "jemand" (der ihn packt), Mr. Gupta und der unbekannte Auftraggeber der Geheimpolizei (6.346), der Soldat mit Zigarette (6.35), "verschwommene Gestalten" (6.64), Mörder des "Künstlers". (6.276), "Schaurige Gestalten" (6.292), "furchtbare Figuren" (6.294), Literaten, Dichter, Denker, Bildhauer, Tänzer, Blutsaugerklassen, Zeitungsbarone, Intellektuellenklasse (8.14-30).
- (j) Licht: Elektrische Straßenbeleuchtung, Gaslichtblau der Prozession (Kap. 3); (kaltes, müdes, teilnahmsloses, unkommunikatives, spähendes usw.) Sternenlicht. Der Soldat, der sich eine Zigarette ansteckt (6.35). Waffenblitzen. "Glanz von gepachteten Gedanken" (die Intellektuellenklasse, 8.31)
- (k) Kampf des IZ: gegen die verborgene und offene Terror-Willkür der Staatsgewalt, gegen die Verlogenheit der Intellektuellen und respektablen Bürger. Bestrafung durch Verfolgung und Folter von Vertretern der herrschenden Klasse. Der Feind sind die anderen.
- (l) Entwicklung des dunklen Bereiches: Kaum. Dient eher als Projektionsfläche für die Entwicklung des IZ vom "Ich" zum "Wir".

3. "Der Untergrund": Die Partisanen des sich anbahnenden Volksaufstands

- (a) "Allegorischer" Zeitraum: Von den "dunklen Kummerflüssen" zu den "brennenden Wäldern des Lebens".
- (b) Schauplatz: Stadt, sowie ideelle Räume. Bargadbaum, Tilakstatue, "Höhlendunkel der Gassen", "Hirn" des IZ (mit dem gesamten Arsenal des Untergrundkampfes wie Druckerpresse für Flugblätter, Kamera, explosives Material, dem Sekretär der Institution, dem Kopf der Bande etc.), Straßen (in denen demonstriert wird, in denen Brand gelegt wird), Himmel (von dem Alltagsgegenstände wie Projektile regnen), "Schmiede", "in der Erde am Unterwelt-Grund" (7.13) Erde/ Staub (6.377) Traumstatue.
- (c) Zugang des IZ: Gezogen werden (zur Tilakstatue). Gerufen werden (vom Weinen z.B.). Stationen auf der Flucht. "Aufbrechen des Schädels". Sich verwandeln in einen Brief, der eine Botschaft enthält. Versuch, sich in die Demonstration einzureihen.

(d) Einbindung in den Text: Explizite Botschaft in lyrischer Form. Vorsätze. Entschlüsse. Manifeste. Resolutionen. Schwärmerische Visionen.

(e) Perspektive des IZ: *Wir*: Das Kollektiv.

(f) Aspekt im Text: Utopie. Revolutionäre Romantik. Zukunftsperspektive. Lösung.

(g) Stimmung des IZ: Aufbruch. Appellativ. Hoffnungsvoll. Beschwörend. Explizit. Politisch. Volksbezogen. Ideell befrachtet. Entschlossen. Solidarisch. Grimmig. Handlungsorientiert. Anti-intellektuell. Schwärmerisch.

(h) Wertung durch den IZ: Enthusiastisch. Uneingeschränkt positiv.

(i) Personen: Tilak, Gandhi, "die glänzenden Partikel im Staub" (die verborgene Kraft des Volkes), "der Irre", der Säugling, (demonstrierende) Kinder-Jugendgruppen, Diskutanten, "jemand" (der auf dem Hügel weint, 6.313), "neue Kameraden" (handelnde Sein-Bewußtsein-Leid-Sonnen, 6.290), "Wir" (Netzwerk stromführender Kabel, 6.377-391), "Gefährten" (schwarze Rosen, dunkle Shivantiblüten, dunkler Jasmin, düsterer Lotus, 7.9-12), "Der Schmied", "Dunkel-kräftige Gestalten", Jugendliche (die im Zentrum des Feuerlotus kämpfen), Großvater, Onkel, Kinder (deren Alltagsgegenstände sich in Projektile verwandeln). Volksgedränge (in dem der Mensch aus der magischen Höhle erscheint und verschwindet).

(j) Licht: "blaue Elektronen", "blaue Funken", "Glutpartikel", "elektrische Blüten" (um Tilak, 6.82-106), "Glanzabstrahlung der Goldblumen" (Sonnenblumen, 6.316), Feuer im Innern (der Jugendlichen, 7.88), Strahlen aus dem Fingerbund (der Demonstranten, 7.99), "glühende Drähte" (6.283), ockerfarbene Flamme (6.310), "Lichtgestalt Gandhi", "handelnde Sein-Bewußtsein-Leid-Sonnen", "Traumstatue" (deren Strahlen den Hof der Sonnen überschreiten, 7.141), "Strahlen von Stolz" (im Blut der Aufständischen, 8.40), "Feuer der Bhakti-Hingabe" (8.47), "Flämmchen", "Flammenring", "Funken", "Glutrotes Eisen" (der in der Schmiede gefertigte Diskus 8.69-77), "die brennenden Wälder des Lebens", "flammend-erleuchtete schreckliche Ufer" (der Kummerflüsse, in denen Jahrtausende ihre "brennenden Strahlen werfen", 8.85-91), "Flammenblütenblätter" (in deren Zentrum die Jugendlichen kämpfen, 8.101/102). Extrakt des Glanzes in "Hirn-Herz-Rissen" (8.109). "Welt-weit sonnige Bilde" (8.115).

(k) Kampf: Um Anerkennung und einen Platz "in den Reihen der Aufständischen", gegen die eigene "Intellektuelle Wiederkäuerei" (7.106), für die Nutzbarmachung

seiner Erkenntnisse und Fähigkeiten ("Der Künstler"), für einen solidarischen Verbund ("Kameraden", "Gefährten" "Gemeinsam"). Bestrafung: kaum, höchstens die der Nichtbeachtung: "das Zurückbleiben hinter den Reihen, alleine" (7.92). Sowohl der äußere, als auch der innere Feind kann in diesem Bereich überwunden werden.

(I) Entwicklung des dunklen Bereiches: Vom schlechten Gewissen zur aktiven Teilnahme. Von Andeutungen des Umsturzes (der "Volks"-Säugling, dessen Weinen "Anzeichen künftiger Wut" ist) über beschwörende Visionen ("Hier brach ein Feuer aus, dort eine Schießerei") zur Konstatierung ("Jetzt brennen die Wälder des Lebens") des unaufhaltsamen Widerstandes im Volk.

Diese im vorigen stichwortartig vorgenommene "Inventarisierung" des Gedichtes ergab sich während des Prozesses der linearen Aufarbeitung der Geschichte. Ausgehend von den vielen unterschiedlich besetzten Verweisen auf "Dunkelheit" und den darin wirksamen "Lichtquellen", den in (dem Traumgeschehen entsprechenden) Schütteltechnik kombinierten "Versatzstücken" aus einzelnen dieser "dunklen Bereiche" und ihrer ganz unterschiedlichen Bedeutung und emotionalen Wertung durch den IZ im jeweiligen Kontext, sowie der unübersichtlichen Häufung von unter verschiedenen Vorzeichen agierenden "jemanden", sowie "realen" als auch "symbolischen" Personen, wurde unter einigen Stichworten eine stimmige Zuordnung und Abgrenzung versucht. Dadurch schälte sich allmählich eine Struktur der einzelnen Bereiche heraus, die als Bedeutungs- und Aktionsfelder zunehmend plastisch und ihren Details konsequent einen bestimmten symbolischen Bereich repräsentieren.

Es zeigt sich gerade durch eine genaue Verortung aller Details, das bei der Anordnung der Bereiche innerhalb einer Traumgeschichte in *Andhere men* die unterschiedlichsten Perspektiven, Aspekte und Intentionen maßgeblich waren. Das Gedicht kann so z. B. nicht auf *einen* Aspekt der Traumgeschichte festgelegt werden, wie es in der Kritik oft mit der Bezeichnung "Alptraum" vorgenommen wurde. Bei genauer Betrachtung trifft das nur auf einen Bereich (den der "Schattenseiten") zu, die beiden anderen Bereiche sind ja durchaus positiv besetzt. Traumähnliches Geschehen ist also in all seinen Schattierungen zwischen Wachen und Schlafen realisiert, so z.B.

im prophetischen Traumgesicht, in der mystisch-verzückten Vision, in verzerrten, surrealistischen Realitätsspiegelungen, in quälenden Alptraumsequenzen, in gesellschaftlichen Utopien und romantisch-idealisierenden Wunschvorstellungen, in tiefenpsychologisch interpretierter Traumsymbolik usw., und mit den unterschiedlichsten Wertungen und Perspektiven verarbeitet⁸.

Das dialektische Wechselspiel von Traum und "Realität", wie zu Beginn des 6. Kapitels ausführlicher beschrieben, operiert also zwischen den beiden "realen" dunklen Ausgangsorten und den (mindestens) drei dunklen Untergrundbereichen des Gedichtes. Erlebte und verdrängte Realität, befürchtete und ersehnte Realität werden in die verschiedensten Traumformen übersetzt. Die Bereiche des "Ich", des "Ihr" und des "Wir" spiegeln die Dynamik des Gedichtes wieder: Das sich selbst kritisierende, leidende, isolierte "Ich" findet in der Konfrontation mit dem feindlichen "Ihr" zur eigentlichen Heilung durch das kollektive, solidarische, handelnde "Wir". Während die Ebene des "Ihr" als plakatives als "Feindbild" relativ unverändert durch die Geschichte geht, verändert sich der Bereich des "Ich" durch die ständige Herausforderung in Richtung des handelnden "Wir", d.h. diese Bereiche stehen in lebhafter Wechselbeziehung miteinander und entwickeln sich unter den Vorgaben der gleichen Fragestellung.

⁸ Als auffällig kann an dieser Stelle vielleicht das völlige Fehlen von erotischer Symbolik vermerkt werden, die ja doch sonst beinahe das Grundarsenal der Traumdeutung konstituiert. Die recht abstrakte "Geliebte" (8.117-129), an die der IZ sich am Morgen erinnert, steht ja eher für die in dieser Nacht erfahrene universelle "Liebe", die ihn in dieser Nacht verändert hat, "als ob gestern Nacht [...] ich geliebt hätte/ für mein ganzes Leben!!" Konkreter wird die Liebe in den nächsten Zeilen, allerdings taucht wieder ein abstrakter "jemand" auf: "Als ob in jenem Moment/ irgendjemandes unglaublich weiche Arme gekommen wären/ mich derart an sich zogen/ das die Erinnerung an diese Traumberührung/ diesen Kuss mir kommt, [...] wer war die unbekannte Geliebte, wer?" Und im folgenden verspürt er sogar "Liebeskummer" in seiner Wehmut, sie zu finden: "Werde ich wirklich eine Geliebte finden?/ Ach, dieser tiefe Liebes-Kummer/ warum ist er erwacht?". Durch alle ihre Attribute wird die "Geliebte" jedoch eindeutig zu einer weiteren allegorischen Verkörperung des "vollkommenen Ausdrucks" (feminin im Hindi), und kann nicht in irgendeinem erotischen Kontext konstruiert werden. Immerhin ist "sie" (der Ausdruck) jedoch nach der "Geliebten"-Passage am Ende des achten Kapitels für zwei feminine Verbindungen verantwortlich, ("ich bin *ihr* Schüler/ *sie* ist mein(e) Guru"), obwohl die Symbolkette von "blutlichtgetränkter Mensch", "Guru", "Besucher", "Ausdruck" und "Person" im vorigen grammatisch durchgehend maskulin konstruiert war. Und auch die anschließenden Zeilen in Kap. 8 nehmen das feminine Geschlecht wieder zurück und folgen dem maskulinen "Guru": "*Er* hat nie neben mir gesessen ...".

Die Lichtquellen sind im "Höhlenbereich" (bis auf die "Fackel") natürlichen Ursprungs; sie sind oft nur passive Reflektoren (Juwelen, Edelsteine, Wasser) und erzeugen zumeist ein zartes, *unstetes* Licht, d.h. ein Flimmern, Funkeln, Schimmern, Reflektieren, Glänzen, Flackern, Strahlen etc. Im Bereich der "Schattenseiten" herrscht kaltes, künstliches Licht (Elektrik und Gas), das sich auf Waffen und Gesichtern spiegelt, und die Sterne folgen mit ihrem müden, kalten, teilnahmslosen "Starren" dieser Vorgabe des Gespenstischen, wie auch der Feuerschein der Zigarette das Gesicht des Soldaten "bedrohlich" aufflackern läßt. Der Bereich des revolutionären "Untergrundes" ist dagegen, v.a. gegen Schluß, nicht wie der "Höhlenbereich" von zarten, unsicheren "Traumstrahlen" erhellt, sondern sprüht (Tilak), glüht (Kabel), brennt und leuchtet förmlich von kraftvollen und immer stetiger werdendem Feuerschein, der sich sowohl in den Herzen als auch über den Dächern ausbreitet. Die Flamme und der Flammenring (Flammenlotus) werden gleichsam zum Symbol der warmen, lebendigen und ansteckenden, aber auch gefährlichen Lichtquelle Feuer. Die "elektrischen" Funken, "radioaktiven" Steine und Blitze sind auf anderer Ebene Symbol des anregenden, aber ebenfalls gefährlichen Energiepotentials von Fortschritt und Wissenschaft. Obwohl wie die anderen Bereiche in Nacht und Untergrund angesiedelt, ist er dieser "Untergrund" also der mit Abstand am hellsten ausgestattete Bereich des Gedichtes.

Die Blumensymbolik schließlich bebildert die poetischen Aspirationen. Die vom IZ nach dem Vorbild des "Blitzes" geformten "Steinblumen" sind zwar brillant, aber kalt. Sie sehen aus wie das Muster, haben aber keine Kraft. Ihnen fehlt das Leben, das erst im "Schöpfungstanz" der dunklen Wolke (IZ) mit dem Blitz gewonnen werden kann. Erst gegen Schluß des Gedichtes taucht der Signale sendende, "düstere Lotus" am Grunde des Wassers in der Höhle auf, der sich im Untergundbereich dann als "roter Lotus" manifestiert. Während die gesellschaftlichen "Schattenseiten" insgesamt praktisch ohne Natursymbolik auskommen und daher auch keine Blumen haben, ist der "Untergrundbereich", indem sich das poetische Verständnis an der Wirklichkeit bewähren soll, mit einer Vielfalt von Blumen versehen: die elektrischen Blüten um Tilak, die glanzabstrahlenden Sonnenblumen, die "dunklen Blumen" der Gefährten

des Untergrunds, die "Königin der Nacht" der Jugendlichen, die "Flammenblütenblätter" um die Jugendlichen usw.

Die Personen der einzelnen Bereiche verkörpern die verschiedenen Herausforderungen des IZ. Im Höhlenbereich sind das die mahnenden, beunruhigenden und grübelnden Stimmen der Selbstkritik, sowie die Erscheinungen des idealisierten und verdrängten Selbst. Die Schattenseiten sind von durchweg negativ besetzten Verfolgern bevölkert. Sie sind teils recht konkret als Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft benannt, die durch militärische Insignien als gefährlich und brutal entlarvt werden, teils als furchterregende, amorphe Schattengestalten gezeichnet. Der Untergrund ist von einer Vielzahl symbolisch bebildeter Kämpfer, Gefährten und Mitstreiter bevölkert, die selten konkret, sondern eher als ideelle Schöpfungen erscheinen. Einige prominente Persönlichkeiten fungieren als Verkörperung der von ihnen propagierten Werte. Als Protagonisten der einzelnen Bereiche, die zwar einen Bereich repräsentieren, aber in allen Bereichen in Austausch und Wechselwirkung miteinander stehen und gleichzeitig wirksam sind, können der "Künstler", der "Blutlichtgetränkte Mensch" und der "Intellektuelle" gelten, die allesamt als Aspekte des IZ zu interpretieren sind, und im folgenden Abschnitt der "dramatischen Begegnungen" näher untersucht werden sollen.

6.3. Die dramatische Exposition: Konflikt, Katharsis, Erkenntnis

6.3.1. Persönlichkeitsspaltung und Selbstentfremdung?

Muktibodhs Gedichte wurden oft als "Gedichte des Konfliktes" bezeichnet, in denen sich sowohl der Kampf gegen äußere Bedingungen als auch innere Widersprüche artikulieren. Er selbst wie auch seine Protagonisten wurden so zum Inbegriff des "Konfliktmenschen"¹. Die im vorigen Kapitel angestrebte Visualisierung verschiedener Narrationsebenen in der Form von realen und imaginären Räumen innerhalb des Gedichtes *Amḍhere mem* führte an die Schauplätze verschiedenster Formen von Auseinandersetzung. Der zugrundeliegende innere Konflikt einer intellektuellen und künstlerischen Fragestellung wird an einer Reihe von Exponenten illustriert, die sich in dramatischen Gegenüberstellungen von Subjekt und alter ego realisieren. Die Exposition dieser verschiedenartigen Konfliktsituationen geschieht in *Amḍhere mem* mit Hilfe der Dualität von "Ich" und "alter ego", wobei dem alter ego in verschiedenen Erscheinungsformen unterschiedliche Funktionen zukommen.

Diese Aufspaltung des "Ichs" ist nach der Interpretation Namwar Singhs (1968) der Ausdruck des "selbstentfremdeten Menschen der modernen Zeit". Dessen Suche nach seiner verlorenen Identität stelle das eigentliche Thema des Gedichtes dar. Namwar Singh stellt so die "Suche nach dem verlorenen höchsten Ausdruck" des Gedichtes gleich mit einer "Suche nach Identität", die Muktibodh im Gegensatz zu anderen subjektbezogenen Dichtern jedoch nicht auf spirituelle oder mystische Ebene verlagere, sondern, den abschließenden Zeilen des Gedichtes *Amḍhere mem* folgend, in den "Straßen und Gassen" der Stadt, in "politischen Konstellationen", und unendlich vielen verschiedenen Charakteren ansiedele. Die dramatische Bebilderung geschehe im "Ich" und "Er" des Gedichtes:

¹ Vgl. den Artikel "Saṅgharṣ-puruṣ kī swapna-kathā", Vishvanath Tripathi 1972: 191-198.

"Die letzten Zeilen des Gedichtes weisen auf die Suche nach der Identität oder "identity" hin, die das brennendste Problem des modernen Menschen darstellt. Zweifellos bildet die Suche nach Identität die grundlegende Geschichte des Gedichtes. [...] Für eine dramatische Qualität wurde das "Ich" in zwei Charaktere geteilt: eines ist der Protagonist "Ich" und der andere ist sein Gegenüber "Er". Diese Spaltung dient aber nicht nur der Schaffung einer dramatischen Qualität, sondern ihre Grundlage bildet die Selbstentfremdung (*self-alienation*). Der Protagonist von *Arndhere meri* ist ein selbstentfremdetes Individuum, und das Symbol seiner Selbstentfremdung ist sein Höhlendasein."²

Diese auch im marxistischen Sinne durchaus akzeptable Deutung des gespaltenen Individuums als das Opfer der herrschenden Verhältnisse rief die scharfe Kritik von Ram Vilas Sharma hervor, der im Aufsatz "Persönlichkeitsspaltung und Verlust von Identität"³ den ersten Satz des obigen Abschnittes von Namwar Singh zitierte und daran das fehlende Klassenbewußtsein bemängelte:

"Allerdings ist nach Meinung anderer Leute das brennendste Problem der heutigen Zeit eher der Sturz der kapitalistischen Herrschaft. Solange die Mittelklasse und die Bauern nicht unter der Führung der Arbeiterklasse der unterdrückenden Klasse die Herrschaft entreißen, kann kein anderes Problem gelöst werden. Dass jedoch die Suche nach Identität etwas mit dem Klassenkampf zu tun hat, ist nicht einsichtig. Nach Namwar Singh ist die Klasse in Muktibodhs Gedichten, die nach Identität sucht, die untere Mittelklasse.[...] Auf diese Weise kann die Suche nach Identität nicht in der Arbeiterklasse stattfinden: allerhöchstens ist vor dem Hintergrund des Arbeiterklassenkampfes eine Person aus einer anderen Klasse auf der Suche nach ihrer Identität."

R.V. Sharma verschärft ferner den von Namwar Singh verwandten Begriff der "Selbstentfremdung" im negativen Sinne zur "Persönlichkeitsspaltung", und führt dazu an anderer Stelle unter dem Titel "Unnormaler Geisteszustand"⁴ verschiedene problematische Aspekte der Persönlichkeit Muktibodhs als krankhafte Zeichen von Schizophrenie an⁵. Seinen pathologischen Befund stützt er auf die von Muktibodh selbst eingestandenen "mentalene Spannungen" und "langen, schweren Zuständen von

² "Arndhere meri : Param abhivyakti kī khoj", Namwar Singh 1968: 211/212.

³ "Vyaktitvavibhājan aur asmitā kā lop", R.V. Sharma 1993: 226-229.

⁴ "Asāmānya mānsik sthiti", R.V. Sharma 1993: 216-223.

⁵ "Ek mānsik rog kā nām hai sizofrenia." [Sharma gebraucht das englische Wort.] R.V. Sharma 1993: 217.

Introvertiertheit"⁶. Zusätzlich sei bekannt, dass er unter Alpträumen litt, wie es in seinen Gedichten zur Hungersnot in Bengalen deutlich geworden sei⁷. Ram Vilas Sharma baut das Krankheitsbild mit Hilfe von Symptomen aus einem psychologischen Lehrwerk ("nach James-C. Coleman") weiter aus, und führt so' das 'Desinteresse an der Welt und ihrer Bewohner', das 'Sich-Verlieren in der eigenen Welt', das 'Hören von Stimmen'⁸, die 'der Realität nicht angemessenen Reaktionen' und vor allem den latenten oder akuten 'Verfolgungswahn' als Beispiele an, mit Hilfe derer er anhand von recht willkürlich gewählten Beispielen und aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten die Diagnose der krankhaften Verfassung Muktibodhs erstellt.

⁶ Muktibodhs Bekenntnis im 63er Nachwort von *Tār Saptak* steht eindeutig im Zusammenhang mit seinen Lebensbedingungen: "Dass die Unbilden meines Lebens und meiner Umgebung auch einen Mißstand im Inneren hervorgerufen haben, ist eine grausame Wahrheit. Ich möchte sagen, dass dies auch meine eigene Wahrheit ist. Demzufolge haben sich in dieser Zeitspanne um die Unabhängigkeit der Großteil meiner Gedichte zunehmend in dichten Symbolketten geäußert. Plötzlich wurden Zustände der Introvertiertheit immer länger und dichter. Aber Tatsache ist auch, dass trotz dieser Introvertiertheit und vielleicht gerade deswegen meine eigene Wahrnehmung an die weitesten Grenzen der Gesellschaft zu stoßen begann." (TS: 37).

⁷ Ein Alptraummotiv im Zusammenhang mit der Hungersnot in Bengalen läßt sich auch z.B. am Ende der Kurzgeschichte *Amidhere mein* sehen, wo der Protagonist auf seinem nächtlichen Weg durch die Stadt plötzlich das deutliche Gefühl hat, über (tote) Körper zu schreiten.

⁸ Hier führt Sharma das Gedicht "Mujhe pukārtī huī pukār" ('Das an mich gerichtete Rufen', 1947, GA 1: 207-210) an, das sich jedoch einerseits auf eine verlorene Stimme der Inspiration bezieht und zum anderen auf (Hilfe-) Rufe anspielt, die versäumt wurden. Dieses Rufen ist also weniger im pathologischen Sinne als eher (wie an vielen anderen Textstellen, z.B. dem irren Sänger in *Amidhere mein*) die Stimme des (schlechten) Gewissens wie auch der kreativen Inspiration zu interpretieren. Die 'innere Stimme' erfährt M. darüberhinaus als heilende Lebensenergie, die bemüht ist, zwischen den disparaten Teilen des Gemütes zu vermitteln. So schreibt Muktibodh in *Tār Saptak* 1943 in einem Paragraph, der seinem Gedicht "Vyaktitva aur khaṇḍhar" ('Persönlichkeit und Ruine') in Klammern vorangestellt ist: "[Eine Persönlichkeit mag aus mancherlei Gründen unzentriert sein, dennoch hält ein Ruf aus dem Unterbewußtsein, der selbst eine Form der Lebensenergie ist, engen Kontakt. Dieses Bemühen in Richtung Vollständigkeit und mentaler Organisation ist jedoch nicht nur intellektuell geprägt, sondern ist im eigentlichen Sinne lebensbezogen. Denn die Unzentriertheit ergibt sich durch den Konflikt von innen und außen, durch den Widerstand gegen die Lebensumstände und durch innere Widersprüche. Solch eine unzentrierte Persönlichkeit, das heißt die Ruine der Persönlichkeit, weint plötzlich in einer fernen Zeit der verlorenen Glorie nach. Die imaginäre Beschreibung dessen ist das Thema des Gedichtes.]" Beachtenswert wiederum hier die Tendenz Muktibodhs, einem Gedicht einen erklärenden Prosabschnitt in Klammern vorwegzustellen. (TS: 33).

Wie an anderer Stelle sind auch hier R.V. Sharmas Beobachtungen nicht direkt falsch, er ist im Gegensatz zu vielen anderen mit seiner respektlosen Perspektive sogar in der Lage, verschiedene sonst unbeachtete Techniken und Phänomene hervorzuheben⁹. Dennoch wird auch an dieser Stelle deutlich, wie Sharmas reduzierte Sicht auf die Aufgaben des realitäts- und klassenbewußten Schriftstellers ihn zu pseudo-psychologischen Analysen verleitet, deren plumper "Befund" in keinem Verhältnis zu den von Muktibodh selbst vorliegenden, differenzierten und sensiblen Äußerungen hinsichtlich seiner zerrissenen Persönlichkeit steht. Vor allem unterbleibt jegliche Reflektion darüber, inwieweit jede Art von künstlerischem Ausdruck etwas von einer "unangemessenen, unnormalen" Reaktion auf die Realität hat, und dass eine enorm verfeinerte Sensibilität zugleich Gabe und Gefährdung sein kann. Die dünne Grenze zwischen künstlerischer Inspiration und dem Abgleiten in Wahnvorstellungen ist von Muktibodh selbst mehr als einmal thematisiert worden. Er war sich wie kaum ein anderer über die "verschiedenen Stimmen in seiner Brust" im klaren und auch darüber, dass das Leid daran eine der Haupttriebfedern seines künstlerischen Ausdruckes darstellte. Was Sharma im Eifer seiner Beweisführung weiterhin vermischt, ist die Beurteilung einer historischen *Autorenpersönlichkeit* mit der Exposition deren biographischer Konflikte im textuellen Rahmen eines fiktiven Geschehens, das eben seine eigene "Realität" beispielsweise in der Begegnung des Ich mit seinen verschiedenen kontroversen Entsprechungen verwirklicht.

Bei der im vorigen geschehenen Auflistung der Räume und der Personen, die diese bevölkern, fielen neben einer Reihe von nur einmal auftauchenden Charaktere, die sich zumeist über eine Funktion im Textverbund behaupten, die Hauptvertreter der widerstrebenden Interessen des Subjektes durch ihre durchgehende Präsenz im Text

⁹ So sind R.V. Sharmas Beobachtungen zur Technik des 'Schauerromans' im Stile von Devakinandan Khatri originell und pointiert. Seine Abwertung geschieht allerdings wieder auf der Grundlage des seiner Meinung nach realitätsabgewandten, mystischen und unmarxistischen Heilssuche Muktibodhs: "Wortschatz und Bilder stammen aus solchen Detektiv- und Schauerromanen. 'Magisch' ist sein Lieblingswort. Geheimnisvolle Türen tun sich plötzlich vor ihm auf. Auch wenn er selbst nicht in verwünschten Palästen gelebt hätte, hätte er die Beschreibung solcher Gebäude aus den Romanen von Devikanandan Khatri oder ähnlichen Autoren entnehmen können. Er ist auch nicht der erste Dichter, der solcherart magisches Material im Gedicht einsetzt. Keats hat ebensolches Material aus den Romanen von Mrs. Redcliff entnommen." (R.V. Sharma 1993: 135).

auf. Diese nehmen eine herausragende Stellung nicht nur durch ihre häufige Erwähnung ein, sondern vor allem durch ihre allen Bereichen übergeordnete Bedeutung. Geht man davon aus, dass sich diese Charaktere als alias-Kette des alter *egos* konstruieren lassen, so liegt die Vermutung nahe, dass sie jeweils einen unterschiedlichen Aspekt des Protagonisten, im Textverlauf aber auch ein Stadium der Konfliktentwicklung verkörpern. Die prominentesten Figuren sind dabei zweifellos der "Blutlichtgetränkte Mensch", der "Guru", der "Künstler" und der "Intellektuelle". Sie exponieren, mit ihren Synonymvertretern und Gehilfen, jeweils einen Aspekt der inneren Konflikte, die dem Text zugrundeliegen.

Da im Verlauf der vorigen kapitelweisen Nacherzählung bereits eine linear geordnete Aufführung über das Erscheinen der Personen und ihrer Begegnungen entstand, soll die Diskussion der Charaktere hier zusammenfassend und anhand exemplarischer Textstellen geleistet werden. Um die Reichweite des Symbolbereiches der im Text aufgeführten Personen erfassen zu können, ist es notwendig, auch außerhalb des Textverbandes bestehende Verbindungen und Referenzen mit in Betracht zu ziehen. Bei der Analyse der verschiedenen Prinzipien, die die Charaktere verkörpern, sollen so aus naheliegenden Gründen prominente Exponenten des "Höhlenbewohners" in anderen Gedichten Muktibodhs herangezogen werden, so besonders der "*Brahmarākṣas*" ('Brahma-Dämon') und der "*Orāṅg Uṭāṅg*" ('Orang Utan'), die sich in mancherlei Hinsicht mit Facetten des hier dargestellten Spannungsfeldes decken, bzw. weitere Aspekte eröffnen. Ähnliches gilt für die Verweise auf das Werk *Kāmāyanī* von J.S. Prasad, das ein unmittelbares, wenn auch kontroverses Vorbild, für den vorliegenden Gedichttext bildet und dessen Held Manu mehrfach direkt oder indirekt angesprochen wird. Es soll so versucht werden, einzelne "Typen" oder den "Typ" zu rekonstruieren, der mit seiner Tragik das ursächliche Motiv für eine Reihe zentraler Gedichte Muktibodhs liefert.

Der Text weist neben dem Subjekt keine große Anzahl agierender Charaktere auf. Das Subjekt, der Ich-Erzähler, ist der Schlüssel zum Geschehen; in seiner Aussage entwickelt sich nicht nur der eigene, sondern auch sämtliche andere Charaktere. Alle Begegnungen widerfahren dem Subjekt und werden durch dieses interpretiert;

außerhalb davon finden keine Begegnungen oder Gespräche der anderen Personen untereinander statt. Da sich sowohl das Subjekt als auch sein alter ego und die Herausforderer ausschließlich in der Auseinandersetzung mit dem Subjekt entfalten, ergibt sich eine Kette von Begegnungen zwischen Subjekt und alter ego in seinen verschiedenen Erscheinungsformen. Der Protagonist selbst ist mit nur wenigen Charakteristika gekennzeichnet und konturiert; das alter ego taucht dagegen in der Variante mehrerer realer oder metaphorischer Gestalten auf. Es wird als Mensch beschrieben, als Lichtgestalt, als Blutlichgetränkter Mensch in der Höhle, als Manu, in der Metapher des vollkommenen Ausdrucks, als Guru, als ermordeter Künstler, als Geliebte, und an mehreren Stellen als namenloser "einer" oder "jemand", der ihn in die Mitte der Straße zieht, die Hand auf die Schulter legt oder einen Zettel gibt, usw. Die Auseinandersetzungen finden auf mehreren Ebenen statt; sowohl wird das alter ego gesehen und genau beschrieben; dann wieder wird es nur gespürt, gehört, geahnt, oder es wird über ihn erzählt.

Einige außerhalb dieser Dualität vorkommende Personen und Persönlichkeiten verdeutlichen die negativen sowie positiven "Aspekte der Herausforderung" des Helden. Sie stehen zwar außerhalb der direkten Auseinandersetzung von Ich und Er, vermitteln jedoch die konkrete Anbindung des abstrakten und zeitlosen Konfliktes durch dessen Einbettung in einen zeitgeschichtlichen und politischen Kontext. Als negative Herausforderung in der Form von verkörperter Staatsgewalt können dabei eindeutig die Vertreter der Militärprozession gelten, der Soldat, die Schergen und Folterknechte, die Schattengestalten, aber auch die latente Gewalt in der Gesellschaft in der Form der Servilität der Intellektuellenklasse von Künstlern, Journalisten und Philosophen. Als kritisch-positive Herausforderung in der Form von Stimmen, Orakeln, Liedern, Ermahnungen, Gewissensstimmen usw. fungieren hauptsächlich der Vogel der Nacht, der Irre, der Säugling (das Volk), die Kinder und Jugendgruppen, Tilak, Gandhi und Tolstoi.

Der Text kann in seiner Gesamtheit als dramatischer Monolog¹⁰ aufgefasst werden, unterbrochen durch wenige Einschübe. Das Subjekt erzählt, beschreibt, kommentiert, reflektiert, analysiert und verkündet abwechselnd im Stile eines Selbstgespräches, an einigen Stellen weist er mit *Stilmitteln* wie Ausrufen oder Kehrreimen indirekt auf imaginäre Zuhörer hin. Durch andere Charaktere wird an einigen Stellen markiert in direkter Rede gesprochen, es kommt aber zu keinen mit Zeichen markierten Dialogen zwischen ihnen und dem Subjekt, wenn auch das Subjekt in diesem imaginären Dialog für sich Antworten zu geben scheint (so im "Dialog" zwischen Subjekt und alter ego 2.51-61).

Das Subjekt hört ausschließlich *an ihn* gerichtete Nachrichten, Botschaften, Aufforderungen oder die ihn betreffenden Folterbefehle, und gibt sie in wörtlicher Rede wieder. An einer Stelle "übersetzt" er ein Lied (des Irren), das er auf sich selbst bezieht, ohne dass es an ihn gerichtet ist. Mit dem Stilmittel der Klammern wird häufig die weitere Ebene des "Beiseitesprechens" neben der monologischen Inszenierung aufgemacht. Abgesehen davon *äußern* sich überhaupt nur wenige Charaktere im Text: "Jemand" ruft vor der Tür (2.10), "er spricht mit Zeichen" (2.30), Besucher (2.50), der Nachtvogel (2.111-120), die Prozessionsteilnehmer ("Schießt ihn ab...", 3.140-147), der Irre (4.60-92), Figur unter dem Sack "murmelt" (6.139), ein Blitzstrahl "spricht" (um Gandhi, 6.157-159), Gandhi (6.164-168, und 6.170-173 und 6.183-184), das Kind "weint und klagt" (6.197-202), die Folterschergen (direkte Rede ohne Markierung; 6.330-346).

Obwohl das Wechselspiel von Suche und Erkenntnis im Text in idealer Weise eine "Gesprächssituation" zwischen den Partnern Subjekt/ alter ego bzw. die ja direkt benannten Partner Schüler/ Guru nahelegen könnte, kann also vom traditionell

¹⁰ Die Technik des Selbstgespräches wird in vielen Gedichten Muktibodhs deutlich. Bereits in *Tār Saptak* (1943) setzte er seinem "Ātma-saṁvād" ("Selbstgespräch") benannten Gedicht einen Prosaparagraph in Klammern voraus: "[Dies ist ein dramatisiertes Selbstgespräch, in dem die im Licht gesprochenen Sätze nicht in Klammern stehen. Was in Klammern steht, sind in Wahrheit Selbsteingeständnisse, und was außerhalb davon ist, sind in Wirklichkeit deren Rationalisierungen. Im äußeren Leben sind diese Rationalisierungen von Nutzen, dennoch macht sich in manchen Momenten plötzlich der eigentliche Zustand des Inneren bemerkbar. Dann erscheint im Geiste der Widerspruch zwischen beiden in der Form von Bildern. Deren dramatisierte Form sei hier vorgestellt.]" (TS: 31).

inszenierten Lehrgespräch (wie noch in Agyeyas Gedicht "Asādhya Vīṇā" verwandt) keine Rede sein. Diskutiert wird im eigentlichen Sinne nichts: das Subjekt, obwohl verwirrt und schwach, weiß im Grunde von Anfang an, was es will, wen es sucht, was dieses Wesen fordert und bereithält und wogegen das Subjekt zu kämpfen hat. Die Begegnungen und Konfrontationen ergeben sich auf traumwandlerische Weise im Verlauf seiner inneren Reise, und das Subjekt gliedert die seinen Konflikt inszenierenden Personen in einen oszillierenden Bilderbogen ein, den es mit seinen Gedanken, Gefühlen, Erkenntnissen und Vorsätzen kommentiert, ohne dass diese Kommentare in irgendeiner Weise auf die jeweiligen Gegenüber oder Sprecher rückwirken würden. Wie im Traum sind also auch hier eigentliche Dialogsituationen fast nicht existent: die unkoordinierten Einzelstimmen, die sich an das Subjekt wenden, werden von diesem als Botschaften und Weisungen entgegengenommen, die ihm so "im Traum" die Richtung weisen sollen: Zur Bildfunktion der erhellenden "Visionen" gesellt sich also auch das akustische Hilfsmittel der wegweisenden "Stimmen"¹¹

Im Vergleich zur überwältigenden Bilderfülle wirkt jedoch die seltsame Stille des Textes, die nur von einzelnen Stimmfetzen durchdrungen wird, beinahe gespenstisch, und trägt wesentlich zur Konstruktion einer Traumatmosfera bei. Die Isolation des Subjektes ist also nicht nur in die Metapher der Dunkelheit übersetzt, sondern auch in der von normalen Geräuschen abgeschirmten, beinahe autistisch abgeriegelten Atmosphäre repräsentiert, die nur das *vom Subjekt Gehörte* wiedergibt. Die Stille ist jedoch ebensowenig komplett undurchdringlich wie die Dunkelheit: Wie hier und da unstete Lichter die Szene erhellen, so durchbrechen immer wieder vereinzelte Geräusche die Textur des Schweigens. Abgesehen von wenigen Außengeräuschen der "realen" Phasen wie Zugeratter, Schakaleheulen, Wasserhahnstutzen, Turmuhrschlagen usw. erfährt das Subjekt zwar eine Reihe von inneren Sensationen wie Herzklopfen (1.14), Klopfen im Brustinneren (6.110), und hört auch in den Traumphasen Schritte aus dem Nachbarraum (Kapitelaufakt 1), "Stimmblasen" (Kap.2), Rufen, Klopfen an der Tür (Kap.2), Weinen (6.125), Gewehrfeuer (6.119),

¹¹ Man beachte hier auch das zweimalige Erwähnen der mystischen "inneren Stimme" im Text (6.302, 8.50).

Sandalenklatschen (8.54) etc; dennoch verläuft praktisch der gesamte Text in einer befremdlich-gedämpften Atmosphäre, zu der die "Stimmen" eher noch beitragen, als sie sie auflösen helfen könnten. Eindringlich wirkt das z.B. bei der Beschreibung der Jugendlichen-Demonstration, die trotz ihrer inneren und äußeren heftigen Bewegung als beklemmender Schweigemarsch erscheint, was zweimal mit "stillschweigend" oder "schweigend" bestätigt wird (7.82/86). Die Demonstration des 3. Kapitels kündigt sich ebenso, trotz der beschriebenen Blechinstrumente, nur diffus mit "gedämpften ernstesten Ton-Traum-Wellen" (3.57) an, so dass auch hier ein wie in Watte gepackter Geräuschhintergrund evokiert wird. Allein die wörtliche Rede der Prozessionsteilnehmer, die am Ende brutal zur Ermordung des beobachtenden Subjektes aufruft, überführt diese entrückte Tonkulisse in die "Realität", womit folgerichtig auch der Traum zuende geht.

Die Charakterisierung des Subjektes gewinnt, abgesehen von der in der Auseinandersetzung mit den Gegnern suggerierten Hinweisen auf seine "reale" Position, paradoxerweise ihre eigentliche Schärfe in ihrer Zersplitterung. Das Gesamtbild des Subjektes setzt sich aus den verschiedenen Facetten des alter ego zu einem schillernden Mosaik zusammen, und kann wie dieses nur aus der Entfernung als runde Komposition erkannt werden, während die unmittelbare Nahansicht nur unzusammenhängende, scharfkantige Teilchen (sowie nichtausgefüllte Lücken) enthüllt. Die konträren Komponenten sind jedoch jede für sich für Tiefe und Schattierung des Gesamtportraits von elementarer Bedeutung, und so soll sich im folgenden dem Bild des Subjektes in der Untersuchung seiner Bestandteile stückweise angenähert werden. In den verschiedenen Begegnungen zwischen Subjekt und alter ego, die wiederum Anklänge an Begegnungen in anderen Texten Muktibodhs erwecken, sollen einzelne problematische Aspekte, die symptomatisch in anderen Gedicht- und Prosamotiven wiederkehren, aufgezeigt und nachgezeichnet werden, ohne dass hierbei freilich der Anspruch auf die Rekonstruktion eines "Gesamtportraits" erhoben wird. Die atmosphärische Einbettung der einzelnen Begegnungen im narrativen Verlaufe des Textes wurden bereits in der vorherigen Erarbeitung der textimmanenten "Räume" und ihrer Ausstattung mit "Kulissen"

vorgestellt, so dass im folgenden auch textferne Querverweise zur Erhellung bzw. Abgrenzung der Problematik herangezogen werden sollen.

6.3.2. Imaginäre Kontrahenten: Die *dramatis personae* als Exponenten des Unterbewußtseins

Das in einer Reihe von Erscheinungsformen vorgestellte Gegenüber des Subjektes dominiert mit seiner Präsenz bereits die ersten Anfangszeilen des Gedichtes: seine Schritte hallen aus den angrenzenden "Räumen des Lebens". Dieser "dramatische" Auftakt ist geschickt inszeniert, indem die Person zunächst als geheimnisvoller Unbekannter eingeführt wird: "Den man hört, doch nicht sieht!" (1.16.) Nachdem die Person in der Form von schemenhaften Umrissen an der Wand langsam an Gestalt zu gewinnen scheint, erfolgt die weitere Fokussierung nach dem selben Muster: "Den man sieht, aber nicht kennt!" (1.29/30). Und weiter eingekreist: "Welcher *Manu*?" (1.31). Damit sind bereits in den ersten Zeilen eine Reihe von Anhaltspunkten der Person gegeben: als ein "Gefangener in der magischen Höhle", als der Bekannt-Unbekannte, dessen Gesicht mit spitzer Nase, edler Stirn und energischem Kinn zu erkennen ist, und schließlich als ein Nachkomme des *Manu*, dem mythischen Urvater des Menschengeschlechtes. Der Protagonist hingegen ist mit keinem Wort charakterisiert, er bildet bis dahin nur das Medium der Wahrnehmung und Darstellung des Unbekannten. Die Verortung des Gegenübers in die "Höhle" läßt, wie im vorigen bereits deutlich wurde, eine Interpretation als die ins Unterbewußtsein verdrängte Persönlichkeit zu, gleichzeitig läßt die Bezeichnung "Gefangener" Neugier auf die Befreiung dieser Person entstehen.

6.3.2.1. "Mein nacktes Selbst, mein haariges Selbst": der *Orāṅg Uāṅg*

Die erhoffte Befreiung dieses "Gefangenen" legt nun keinesfalls das Bild eines Verbrechers nahe, der dort in seiner "Höhle" harrt, sondern eher das Bild eines zu Unrecht Festgehaltenen. Um die Kontur des nach Befreiung drängenden Wesens klarer zu zeichnen, soll ein anderer "Verbannter" der Gedichte *Muktibodhs* sozusagen als Antipode angeführt werden. Ist die Lichtgestalt des "Blutlichtgetränkten

Menschen" offensichtlich wegen seiner herausfordernd positiven Eigenschaften "kaltgestellt" worden ("seine großartige Geistes-Erregung/ in der finsternen Zwischenwelt, (kann sie nicht ertragen)", 2.66/67), so handelt es sich beim *Orāṅg Uṭāṅg* (Orang-Utan)¹² um die Verkörperung der mit Mühe in einer "Kiste" tief im Innern des Gemütes unter Verschuß gehaltenen, bedrohlich-triebhaften Instinkte. Besticht ersterer durch seine feinen Züge ("spitze Nase, edle Stim"), so ist die Gestalt des wilden Primaten, in die sich der feinsinnige Intellektuelle inmitten einer gelehrten Diskussion zu verwandeln scheint, mit den typischen Insignien "lange Krallen", "dichte Nackenbehaarung", "große Zähne", "niedrige Stirne", "vorspringende Brauen" etc. als Verkörperung der ursprünglichen Natur ("prakṛt Orāṅg Uṭāṅg" heisst es einmal ausdrücklich) gekennzeichnet. Er ist gleichsam der Anti-Intellektuelle, der da plötzlich die Oberhand zu gewinnen scheint: "Wenn im geschmackvoll eingerichteten, kultiviert-erleuchteten/ Seminarraum/ eine Diskussion entsteht/ und ich am Disput teilnehme/ während ich aufmerksam folge/ dem Klang und Fluß meiner Worte/ höre ich plötzlich/ in meiner eigenen Stimme/ das ungeheure furchtbare Geheul des Orang-Utan/ unvermittelt, schrecklich/ gerate so, schweissgebadet/ an mein eigenes nacktes Gemüt!" (164).

Auffällig ist auch hier wieder die Visualisierung des Unterbewußtseins des Subjektes als eine Folge von vertikal geschichteten Räumen (siehe auch das bereits erwähnte fokussierende Einzoomen zum Kern des Gedichts), wobei der "Seminarraum" sowohl als "realer" Raum gelten kann, als auch als symbolischer Bereich der intellektuellen Fakultäten, der fortwährend von Botschaftern aus anderen Bereichen, wie der "Truhe in der Abstellkammer", in die der Orang-Utan verbannt ist, eingenommen und überflutet wird. Insofern ist auch keine Distanzierung des Subjektes gegenüber den Intellektuellen möglich: es selbst erfährt im Inneren, was es bei anderen als abstoßend erkennt.

Auch dieses gefangene Wesen macht sich also, wie der geheimnisvolle Besucher in *Amḍhere meṃ*, "zur Zeit, zur Unzeit" bemerkbar, ohne dass das "Ich" irgendeinen

¹² "Dimāgī guhāṅdhakār kā Orāṅg Uṭāṅg" ('Der Orang-Utan des geistigen Höhlendunkels'), GA 2: 163-165.

Einfluß auf sein Erscheinen hätte, wenn auch das "Klopfen" und die gewählten Worte des ersteren gewisse Umgangsformen suggerieren, die dem aggressiv-lauernden Ungeheuer des haarigen Primaten naturgemäß abgehen. Vor allem repräsentiert dieser, neben einer eher positiv betrachteten, unterdrückten animalischen Wildheit, im negativen Sinne das ungehemmte Ego-Gebaren, das im Rahmen der zivilisierten Intellektuellenrunde als "Gedichte", als "Wahrheit" verpackt vorgetragen wird, während es unter der Oberfläche um brutale Revierkämpfe geht: "Ich denke, verwickelt im Disput,/ verschiedene Menschen/ verschiedene Ebenen/ die Wahrheit im Schilde führend/ wollen sie sich nur selbst behaupten/ das Ego durchsetzen, mit Fakten im Schilde./ Meine Zunge bleibt am Gaumen kleben/ mein Hirn verätzt und ausgebrannt/ Und ich sehe unter den Kleidern/ der Diskutanten verborgen/ den buschigen mysteriösen langen Schwanz hervortreten!/ Und denke -/ was sind das für Wahrheiten/ die ihre langen Krallen zu verbergen trachten!/ Wen werden diese Raubtierklauen anfallen!/ Welche Unglückseligen!"

6.3.2.2. Welcher *Manu*?

Dass es sich beim höhlengefangenen "Blutlichtgetränkten Menschen" jedoch nicht um eine Verkörperung von tabuisierten, weil unliebsamen Bereichen der Persönlichkeit, sondern eher eine 'bessere Hälfte' handelt, die dort auf Befreiung wartet, läßt sich bereits an den Zusätzen "edel" und "energisch" ablesen; vor allem aber an der Benennung mit "Manu", die im vorliegenden Kontext unweigerlich zum Manu des Versepos *Kāmāyanī* führt: der von J. S. Prasad dichterisch aufbereitete Mythos vom ersten Mensch, der nach dem Ende des Götterzeitalters seinen von Irrtümern, Vergehen und Orientierungslosigkeit gezeichneten Weg geht, um seinen Platz auf der Erde zu finden, und schließlich nach seinem Scheitern, geleitet durch die Kraft der Hingabe und Gläubigkeit, die spiritualistische Glückserfahrung in der Überwindung aller Dualitäten und leidvollen Widersprüche erlangt. Der Manu in *Amdhere mem* ist nun in ähnlicher Weise auf der Suche nach der Überwindung eines Zwiespalts, er ist rastlos auf der Suche nach Befreiung aus seiner "Höhle"; er soll aber womöglich im Verlauf des Textes eine andere Lösung für seine Fragen finden als den von Prasad angebotenen Rückzug aus den Verwicklungen der mundanen

Existenz. Die spirituelle Erfahrung wird für diesen Manu nicht das Vehikel der Erlösung sein können; sein Ziel wird nicht in der Erreichung einer individuellen Glückseligkeit liegen können, ohne seine Verantwortlichkeit in der Welt bewiesen zu haben. Muktibodhs Philosophie strebt ebenso nach Einheit durch eine Verschmelzung konträrer Bereiche, aber nicht durch defätistische Entsagung der Welt, sondern durch deren Bejahung und aktive Miteinbeziehung in 'geistige' Gefilde.

Das von J.S. Prasad obenangestellte Prinzip der "Höchsten Glückseligkeit" des philosophischen Weges des "Ānandvād", ist im Text mehrfach indirekt von Muktibodh aufgegriffen, indem er stattdessen das Prinzip des "Leidens" (*Vedanā*) zur obersten Inspirationsquelle und Antriebskraft erhebt. Besonders explizit wird das in seiner Ersetzung von "Glückseligkeit" durch "Leid" in der Schlüsselformel "Sein-Bewußtsein-Glückseligkeit", die er in "Sein-Bewußtsein-Leid" umwandelt. Das erste Mal findet diese Formel Erwähnung im 2. Kapitel, als der Protagonist sich schließlich doch entschließt, das Klopfen des Besuchers zu erhören, und sich mit Hilfe seiner Sinne im Dunkeln zur Tür vorarbeitet. War er zuvor noch fast behaglich in seinem Graben geblieben, "das Leiden an mich gezogen" (2.61), so überwindet er den Zustand dieser Konzentration auf sein eigenes Leid in dessen Überführung in das Bewußtsein eines größeren Zusammenhangs. Seine Tastsinne eröffnen ihm in der Dunkelheit die Dimensionen der Welt, des Himmels, der Erde und der Wirklichkeit, und in seiner Seele flackert "Sein-Bewußtsein-Leid" auf (2.77-86), bevor er die Tür "nach draußen" erreicht, wo sein Besucher freilich nicht mehr zu finden ist. Die bewußte Zuwendung zum Leiden in der Welt, zum Leiden des Individuums und zur leidvollen Situation der gegenwärtigen Gesellschaft wird damit als Schlüssel der Annäherung an den Draußenstehenden und letztlich als Schlüssel zur Vereinigung mit diesem impliziert. Das Leid und die Dunkelheit entstehen ferner als synonyme Bereiche, die es in lichtere und leidensfreie Zonen zu überführen gilt, wie es später auch die Bezeichnung der "handelnden Sein-Bewußtsein-Sonnen" für die zu findenden Gefährten (6.290) unterstreicht.

Im 2. Kapitel greift Muktibodh das Bild des Manu implizit ein weiteres Mal im "Dialog" zwischen dem Subjekt und dem unbequemen Fragesteller auf, als den er sein

Gegenüber kennt. Die Zeile "Er setzt mich an den gefährlichen schroffen Abgrund/ eines hohen Gipfels" (1.48/49) ist eine fast wörtliche Anspielung auf die Eröffnungszeile des *Kāmāyanī*¹³. Und beinahe trotzig erklärt er seinem Gegenüber denn auch, dass ihm nichts an solchen "Gipfelstürmen" gelegen sei, er im Gegenteil "Angst vor Höhen" habe (1.54/55). Das damit bereits angedeutete zwiespältige Verhältnis zu jenem *Manu*, den er einerseits liebt, und dem er andererseits ausweicht, weil er Angst vor ihm hat (2.45-47) wird noch ausgeführt mit dem Zugeständnis, dass er, das Subjekt, eine "Neigung zu Schwächen" hat und lieber mit seinen Leiden im Graben liegenbleibt, als sich auf den lichtvollen "Zukunftsentwurf" des Gegenübers einzulassen. Auch hier läßt sich vielleicht sagen, dass bei Muktibodhs Protagonist zwar ein Auftauchen aus dem "Graben" erwünscht ist, jedoch nicht in der Form von Prasads "Höhenflügen" (dessen *Manu* kehrt schließlich zum Gipfel des Kailash zurück, so dass wirklich von einer bildlichen Reise von "Gipfel zu Gipfel" die Rede sein kann), sondern eher in der Ausarbeitung einer lebberen Perspektive auf der Erde. Dass das Subjekt im Text die "schwankende Hängebrücke" (2.52) ablehnt, die sein Gegenüber ihm anbietet, mag ein weiterer Hinweis auf die seiner Meinung nach 'nicht tragfähige' philosophische Lösung Prasads sein, um den "Abgrund" des Lebens zu überwinden.

Nach der ersten Erwähnung des "Manu" erfolgt die nächste Begegnung mit dem Gegenüber im 1. Kapitel jedoch zunächst in den umrisshaften Schemen eines weiteren Gesichtes, das sich dem Subjekt in einem Teich vor der Stadt zeigt. Das Gegenüber gibt erste Signale der Kommunikation: es lächelt und stellt sich vor, wird aber vom Subjekt nicht erkannt. Diese Begegnung, nur auf das Gesicht beschränkt, ist somit eine Fortsetzung der Erscheinung an der Wand, "die man sieht, aber nicht kennt". Die darauffolgende Begegnung bildet jedoch den Durchbruch und vorläufigen Höhepunkt der "Erkenntnis": In der magischen Höhle erscheint vor dem Subjekt plötzlich der ganze Mensch, beleuchtet vom Licht einer glutroten Fackel, deren Licht die Person wie in "Blutlicht" getaucht erscheinen läßt. Mit diesem Gegenüber, nun als

¹³ Es ist v.a. die beinahe wörtlich wiederholte Formulierung für 'hoher Gipfel' aus der berühmten 1. Zeile in *Kāmāyanī*: "हिम गिरि के उत्तुंग शिखर पर, बैठ शिला के शीतल छाँह" sowie die Situation des 'Purush' *Manu*, der sinnend in die Tiefe blickt, die diese Assoziation hervorrufen.

"Blutlicht-getränkter-Mensch" wie mit einem Eigennamen belegt, sieht sich das Subjekt als einem wahrhaftigen Rätsel konfrontiert, das er in seiner Beschreibung der Äußerlichkeiten zu entziffern versucht. Seine Gestalt ist von edler und beeindruckender Ausstrahlung, eine Mischung aus Strenge und Milde, sie ist stolz und von einer seltsamen Spannung in den Gliedern erfüllt, sie ist eine Heldengestalt, die zwar geliebt ist, aber furchteinflößend wirkt.

6.3.2.3. Der *Blutlichtgetränkte Mensch*: Vision vom "Neuen Menschen"?

Der Bogen der Annäherung an die Person im 1. Kapitel vom 'Hören aber nicht Sehen', dann schemenhaften 'Sehen aber nicht Erkennen', dann vollständig 'Erblicken aber Rätseln', wird also am Ende des 1. Kapitels zuende gebracht mit der vollständigen und erstaunlich (traumwandlerisch) sicheren Erkenntnis nicht nur des Äußeren, sondern auch der symbolischen Bedeutung der geheimnisvollen Person, die in jeder Hinsicht die fehlende Ergänzung des fragmentierten Ich des Subjektes darstellt: in sechs Zeilen wird die Person als die Verkörperung der Sehnsucht nach Vollendung all dessen, was halbfertig, ungelöst, "bis jetzt nicht gefunden", "latent vorhanden", als "Potential angelegt" ist, bezeichnet. Die Person ist das "Modell der Vollendung" (1.68) der einheitlichen Persönlichkeit, die die Fusion von Wissen und Herz errungen hat, sie ist das "Spiegelbild der eigenen Seele" des Subjektes (1.64-70).

Es wird also bereits am Ende des 1. Kap. klar, dass diese geheimnisvolle Person nicht als bloßer Schaulereffekt auf die Szene gebracht wird, sondern dass sie mit ihrer äußeren Erscheinung (die in GA und KAL in zusätzlichen Zeilen ja noch mit weiteren Details zum Bild eines edlen, aber jammervoll vernachlässigten und geschundenen Menschen zusammengesetzt wird) als auch mit ihrer Symbolik als Lehrfigur dient. An ihr bzw. an der Auseinandersetzung mit ihr soll etwas demonstriert werden, sie ist Modell und Typ eines idealen Menschen, den das Subjekt in dieser Traumvision 'zum Greifen nahe' vor sich sieht, und den eine langwährende Sehnsucht offensichtlich im Geiste bereits so konkret und bildlich ausgestaltet hat.

Erwähnenswert erscheint dabei angesichts der bekannten politischen Orientierung des Autors, dass hier *nicht* in politischem Diktum der befreite, klassenlose Utopie-Mensch oder der 'Held der Arbeiterklasse' konkretisiert wird; der Entwurf des Modellmenschen geschieht hier vielmehr vorwiegend aufgrund ästhetischer und intellektueller Kriterien der Selbstverwirklichung ("Ausdruck", "Talente", "Wissen", "Heldengestalt", "Antlitz", "Blick" etc.). Selbst das "blutrote Licht", das ihn tränkt, oder die von der Person erduldeten "Mißhandlungen" und "Gefängnisqualen" können mangels weiterer Spezifizierung über Art und Ursache der "Qualen" und "Wunden" durchaus auf rein psychologisch-symbolische Weise interpretiert werden, wenn sich auch durch Hinweise wie die *rote* Farbe des Lichtes und das Portrait eines Gequälten viele Kritiker zu einer verkürzten politisch-ideologischen Lesart berechtigt fühlten, die zwar als Facette durchaus ihre Berechtigung hat, aber bei weitem nicht das ganze Spektrum an Assoziationen abdecken kann¹⁴. Der "Blutlichtgetränkte Mensch" kann eben synonym sowohl konkret den gesellschaftlich "Unterdrückten", als auch symbolisch den psychologischen Bereich des "Verdrängten" repräsentieren.

Die plötzliche Konfrontation und vollkommene Erkenntnis in der Höhle nach anfänglichem Ahnen und Rätseln ist jedoch so ungeheuerlich für das Subjekt, dass

¹⁴ In seiner unvergleichlich simplizistischen Art belehrt z.B. Nand Kishore Naval seine Leser und marxistischen Kritikerkollegen R.V. Sharma und Namwar Singh über den von letzteren angezweifelte, Navals Meinung nach aber tadellos korrekten Klassenstandpunkt Muktibodhs: "Tatsache ist jedoch, dass der blutlichtgetränkte Mensch keine mystizistische Figur ist und auch nicht die Identität des Protagonisten. [Er greift hier die bereits einleitend vorgestellten Argumente R.V. Sharmas und Namwar Singhs auf, d.V.] Im Gedicht gibt es klare Hinweise darauf, dass er ein Arbeiter ist, und dass er das Symbol der organisierten Macht des Arbeiterklassenbewußtseins ist. Die faschistische Regierung hat ihn nicht nur mit Kugeln verletzt, sondern ihn auch noch ins Gefängnis geworfen. Die "Höhle", in der er gefangen ist, ist in Wirklichkeit das Gefängnis. Aber da es auch für die faschistische Regierung unmöglich ist, die Arbeiterklasse zu vernichten, zeigt er sich auch außerhalb des Gefängnisses.[...] So ist es vollkommen natürlich, dass der Held des Gedichtes, der ein bewußter Mittelklasse-Intellektueller ist, in Zeiten der faschistischen Herrschaft die Arbeiterklasse als deren mächtigsten Gegenspieler erkennt und sich danach sehnt, mit ihr eine Einheit zu etablieren, sowie das Bewußtsein der Arbeiterklasse zu verinnerlichen und damit seine Persönlichkeit zu verändern. [...] Ohne jeden Zweifel ist die Person ein Arbeiter und keine mystizistische Kraft, auch wenn Muktibodh selbst ihn das "verkörperte Mysterium" nennt!" (Naval 1993: 474/ 475). Mag die Interpretation des Konfliktes in *Amidhere meri* nach dem Muster "Mittelklasse sehnt sich nach Vereinigung mit Arbeiterklasse im Kampf gegen Faschismus" noch angehen, so geht Naval in seinem Eifer, von Muktibodh selbst explizit im Text verwandte Formulierungen wie "Mysterium" für seine eigene Beweisführung umzuinterpretieren oder gar abzustreiten, eindeutig zu weit.

dieses Wissen wieder ausgeblendet werden muß, und es sich vor sich selbst, seiner Erkenntnis (die "ausgeblasene Fackel") und seinen Fragen geschützt, in den Graben der Dunkelheit und des Unwissens zurückgestoßen findet. Dieser als "Bestrafung" (1.71-82) geschilderte Vorgang beschreibt auf subtile psychologische Weise den Mechanismus des automatischen Selbstschutzes, der eine neurotische Ausblendung bei drohender Überforderung einschaltet, so wie eine elektrische Sicherung bei Überlastung herausspringt. Die solcherart gestrafte "Sünde der Erkenntnis" erinnert ferner an das christliche Motiv des zu sühnenden Zweifels an Gottes Allmacht, die Hinterfragung seiner Autorität und die Erkenntnis der "Nacktheit", die mit der Vertreibung aus dem Paradies endet. Der Protagonist ist also am Ende des 1. Kapitels bereits "gefallen", seine Neugier hat ihn tiefer stürzen lassen, als es seine Position zu Beginn des Gedichtes im Zimmer war: "in den düsteren Graben eines Nullpunktes/ in bewußtlosem Zustand."

Die unbekannte Person läßt das Subjekt auch im zweiten Kapitel nicht zur Ruhe kommen, sondern erscheint nun sogar mit der klaren Intention, mit diesem die Kommunikation aufzunehmen. Er rasselt an der Tür, er klopft, er will seine "Lippen auf die Lippen" des Subjektes legen, um diesem "etwas ganz Wahres/ direkt zu erzählen" (2.13/14). Ohne den Besucher vor der Tür zu sehen, weiß das Subjekt alles über ihn: dass er verstimmt vom langen Warten ist, wie er aussieht ("strahlendes Antlitz - dies liebes-erfüllte Gesicht/ der unschuldige Ausdruck", 2. 19/20, oder: "auf seinem Gesicht blühen die Morgen/ auf den Wangen felsiger Glanz der Hochebenen/ in den Augen strahlende Wellen des Friedens", 2. 32-34), vor allem aber weiß es, was der Besucher will, und dass es die Forderungen dieser "Licht-Gestalt" mit seiner "Welt-Kritik" und seiner "großartigen Geistes-Erregung" (2.63-71) in seiner Dunkelheit nicht ertragen kann. Nachdem es wie oben beschrieben doch die Türe öffnet, erwartet es statt dem Gegenüber nur noch die Botschaft des Nachtvogels, die wie am Ende des 1. Kapitels dem "blutlichtgetränkten Menschen" noch eine weitere Dimension verleiht: die des Lehrers und Gurus, der wiederum in die Alias-Kette des "vollkommenen Ausdrucks" (2.117/118) eingereiht wird.

Aus dem Gefangenen, gegen dessen Befreiung (das "Hereinlassen") sich das Subjekt wehrt; aus dem Manu, dessen Zukunftsentwurf (die "Höhenflüge") das Subjekt nicht ertragen kann, ist nun der Lehrer geworden, dem sich der Schüler zwar entzieht (2.118), den er aber fortan suchen muß, da dessen Angebot zur Kommunikation nicht mehr besteht. Der ganze Schatz des Wissens, den der Guru bereit war zu übermitteln, ist mit ihm verschwunden. In den ersten beiden Kapiteln ist so der "vollkommene Ausdruck" in der Schilderung des Subjektes in die Metaphern Gefangener, Manu, Blutlichtgetränkter Mensch, Lichtgestalt und Guru übersetzt, die jeweils Aspekte des Gegenübers verkörpern. Die Vereinigung mit dem Gegenüber, die am Ende des 1. Kapitels noch in greifbarer Nähe schien, ist zum Ende des 2. Kapitels wegen der selbstaufgelegten Strafe wie auch dem mangelnden Entgegenkommen des Gegenübers unerreichbar geworden, die Person hat sich aus dem intimen Nachbarbereich entfernt und sich der Öffentlichkeit von Städten und Dörfern zugewandt. Der vormals sich scheu zu Erkennen gebende und um Einlaß Bittende wartet nun selbst darauf, mit allem Ernst des Suchenden aufgespürt und um Belehrung (Erleuchtung) gebeten zu werden, und taucht bis zum 6. Kapitel nicht mehr auf.

Auffällig ist die Vorstellung dieses Gegenübers als jemand von dem man sicher ist, dass er trotz der bislang nur fragmentierten und momenthaften Enthüllung in einer perfekten Vervollkommnung existiert. Das Gegenüber hat, im Gegensatz zum Subjekt, keinerlei Schwächen oder Mängel, es ist vielmehr die Summe aller überwundenen Schwächen und korrigierten Fehler des Subjektes, die wahrhaftige Summe sämtlicher unausgelebten Potentiale und schlummernden Talente, und ist damit die Verkörperung eines klassisch edlen, 'epischen' Heldenkonzepts. Der nicht gefundene "vollkommene Ausdruck" ist also eine Idealkonstruktion, die zwar in imaginären Personen bebildert wird, jedoch bisher (zum Ende des 2. Kapitels) nicht in konkreten Konturen und Aspekten einer erwünschten Realisierung festzulegen ist. Es ist so bislang nicht einmal ersichtlich, ob es sich bei "Ausdruck" um den spezifischen Bereich des literarischen Ausdrucks handelt, oder ganz allgemein die gesamte Bandbreite von Ausdruck im Sinne von "Selbstverwirklichung" betrifft. Es ist ferner bis dahin mit keiner Zeile irgendein Hinweis auf politische Orientierungen oder literarische Zielvorgaben gegeben worden, der den Konflikt des Subjektes mit seinem

Gegenüber als der Verkörperung des "vollkommenen Ausdrucks" konkreter ausgestalten, und diesem Konflikt so eindeutig polare Positionen zuweisen könnte.

Das geschieht eigentlich erst im dritten Kapitel mit der indirekten sozialen und politischen Verortung des Subjektes durch die deutliche Spezifizierung seiner *Gegner* in den Mitgliedern der nächtlichen Prozession. Erst hier lassen sich Schlüsse auf sozialen Status (Intellektueller), Klasse (untere Mittelschicht) und politische Orientierung (antifaschistischer Untergrund) des Subjektes und entsprechend seines gegnerischen Umfeldes ziehen. Weiter wird der gesellschaftliche und intellektuelle Anspruch des Subjektes explizit, wenn auch wiederum nur indirekt dem Subjekt zugeschrieben, im 4. Kapitel im Lied des Irren ausgeführt, das in der Form der Selbstanklage die Kriterien des (nicht genügend geleisteten) gesellschaftlichen Engagements differenziert, wobei auch hier noch nicht explizit der "Künstler" angesprochen ist, sondern eher vom Intellektuellen allgemein ausgegangen wird, der sich in eigenen Belangen und gelehrten Diskussionen ohne Realitätsbezug ergeht und sich dadurch in eine redundante Position manövriert. Im 5. Kapitel werden mit dem Bild der in der unterirdischen Höhle funkelnden Juwelen erstmals die verborgenen künstlerischen und intellektuellen Qualitäten angesprochen, die ebenso nur in der Umsetzung in eine gesellschaftliche Relevanz es wert sind, das "Tageslicht zu erblicken". Im sechsten Kapitel wird als nächstes der nationale Auftrag in den Begegnungen mit Gandhi und Tilak artikuliert, sowie die Verantwortung gegenüber dem "in den Kinderschuhen steckenden" Volk im Bild des überantworteten Säuglings vermittelt.

Nach der Exposition der beiden Gegenüber in den ersten zwei Kapiteln, d.h. dem Subjekt und seinem Gegenüber Höhlengefangener/ Blutlichtgetränkter Mensch/ Guru, bis zur schicksalhaften Konfrontation des Subjekts mit dem ermordeten "Künstler" im 6. Kapitel ab 6.252, sind also durch weitere Begegnungen mit den Nebencharakteren oder "Herausforderern" im wesentlichen drei Dimensionen des zu erringenden "vollkommenen Ausdrucks" abgesteckt und festgelegt: der politische und gesellschaftliche Auftrag in der Reaktion auf die feindlichen Prozessionsmitglieder und den Irren, die Verpflichtung gegenüber Volk und Nation in der Reaktion auf den

"Irren" sowie die Vaterfiguren Tilak und Gandhi, und das nach Ausdruck drängende künstlerisch-intellektuelle Potential in den lyrisch artikulierten Selbstfindungssequenzen im magischen Höhlenbereich.

6.3.2.4. Der *Künstler*: "Ausdruck" als Befreiung und Erlösung

Im Rahmen dieser Kette von jeweils für einen Aspekt des gesuchten "Ausdrucks" signifikanten Begegnungen nimmt die Konfrontation mit dem ermordeten "Künstler" zweifellos eine zentrale Rolle ein, die im Textverlauf die Katharsis und Läuterung der Subjektes einleitet. Eines der wichtigsten Ergebnisse, das die vorige Analyse des narrativen Verbundes ergab, war die allmähliche Überführung des isolierten Raumes des Unterbewußten (Höhle) in das kollektive Aktionsfeld des Volksgeschehens (Untergrund). Im Textverlauf ließ sich feststellen, dass die Begegnung mit dem Künstler in vielerlei Hinsicht den Wendepunkt der gesamten Entwicklung des Textes darstellt. Unmittelbar nach der Begegnung mit dem getöteten Künstler setzen die poetischen und politischen 'Resolutionspassagen' des 6. und 7. Kapitels ein. Die erste dieser Resolutionen findet sich so direkt in der die Künstler-Passage beendenden Zeilen: "(Unnützlich sind zu dieser Zeit die Selbstvorwürfe)/ unbedingt notwendige Freunde sollte ich suchen/" (6.287). Aus dem Irrenden und Gejagten wird allmählich der Erkennende; aus dem von Selbstzweifeln Zerfressenen wird der Entschlossene: die Begegnung mit dem Künstler hat dem Subjekt eindeutig die Augen über seine Zielsetzung und Prioritäten geöffnet. Es begreift, dass das Alte zuende kommen mußte, um neuen Perspektiven Platz zu machen. Dies betonen besonders die den Künstler betreffenden Zeilen "er wurde einfach getötet/ gestorben ist ein Zeitalter/ gestorben ist ein Lebensideal!" (6.281-283). Die Sympathie mit dem durchaus mitfühlend-positiv präsentierten Künstler endet aber nicht in dessen Verklärung zum Märtyrer, der womöglich doch noch ein morbides Identifikationsmodell abgeben könnte, sondern wird in eine lehrhafte Distanz überführt: das Subjekt begreift am Beispiel des "Künstlers" auf dem brutalen Wege, dass wer sich nicht wehrt und humanistisch-idealistischen Träumen von einer besseren Welt nachhängt, schließlich auf der Strecke bleibt. So findet nach der Begegnung ebenfalls der entscheidende Umschwung im Text von latenter Todessehnsucht zu einem aggressiven

Überlebenswillen statt. Hatte sich das Subjekt vorher noch resignativ der Schwächen bezichtigt und mit seiner Unfähigkeit und Passivität kokettiert, so faßt es nun Vorsätze, sammelt Kräfte und strebt die Überwindung seiner individuellen Isolation an, indem es die Gemeinschaft des organisierten Widerstands sucht. Es nimmt tatsächlich das erste Mal überhaupt die Existenz von "Kameraden" wahr, auch wenn es diese erst suchen muß.

Im Anschluß an diese Begegnung, die grundlegende Erkenntnisse über die zukünftigen Prioritäten und Ziele einleitet, setzen hier (ähnlich der Strafe im 1. Kapitel nach dem 'Erkennen' des Blutlichtgetränkten Menschen) die Foltersequenzen ein, wobei hier wiederum das christlich anmutende Motiv von Schuld (Erkenntnis) und Sühne (Vertreibung, Verfolgung) deutlich wird. Ausdrücklich war das noch an anderer Stelle im dritten Kapitel geschehen, wo das Subjekt mit Todesstrafe und Verfolgung belegt wurde, weil es die Gegner in der nächtlichen Prozession als seine Mitbürger erkannt und "nackt" (sic!) gesehen hatte. Der Protagonist hat sich ferner die tragische Verfehlung zuschulde kommen läßt, seinen eigens wegen ihm gekommenen Lehrer warten zu lassen, ihn nicht einmal als solchen erkannt zu haben. Hätte er auf seine Ratschläge gehört, hätte er seine Schwäche überwunden, hätte er sich rechtzeitig zu ihm bekannt, dann wäre die gesamte folgende Geschichte der Sühne und Buße nicht notwendig geworden. Die klassischen Vorgaben einer aus Unkenntnis oder Selbstanmaßung entstandenen Verfehlung, die den Beginn einer tragischen Entwicklung einleitet, lassen sich in diesen mehrfach konstruierten Schuldkomplexen aufzeigen.

Ein weiteres Mal muß sich also nun das Subjekt nach seiner Begegnung mit dem Künstler einem Komplex der Bestrafung unterziehen, die auf (ungebührliche) Erkenntnis folgt. Diesmal schafft das Subjekt es allerdings, nicht weinerlich und "schwerverwundet" (2.41) in seinem Abgrund liegenezubleiben oder in panischer Angst zu flüchten, sondern seinen individuellen Folterqualen standzuhalten und sie so sehr zu komprimieren, dass diese sich entpersonalisieren und in Staub auflösen, um sich sodann als Brief wieder in der Tasche eines "geborstenen Geistes" zu manifestieren, d.h. in geläuterter Form als kämpferische Energie weiterzuexistieren.

Neben dem "blutlichtgetränkten Mensch" ist der "Künstler" die zweite Schlüsselfigur im Text, die ebenfalls mit einer langen zusammenhängenden Passage beschrieben wird. In ihr manifestieren sich alle die überkommenen Ideale, die neuen Wertvorstellungen weichen müssen. Erstmals ist hier auch ausdrücklich auf die *künstlerische* Dimension der zentralen Auseinandersetzung um den "Ausdruck" verwiesen. Die getötete Person ist jedoch nicht einfach eine negativ-distanzierte, abstrakte Projektion des bürgerlichen Intellektuellen; vielmehr schwingt eine unterschwellige Wehmut des Subjekts in seiner "Totenrede" auf ihn mit, die auf eine intime Verbundenheit mit dem "Ermordeten" schließen läßt. Wie der Künstler daliegt, mit einem Einschußloch in der Stirne und vertrockneten Blutspuren, Arme und Beine von sich gestreckt, ist er wie ein gehetztes Tier zur Strecke gebracht worden. (Das Loch in der Stirn weist allerdings auf eine Konfrontation mit seinen Mördern hin und nicht darauf, dass er rücklings auf der Flucht erschossen wurde.) Er wird vom Subjekt sofort erkannt als "Mein einsamkeitsliebender/ vertrauter Mensch", der zwar die "Last der Dunkelheit der Gassen" in seinem Herzen trug, aber nichts dagegen ausrichten konnte, denn die Person war "beraubt ihrer Handlungsfähigkeit" und führte eine "bindungslose Existenz" (6.260-66).

Sie verkörpert damit die humanistischen Ideale der bürgerlichen Mittelklasse mit ihrer Trennung von privatem und öffentlichen Bereich, die an das Gute im Menschen glaubt, ohne ein kämpferisches Eingreifen in gesellschaftliche Zusammenhänge für nötig zu halten: "Freundliche, menschliche Herzen/ und eine lautere Welt waren bloß seine eigenen Träume./ Träume oder Wissen oder Lebenserfahrung, all das -/ was sein Herz immer wieder bewegte/ er konnte es doch niemandem weitergeben. Ist versunken im Wasser des Nichts stillschweigend/ nichts davon fand einen Gebrauch." (6.267-273). Der "Künstler" im klassischen Sinne des apolitischen, liberalen, auf den individuellen Bereich der Selbstverwirklichung konzentrierten Elfenbeinturm-Bewohners, dem seine Freiheit über jedes Engagement geht, hat durch diesen inszenierten gewaltsamen "Tod" angesichts der herrschenden Verhältnisse seine mangelnde Fähigkeit zum Überleben bewiesen und mehr noch, mit ihm erscheint ein ganzes ästhetisches Konzept zum Aussterben verurteilt: "Die Freiheit begehrend

dürstend innerlich/ Bei Freiheitsbewegungen unentwegt dabei/ allen ein Freund./ Strahlend in sich./ Er wurde einfach getötet./ gestorben ist ein Zeitalter/ gestorben ist ein Lebensideal!" (6.277-283).

6.3.2.5. Der *Brahmarākṣas*: Schuld und Sühne

Das in dieser Passage angesprochene Problem der nicht geleisteten Kommunikation von Wissen und Erfahrung, an dem das gesamte künstlerische Potential schließlich erstickt, wertlos wird und "im Wasser des Nichts" versinkt, findet sich als überraschend ähnlich gestaltetes Motiv auch im *Brahmarākṣas*¹⁵, so dass die Annahme gestattet sein mag, hier handele es sich um eine der vielen "Versatzstücke", die Aufnahme in die Gross-Collage *Arndhere mem* in Form der "Künstlerpassage" gefunden hat. Abgesehen von wiederkehrenden Einzelbildern wie dem "Wasser" und den daraus aufsteigenden "Stimmbblasen", den hinunterführenden "Stufen", den "Dezimalpunkten der Sterne" usw. findet sich eine direkte Übereinstimmung mit dem "getöteten Wesen", das "alle Viere von sich gestreckt" daliegt¹⁶ und "Wunden auf der Brust" hat. Diese Figur, die hier in einem tiefen Brunnen gefangen sitzt und sich nur in hochgelehrten, aber wirren und unverständlichen Sprachfetzen artikulieren kann (die man also wie Dostojewskis "Untergrundmann" ebenfalls nur hört, aber nicht sieht!), ist wie der "Künstler" durch die mangelnde Qualität des Vermitteln und Nutzbarmachens seiner Erkenntnisse dazu verdammt, auf ewig in der Umfriedung (Brunnen) seines eigenen intellektuellen Rasonnierens gefangenzubleiben und in dessen abgrundtiefen, stagnanten Wassern (s.a. "Wasser des Nichts", *Arndhere mem* . 6.272) zu versinken. Kommunikation bedeutet dabei im erweiterten Sinne nicht nur Mitteilung, sondern auch Umsetzung in gesellschaftlich relevante Bereiche, und Anwendbarkeit auf konkret zu erarbeitende Lösungen im täglichen Umfeld. Implizit bedeutet Kommunikation hier also auch die Überwindung der Kluft zwischen

¹⁵ GA 2: 315-320.

¹⁶ Die Zeilen: "Sterne stehen verstreut am Himmelsrand/ mit unzähligen Dezimalpunkten/ auf dem zerwühlten mathematischen Schlachtfeld/ vollkommen übersät mit Dezimalpunkten/ wurde er getötet, man hat ihn verwerten können/ und er liegt ausgestreckt/ mit offen ausgestreckter Brust und Armen/ eines Forschers" erwecken ferner Assoziationen an das Sternbild des zwischen Himmel und Erde "hängengebliebenen" Trishankhu.

intellektuellen Kreisen und dem Aktionsfeld der Arbeiterbewegung, wobei dieser Kommunikationsweg nach beiden Seiten offen sein muß: sowohl müssen gesellschaftliche Prozesse in der Kunst reflektiert werden, als auch Kunst oder intellektuelle Produktion gesellschaftliche Prozesse steuern oder beeinflussen können.

Im *Brahmarākṣas*, und das rechtfertigt die Einbeziehung dieses Textes in den Kontext von *Amḍhere meṁ* in besonderem Maße, gewinnt nun die Metapher des "vollkommenen Ausdruck" eine weitere, beinahe spiritualistischen Dimension, denn der sehnsüchtig gesuchte "Ausdruck", d.h. letztlich die Fähigkeit zur Kommunikation, erscheint angesichts des Schicksals des "Brahma-Dämonen" als die einzige Möglichkeit, Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten fruchtloser intellektueller Debatten oder ästhetischer Schöngesterei zu finden. Und weiterhin gerät der "Ausdruck" zur geradezu körperlich erfahrenen Erleichterung von einer Bürde und Last, die das unkommunizierbare Wissen oder Kunstprodukt für seinen Träger bedeutet, und das ihn in die Tiefe zieht, wie es anschaulich im Bild des Brunnendämonen im *Brahmarākṣas* oder der (nutzlos) am Höhlengrund funkelnden Gedankenjuwelen in *Amḍhere meṁ* (5.25-50) dargestellt ist. Wissen, ästhetische Produktion und Erkenntnis wird somit als ein Konzept vorgestellt, das seinen Träger nur unter der Auflage der Weitervermittlung legitimiert. Die Produktion von "unvermittelbarer" Kunst; das Horten von Wissen, das auch die Form der selektiven Weitergabe an ausgewählte, elitäre Schichten der Bevölkerung annehmen kann wie gerade in der brahmanischen Tradition, ist damit bei Muktibodh zur Ursünde stilisiert, von der sich der Künstler/ Intellektuelle nur durch Artikulation, Nutzbarmachung und Weitergabe an einen "Schüler" befreien kann. Im besonderen Maße bedeutet das Privileg, die besondere Gabe des "Talentes" für den Künstler eine Schuld, derer er sich nur durch den "Ausdruck" entledigen kann.

Das Schuld- und Sühne-Motiv wird so ein weiteres Mal im *Brahmarākṣas* aufgegriffen, und auf der Basis der Hindu-Mythologie am Beispiel des "Brahma-Dämonen" bebildert. Diese in der Klasse der "Rākṣas" (Dämonen) wiederum die höchste Stellung einnehmenden Dämonen gelten als die Wiedergeburt von Brahmanen, die eine unentschuld bare Verfehlung auf sich geladen haben, und so auf

ewig zur unerlösten Existenz verdammt sind. Im Zusammenhang des Gedichttextes von *Brahmarākṣas* kann Muktibodhs Brahma-Dämon als das Ergebnis einer ganz spezifischen Verfehlung eines Brahmanen gesehen werden, nämlich der des Auftrages der Wissensvermittlung¹⁷. Die im Gedichttext *Brahmarākṣas* zitierten Wissensgebiete, womöglich auch deren spezifische Durchmischung, sind dabei symptomatisch für das Bildungsspektrum des modernen indischen Intellektuellen: aus der Brunnentiefe dringen sowohl "einzigartige *Stotra*-Hymnen, korrupte *Mantra*-Gesänge/ und eine Flut von fehlerfreien Sanskritflüchen" (316), als auch "sumerisch-babylonische Volksmärchen"; dann wieder hört man Klänge von "süssen vedischen Gesängen/ von damals bis heute/ die Sutren, Rhythmen, Reime, Theoreme" aber auch "die Theorien/ von Marx, Engels, Russell, Toynbee/ Heidegger, Spengler, Sartre und Gandhi" (317).

Diese vielfältigen Wissenstränge reichen jedoch zu Fallstricken, in denen sich der Dämon verheddert hat, denn alle Wissensvorgaben "kommentiert der *Brahmarākṣas* stets aufs Neue/ badend im Nichts der undurchdringlichen Tiefen/ des schwarzen Brunnens der Vorzeit." (317)¹⁸. Die größte intellektuelle Anstrengung dabei besteht dabei im Streben nach grenzenlosem Perfektionismus: "Viel schlimmer als der Kampf zwischen Gut und Schlecht/ ist das Ringen zwischen Gutem und noch Besserem/ bedeutend jedweder Kleinerfolg/ und äußerst edel jede Niederlage!/ Tatsächlich, süß sind diese Qualen/ des perfektionistischen Strebens nach Vollendung.../". (318). Hier wird, wie auch im 8. Kapitel von *Arindhere mēm*, die Anklage an den Intellektuellen formuliert, die den eigentlich notwendigen Kampf um die Neuformulierung ethischer Werte ("Gut und Schlecht") den Kleinkämpfen im intellektuellen Wettstreit

¹⁷ Interessant ist an dieser Stelle der Hinweis, dass Muktibodh selbst aus einer (nicht sehr wohlhabenden) Brahmanenfamilie stammte, sein Vater war Polizeiunterinspektor. Das diese Herkunft allerdings nicht automatisch einen Bildungsstand nach westlichen Vorgaben impliziert, belegt das Zeugnis seines jüngeren Bruders: "Als er die *Matric*- und *Inter*-Prüfungen [Prüfungen nach dem 11. und 12. Schuljahr, d.V.] bestanden hatte, war der das Zentrum des Lobes der gesamten Familie. Er war der erste gebildete [*paṛhe-likhe*] Mensch in unserer Familie." "Mere bare bhā", Sharaccandra Madhav Muktibodh 1972: 11.

¹⁸ In dieser fruchtlosen Tätigkeit, wie auch in dem sinnlosen Versuch, sich vom Schmutz zu befreien, sieht Indranath Madan einen Hinweis auf den Mythos des Sisyphos. (I. Madan: "Cāṁd kā muṁh ṭerhā hai", in: L. Gautam, 1972: 105).

unterordnen, um über diesen Pseudo-Schmerzen ("süß sind diese Qualen") die eigentlichen "Wunden" der Gesellschaft zu vergessen.

Die Schuld der unvermittelbaren Wissensanhäufung wird also vermehrt durch die Verkennung der Prioritäten in der eigenen Aufgabenformulierung. Drastisch bebildert wird dieser Schuldkomplex als imaginäre sündhafte Befleckung, von der sich der in der Brunnentiefe hausende Dämon verzweifelt zu reinigen sucht: "steigt auf ein Echo wie aus dem Echo des Inneren/ verrücktem Wortgemurmel gleich./ Die feste Annahme/ von einer Beschmutzung des Körpers -/ sie zu entfernen, unermüdlich,/ den Sünden-Schatten zu entfernen, Tag und Nacht/ sich zu reinigen/ schrubbt sich/ der Brahma-Dämon den Körper/ mit Händen und Klauen, unablässig/ klatscht sich Wasser an Arme, Brust, Gesicht,/ wäscht sich gründlich/ dennoch Beschmutzung/ dennoch Beschmutzung!" (316). Die Verbindung von verwirrten Selbstgesprächen ("Gemurmel"), der Drang zur Selbstverletzung ("Klauen"), und einem neurotischen Waschwang ("den Sünden-Schatten zu entfernen") schafft hier die Zeichnung einer gequälten Kreatur in modernen psychologischen Parametern, die mit einer traditionellen Mythenvorlage nur noch wenig gemein haben¹⁹.

¹⁹ Überraschende Verweise ergeben sich allerdings m.E., wenn man dem Begriff *Brahmarākṣas* im Sinne vom 'Ranghöchsten' oder 'Oberen' aller Dämonen nachgeht, wobei unweigerlich die mythologischen Vorlage des "Königs aller Dämonen" in der Gestalt des *Rāvaṇa* ('*Rākṣas-pati*') ins Bild rückt. Das ist umso mehr gerechtfertigt, als *Rāvaṇa* auch mehrfach in anderen Gedichten Muktibodhs thematisiert wird, wobei sich vielleicht eine verstärkte Affinität des "vom Glauben gefallenen" Brahmanen Muktibodh zu diesem Anti-Helden des *Rāmāyaṇa* aufzeigen läßt. Im Gedicht "Lakṣī kā banā Rāvaṇa" ('Der Ravana aus Holz', GA 2: 368-372) identifiziert sich der Ich-Erzähler mit einer auf einem hohen Gipfel stehenden Figur (hier ist übrigens wiederum die erste Zeile aus *Kāmāyanī* zitiert!), über den Nebeln der Erde und nahe dem Kosmos, die erhaben, konzentriert, allmächtig, selbstbestimmt, im "Sein-Bewußtsein" versunken ist, ("in Konzentration versunkener Brahma.../ ich selbst bin dieser große Mensch"), sich aber schließlich von den Bewegungen des Volkes und der "Languren" aus dem Nebel unter ihm angegriffen sieht: "Ich komme mir vor/ wie ein Gerüst aus Bambus und Papier/ der große Riese *Rāvaṇa*, lächerlich/ furchterregend!!" (Hier sind die Figuren angesprochen, die zu *Dasshra* gebaut und in Brand gesteckt werden.)

Obwohl der *Brahmarākṣas* im Text namentlich nicht mit *Rāvaṇa* in Verbindung gebracht wird, sind einzelne Aspekte durchaus übereinstimmend: Die *Rākṣas*-Dämonen stammen der Legende nach von Brahma ab, waren jedoch so ungestalt, dass sie um seinen Schutz (*rakṣā*) bitten mußten. *Rāvaṇa* gelang es, durch strenge Askese besondere Vergünstigungen von Brahma zu erwirken und konnte sich die Unverletzlichkeit durch Götter und Dämonen zusichern, vergaß jedoch die Menschen und Tiere dabei einzuschließen, die er für unter seiner Würde betrachtete. *Rāvaṇa*, der als großer Schriftgelehrter und Astrologe galt, begann sich die vedischen Götter untertan zu machen, so dass die Sonne sich beugen mußte

Neben dieser Verfehlung muß der *Brahmarākṣas* eine weitere Schuld sühnen: die der Anmaßung und Selbstüberschätzung, ganz im Sinne der griechischen Hybris, die unweigerlich die Tragödie²⁰ auslöst. Dem Bild des Brunnenbewohners *Brahmarākṣas* folgend, hat dieser also völlig den Blick über 'seinen Rand hinaus' verloren, und kreist ausschließlich um sich selbst. Die weltfremde Verkennung seiner jämmerlich isolierten Existenz geht einher mit der völligen Selbstüberschätzung seines Status, wenn er aus den Tiefen seines Verlieses den ausschnittweisen Anblick von Sonne, Mond und Sterne erlebt, und sich dem Wahn hingibt, diese huldigten ihm mit ihren Strahlen: "Wenn an die tiefen Brunnenwände/ die fliegenden Partikel der schrägen Sonnenstrahlen fallen/ dann denkt der *Brahmarākṣas*/ die Sonne beugt sich nieder zum "Namaste"./ Wenn sich das Mondlicht verirrt/ und seine Strahlen abprallen/ irgendwo an der Wand/ dann denkt der *Brahmarākṣas*/ das Mondlicht habe ihn geehrt/ als Wissens-Guru./ Zuhöchst beglückt in seinem fragmentierten Körper und Geist/ glaubt er fest daran, dass sogar der Himmel/ unterwürfig seine Oberhoheit anerkannt hat!!" (317). Die 'Hybris' des Intellektuellen ist hier also im klassischen Sinne des "Sich-Messens mit den Göttern" ausgeführt, und läßt an dieser Stelle ein weiteres Mal die Assoziation zur tragischen Figur des Rāvaṇa entstehen.

6.3.2.6. Der *Guru*: Autorität und Orientierung im Wertedschungel

Wie beim "Künstler", ist auch in der Schilderung des Brahma-Dämones keine abschätzige Distanz oder gar plakative Dämonisierung spürbar: die Perspektive ihrer Schilderung, wie auch im vorigen beim wesentlich "dämonischer" gezeichneten *Orāṅg Uṭāṅg* ersichtlich, ist immer eine, die den "Anderen" auch als den "Eigenen"

und nur ein mildes Licht über sein Reich scheinen lassen durfte; der Mond mußte immer als Vollmond erscheinen, das Feuer erstarb in seiner Gegenwart usw. Auf die Beschwerden der Götter hin kam es zur Inkarnation von Viṣṇu als "Mensch" Rāma, der ihn schließlich mit Hilfe der Tiere (Affen und Bären) besiegte. - Brahmanische Abstammung, Gelehrsamkeit, Anmaßung gegenüber den Göttern, Selbstüberschätzung und die Verachtung für "irdisches" Geschehen und gerade die Menschen können so als Parallelen zum *Brahmarākṣas* aufgezeigt werden.

²⁰ Das Wort "Tragedy" wird sogar einmal in der Devanagri-Umschrift in den folgenden, vielzitierten Zeilen gegen Schluß verwendet: "Zermahlen wurde er/ zwischen den schweren Mühlsteinen des Inneren und des Äußeren/ solch jämmerliche Tragödie!" (320).

anerkennt. Besonders erhellt wird diese innige Verwandtschaft durch den sowohl in *Brahmarākṣas* als auch in *Amidhere meṁ* thematisierten Komplex der Lehrer-Schüler-Beziehung. Zum einen ist damit vordergründig der bereits beschriebene Auftrag der Wissensvermittlung und künstlerischen Kommunikation umrissen; zum anderen wird damit auch die Fragestellung von Autorität und Nachfolge, sowie die Suche nach Orientierungsvorgaben angeschnitten. Es scheint, als ob das jeweilige Subjekt unter dem Ansturm der verschiedensten 'Seelen in seiner Brust' die Autorität über deren Stellenwert in seinem Leben verliert, bzw. deren Ansturm überhaupt erst durch eine generelle Orientierungslosigkeit in seinem "realen" Leben ermöglicht wird. Die offensichtlich porösen Grenzen zwischen den diversen "Räumen" des Geistes und des Unterbewußtseins erlauben so ein beinahe faustisches Erscheinen ("Ihr nähert euch wieder, wogende Gestalten") von Orang-Utans, Brunnendämonen, Blutlichtgetränkten Menschen, Manus, Ravanas, Besuchern, Schattengestalten usw. in schrecklicher Häufung und Unberechenbarkeit, wie es im Traumgeschehen nachvollziehbar ist und in *Amidhere meṁ* künstlerisch realisiert wurde. Das Subjekt ist jedoch nicht nur mit der künstlerisch ansprechenden Präsentation dieser Wesen befaßt; es muss sich auch nach der Botschaft fragen, die diese Wesen ihm vermitteln wollen und der Lehre folgen, die es aus ihrem Erscheinen ziehen soll, wenn es ein würdiger Schüler sein soll. Ein Verstoß gegen diese Botschaften aus dem Unterbewußtsein wird zwangsläufig geahndet, indem der Adressat weiterhin in den Fängen der Verblendung/ Psychose/ Hybris verharrt und seinem tragischen Schicksal entgegen sieht.

Es ist auffällig, dass Muktibodh mit dem Wort "Guru" ein weitaus umfassenderes Konzept evoziert, als es das Wort für "Lehrer" zulassen würde. Religiöse, oder doch spiritualistische Führung ist darin ebenso enthalten wie eine bedingungslose Unterordnung des Schülers, die bis zum ausdrücklichen Auftrag zum Dienen reicht. Eine aufbegehrende Hinterfragung und grundsätzliche Kritik an Lehrer, Methode und Wissen sieht dieses Konzept ebenso wenig vor wie der Anspruch auf radikale Überschreitung der traditionellen Wissensvorgaben. Methode als auch Inhalte können unterschiedlichen Strängen folgen, diese bleiben aber immer innerhalb eines traditionell vorgegebenen Gebäudes verhaftet. Im Rahmen eines "progressivistischen"

Textes mag also dieser Begriff mit seinen spiritualistischen, wie auch subordinaten und traditionsverhafteten Aspekten wie ein paradoxer Fremdkörper erscheinen. Die Gleichstellung des gesuchten "Guru" mit dem verlorenen "vollkommenen Ausdruck" in *Arndhere meri* impliziert jedoch ohne Zweifel neben den bereits aufgezeigten ideologischen, künstlerischen und spiritualistischen Dimensionen auch diejenige einer Autorität, die verloren ging und eine offensichtlich schmerzende Leerstelle hinterließ.

Die Frage, welche Einheit diese Leerstelle füllen und mit neuen Sinnvorgaben ausstatten soll, ist also ein weiteres zentrales Anliegen von *Arndhere meri*. Die Suche nach dem vollkommenen Ausdruck ist das Leitmotiv bei der künstlerischen Selbstfindung, die auf keine der alten Vorgaben zurückgreifen kann, und mit der Integration einer Vielzahl von kontroversen Elementen beauftragt ist. Der zu findende neue Ausdruck, der alle Erlebnisfragmente des modernen Lebens in ihrer Totalität 'auszudrücken' vermag, ist so nicht von ungefähr der Autorität des omnipotenten, alles repräsentierenden, alles erklärenden "Gurus" gleichgesetzt. Die Suche nach ihm führt über den Weg der Realisierung aller Facetten des Individuums, die aus dem Unterbewußtsein, aus den emotionalen und rationalen Fakultäten, aus der individuellen wie auch kollektiven Erinnerung, aus der politischen Überzeugung und historischen Perspektive heraus 'nach Ausdruck' drängen. Damit einhergehend ist natürlich die Verwirrung über die Wertung all dieser Einzelheiten, wie Muktibodh es etwas leichtherziger im Gedicht "Mujhe kadam kadam par"²¹ formuliert: "Auf Schritt und Tritt/ komme ich an Kreuzungen/ die ihre Arme ausstrecken!! Setz ich einen Fuß vorwärts/ eröffnen sich hundert Wege/ und auf allen möcht ich gehen!!" Die zunächst ziellose Erschließung neuer Wege, die alle Bereiche der künstlerischen Empfindung tangieren, ist so im Irrweg des Subjekts von *Arndhere meri* realisiert, nachdem es vom Nachtvogel den Auftrag erhielt, seinen "Guru" zu suchen, denn nur dieser ist schließlich in der Lage, ihn auf den "richtigen Weg" zu bringen. Die abschließenden Zeilen des Textes lassen diesen noch einmal kurz in Form der bekannten "Person" im Volksgedränge auf der Straße erscheinen, die jedoch keinerlei signifikanten individuellen Eigenschaften mehr aufweist. Das Finden der Person führt nicht zur Vereinigung mit ihr, auch hält sie keine artikulierten Botschaften bereit; weitaus

²¹ 'Auf Schritt und Tritt', 1959/60, GA 2: 172-173. (Nur zwei Seiten!)

wichtiger ist die Erkenntnis für das Subjekt, in welchen Bereichen und Räumen sie anzusiedeln ist, und noch wichtiger, dass der Weg des Mit-Leidens die ethische Ausrichtung des Subjektes bestimmt. Überspitzt formuliert, ist das Leiden selbst in der Verkörperung des Blutlichtgetränkten Menschen zum Guru geworden, Muktibodhs "Vedanāvād" hat sich hier manifestiert.

Im *Brahmarākṣas* ist das anfänglich neutral beobachtend-beschreibende Subjekt schließlich in vollem Maße involviert, als es den Dämonen unvermittelt als "ermordet" beschreibt, in beinahe wörtlicher Übereinstimmung mit der "Künstlerpassage". Auch er wird als an den Erfordernissen des realen Lebens gescheiterter Idealist und Träumer gezeichnet, der schließlich vor allem an der Suche nach einem Guru gescheitert ist: Es beschreibt, wie der Dämon selbst auf der Suche nach einem Guru war, und an dieser Suche scheiterte, da er zu weltferne Vorstellungen von der auch die hehren Bereiche des Wissens bestimmenden Geldherrschaft hatte: "Alle Pandits, alle Denker ging er an/ auf der Suche nach einem Guru!/ Aber die Zeiten haben sich geändert, es kam einer der handelt mit Ruhm/ Wohlstand von einträglichen Geschäften/ Herz und Seele aus Wohlstand/ und vom Wohlstand besetzten Gewissen her/ glänzte nun strahlend der Schimmer der Wahrheit/" (319). Der Guru hier verkörpert also im positiven Sinne die verlorengegangene Integrität eines dem Wissen verpflichteten und richtungsweisenden Vorbildes, ohne den der Dämon endgültig zu Fall kam: "zermahlen zwischen/ den schweren Mühlsteinen des Innern/ und des Äußeren/ eine jämmerliche Tragödie! Im Brunnen äußerte er sich/ immer nur in verrückten Symbolen/ so wie er in seinem Verlies/ unermüdlich seine Kalkulationen anstellte/ ist er gestorben/ wie ein toter Vogel/ verheddert im dornigen Gebüsch/ in der Düsternis/ hat er sich verabschiedet/ das unbekannte Licht ist für immer erloschen/" (320).

Das Subjekt im *Brahmarākṣas* erklärt nun wehmütig-zurückblickend, dass dem Dämonen hätte geholfen werden können, wenn es ihn früher getroffen hätte. Das Subjekt hätte ihm seine Bedeutung und seinen Wert zeigen können, in dem es ihm die Qualen in seinem eigenen Inneren vorgeführt hätte, d.h. dessen individuelle Leiden in einen größeren Zusammenhang überführt hätte. Er hätte ihm damit den Wert seiner

Größe für Leute wie ihn aufgezeigt und ihm die Bedeutung dieser Innerlichkeit vermittelt, indem es ihr zum "Ausdruck" verholfen hätte: "Hätte ich ihn in jenen Tagen getroffen/ hätte ich, seine Leiden selbst auslebend,/ ihm erzählen können den Wert seines Selbst/ seine Bedeutung!/ Und den Nutzen dieser Bedeutung/ für uns, die wir sind wie er/ hätte ihm erzählt die Bedeutung dieser Innerlichkeit!!" (319/ 320). Und abschließend formuliert das Subjekt (im Stil ähnlich den "Resolutionen" von *Amḍhere meṁ*): "Ich möchte sein/ der mitfühlende Schüler des *Brahmarākṣas*/ wodurch ich seine unvollendete Aufgabe/ die Quelle seines Leidens/ zu sinnvoller, vollständiger Erfüllung/ bringen kann."

Der Dämon, gescheitert an der Suche nach einem Guru, hat also durch das (posthume) Finden eines Schülers selbst zum Status des Guru gefunden, der seinen Wert erkennt, den Grund für sein Scheitern erkennt, sein Leiden in sich aufnimmt und seine Lebensaufgabe vervollkommen will. Das Subjekt im Gedicht beschreibt anfangs das Geschehen im Brunnen wie ein unwissender Beobachter, der die äußeren Umstände und Effekte aufzeichnet; im Laufe des Gedichtes wird jedoch klar, dass es nicht nur weiß, wer sich hinter den irren Worfetzen, dem Geräusch des Waschens etc. verbrigt, er weiß auch um die Tragik dieses Geschöpfes, und interpretiert die Hintergründe dafür, wobei zunehmend die intime Verbundenheit deutlich wird, bis das Subjekt sich schließlich ganz und gar mit ihm identifiziert: "Für uns, die wir sind wie er". Ein Zeitsprung ermöglicht die bildliche Vorführung des Dämonen, allerdings erst, als er bereits getötet und alle Viere von sich gestreckt sichtbar wird, und das Subjekt das abschließende Klagelied auf ihn anstimmt. Der Dämon ist (posthum) erlöst, da er einen Schüler gefunden hat (der ihn vielleicht auch zu spät "erkannte"); der Schüler hat seine Aufgabe in der Erkennung seiner Pflichten gegenüber dem Guru gefunden. Das Subjekt in *Amḍhere meṁ* verkennt seinen Guru ebenfalls zunächst, geht ihm aus dem Weg, und wird dann in langen Irrwegen dazu gezwungen, ihn aufzuspüren, um schließlich seine Unterordnung unter ihn, die Verkörperung des "höchsten Ausdrucks", als Rechtfertigung seines Schaffens anzuerkennen.

6.3.3. Schlußbemerkung: Kommunikation als Grenzüberschreitung

Das Gelöbnis zur "Vollendung der unvollendeten Aufgabe", das das Subjekt in *Brahmarākṣas* am Ende des Gedichtes ablegt, könnte nun als ein Motiv hinter der Einbettung der "Künstler"-Passage in *Amidhere meri* stehen. Die Begegnung mit dem "Künstler" hier realisiert ja, wie bereits gezeigt, in dessen Ende den Keim des eigentlichen Auftakts für die Neuorientierung des Subjektes in diesem Text. Es zieht seine Lehren, und versucht in den verbleibenden Kapiteln von *Amidhere meri* das in *Brahmarākṣas* ausgesprochene Versprechen zu erfüllen. Der "vollkommene Ausdruck", nun anvisiert als Erlösung aus der jammervollen Isolation der intellektuellen Erkenntnis und künstlerischen Empfindsamkeit, in der Einbindung in eine produktive Kette des Wissensaustausches im Guru-Schüler-Verhältnis, in der gesellschaftlichen Nutzbarmachung der "funkelnden Juwelen" im Höhlengrund, und dem Erkennen der potentiellen Anwesenheit der gesuchten Leitfigur "in allen Gassen und Straßen/ in allen politischen Systemen" läßt sich tatsächlich als eine Orientierungsvorlage für die beim *Brahmarākṣas* noch verkannte "Bedeutung seiner Innerlichkeit" interpretieren, an der dieser zugrunde ging. Ist auch am Schluß von *Amidhere meri* keine simple "Lösung" zu finden, so sind doch auf jeden Fall neue "Suchbegriffe" definiert, die eine künstlerische und intellektuelle Neuorientierung konturieren und damit zum Hoffnungsschimmer am Ende des Tunnels von Höhlengefängnis, Kerker und Brunnentiefe gereichen können.

Die Suche nach dem verlorenen "vollkommenen Ausdruck" läßt sich also nach Untersuchung der verschiedenen "Interpreten aus dem Untergrund", mit denen sich das Subjekt auseinandersetzt, als den Drang nach Kommunikation im weitesten Sinne auffassen: Kommunikation im Sinne von Grenzüberschreitung und Vermittlung konträrer Bereiche. Die Überwindung der Trennwände zwischen Innen- und Außenwelt, Unterbewußtsein und Intellekt, Erkenntnis und Handeln, Individuum und Gesellschaft, lyrischem Empfinden und sozialkritischem Auftrag. Die "Suche nach dem Ausdruck", bebildert in verschiedenen Exponenten, die sich "Gehör verschaffen", wird so im Text zur weiträumigen Metapher: für die Suche nach *Erlösung* aus dem Gefängnis von Dunkelheit, Isolation und Verblendung, fast im religiös-

philosophischen Sinne (und möglicherweise auch als angebotener Ersatz für diese nicht mehr tauglichen Erlösungswege); wie auch die Suche nach *Sühne* einer empfundenen Schuld durch die Erfüllung des Vermittlungsauftrages im Finden eines "Schülers"; weiterhin für die Suche nach *Erleichterung* im beinahe körperlich erfahrenen Sinne, indem das "ausgedrückt" wird was einen be-drückt, und künstlerische sowie intellektuelle Anliegen, die einen in die Tiefe ziehen, mitgeteilt und damit "mit anderen geteilt" werden können; für die Suche nach *Selbstverwirklichung*, die auch die finsternen, wilden und verbannten Bereiche des Individuums zu Wort kommen läßt; für die Suche nach dem *Ausweg* aus dem Ghetto des intellektuellen Gedankennetzwerkes, indem der Anspruch auf praktische Umsetzbarkeit, Vermittelbarkeit und ethische Normen formuliert wird; als die Suche nach *Autorität*, die Prioritäten in der explodierenden Vielfalt von künstlerischen, politischen, ethischen Orientierungsvorgaben setzt; und letztlich der Suche nach neuen literarischen (lyrischen) *Formen*, die die vollkommene Repräsentierung der erfahrenen Wirklichkeit mit allen Facetten erlaubt und im wahrsten Sinne des Wortes neue Wege der *Formulierung* eröffnet.

7.0. Epilog: das Gesamtkunstwerk

7.0.1. Epische Züge? Zur Repräsentativität in *Andhere men*

Bei der vorangegangenen Textanalyse wurde versucht, die komplexen Schichtungen, Strukturen und Raster des Textes unter der Vorgabe verschiedener Überbegriffe und Strategien zu isolieren. Dabei wurde deutlich, in welcher Weise sowohl inhaltlich als auch formal recht disparate Passagen, wie Naturbilder, romantische Metaphern und urbane Poesie, "Lieder", literarische und politische Manifeste, Traumvisionen und Sozialutopien, Konfrontationen und Verfolgungsjagden, Dialoge und Botschaften, Reflektionen und Manifeste usw., im Rahmen einer vom Ich-Erzähler erfahrenen Wach-Traum-Geschichte verknüpft und zu einem Gesamttext zusammengefügt wurden. Die Einführung verschiedener Stadien der Wahrnehmung erlaubten so, aus der Perspektive des Ich-Erzählers mehrere Erlebens- und Reflektionsebenen zu eröffnen, auf deren Folie die Entwicklung eines an-sich-und-der-Welt-leidenden, melancholisch-empfindsamen Künstlers zum sozial engagierten Schriftsteller und Untergrundkämpfer illustriert wird. Diese Form ermöglichte es, das intellektuelle Spannungsfeld von quälender innerer Selbstkritik einerseits und akuter äußerer Bedrohung durch faschistisch-reaktionäre Mächte andererseits in szenische Begegnungen und Konfrontationen zu übersetzen. Die inszenierte Suche nach einem neuen literarischen Ausdruck fungiert dabei als wiederkehrendes Motiv und Erzählrahmen, während gleichzeitig der Text in Sprache, Form und Thematik selbst den Versuch repräsentiert, eine Möglichkeit des gefundenen Ausdrucks zu erarbeiten.

Wohl ist dabei das ausgeführte Ringen des Individuums, v.a. in seinen Ängsten, Visionen und Leiden, sehr subjektiv und persönlich geschildert. Diese exemplarische, eine Nacht währende "Röntgenaufnahme" (um das "screening" in 6.345 aufzugreifen) einer individuellen Verfassung strebt jedoch darüberhinaus danach, Aufschluß über eine kollektive Befindlichkeit zu geben, indem sie die Linien des komplexen Netzes von gesellschaftlichen Zusammenhängen nachzeichnet, die in diesem individuellen Zustand wirksam sind. Es entstand also nicht nur das Portrait eines innerlich

zerrissenen Intellektuellen im Indien der fünfziger Jahre; man könnte behaupten, dass gerade dieses Indiens rund zehn Jahre nach der Unabhängigkeit der eigentliche Protagonist des Gedichtes sein sollte.

In diesem Teil der Untersuchung soll nun abschließend und zusammenführend ein Gesamtbild des Textes re-konstruiert werden. Dabei steht die Frage im Vordergrund, welches ästhetische Konzept bei Entwurf, Überarbeitung und Fertigstellung des Textes wirksam gewesen sein mag. Die bereits ausgeführten formalen Kriterien des Textaufbaus stehen dabei im Hintergrund, während vor allem der Gesamtcharakter des Textes sowie die möglichen Motive des Autors bei der Textproduktion betrachtet werden. Es soll dabei verfolgt werden, inwieweit ein moderner, dem Progressivismus verpflichteter Autor den traditionellen Vorgaben eines epischen Textes verbunden bleibt und wie er diese in einem an neuen Paradigmen orientierten literarischen Verbund interpretiert. Die eingangs gestellte Frage nach dem außergewöhnlichen Umfang des Textes führt in diesem Zusammenhang zur 'epischen' Länge und Breite des Textes. Dabei soll an dieser Stelle keine vergleichende Diskussion oder komparatistische Behandlung des Begriffes "episch" unter den auch in ihrer jeweiligen historischen Entwicklung recht divergierenden Vorgaben der westlichen oder östlichen Poetik eröffnet werden. Vielmehr wurde mit Muktibodhs Rede von der Repräsentativität ein für diese Form zentraler Suchbegriff isoliert, der sowohl im Zusammenhang des vorliegenden Textes als auch dem der Intention des Autors einen umfassenden Zugriff verspricht.

Vier Aspekte, die schaffensgeschichtliche, ästhetische, ideologische und literarische Gesichtspunkte erörtern, sollen unter diesem vom Autor selbst in seinen Aufsätzen wiederholt angesprochenen Schlüsselkonzept (*pratinidhitva*) beleuchtet werden, wobei der Begriff an dieser Stelle auch für Bereiche erweitert wurde, die vom Autor selbst nicht ausdrücklich unter diesem Stichwort thematisiert wurden. Es soll so zum einen die Stellung des Textes innerhalb Muktibodhs Gesamtwerk betrachtet werden, die das eigene Werk gewissermaßen repräsentativ zusammenfaßt. Zum anderen soll dem Anspruch des Autors auf die repräsentative Widerspiegelung einer gesellschaftlichen Totalität nachgegangen werden. Daran schließt sich die angestrebte

Erarbeitung eines universal gültigen Heilskonzeptes an, das in der Vorlage eines repräsentativen Modellcharakters ausgeführt ist. Viertens geht es auf der technischen Ebene um die Wahl einer repräsentativen, unterschiedliche Schreibweisen und literarische Genres integrierenden 'epischen' Form.

Zu Erhellung und Abgrenzung soll dabei punktuell auf das Werk *Kāmāyanī* zurückgekommen werden. Jayshankar Prasads Parodiestück des *Chāyāvād* ist nicht nur wegen der ähnlichen äußeren Gestaltung in der Form eines langen, in Kapitel unterteilten poetischen Narrativs, sondern auch aufgrund der im Text *Amḍhere meṁ* bereits aufgezeigten Verweise auf den *Kāmāyanī*-Protagonisten Manu im Auge zu behalten. Ganz sicher bildet aber Muktibodhs ausführliche Kritik des Werkes in *Kāmāyanī: ek punarvicār* eine Hintergrundfolie und Herausforderung beim Entstehen von *Amḍhere meṁ*. Zwar hat sich Muktibodh an keiner Stelle ausdrücklich in diesem Sinne erklärt, dennoch erscheint die Vermutung nicht abwegig, er habe selbst einen Alternativ-Entwurf zu diesem "Epos der modernen Hindidichtung" schaffen wollen. Dabei transferiert er es, ohne die Bedeutsamkeit der Form in Abrede, wohl aber sie relativieren zu wollen, nun inhaltlich und formell in einen wirklich modernen Zusammenhang und gestaltet einen ähnlich angelegten Konflikt und gleichen Erzählaufbau ("Reise") nicht mehr auf einer transzendental-spirituellen Ebene, sondern auf verschiedenen Ebenen von erfahrener, befürchteter und vorhergesehener Realität. Es ist daher anzunehmen, dass Muktibodhs außergewöhnlich harsche Kritik an *Kāmāyanī* zu Konsequenzen zur Vermeidung der von ihm angeführten Mängel des Vorläufers führten, die wenn nicht dezidiert, so doch im Hintergrund beim Gesamtentwurf von *Amḍhere meṁ* wirksam waren.

7.1. Der gefundene Ausdruck

Es wurde bereits an unterschiedlicher Stelle deutlich, dass in diesem Text offenbar eine Vielzahl von in anderen Gedichten, Kurzgeschichten oder auch Essays verwandten Motiven, Bildern, Charakteren etc. unter einen narrativ-lyrischen Verband zusammengefügt werden sollten, der exemplarisch die wichtigsten Fragestellungen des Gesamtwerkes Muktibodhs, zu denen ganz zentral auch die Frage

nach der ästhetischen Vermittelbarkeit einer Reihe von "literaturfernen" Themenkomplexen gehört, aufgreifen und in ansprechender innerer und äußerer Form präsentieren sollte: das *magnum opus*, das den Kontrapunkt einer individuellen schriftstellerischen Entwicklung bilden und gleichzeitig auch als Meisterwerk einer literarischen Epoche oder Strömung gelten kann. In dem Bestreben, sich dabei an der literarisch anspruchvollsten Form des Epos zu orientieren, steckt sowohl der subjektive Wunsch nach dem krönenden Abschluß eines in diversen Disziplinen produktiven literarischen Lebens, als auch der Versuch, einen literarisch-historischen "Meilenstein" zu setzen, der neue literarische, moralische und politische Richtlinien formuliert.

Ähnlich spricht Gaeffke im Zusammenhang von *Kāmāyanī* ausdrücklich von einem Bewußtsein der "Verantwortlichkeit gegenüber seinen Talenten"¹, das Prasad in der Tradition großer Poeten dazu angehalten habe, sein Lebenswerk mit einem Epos (*mahākāvya*) abzuschließen. Bei seinem Versuch, den "Mythos des modernen Menschen zu schaffen" (Gaeffke) folgte Prasad (und ähnlich auch Muktibodh) dem Muster, drängende Fragen der Gegenwart in einem gleichnishaften literarischen Arrangement zu überhöhen, anhand eines Protagonisten Konflikt und Scheitern zu illustrieren, und diesen Protagonisten mit einer Problemlösungsstrategie zu versehen, die ihn zu Entwürfen von universaler Gültigkeit und zeitloser Wertigkeit kommen läßt.

Das Streben nach Repräsentativität in Form einer Steigerung des Individuellen zur "Vision eines größeren, supra-individuellen Kontextes" (Gaeffke 1978: 31) zeigt sich in *Kāmāyanī* ganz ähnlich wie es sich in *Aradhare mem* aufzeigen läßt. Dieser großangelegte Versuch der umfassenden Darstellung einer "historischen Konfliktsituation", der einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang in episch-zeitlose Dimensionen überführt, wird jedoch in *Kāmāyanī* mit einer umgekehrten Dynamik als bei *Aradhare mem* vorangetragen. Bei Prasad wird so für die Komplexität und

¹ S.a. Gaeffke 1978: 30/31. Gaeffke führt im Zshg. mit *Kāmāyanī* auch den Aspekt des Bestätigens eines literarischen Status an: "It confirmed, in a traditional form, the status of Hindi as a poetic language, and escaped the shortcomings of the academic approach of M.P. Dvivedi and his disciples."

Orientierungslosigkeit des modernen Lebens die Lösung einer *Reduzierung* bereitgehalten, indem sich sein irrender Protagonist auf die Wahrheit des Kosmos und das Mysterium der menschlichen Existenz besinnt und er den schmalen Heilsweg der spirituellen Konzentration und Harmonie beschreitet. Bei Muktibodh hingegen führt der einzige Weg, um in der als nicht minder verwirrend erfahrenen komplexen Vielfalt des modernen Geschehens nicht unterzugehen, über Kontingenz und *Erweiterung*, indem das Individuum sein gesellschaftliches Umfeld als ursächlich verknüpft mit seiner individuellen emotionalen Situation begreift. Es propagiert daher die Veränderung dieser äußeren Umgebung, artikuliert und multipliziert in einem kollektiven Unmut, als einzig legitimen Weg der persönlichen Heilssuche.

Muktibodhs Neigung, als Zäsur innerhalb seiner verschiedenen Schaffensperioden immer wieder ein besonders langes Gedicht mit einer großangelegten Thematik ("Lebensreise", "Der Weg des Lebens") zu schaffen, wurde in der vorigen Untersuchung seiner frühen langen Gedichte ausgeführt. Sein in Shrikant Varmas Vorwort zu *Cāṇḍ kā muṇih terhā hai* zitierter Wunsch, in diese Gedichtsammlung unbedingt auch *Amḍhere mem* aufzunehmen, mag als ein Hinweis darauf dienen, das er dieses Gedicht selbst als eines seiner "wichtigsten" betrachtete. Die im vorigen mehrfach zitierten Überlegungen Muktibodhs gegen Ende seines Lebens², das Schreiben von Poesie gänzlich zugunsten der "einträglicheren" Prosaschriftstellerei in der Form von Auftragsarbeiten aufzugeben, mag ein weiterer Anhaltspunkt für das Bedürfnis nach wenigstens einer "fertigen", repräsentativen lyrischen Abschlußarbeit sein³.

Die Zusammenführung verschiedener lyrischer Motive, metaphorischer Versatzstücke, allegorischer Sequenzen oder ideologischer Resolutionen seines

² Im Aufsatz "Ek lambī kavītā kā ant" schreibt er: "Ich denke nun, dass meine Haare über der ganzen Federkratzerie grau geworden sind. Die Zeit meiner letzten Schaffensperiode im Leben ist angebrochen, warum soll ich dann nicht meine Gedichte gründlich durchsehen und überarbeiten, und sie in eine veröffentlichbare Form bringen?" (GA 4: 152).

³ Dieses Ergebnis widerspricht der von Gaeffke geäußerten Einschätzung erheblich, der "Erfolg" als Dichter habe M. zum Schreiben immer längerer Gedichte veranlaßt: "As his fame as a poet grew, Muktibodh wrote longer and longer poems which tended to be more narrative than lyric." (Gaeffke 1978: 89).

Schaffens in einem Text legt ferner den Schluß nahe, Muktibodh habe hier bei Durchsicht seiner lyrischen Gesamtproduktion ein Werk schaffen wollen, das mit einem schlüssigen, eindeutig Anfang und Ende verschreibenden, narrativen Verbund die gesamte Bandbreite seines Schaffens absorbiert, und diesem durch einen womöglich im Nachhinein gestifteten "Sinn" einen ganz besonderen Nachdruck verleihen wollen.

Dieses Streben nach Vervollkommnung (vgl. den "Perfektionismus" des *Brahmarākṣas*) gewinnt einen besonderen Hintergrund durch die große Häufung unvollendet gebliebener Textfragmente, die Muktibodh beim Prozess des Schreibens und wieder Neuschreibens hervorbrachte. Dass *Arudhere meṁ* vielleicht eines der wenigen Gedichte war, das aus mehreren Kernen in jahrelanger Überarbeitung zu einem Großwerk reifen konnte, zeigt die Geschichte eines anderen langen Gedichtes von Muktibodh, dem dieses Schicksal *nicht* zuteil wurde. Bei diesem Text zeigt sich die Eigentümlichkeit Muktibodhs, zusätzlich *neue* Fragmente zu schaffen, indem er selbst größere, bereits ausgeführte Konzeptionen wieder in Einzelteile zerlegte, um diese unter neuen Titeln und jeweils mit Ergänzungen als eigenständige kurze Gedichte zur Veröffentlichung bringen zu können.

Diese Arbeitsweise der Montage, wie auch die umgekehrte der Demontage machen also ein weiteres Mal deutlich, mit welcher Vorsicht die jeweils veröffentlichte Länge von Muktibodhs Gedichten zu betrachten ist, und wie relativ nebensächlich die Frage nach einem 'Original' angesichts solcher Zugriffe des Autors auf die eigenen Texte erscheint. Die Geschichte des von Nemichandra Jain als "Ein überlanges Gedicht" ('*Ek pradīrgh kavitā*') betitelten langen Gedichtes zeugt darüberhinaus ein weiteres Mal von den Problemen und Entscheidungsnöten bei der Herausgeberschaft: es handelt sich hierbei um das Manuskript eines langen Gedichtes ohne Gesamttitel, wohl aber mit Untertiteln, in dem der Herausgeber vier einzelne Gedichte erkannte, die bereits von Muktibodh selbst mit anderen Titeln und partiellen Neuerergänzungen in verschiedenen Zeitschriften publiziert worden waren.

Nemichandra Jains entsprechende Anmerkungen sowohl im Vorwort zum 2. Band der GA⁴, sowie zum abgedruckten Gesamttext des "Überlangen Gedichtes"⁵, als auch jeweils zu den verschiedenen Abschnitten der "Einzelgedichte"⁶ zeugen trotz kleinerer

⁴ "Eine Schwierigkeit anderer Art ergab sich aus der Tatsache, dass Muktibodh einzelne Teile seiner langen Gedichte mit unterschiedlichen Überschriften zu veröffentlichen pflegte. Das hatte zur Folge, dass die Leserschaft sie als selbständige Gedichte kennenlernte und nichts davon ahnte, diese könnten Teile eines längeren Gedichtes sein. Ein einzigartiges Beispiel dafür ist das Gedicht, das in diesem Band unter dem Titel "Ein überlanges Gedicht" ["*Ek pradīrgh kavītā*"] vorgestellt ist. Einige Teile davon sind in den beiden Sammlungen ["*Cāṃd kā muṃh ṭerhā hai*" und "*Bhūrī bhūrī khāk dhūl*"], als auch davor bereits in zwei Zeitschriften erschienen. Es handelt sich dabei um "Einleitung zu einem überlangen Gedicht" ["*Ek pradīrgh kavītā kā prastāvik*"], "In dieser Stadt" ["*Is nagrī meṃ*"], "Wann wird der sinkende Mond untergehen" ["*Ḍūbtā cāṃd kab ḍūbegā*"], und "Worüber wir gestern sprachen" ["*Kal jo hamne carcā kī thī*"]. An dieser Stelle werden sie nicht unabhängig voneinander, sondern als Teile eines langen Gedichtes präsentiert, obwohl die vollständigen Details an Ort und Stelle angemerkt sind. Die eben erwähnten Gedichte dienen nur als Beispiel. Probleme dieser Art ergaben sich bei vielen Gedichten. Nach Möglichkeit wurden Details an Ort und Stelle angemerkt." (GA 2: 10).

⁵ "Die Entstehung und Veröffentlichung dieses Gedichtes, das zwischen 1954 und 1962 fortgeschrieben wurde, ist in sich selbst ein Mysterium. In ihm sind in der vorliegenden Fassung vier unabhängige und auch so veröffentlichte Gedichte enthalten - "Einleitung zu einem langen Gedicht", "In dieser Stadt", "Wann wird der sinkende Mond untergehen" und "Worüber wir gestern sprachen". Ich stieß darauf, als ich nach den Urmanuskripten forschte, und die Publikationsdaten eines großen, langen Gedichtes überprüfte. Obwohl dieses ganze Gedicht in einem Manuskript in der Handschrift des Dichters vorliegt, und hier auch in dieser Form präsentiert ist, hat der Dichter selbst einzelne Teile mit verschiedenem Datum und verschiedenen Titeln in Zeitschriften veröffentlicht. In der Folge ist die lange Form des Gedichtes aus dem Blickfeld gerückt, und keiner ahnte etwas davon. Zufälligerweise sind in diesem Manuskript, obwohl das Gedicht als ganzes keine Überschrift hat, drei Abschnitte mit Titeln versehen: "Einleitung" ["*Prastāvik*"], "In dieser Stadt" ["*Is nagrī meṃ*"] und "Nachtrag" ["*Upsarīhār*"]. Im vorliegenden Gedicht sind die Abschnitte auch so vorgestellt. Gleichzeitig wurde dem ganzen Gedicht ein freier Titel "Ein überlanges Gedicht" gegeben. Der Herausgeber." (GA 2: 292/3).

⁶ Zu Abschnitt eins: "Dieser erste Teil wurde unter dem Titel "Ein Problem" ["*Ek samasyā*"] am 26. Januar 1958 in *Nayā Khūn* veröffentlicht, obwohl der Dichter selbst vorher dem Abschnitt im Manuskript den Titel "Einleitung" gegeben hatte. Später gab der Dichter der überarbeiteten Form dieses Abschnittes den Titel "Einleitung zu einem langen Gedicht" das auch unter diesem Titel in *Bhūrī bhūrī khāk dhūl* aufgenommen ist." (GA 2: 295).

Zu Teil eins von Abschnitt zwei: "Der erste Teil dieses [zweiten] Abschnittes wurde unter dem Titel "In dieser Stadt" am 15. August 1957 in *Nayā Khūn* veröffentlicht. Danach wurde der [gesamte zweite] Abschnitt unter diesem Titel in *Bhūrī bhūrī khāk dhūl* aufgenommen." (GA 2: 295).

[Am Ende des Gedichtes "In dieser Stadt" steht in *Bhūrī bhūrī khāk dhūl* übrigens die Anmerkung: "Im Manuskript dieses Gedichtes findet sich ein Hinweis, dass das Ende dieses Gedichtes, das den Titel "Nachtrag" hatte, nun in *Cāṃd kā muṃh ṭerhā hai* unter dem Titel "Worüber wir gestern sprachen" aufgenommen wurde." (*Bhūrī bhūrī khāk dhūl*, S.160). Dass in diesem Manuskript kein Hinweis auf einen vorhergehenden Teil war, läßt sich an der Tatsache ablesen, dass in *Bhūrī bhūrī khāk dhūl* das Gedicht "Einleitung zu einem langen Gedicht" auf "In dieser Stadt" folgt, statt ihm wie in Nemichandras

Unaufmerksamkeiten von einer großen herausgeberischen Umsicht, die unschätzbare Einblicke in die Arbeitsweise Muktibodhs vermitteln. Vor dem Hintergrund dergestaltiger Dimensionen des "Überarbeitens" (wobei hier keine Untersuchungen über veränderten Wortlaut, Zeilenzahl etc. angestellt wurden) erscheinen die aufgezeigten Unterschiede in den verschiedenen Manuskriptvorlagen von *Amḍhere mem* als beinahe vernachlässigbar, bzw. belegen das Ergebnis der Untersuchung, dass es sich hier um sprachliche Feinarbeiten an einem im wesentlichen durchkonstruierten, abgeschlossenen Gesamtkonzept gehandelt haben muß.

Das im vorigen angeführte, immerhin auch 22 Seiten lange Gedicht "Ek pradīrḡh kavītā" weist interessanterweise wiederum einige zentrale Einzelmotive von *Amḍhere mem* auf⁷, wobei hier der Versuch, daraus tatsächlich ein "Großwerk" zu schaffen,

'Originalmanuskript' voranzugehen. In *Cāṁd kā muṁh terḥā hai* finden sich zu den beiden dort publizierten Gedichten des Gesamttextes überhaupt keine Anmerkungen.]

Zu Teil zwei von Abschnitt zwei: "Der folgende Teil dieses [zweiten] Abschnittes wurde mit einem weiteren, zusätzlichen Teil unter der Überschrift "Wann wird der sinkende Mond untergehen" 1959 in *Saṅket* veröffentlicht, und diese veränderte Form auch in *Cāṁd kā muṁh terḥā hai* als einzelnes Gedicht aufgenommen. Der zusätzliche Teil, den der Dichter unter dem Titel "Wann wird der sinkende Mond untergehen" hinzufügte", wird an Ort und Stelle vorgestellt." (GA 2: 302).

Zum zusätzlich eingefügten Teil: "Der zusätzliche Teil, der unter dem Titel "Wann wird der sinkende Mond untergehen" angefügt wurde, beginnt hier." (GA 2: 309).

Am Ende dieses Teils: "Das 1956 [in der vorigen Anmerkung hiess es 1959!] in *Saṅket* und in *Cāṁd kā muṁh terḥā hai* erschienene Gedicht endet hier." (GA 2: 311).

Zu Abschnitt drei: "Der folgende Abschnitt von hier ab ist unter dem Titel "Nachtrag" im ursprünglichen Manuskript enthalten. Dieser Teil wurde 1957 in *Haṁs* unter dem Titel "Worüber wir gestern sprachen" veröffentlicht, und dann in dieser Form als eigenständiges Gedicht in *Cāṁd kā muṁh terḥā hai* aufgenommen." (GA 2: 311).

Abschließend: "Angenomme Entstehungszeit 1954-1962. In Nagpur-Rajnandgaon. *Vollständig* [Herv. i. Text] hier das erste Mal publiziert." (GA 2: 315).

⁷ Nur wenige Beispiele: Der erste Abschnitt thematisiert die ähnlich im "Lied des Irren" behandelten Selbstvorwürfe; die Beweihräucherung der Selbstsucht; den Auftrag, Brücken zu bilden. Im Abschnitt "In dieser Stadt" finden sich die Motive des "Traumes im Traum" mit der scharfäugigen Eule auf nächtlicher Kuppel; des *Brahmarākṣas*, der Gandhis Sandalen trägt; des Geräusches fliehender Sandalen usw. Im Abschnitt "Sinkender Mond" tauchen die Geisterschatten an den Wänden auf; der "Irre"; die atmende, sprechende, sich bewegende Steinstatue; eine Frau, die wie die "Liebes-Maya" spricht; die Zeile "nirgends sind wir, überall"; Wortblitze. Im letzten Abschnitt "Worüber wir gestern sprachen" das Bild des Feuerflusses unter der Erde, das Vokabular des Mystizismus bzw. Yoga (*Idā*, *Piṅgalā*, *Suṣuṁṇā*, *Kuṅḍalinī*, S. 312), Tochter des Leids, Sontentochter, Strahlenbündel, der Feuersee, in dem die "roten Blütenblätter der Lotusreihen des Volksempfindens" blühen (S. 314), die (hier wesentlich konkreter dargestellte, bzw. auf die "Sontentochter" bezogene) Umarmung, usw. Ähnlich auch die generell flammende, feurige Atmosphäre im

wohl hinsichtlich der bereits erfolgten Teilveröffentlichungen⁸ aufgegeben wurde, bzw. einige dieser Motive evtl. in *Amidhere mem* wiederaufbereitet und integriert wurden. Dem Text fehlt jedoch jeglicher Hinweis auf die *Amidhere mem* im Kern verbindende "Suche nach dem Ausdruck", er entbehrt ferner jeglicher verbindlichen Handlung oder übergreifenden Erzählperspektive. Er zerfällt, trotz der Weiterführung einzelner lyrischer Motive und gesellschaftspolitischer Gedankenstränge, (die auch in zahllosen anderen Gedichten entwickelt werden), in Ermangelung eines verbindlichen Narrativs tatsächlich problemlos in Fragmente, die an keiner Stelle das Gefühl eines Mangels von "Anfang" und "Ende" hervorrufen. Die "Suche nach dem Ausdruck" als Leitmotiv von *Amidhere mem* kann also in einer weiteren Dimension auch dahingehend interpretiert werden, dass mit diesem langen Text ein exemplarisches Modell des "gefundenen" Ausdrucks vorgelegt werden sollte, während die gesamte Produktion von "kurzen" Gedichten ja Muktibodhs eigener Auskunft⁹ nach noch das Stadium der Unfertigkeit und der Suche verkörpern.

7.2. Die große Leinwand

Muktibodhs Versuch, die von ihm so eindringlich beschriebenen "ineinander verschlungenen Elemente der Realität", die es anstatt einzelner, isolierter Wahrnehmungen und Empfindungen als ursächliche Bedingung für das Entstehen letzterer aufzuzeigen und in einen bestimmten Textverbund einzugliedern gilt, korrespondiert in vieler Hinsicht mit der in der marxistischen Ästhetik geforderten Darstellung der "gesellschaftlichen Totalität", der "Gesamtheit der gesellschaftlichen Zusammenhänge" und den Gesetzmäßigkeiten, die diese Zusammenhänge

letzten Teil nach anfänglicher Dürsterheit und Dunkelheit. ("Ek pradīrgh kavītā", GA 2: 292-315).

⁸ Dass Muktibodh den Einzeltexten eine besondere Bedeutung zumaß, mag aus den jeweiligen Veröffentlichungsdaten 26. Januar (Republic Day) und 15. August (Independence Day) hervorgehen, zu deren Anlass traditionell "repräsentative" Sonderausgaben der literarischen Journale erscheinen.

⁹ S.a. hier ein weiteres Mal seine diesbezügliche Äußerung: "Die Elemente der Realität sind ineinander verschlungen, gleichzeitig ist die gesamte Realität dynamisch[er Natur]. Die Realität, die Gegenstand des Ausdrucks geworden ist und sich nun präsentiert, ist auf ebensolche Weise dynamisch, und auch ihre Elemente sind ineinander verschlungen. Das ist der Grund, warum ich keine kurzen Gedichte schreiben kann, und diejenigen, die kurz sind, sind in Wirklichkeit nicht kurz, sondern unfertig."(GA 4: 151).

bestimmen"¹⁰. Dass dieser mehrdimensionale, "repräsentative" Entwurf automatisch eine größere, für die Lyrik nur bedingt taugliche Projektionsfläche verlangt, wurde auch von Shemsher Bahadur Singh erkannt:

"Muktibodh gebraucht eine übergroße, vielfältig differenzierte Leinwand [*kainvās*]: die sich nie mit einer Ebene begnügt, die in der Lage ist, das *Dharmakshetra* ['Bereich moralischer Verpflichtungen'] und die *Rangbhumi* ['Schlachtfeld'] des individuellen Bewußtseins zu verbinden und dabei verschiedene Zeit-Momente wie gleichzeitig nebeneinander erscheinen lassen kann."¹¹

Die Absicht, ein repräsentatives Werk zu schaffen, das sowohl das eigene Werk zusammenfassend abschließt, als auch die wesentlichen Eckpunkte eines zeitgenössischen literarischen und politischen Umfeldes zu reflektieren vermag, setzt jedoch neben einer weiträumigen Erfassung der Realität auch eine vom Künstler zu erbringende Distanz zum Geschehen, sowie eine geschärfte Perspektive auf die Ausrichtung der Wiedergabe voraus. Im Aufsatz "Die Wiedererschaffung des Lebens im Kunstwerk"¹² führt Muktibodh die Rolle der Imagination und des Intellektes innerhalb des kreativen Prozesses der "Abstraktion, Generalisierung und Objektivierung" bei der Umsetzung der Wirklichkeit aus, und weist wie in anderen, ähnlich thematisierten Essays auf die Rolle der die Imagination steuernden "Perspektive" hin:

"Das Leben, das in der Kunst wiedererschaffen wird, repräsentiert dasjenige, das in der Welt tatsächlich gelebt und erfahren wird: vom Autor und von anderen.[...] Wenn das Leben durch die Imagination wiedererschaffen wird, dann entsteht ein qualitativer Unterschied zwischen diesem Leben und dem tatsächlich gelebten und erfahrenen Leben: Obwohl das gelebte und das wiedererschaffene Leben im Grunde einundasselbe sind, sind sie doch von ihrer Natur her verschieden. Wenn das wiedererschaffene Leben mit dem wirklichen Leben nichts gemein hat, so ist das wiedererschaffene Leben gescheitert. Die Entfremdung, die zwischen dem wiedererschaffenen und dem wirklichen Leben steht, und

¹⁰ Zitiert in der Formulierung von H. Marcuse, wobei auf den Kontext seiner kritischen Betrachtung dieses Anspruches verwiesen werden muß (Marcuse 1977: 21).

¹¹ VW CKM: 20.

¹² "Sāhitya meṁ jīvan kī punarracnā", GA 5: 241-247.

der distanzierte Standpunkt, schaffen in der Kunst die Abstraktion und und die Generalisierung."¹³

Dass diese Wirklichkeit die beiden Bereiche einer "inneren" und "äußeren" Wirklichkeit umfasst, zwischen denen sowohl der Künstler, wie auch der Intellektuelle (im Bild des *Brahmarākṣas* "zwischen zwei Mahlsteinen") zerrieben wird, schafft die besondere Herausforderung für die künstlerische Darstellung. Diese will sich nicht, wie im *Chāyāvād*, auf die Transzendenz der inneren Sphären, und auch nicht wie im allzu explizit interpretierten Strang des sozialen Realismus auf die Analyse von Herrschaftsverhältnissen im Volksleben beschränken, mag aber auch keine auf die individuelle Existenz fokussierte, urbane Miniaturmalerei favorisieren. Das im Neuen Gedicht zu erarbeitende Abbild muss so in der Lage sein, ganz bewußt eine Dimension der Desorientierung zu schaffen, indem es die zwischen einer Vielfalt von gesellschaftlichen und literarischen Optionen hin- und hergerissene moderne Existenz reflektiert, und es muss notwendig neue Stilmittel der Integration erarbeiten, um diese Zerrissenheit auch literarisch abzubilden.

Die Bezeichnung "Gedicht der Spannung" als eine der Definitionen für das Neue Gedicht ist folglich auch eine von Muktibodh häufig verwandte Formel, die im wesentlichen auf die Unvereinbarkeit von widersprüchlichen Bereichen der Wahrnehmung verweist, die in der Kunst zusammengeführt werden müssen. In seinem Aufsatz "Dichtung: Eine gesellschaftliche Praxis" führt Muktibodh aus, dass dieser Schaffensprozess nicht auf ästhetische Dimensionen allein beschränkt ist, sondern Resultat und Bestandteil "nichtästhetischer", gesellschaftsrelevanter Vorgänge ist:

"Das heutige Neue Gedicht ist beherrscht von einer Atmosphäre der Anspannung. Es gibt kaum Gedichte, in denen davon nichts zu spüren wäre. Sogar in zarten Naturbildern, leichten Liebesanspielungen, ja manchmal auch in Bildern erotischer Leidenschaft tritt sie zutage. [...]
Das Leben, das wir, das heisst wir ganz normalen Mittelklasse-Menschen leben, stellt sich da mit kurzen Einblicken vor: große und kleine Momente, tiefe und flache. Im Grunde ist der heutige Dichter nicht nur vertraut mit den äußeren Umständen und seiner eigenen inneren Verfassung, sondern er spürt auch in seinem Innern diese Spannung, die sich aus dem Widerstreit

¹³ Ebd.: 241.

zwischen äußerem und innerem Bereich ergibt. Diese Spannung kann sich an verschiedenen Bereichen, d.h. aufgrund des Liebeslebens, aufgrund einer zerrissenen Persönlichkeit, manchmal auch aufgrund des gesellschaftlichen Umfeldes entzünden.[...] Diese Spannung verschafft sich manchmal in Form der Selbstkritik Gehör, oder erscheint als in melancholische Stimmung gehüllte anmutige Naturschilderungen, manchmal donnert sie von Selbstbewußtsein getränkt hervor, oder erscheint wie ein Ausbruch penetranter Selbstdarstellung, manchmal redet sie auch von Liebe und Hoffnung. Es kommt auch vor, dass der Dichter dieser Spannung in seinem Innern in Verbindung mit gesellschaftlichen Fragen Ausdruck verleiht, ja sogar Fragen von Kultur und Zivilisation mit Eleganz vorstellt.

Kurzum, das Neue Gedicht ist die empfindsame Reaktion der selbstbewußten Persönlichkeit auf das vielschichtige Leben. Da dieses inkongruent und die heutige Gesellschaft dekadent ist, erscheint die Spannung in den heutigen Gedichten nur angemessen. Die Dichtung jedes Zeitalters lebt entweder im Widerspruch zu ihrer Zeit, oder aber in Harmonie mit ihr. Und das Neue Gedicht manifestiert sich hauptsächlich im Widerspruch."¹⁴

In dieser Formulierung erscheint Muktibodh tatsächlich als "Dichter des inneren und äußeren Kampfes"¹⁵ (Namwar Singh) und damit als der ideale Vertreter, mit *Arndhere mem* ein mögliches "Epos des Neuen Gedichtes"¹⁶ vorzulegen. Die abschließende Formulierung des 'Widerspruchs' im obigen Zitat will sicherlich auch einen Gegensatz schaffen zum Modell der bürgerlichen Kunst, deren grundlegend *affirmativer* Charakter die Gesellschaft in "mannigfaltiger Weise flieht oder verklärt oder entschuldigt"¹⁷. Muktibodh verweist damit, ohne das Wort zu benutzen, auf den seinem Wesen nach "progressiven", d.h. sich im Widerstand gegen das Bestehende manifestierenden Charakter des Neuen Gedichtes¹⁸. Widerspruch und Kampf kann

¹⁴ "Kāvya: ek saṃskṛtik prakriyā", GA 5: 194.

¹⁵ In Muktibodhs eigenen Worten lautet das z.B.: "Der heutige fortschrittliche Dichter muss auf drei Ebenen kämpfen: einmal um die Tatsachen; zum anderen um die Konzentration des Ausdrucks; und schließlich um die Fortentwicklung seiner Perspektive." (GA 5: 202).

¹⁶ Gaeffke verweist auf diese von "vielen Kritikern" formulierte Bezeichnung für *Arndhere mem*. (Gaeffke 1978: 89).

¹⁷ Marcuse erweitert diese These, die seiner Meinung nach einen "Klassencharakter der Kunst" impliziert, auf das Postulat, dass der Widerspruch *jedem* Kunstwerk zugrundeliege: "Der Widerspruch zum Bestehenden ist dem Kunstwerk immanent". Er etabliert die Kunst in der Folge als "geschichtlich autonome Produktivkraft, die nur als autonome, unter ihrem eigenen Gesetz wirken kann". (Marcuse 1977: 20).

¹⁸ Dass die Begriffe "Kampf", "Widerspruch" und auch "Zwei-fel" bei Muktibodh immer auch vor dem Hintergrund der Terminologie für den Dualismus oder das Dialektische (*dvandva*) zu sehen ist und damit der Anschluss an die Theorie des Progressivismus hergestellt ist, soll nur eine Stelle in Muktibodhs eigener Aussage belegen: "Im

jedoch nur *einen* Teil eines Textes ausmachen, der als "Epos" auch im übertragenen Sinne Bestand haben soll: ein solcher muß in der Lage sein, den vorgestellten Konflikt in eine "welthaltige" Lösung zu überführen.

7.3. Die Heilssuche

Die umfassende "Wiedererschaffung der Realität im Kunstwerk" muß also bei Muktibodh unweigerlich zu einer gewissen Dimension seiner Texte führen, wobei die Re-Präsentation der Wirklichkeit mit allen Facetten und Zusammenhängen eine große künstlerische Vision und versatile handwerkliche Fähigkeiten erfordert. Das literarische Anordnen verschiedenster Komponenten im Sinne einer naturalistischen (oder phantastischen) "Widerspiegelung" bleibt jedoch selbst bei einer im Idealfall angenommenen "Vollständigkeit" der Darstellung sinnlos im ästhetischen Konzept des Progressivisten, der ja immer um die Veränderung des Bestehenden bemüht sein muß: ohne die ideologische Ausrichtung, ohne die zukunftsweisende Botschaft und ohne die Vermittlung von Hoffnung, untermauert mit dem didaktischen Auftrag der Volkserziehung, kann er seinem Selbstverständnis als einem der Agenten von gesellschaftlicher Umwälzung nicht gerecht werden. Die (Selbst-)Versicherung, dabei einer "historischen Notwendigkeit" gerecht zu werden, stiftet Pflichtbewußtsein und gleichzeitig ein Zusammengehörigkeitsgefühl in der großen Sache, wo unabhängig vom individuellen künstlerischen Ausdruck ein Beitrag geleistet werden muß, und sich der Autor als Teil einer großen, weltweiten Veränderung begreift¹⁹.

Andhere meri ist also mehr, sollte offensichtlich mehr sein, als nur das oft zitierte "Dokument der modernen Volks-Geschichte des Landes vor und nach der

dialektischen Materialismus wird der Kampf zwischen zwei widerstrebenden Seiten und als Teil dieses Prozesses eine gegenseitige Durchdringung als notwendig angenommen. Nur dann entsteht Fortschritt." ("Samīkṣā kī samasyaerī", GA 5: 147).

¹⁹ Muktibodh selbst thematisierte das am Ende seines Artikels "Hindī kāvya kī nayī dhārā" ('Die neue Strömung der Hindi-Dichtung', ca. 1955-57): "Solange wir uns nicht mit dem ganzen Menschen befassen,[...] solange wir keine Beschreibung des leidenden Menschen des heutigen Zeitalters hervorbringen,[...] und den Weg für sein unausweichlich zu Erwartendes und zu Tuendes nicht aufzeigen können, solange bleibt die Aufgabe des Neuen Gedichtes nicht erfüllt. Wenn wir es nicht tun, kommt jemand anderes und tut es. Die historischen Notwendigkeiten warten auf niemanden." (GA 5: 318).

Unabhängigkeit" (Shamsher Bahadur Singh). Es weist mehr auf, als nur die von S.B. Singh ebenfalls als besondere Qualität von Muktibodhs Texten konstatierte "Zeugnishaftigkeit"²⁰: er will und muß auch einen Ausweg aufzeigen²¹. In Muktibodhs großangelegten Gesamtbildern wird immer auch die Verpflichtung auf eine Sinnstiftung erkenntlich, die seine Texte ganz entscheidend von den existentialistischen Entwürfen der in den sechziger Jahre entstandenen langen Gedichte des Hindi abhebt. Rajkamal Chaudhury z.B. setzt wenige Jahre später ebenfalls in einer (allerdings durch eine Narkose induzierte) "Traumgeschichte" sezierte Splitter des politischen, gesellschaftlichen und individuellen Alltags zu einem "Dokument"²² zusammen; der Glaube an einen vom Autor zu stiftenden "Sinn" ist ihm jedoch längst abhanden gekommen, und hat einem unverfrorenen Zynismus Platz gemacht, wie er Muktibodh wiederum sowohl als Haltung als auch als Stilmittel der Distanz noch recht fremd ist²³.

²⁰ "Die gleiche direkte Ausdrucksweise [wie die Niralas], die selbe ungekünstelte menschliche Botschaft, - aber über diese 'Niralahaftigkeit' hinaus ist eine deutliche 'Muktibodhhaftigkeit' erkennbar: das heißt das Grundgefühl einer neuen, ernsthaften Zeugnishaftigkeit." (VW CKM: 24).

²¹ "Es scheint, als ob die Konflikte der Geschichte sich wie in einem trügerischen Netz ausbreiten und wieder zusammenziehen. Und in diesem Netz sitzen wir alle gefangen, ohne es zu wissen vielleicht, jedoch unweigerlich, und suchen den Weg nach draußen, - aber es zeigt sich kein Weg, und trotzdem der feste Glaube, dass es einen Weg gibt, einen Weg geben muß ..." (Shamsher Bahadur Singh in seinem Vorwort zu CKM, S. 20).

²² Rajkamal Chaudhary: "Mukti Prasaṅg" ("Zum Thema Erlösung", 1966), in Mohan 1996: 214-235. (S.a. auch den von L. Lutze in "Hindilyrik der Gegenwart" (1968) vorgestellten Auszug des Gedichtes.) Dieser beeindruckende Text kann in mancherlei Hinsicht (Titel!, aber auch Aufgreifen bestimmter Motive) als ein Folgeprodukt von *Andhere meri* betrachtet werden. Die bei Muktibodh noch ungebrochene Empörung bzw. Hoffnung auf Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist jedoch hier längst einem Ton der Resignation gewichen: "Die Demokratie zerbricht ihre Leute nicht, sie beugt sie nur, weil der Bauch nach unten zieht" (S. 134). Oder: "warum gibts für mich keinen Namen keinen Fluß keinen Sperling keine Blume keine Theorie keinen Baum keine Partei ...". R. Chaudhary bedient sich ferner der hemmungslosen Prominenten-Nennung (indisch wie international), sowie der Ginsbergschen Technik (den er ebenfalls nennt) der Internationalisierung durch zeitgenössisches Politvokabular, das bei Muktibodh noch weitgehend und nur vereinzelt auf ideologische "Kampfgedichte" (meistens Russlands Kampf gegen den deutschen Faschismus thematisierend) beschränkt ist. Krass unterscheidet er sich durch sein betont drastisches, (von Muktibodh noch peinlich vermiedenes) provozierend-obszönes, 'unmoralisches' Vokabular. Diese Wortwahl allein räumt mit dem "Vorbildcharakter" der progressivistischen Kunst auf, gleichzeitig verabschiedet sie sich von den letzten Reminiszenzen des *Chāyāvād*, der ja gerade den Bereich "Sex" unweigerlich ins Spirituelle transzendierte. Auf (Muktibodhs?) "Lotus im heiligen Kreis" liegt so bei R. Chaudhary in "erotischer Pose/ die Urjungfrau." (Lutze 1968: 35).

²³ In einem Brief vom 5.2.1964 (aus Rajnandgaon) an Shrikant Varma reagiert er auf den offensichtlich von anderer Seite S. Varma vorgeworfenen "Zynismus" in dessen Werk mit

Das Postulat des "aufrichtigen Schriftstellers" ("honest writer"²⁴), der seinen Auftrag gegenüber dem Volk zu erfüllen hat, schafft eine Verpflichtung besonderer Art: Das als Privileg begriffene künstlerische und intellektuelle Talent²⁵, das der Künstler als seine "drückende" Schuldenlast gegenüber der Gesellschaft abzarbeiten hat, führt zu einem Konzept der Erlösung durch die "Sühne" des (volksbezogenen) Aus-Drucks. Das "commitment" des progressiven Autors Muktibodh geht daher, wie die Analyse der Konfliktsituationen und ihrer imaginären Kontrahenten ergab, über die Propagierung einer politischen Ideologie hinaus: er strebt mit seinem Text, ganz in der Tradition der epischen Erzählung, die Erklärung weit größerer Zusammenhänge an, als sie im Raster von gesellschaftlichen Umschichtungsmodellen des historischen Materialismus reflektiert werden könnten. Es geht um Höheres, im weitesten Sinne um "ewige Werte": um Lebenssinn, um Schuld und Sühne, um Freiheit, um Erlösung.

Muktibodhs Streben nach der Vermittlung einer "umfassenden Lebensphilosophie"²⁶ und Botschaft *über* das Volk²⁷, als auch als Sprachrohr *für* das gemeine Volk²⁸ läßt

der Beruhigung, dass er sog. Zyniker als "überraschend liebenswerte, hilfsbereite, pflichtbewußte" Menschen kennengelernt habe, deren Gesellschaftskritik sich eben im Zynismus (er gebraucht dafür das engl. Wort) äußere. Er stellt also die dahinterstehende positive Perspektive über die Form des 'zynischen' Ausdrucks. (GA 6: 368/9).

²⁴ So in seinem Brief vom 21.2.1954 aus Nagpur an Nemichandra Jain: "And we can really serve our people, if we really *write and publish writings*. We may not be great, but we are honest." (GA 6: 318, Herv. i. Txt.). An andere Stelle auch in Essays thematisiert, wie im dreiteiligen Aufsatz "Die persönliche Aufrichtigkeit des Künstlers" ("Kalākār kī vyaktigat īmāndārī"), oder "Persönliche Aufrichtigkeit und Kunst" ("Vyaktigat īmāndārī aur kalā"). (Alle als Beitrag seines "Literarischen Tagebuchs" für *Vasudhā* um 1960 geschrieben. In GA 4).

²⁵ Die biblisch-gleichnishafte Bedeutung der "Talente" als einem Gewicht (60 Minen = 36 kg), mit dem man wuchert oder das man verschleudert, kommt dem recht nahe.

²⁶ Dieser häufig von Muktibodh verwandte Begriff ("vyāpak jīvan darśan") schließt sowohl neue Bereiche ein, die für die Dichtung tauglich gemacht werden sollen, als auch die Vermittlung einer "richtigen" Geisteshaltung. Dass M. bei seinem "Darśan" (Philosophie!) dabei durchaus an einen Ersatz für die untauglich gewordenen Systeme von Religion und Philosophie dachte, der durch die progressivistische Literatur propagiert werden sollte, zeigt folgender Entwurf: "Es stimmt, dass wir heute, wo wir alle diese spiritualistischen Philosophien nicht mehr haben, in irgendeiner Form eine so umfassende Lebensphilosophie benötigen, die, wenn sie auch sonst nichts andres enthält, dann doch wenigstens die grundlegenden Dinge, die das gemeine Volk im Herzen fühlt, wie den Widerstand gegen Unrecht, der Versuch der Etablierung von Gleichheit unter den Menschen, Kampf gegen verdorbene Selbstsucht und Korruption, ein Gefühl von Liebe und Selbstaufgabe in gesellschaftlichen Beziehungen, Kampf gegen krassen Egoismus, Kampf dagegen, seinen Verstand zu verkaufen, um sein Haus mit einer Sofaecke ausstatten zu können und

den Autor selbst als eine der Ursachen für die Ausweitung seiner Gedichte bezeichnen. Die Befreiung aus dem dunklen Gefängnis der Individualität und den Weg ins "Licht" erfährt er in der Erweiterung der leidvollen Umfriedung seiner Einzelexistenz und der Überführung in die kollektive Erfahrung. In einem Text, der als Entwurf für die zweite Stellungnahme in *Tār Saptak* geschrieben war; aber nicht veröffentlicht wurde, führt er aus:

"Ich gehöre zu den glücklichen Menschen, die von ihren Nachbarn in Gasse und Viertel geliebt werden. Es sind Klein- und Kleinstexistenzen, so wie die meine. Nicht nur ihr unermüdlicher Überlebenskampf, ihre herzliche Unterstützung mit unendlicher Zuneigung, und ihre intellektuelle Wissbegier, sondern auch ihre mutige Initiative, ihre romantischen Phantasien, ihre politischen Hoffnungen, Befürchtungen und ihre gesellschaftsbezogenen Träume, begannen mich von allen Seiten zu beeinflussen. Meine Umgebung hat sich erweitert; sie erstreckte sich erst zu einem weiten Feld; und aus diesem Feld ist schließlich die ganze Welt geworden.

überhaupt dagegen, dass Verstand käuflich ist, Kampf gegen Kompromisse, und gegenüber dem gemeinen Volk Hingabe (bhakti) und Liebe." ("Samikṣā kī samasyaem", GA 5: 178).

²⁷ Der hehre (und schwer zu erfüllende) Anspruch auf die Nähe zum Volk beschäftigte Muktibodh zeitlebens. In einem Brief an Nemichandra Jain vom 21.2.1954 erklärt er diesem als Mittel zur Überwindung der quälenden Selbstvorwürfe, "unter denen ich auch litt", die liebevolle Zuwendung zum Volk: "Let us be humble servants of the people.[...] Rise my friend, go to your desk, do something in their name, for them." Etwas später im Brief gesteht er jedoch ein, dass auch seine Bemühen nicht ausreichend waren, um wie die Bhakti-Poeten zu wirklichen "Volkschriftstellern" zu werden: "I have not been an honest writer motivated by the defence of people's lives. The image of their faces does not manifest itself in rigorous and glorious colours in my literature.[...] But I shall overcome this defect [...] Mediaeval saint poets had a place in people's lives. They had very kind hearts. They used to be moved by others' suffering. They had genuine human emotions, they really loved people." (GA 6: 319, Herv. i. Txt.).

²⁸ Die Kluft zwischen volksnahen Empfinden und elitärem Anspruch auf künstlerischen Ausdruck kommt in der folgenden Äußerung zur Sprache: "Solche ästhetischen Emotionen [M. gebraucht das englische 'aesthetic emotions'] erfahren wir nicht nur beim Schreiben, sondern auch wenn wir auf der Straße laufen. Im Gespräch mit Freunden, der Mutter, bei einer Demonstration, beim Anblick von Blumen und Blättern, einem schönen Gesicht, bei der Begegnung mit einem verehrungswürdigen Menschen, können wir solche Gefühle erleben. Solche ästhetischen Emotionen erfährt nicht nur der Schriftsteller, sondern auch das gewöhnliche Volk und das intensiv. Das Volk selbst ist eine Schatzkammer von ästhetischen Emotionen. Das ist keine politische Ansicht, sondern eine unverbrüchliche Wahrheit. Aber warum sind nur wir Dichter, und sie nicht? Aus dem Grund, weil es trotz der Verlagerung von der persönlichen Ebene auf allgemeine oder höchste ästhetische Ebenen dennoch nicht immer deren Abstraktion leisten kann." ("Kāvya: ek samskṛtik prakriyā", GA 5: 198).

Meine Umfriedungsmauer ist weiter zurückgewichen und verschmilzt allmählich mit dem Horizont. Gesichter erscheinen mir plötzlich schön. Von wundersamem Licht erfüllte Augen sprechen jetzt mit mir. Eines dieser strahlenden Gesichter hat mich von dem mit der Zeit an mir haftengebliebenen Schmutz reingewaschen. Ich bin mit einemmal frei [mukt] und unabhängig [svatantr] geworden. Es war eine neue, lebendige Realität. Sie umfasste die vielfältigen gesellschaftlichen Umstände, die emotionale Verfassung, und Lebensbedingungen der kampfbewußten Menschen. Es bestand die Notwendigkeit, sie auf einer verallgemeinernden Ebene in Dichtungsform zu präsentieren. In dieser Richtung habe ich mich mit allen Kräften bemüht. Lange Gedichte sind das Ergebnis. Ich möchte mich in dieser Dichtart [kāvya prakār] noch weiter verbessern. Noch mehr Licht und Helligkeit hineinbringen."²⁹

Die Hinwendung zum Volk als "Philosophie", als Lösung und Erlösung des engagierten, volksorientierten *janvādī*-Schriftstellers, kann noch einmal vor dem Hintergrund der differierenden Lösungsmodelle von *Kāmāyanī* anhand der bildlichen Inszenierung der Schlusszenen vorgeführt werden. Beiden Protagonisten von *Kāmāyanī* und *Amḍhere meṁ* gemeinsam ist der Zwiespalt zwischen dem "Ich" und der "Welt", sowie die Überwindung des Ego-Bewußtseins, das der Vereinigung mit dem Kosmos, bzw. mit Gesellschaft und Volk, entgegensteht. Während die letzte 'Standaufnahme' von *Kāmāyanī* den Helden Manu, in Begleitung der ihn verehrenden Gattin Śradhā, als erleuchteten Heiligen (bereits von seinem Volk, Königin Iṛa und dem gemeinsamen Sohn als verehrungswürdig begriffen) auf dem Weg von der Gemeinsamkeit seiner sozialen Existenz in die Einsamkeit des Götterberges Kaiḷās zeigt, ist der Protagonist von *Amḍhere meṁ* aus seinem Zimmer in die Öffentlichkeit der Veranda *heraus*getreten, (ohne jedwede "Geliebte") und findet seinen "Guru" (als ein Vertreter der Synonymkette Blutlichtgetränkter Mensch, Ausdruck usw.), im Volksgedränge von "Straßen, Gassen", tritt also aus der Einsamkeit in die Gemeinsamkeit. Auffällig ist dabei auch im ersten Fall die schmerzlich vermißte und schließlich wieder erlangte Harmonie des Ego mit spiritueller erfahrener Natur und Universum als das Symbol von Glückseligkeit schlechthin, während im zweiten Fall

²⁹ "Ātmavaktavya: do", 1963/64, GA 5: 269/270.

die irdische Wirklichkeit der "Dörfer, Städte" (2.114)³⁰, als Raum der Erfüllung und Erlösung vorgeführt wird, in dem der "Guru" zu finden ist, und das Ego die Vereinigung mit der Masse als höchstes Ziel anvisiert (wenn er auch auf der Veranda stehen bleibt). Schließt der erste Text mit einem endgültigen *Status der Glückseligkeit*, so repräsentiert im zweiten Text das kurze Erblicken des "Gurus" nur ein *Stadium* innerhalb des unendlichen Prozesses von Suche und Erkenntnis, der mit immer neuem Bemühen und im lebendigen Austausch mit der Umgebung vorangetrieben werden muß.

Die Opposition zum Prinzip der "Glückseligkeit" (J.S. Prasads *Ānandvād*) in der von Muktibodh entworfenen "Philosophie des Leides" reflektiert eine ähnlich begriffene Verpflichtung zur Erarbeitung von "philosophischen" Modellen, zeigt jedoch eine signifikante Neuausrichtung in der Perspektive auf³¹. Die literarische Überführung des persönlichen Leides in eine historische Wirklichkeit des Leidens einer ganzen Klasse³², die Muktibodh in der Transzendenz des "*sat-cit-vedanā*" vorführt und dieses als eine Art Kampfbewußtsein zur Überwindung des Leides auf beiden Ebenen konstruiert, wurde in ihren Einzelheiten bereits während der Textanalyse angesprochen und zeigten das Bemühen, auch hier eine ideologische "Botschaft" in eine ansprechende literarische wie auch philosophische Gestaltung umzusetzen.

³⁰ Bzw. "in den Gassen, auf der Straße, im Volksgedränge" (8.144), oder "die politische Situation jedes Landes" (8.178), interessanterweise aber auch abschließend-inklusiv im Naturraum "auf Hochebenen ... den Bergen ... der See" (8.181).

³¹ Man wird hier an eine Parabel Brechts erinnert, in der er auf die Frage, ob denn ein Schriftsteller immer nur von "Krankem" berichten müsse, mit dem Bild des "Arztes" antwortet, der zur rechten, d.h. im Zweifelsfall auch unerfreulichen "Diagnose" kommen muß, ehe dem Übel entgegengearbeitet werden kann. ("Der Schriftsteller", Schriften zur Literatur und Kunst 1, Brecht 1967: 90).

³² Diese Überführung von individuellem Leid in das gesellschaftliche kann wiederum als die Überwindung eines Schuldkomplexes Muktibodhs konstruiert werden, indem die als bürgerlich begriffene Beschäftigung mit dem Leid ("Kummer und Trauer sind wesentliche Elemente der bürgerlichen Literatur", Leo Löwenthal 1966:14 ff) für einen progressiven Kontext tauglich gemacht wird. Das bürgerliche Gesellschaftsbewußtsein, das das Bestehende (Leid) im Grunde als das bestätigt, was es sein soll, wird damit in eines überführt, das mehr erwartet und mehr einfordern soll, als ihm zugeachtet ist. Diese Wandlung kann in sich selbst bereits als ein angestrebter Paradigmenwechsel in der literarischen Produktion gewertet werden.

Trotz solcher vordergründig augenfälligen, mannigfaltigen Unterschiede in der Lösungsstrategie ist also die beiden Texten gemeinsame *Verpflichtung* zu einer Auflösung des Konfliktes zum Guten, Wahren und Schönen ("*satyam, shivam, sundaram*") hin erkenntlich, die den epischen Anspruch auf Vorlage eines Heilsplanes und einer verbindlichen spirituellen, literarischen, oder politischen Werteformulierung akzeptiert und die als eigentlicher inhaltlicher Koordinator für das ethische Gerüst des Textes verantwortlich ist. Die forcierte Konstruktion solch idealistischer Endperspektiven zeugt also in beiden Fällen vom Versuch, mehr als nur die Eckpunkte einer historischen Konfliktsituation zu rekonstruieren: gleichzeitig ist als Motiv das Bestreben um die Neuerschaffung eines modellhaften Charakters, eines Typus³³ erkenntlich, der in einem Läuterungsprozess aus seiner Verblendung befreit wird und fürderhin gegen alle Anfechtungen, an denen er (als Protagonist eines ganzen Geschlechts oder einer Klasse) vorher zu scheitern drohte, durch eine ethisch-moralische Neuorientierung gewappnet erscheint.

So ist der letzte Teil von *Amdhere mem* nach der signifikanten Begegnung mit dem "Künstler" gekennzeichnet von einer grimmigen Entschlossenheit und beinahe pathetischen Aufbruchsstimmung, die angesichts der anfänglichen zarten Nuancen von künstlerischer Empfindsamkeit und Leidensdifferenzierung auf die angestrebte Erarbeitung von gültigen Botschaften, präzisen Wegvorgaben und einem Wertesystem verweist, die am Ende für den Leser (und Autor?) bereitstehen sollen. In *Amdhere mem* konnte anhand der Erarbeitung der ganz unterschiedlichen Wertigkeit von verschiedenen "Dunkelzonen" des Textes auch der Versuch aufgezeigt werden, im klassisch dialektischen Verfahren die widerstrebenden Elemente des Leidens- und Schuldkomplexes zunächst parallel anzuordnen (die Räume der individuellen "Höhle" und gesellschaftlichen "Schattenseiten" als Konstruktion von These und Antithese),

³³ H. Marcuse greift diesen Terminus im Zusammenhang des von ihm kritisch betrachteten marxistischen Entwurfes für die Funktion der Literatur auf: "So ist das Kunstwerk von vornherein als Totalität konzipiert, und seine Protagonisten sind nicht in ihrer zufälligen Besonderheit dargestellt, sondern als Typen, die "objektive Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, ja der ganzen Menschheitsentwicklung repräsentieren." [Marcuse zitiert hier G. Lukács' Aufsatz "Es geht um den Realismus"]. (Marcuse 1977: 21). Marcuse diskutiert im folgenden, ob "hier der Literatur eine Funktion zugesprochen wird, die nur im Medium der Theorie erfüllbar ist".

um sie dann in einem Entwicklungsprozess in die Synthese (der Raum des aufständischen "Untergrundes") zu überführen, wobei das Bekenntnis zum revolutionären Widerstand der werktätigen Massen schließlich als Panazee nicht nur für gesellschaftliche, sondern auch für persönliche (und literarische) "Mißstände" tauglich wird: das dialektische Gesamtkunstwerk.

6.4. Literarisches Neuland

Nachdem *Amidhere meri* nun von der Intention, Dimension und ethischen Ausrichtung tatsächlich eine Bezeichnung als das 'Epos des Neuen Gedichtes' zu erlauben scheint, soll noch einmal auf die Verbindung der progressiven und der experimentellen Komponente hingewiesen werden, die ja in diesem Gedicht stattgefunden haben muss, will es als repräsentativ für das 'Neue Gedicht' gelten. Neben Konfliktbewußtsein, Volksnähe und Sinnstiftung geht es in diesem Text ja im Leitmotiv der "Suche nach dem verlorenen Ausdruck" um das Finden neuer literarischer Ausdrucksmöglichkeiten. Muktibodhs Kritik am Progressivismus, in einem langen Essay gegen Ende seines Lebens ausgeführt, bedauert bei der Betrachtung des inneren Zustandes der Bewegung am ausdrücklichsten die versäumte Arbeit am "Projekt" einer nach neuen Kriterien orientierten Literaturgeschichte und Literaturkritik. Vor allem aber auf der kreativen Seite empfindet er einen Mangel in der Umsetzung von "progressivistischem" Gedankengut (seine 'umfassenden Lebensphilosophie') in dichterische Form und Sprache und 'experimentelle' Schreibweisen:

"Wenn diese umfassende Lebensphilosophie unser Leben bestimmt, warum erscheint sie dann nicht irgendwo in unserer Dichtung? Wenn sie unser Herz und Geist beherrscht, warum hat sie dann keine künstlerische Auswirkung aufzuweisen? Und warum hat sie keine neue, sensible und zarte Dichtungssprache hervorgebracht?"³⁴

Man ist versucht zu ergänzen: "Warum hat sie auf dem Gebiet der Dichtung den großen Prosawerken Premchands nichts entgegenzusetzen gehabt? Wo blieb das dichterische Großwerk des Progressivismus, das *mahākāvya*?" Der Versuch, eine

³⁴ "Samikṣā kī samasyāeṇ", GA 5: 178.

“experimentelle” Synthese von verschiedenen literarischen Disziplinen in einer neuen dichterischen Großform zu leisten, wurde im Verlauf der vorigen Textanalyse aufgezeigt. Die vom Autor selbst getroffene Kategorisierung von *Ardhere men* (und anderer langer Texte) als "Gedicht" erwies sich trotz der vordergründigen Dominanz von narrativen Verbänden und dramatischen Expositionen als überwiegend verbindlich in der Verpflichtung zur (im freien Vers) gebundenen Sprache, zu Passagen der Sing- und Rezitierbarkeit, zu lyrischen, dem narrativen Verlauf als Momentaufnahmen entgegengesetzten Natursequenzen oder auch urbanen Nottornos³⁵, wie auch zur periodischen Kondensierung des "Gesagten" in poetischen Symbolen und Bildern.

Die von Muktibodh gewählte Form der allegorischen "Reise durch die Dunkelheit" kann nun als großer Entwurf gesehen werden, ein Versuch, nicht nur epische Inhalte und Fragestellungen, sondern auch epische Größe in der Verbindung unterschiedlichster literarischer Formelemente zu erreichen. Ein solches Werk kann dadurch zu einer repräsentativen Enzyklopädie bestimmter zeitgenössischer Stil- und Ausdruckselemente geraten. Gleichzeitig war die große, in gebundener Sprache ausgeführte Textsorte des langen Gedichtes nach eigenem Bekenntnis die einzig mögliche Ausdrucksform für den Autor³⁶: trotz der verbindlichen narrativen Rahmengeschichte ist es der *lyrische* Verband mit seiner Sprach- und Formgestaltung, der als größter gemeinsamer Nenner des Textes fungiert. Ganz konkret im Zusammenhang des vorliegenden Autors erweist sich also schon unter dem Gesichtspunkt der Suche nach der *poetischen* Sprache und dem *dichterischen* Ausdruck die Form des Romanes als nicht in der Lage, eine Integration des gesamten Instrumentariums des Ausdrucks zu leisten.

³⁵ Diese Kategorie einer sowohl der Malerei ("Vorwiegend dunkle Farbgebung") als auch der Musik verwandten "literarischen Gestaltung einer nächtlichen Szene" weist in Bezug auf den düsteren "Stimmungswert" gerade der vorliegenden gespenstischen Einschübe und grotesken Traumsequenzen durchaus Bezüge auf zum im Zshg. des Nottorno erwähnten "Interesses der Romantik an Geistererscheinungen, Träumen, Magnetismus u.ä., wofür die romantische Naturphilosophie Material und gedankl. Rüstzeug lieferte [...]". (Metzler: 297/8).

³⁶ So seine Aussage im 63er Nachwort von TS: "Das neue Gedicht, das ich hier beitrage, und das im Jahre 1963 entstanden ist, ist vergleichsweise kurz. Kürzere Werke kann ich vielleicht jetzt gar nicht mehr schreiben." (TS: 38).

Die Technik der "epischen Integration"³⁷ eröffnet auf der formellen Ebene scheinbar gerade für den dichterischen Ausdruck die Möglichkeit, eine wie auch immer zersprengte Parallelanordnung narrativer, lyrischer, reflektiver oder dramatischer Sequenzen herzustellen, ohne dem Gesamtcharakter von Dichtung allzuvielen Opfer bringen zu müssen. In der Form des langen Gedichtes kann das nach Ausdruck drängende dichterische Potential durch eine narrative Rahmenstruktur³⁸ oder dramatische Positionierung an Aussagekraft gewinnen und trotzdem Gedicht bleiben; während im umgekehrten Falle der narrative Verbund, die Aussagekraft, Spannung und Wirkung eines Romans oder Dramas durch dasselbe nach Ausdruck drängende dichterische Potential vollständig aus den Angeln gehoben werden kann³⁹. Eine rhapsodische Reihung verschiedenster Stil-, Sprach- und Realitätsebenen fällt also im weitestgehend poetischen Verbund offensichtlich leichter und erlaubt dem Autor größtmögliche Freiheit bei der Wahl der Ausdrucksmittel, ohne dass er Abstriche bei Aussage und Mitteilung machen muß. Freilich muß er dazu seine Sprache und Form disziplinieren, um einem Anspruch von Sublimierung und Abstrahierung gerecht zu werden⁴⁰. Die Untersuchung einiger "vielüberarbeiteter" Passagen in den

³⁷ Der Eintrag unter diesem Stichwort im Metzler Literaturlexikon läßt sich ohne Einschränkungen auf dieses von Muktibodh verwandte erzähltechnische Verfahren anwenden: "In ein Geschehen werden Parallel- oder Kontrasterzählungen (Märchen, Träume, Bekenntnisse, Rückblicke usw.), Lied- und Verseinlagen, Vorausdeutungen eingeschaltet mit der Funktion, Handlungsstränge zu verknüpfen. Sinnbezüge und Sachzusammenhänge zu verdeutlichen, auf die Allgemeingültigkeit und Welthaltigkeit der Vordergrundshandlung hinzuweisen. Die Verbindung wird oft zusätzlich durch Zitate, Leitmotive, Schlüsselwörter, Anspielungen usw. hergestellt." (Metzler: 124/125).

³⁸ So zeugt u.a. die Strukturierung des Gedichtes in Kapitel vom Versuch, ein großangelegtes Geschehen nicht nur mit einer linearen Abfolge zu versehen, sondern es auch auf formaler Ebene zumindest ansatzweise (wenn schon nicht der *mahākāvya*-Theorie des *einen* dominierenden *rasa* pro Kapitel genügend!) in literarisch-homogene 'Teilbereiche' zu gliedern, was den Augenmerk auf relativ kurze "lyrische" bzw. relativ lange "narrative" Kapitel lenkte.

³⁹ Gelten Muktibodhs Gedichte bereits als schwer lesbar, so zerfallen viele seiner längeren Prosatexte in eine noch verwirrendere Mischung von "Handlung" (oft in der Form einer Reise, eines Weges, eines Dialoges) und "abschweifenden" Elementen von Erinnerungen, Visionen, Beobachtungen, Gleichnissen etc, die anhand eines Ausblicks, einer Örtlichkeit, eines Standpunktes o.ä. inszeniert werden, wobei man buchstäblich den Faden verliert, bzw. sich dieser schließlich als eine intellektuelle Fragestellung herauskristallisiert, der mit der "Handlung" nur dürftig verknüpft ist. Stattdessen dominiert auch in den Prosatexten eine z.T. überwältigende Bildhaftigkeit.

⁴⁰ Die Sublimierung der Realität zu dichterischer Wahrnehmung, sowie die Verknüpfung statischer Bilder zu einem dynamischen Ganzen thematisiert Muktibodh an einer

verschiedenen Textvorlagen bestätigte dieses Streben nach *Verdichtung* als eines der Hauptanliegen des Lyrikers Muktibodh. Dass dieses Anliegen durchaus parallel mit der nach "Erweiterung" drängenden thematischen und künstlerischen Bandbreite verläuft, reflektiert eine zentrale Position in der neuzufindenden Selbstdefinition als "Dichter"⁴¹, die eine poetische Schöpfung mit dem "Makel" der prosaischen Aussage behaften will und dennoch der dichterischen Form verpflichtet bleibt.

Die komplizierte Schichtung der Folien von "Realität" mit denen von Traum, Wachen und Vision wurde anhand der Verfolgung der Perspektive des Ich-Erzählers aufgezeigt, und dabei sowohl die verschiedenen "realen" als auch ideellen Räume des Gedichtes und ihrer assoziierten Wahrnehmungsbereiche vorgeführt, als auch deren narrative Verknüpfungs-, bzw. Trennungs-Codes im Gesamttext aufgezeigt. Die enge Reibung mit der allegorischen Vorlage des *Kāmāyanī* wurde ganz grundlegend auch in der Diskussion um den Begriff "*Fantasy*" ersichtlich, den Muktibodh in seiner Kritik *Kāmāyanī: ek punarvicār* sowohl für *Kāmāyanī*, als auch für sein eigenes Werk verwandte. Die Forderung nach einer Freiheit der Wahl von ("romantischen") Formen und Ausdrucksmitteln bei einer ungeschmälernten Verpflichtung zum ("realistisch-progressiven") Inhalt reflektiert die Bemühung um eine Neudefinition der zu eng gewordenen orthodoxen Vorgaben der Parteilyrik sowie um eine weitergefaßte Definition des Realismusbegriffes.

Stelle so: "Das Gedicht ist, mit der einzigen Ausnahme der Musik, viel abstrakter als die anderen Künste. Die Lebensrealität erscheint hier in der Verwandlung zum Gefühl, zum Bildnis, zum Gedanken. Und die ganze dramatische Qualität eines Gedichtes entspringt im Grunde der Dynamik dieser Wahrnehmungen. Auf diese Weise ist die Geschichte innerhalb des Gedichtes eigentlich eine Geschichte der Wahrnehmungen. Demnach ist es gar nicht unmöglich, ein Gedicht in mehreren geordneten Prosabildern vorzustellen. Oder man erhellt und beleuchtet einige geordnete Prosabilder derart, dass ein Rhythmus entsteht, dass sie dynamisch werden, und in eine bestimmte Richtung zu fließen beginnen." (GA 4: 158).

⁴¹ Im Aufsatz "*Samīkṣā kī samasyaerṇ*" führt er aus: "Leute, die Artikel schreiben (ich meine damit literarische Journalisten) und Editoren können in ihren Aufsätzen und Kolumnen ihren gesellschaftlichen oder politischen Standpunkt vertreten und verbreiten. Aber ein Künstler (Kurzgeschichtenautoren, Dichter usw.) kann das nicht, soll es jedenfalls nicht, weil er der Jünger der ewigen Schönheit ist. Und weil durch solche Verunreinigung seine Kunst Makel erleiden und seine Seele beschmutzt würde, wünscht er auch nicht, dass andere Autoren und Künstler dieser Richtung verfallen." (GA 5: 178).

Ganz sicher ist die *Fantasy*-Struktur von *Amdhere meri* ein Versuch, imaginäre Räume und Bilder in Wortform wiederzuerstellen, um damit ein vollständigeres, alle Facetten umfassendes Bild einer allzu eindimensional konzipierten "Realität" abzubilden, und einer solchen "realistischen" Darstellung dadurch eine noch größere Aussagekraft zu verleihen. Während in *Kāmāyanī* bereits die "Realität" des Textes in mythisch-legendärer Vorzeit angesiedelt ist (ganz abgesehen von einer vollständig aus dem Blickfeld gerückten Realität des Autors), unternimmt die *Fantasy* in *Amdhere meri* ihre intensivsten assoziativen Ausbrüche gerade aus der "Realität" des Textes heraus, welche wiederum nahezu verzerrungsfrei Aufschlüsse über die historische Realität des Autors zu geben vermag.

Eine weitere Reibungszone ist ferner im Umgang mit der eigenen Mythologie erkenntlich, die ja in *Kāmāyanī* den gesamten Erzählrahmen umfasst (wie das ebenfalls noch auf Niralas langes Gedicht "*Rām kī śakti pūjā*" zutrifft) und die Verlagerung eines zeitgenössischen Konflikts auf allegorische Ebenen leistet, während in *Amdhere meri* bereits der Umweg von der "Künstlerpassage" zum *Brahmarākṣas* und von dort weiter zu *Rāvaṇa* in Kauf genommen werden mußte, um die auch in diesem Text durchaus wirksamen mythologischen Muster und allegorischen Verweise rekonstruieren zu können. Mythologische und spirituell-philosophische Paradigmen liefern in *Kāmāyanī* sämtliche Eckpunkte für den kunstvoll konstruierten allegorischen Rahmen, während *Amdhere meri*, das ja auch als Allegorie eines Weges von der Dunkelheit (Verblendung, Unterdrückung, Gefangenschaft, Druck) ins Licht (Erkenntnis, Erlösung, Utopie, Ausdruck) konstruiert ist, die Folie von Alltag und Gegenwart beibehält, und mythologische Bezüge nur als ein Versatzstück im Bewußtsein des modernen Menschen aufführt. Inwieweit bei der allegorischen Organisation von *Amdhere meri* ideologische Paradigmen hier zumindest ansatzweise die Rolle der spirituell-philosophischen von *Kāmāyanī* übernommen haben (die Terminologie in *Kāmāyanī* erscheint jedoch ungleich geschlossener, bruchfreier und expliziter auf das Lehrgebäude des shivaitischen Monismus abgestimmt als diejenige in *Amdhere meri* auf die marxistische Ideologie), und so beide Texte mit unterschiedlichen Vorgaben an einem Mythos des modernen Menschen arbeiten, sei freilich dahingestellt.

Der Anspruch auf eine gewisse literaturgeschichtliche "Historizität" des Textes, der somit als real existierendes "Musterbeispiel" des (progressiven) Neuen Gedichtes in der Form eines (Anti-)Epos vorgelegt werden soll, scheint also aufzeigbar. Trotz aller konzeptioneller Intentionen erweist sich allerdings die Wahl der Form des langen Gedichtes bei Muktibodh bei näherer Betrachtung nicht als eigentliche Wahl: sowohl die zunehmende Länge seiner Gedichte als auch das Dichten an sich erscheint als das Ergebnis einer schicksalsgegebenen Verbindung von künstlerischem Genie und gesellschaftskritischer Vision, die in einem eigendynamischen Prozess zu immer weiteren Kreisen ausholen muß, um zum allen Ansprüchen genügenden "höchsten Ausdruck" zu gelangen und damit "Freiheit" von einem bestimmten Gefühl wie auch der dadurch erzeugten Bilder und Gedanken zu erlangen. Die Textform von *Amṛdhereṃ* fächert sich daher innerhalb des Oberbegriffes des "Langen Gedichtes" tatsächlich in ein völlig neues Bündel von möglichen Interpretationen und Lesarten auf, arrangiert aus Variablen unterschiedlichster literarischer Herkunft. Auf diese Weise konstituiert sich eine in diesem Sinne wirklich "moderne" Textsorte, indem sie "den Sprung von einer Weise der Gestaltung zur andern in ein und demselben Kunstwerk" (B. Brecht) ermöglicht.

Eine weitere "Lesart" mag so z.B. eine solche sein, welche das Lesen selbst ganz zugunsten der Bilderfolge und des *gesprochenen* Textes zurückstellt. Die Konzeption vom Künstler als einem "Chronisten" seiner Zeit äußert sich nicht nur in der bereits erwähnten Zeugnishaftigkeit von Muktibodhs Texten, sondern könnte zur Überlegung führen, ob die "Vorführung" nicht nur im übertragenen Sinne, sondern auch die gestalterischen Mittel betreffend eines der Potentiale des Textes darstellt. Der Versuch einer breitangelegten zeitgeschichtlichen Dokumentation, gepaart mit der eindringlichen, bildhaft-evozierenden Qualität des Gedichtes ließe sich auch auf visueller Ebene⁴² in die Form eines Theaterstückes oder in das vielleicht noch

⁴² Die Klassifizierung der Dichtungskategorien im Kontext der kāvya-Literatur nach nur zwei Kriterien des *dr̥ṣya*, *prekṣya* ("zu Sehendes") oder *śrāvya* ("zu Hörendes") macht die Aufführbarkeit zum herausragenden Unterscheidungskriterium gegenüber anderen Qualitäten von Dichtung. (Vgl. Lienhard 1984: 45). Eine so verstandene "dramatische" Qualität geht also über die im vorigen untersuchte Inszenierungen von Konfliktsituationen

kompatiblere Medium des Filmes übersetzen, wobei die Erzeugung eines "epischen" oder "dokumentarischen" Charakters Aufgabe der jeweiligen Inszenierung bliebe.

Die vielfältigen im vorigen aufgezeigten "Regieanweisungen" optischer und akustischer Art, sowohl was Raumkoordination, Raumausstattung, Farben, Geräusche, Hintergrundstimmen, Gerüche, und v.a. den enorm differenzierten "Beleuchtungsplan" mit Farben, Licht und Schatten betrifft, als auch die dynamischen Anweisungen zum Tempo des Geschehens und den Szenenwechseln, die Erzählstruktur mit Erzähler und verschiedenen Charakteren, die detaillierten Angaben zum Gemütszustand des Protagonisten, die Kameraführung und -perspektive (Zooming-in, Großaufnahme, Überblendungen und Schnitte, Totale, spärende Kamera etc.) erlauben eine weitere, nahezu nahtlose Parallelkonstruktion des Textes in der Form eines Filmscripts. Erscheint die Länge des Textes für andere Ausdrucksformen entweder unangemessen lang (Gedicht) oder kurz ("Epos"), so entspricht die Dauer von rund 75 Minuten gesprochenen Textes in dieser Realisierung (Theater, Film) erstaunlicherweise exakt der Standardvorgabe. Auch die schnelle Schnittfolge, das assoziative Zusammenspiel von Geschehen und Gedanken, die Fusion von "Realität" und Phantasiesequenzen, die insgesamt entrückte und obskure Atmosphäre usw. scheinen im Rahmen der technischen Möglichkeiten des Filmes auf besonders flexible und kompetente Umsetzungsmöglichkeiten zu treffen.

Bleibt das Problem der Kommunizierbarkeit und der Relevanz für den (heutigen) Leser/ Zuhörer/ Zuschauer. Wurde die Rezitation des Gedichtes als beklemmend und für Zuhörer und Autor "erschöpfend" (Harishankar Parsai) beschrieben, so läuft eine Inszenierung Gefahr, sich auf die leicht zu extrahierende Botschaft von der Notwendigkeit des revolutionären Widerstand zu beschränken⁴³, und sich bei der

und ihrer Protagonisten in *Arndhere mem* hinaus, und betrifft vornehmlich den visuellen Aspekt.

⁴³ Eine Produktion des "Punaśca"-Ensembles aus Patna, die am 23.2.1999 in Delhi zur Aufführung kam, interpretierte den Text weitestgehend im Sinne eines Plädoyers für den "revolutionary path" (Handout). Die Gestaltung der "Räume" beschränkte sich auf das (angedeutete) Zimmer, und ein urbanes Szenario mit Uhrturm (für Prozession, Tilakstatue, Gandhi, Folter, brennende Stadtsilhouette etc.). Eine weitere Szenerie bildete der Bargadbaum für den "Irren", der sein "Lied" tatsächlich sang, wie interessanterweise alle in der vorliegenden Untersuchung unter "Liedstrukturen" isolierten Passagen auf der Bühne

komplizierten Entwirrung dieses vielfädigen Gewebes auf das Spinnen vor allem dieses durchgehenden Fadens zu konzentrieren. Eine solche 'entpoetisierte' Simplifizierung läßt eine Präsentation des Textes tatsächlich schnell wie eine zeitgebundene (und daher heute leicht muffig anmutende) "Dokumentation des Progressivismus" erscheinen, sind die entsprechenden "Manifest"-Passagen des Textes ja auch in besonders "verständlichem", der eindrucksvollen Deklamation entgegenkommenden Wortlaut gehalten und ergeben so mit die 'dramatischsten' Bühnensmomente.

Eine höchst anspruchsvoll komponierte, auf der Grundlage mehrerer Texte erarbeitete Verfilmung⁴⁴ des Werkes von Muktibodh von Mani Kaul (1980) visualisiert zum gesprochenen Hintergrundtext hingegen durchaus poetische Momente in der Form von Landschaftsausblicken und städtischen Standaufnahmen, konzentriert sich jedoch hauptsächlich auf lange, darstellerisch inszenierte Dialoge der gedanklichen Kernstücke aus Essays und Kurzgeschichten. Einige Passagen von *Am̄dhare meṃ* dienen gewissermaßen eher zur "Einstimmung" und sind mit melancholischen Stimmungsbildern aus Natur und Stadt untermalt, bevor zum stark intellektuell dominierten "darstellerischen" Teil mit Handlung, Begegnungen und Dialogen auf der Grundlage anderer Texte übergeleitet wird. *Am̄dhare meṃ* wird also nicht eigentlich

im (Chor-)Gesang vorgetragen bzw. rhythmisch intoniert wurden. Erwartungsgemäß wurden entsprechend der Interpretation des Textes die Räume der "Höhle" und sämtliche Naturszenarien bzw. "kosmisches" Geschehen überhaupt nicht visualisiert, nicht einmal die erste, sehr 'dramatisch' gestaltete grosse Höhlenszene in Kap.1., "draussen vor der Stadt". Der Protagonist wurde in mehrere, parallel agierende Personen aufgeteilt, die im Wechsel den Text sprachen, während weitere Schauspieler die "Begegnungen" inszenierten. Dadurch gelang die Erzeugung einer gewissen Spannung, die die Rezitation vorantrieb. Dennoch blieb die Wirkung des Textes vornehmlich auf die revolutionäre "Botschaft" reduziert und dem Motiv des künstlerischen (literarischen) Ausdruckes in der Inszenierung kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Der "Ausdruck" wurde auf ein Synonym der "geliebten Revolution" reduziert: "It creates a Fantastic world full of tensions, fears of fascism taking over but at the same time a very clear knock of the ultimate, self-realising Expression - sweet remembrance of the Kiss of beloved revolution can be heard." (Handout). Weiterhin enttäuschte die fehlende Realisierung der subtilen Beleuchtungsvorgaben im Text.

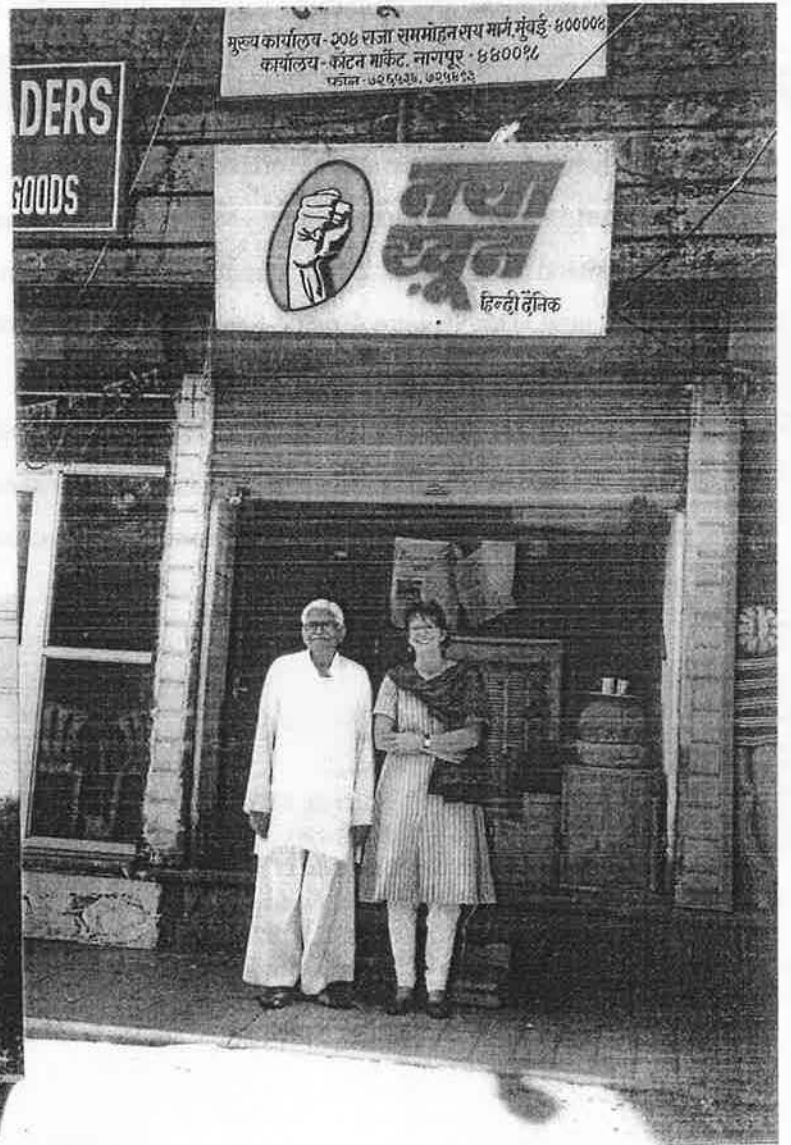
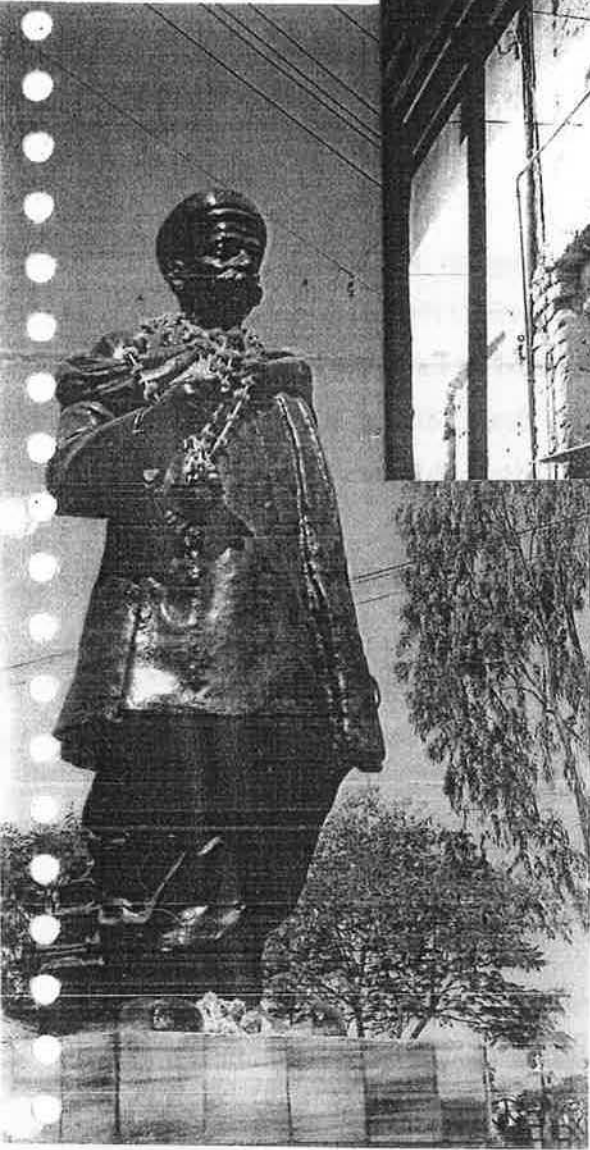
⁴⁴ Das Filmscript von "Satah se uḥtā ādmī" basiert auf der Grundlage zweier Essays (Tīsrā Kṣaṇ, Ek lambī kavītā ka ant), zweier Gedichte (*Am̄dhare meṃ*, Is caure ūnce ḥile par) sowie von sechs Kurzgeschichten Muktibodhs (*Zindagī kī kataran*, *Am̄dhare meṃ*, *Nayī Zindagī*, *Pakṣī aur dīmak*, *Satah se uḥtā ādmī*, *Cābuk*). Laut Einleitung des Scripts von Mani Kaul ist der Film als "feature film" konzipiert ("Gajānan Mādhav Muktibodh ke sāhitya par ādhārit ficar film", A. Vajpeyi (ed.) *Pūrvagrah* Nov./Dec. 1980: 5).

als unabhängiger Text verfilmt, obwohl Schlüssel motive wie das des Zimmers, der Schritte, der Öllampe auf dem Tisch, des Militär, der Folter usw. immer wieder auch bei anderem Text hintergrund eingeblendet werden. Die "Höhle" sowie der gesamte "magische" und "mystische" Bereich des Gedichtes (und anderer Texte) erscheint jedoch wiederum vollkommen ausgeklammert, was der insgesamt etwas kopflastigen Ausrichtung dieser Inszenierung zu entsprechen scheint.

Ob nun die revolutionäre Botschaft oder das intellektuelle Ringen um Erkenntnis und Ausdruck zum jeweilig dominanten Leitfaden der Rezeption erklärt wird, ist Ansichtssache: der Text selbst erlaubt diese und viele weitere Interpretationen. Es ist jedoch vielleicht das feinere Gespinnst zwischen den groben Kett- und Schußfäden, die leisen, verwirrten Töne, die verletzlichen Momente, die verzerrten Bilder und die stellenweise geradezu spürbare atmosphärische Verdichtung, die dem Text über seine 'Botschaft' hinaus eine weitreichendere Dimension zuweisen, als sie eine ideelle Repräsentativität in Bezug auf aktuelle ideologische und gesellschaftspolitische Fragestellungen schaffen könnte. Die Angst kann ein solches Gespinnst weben, die Einsamkeit, das Leid und das Scheitern. Weniger als die angestrebte Inszenierung universaler Werte, Konflikte und Lösungen ist es daher vielleicht die so eindringlich ausgeführte Inszenierung des *Zweifels*, die dem Text einen 'ewigen' Bestand im Sinne des höchsten, 'ewigen' Ausdrucks (*param abhivyakti*) verleiht, und ihn über seine Zeit hinaus relevant erscheinen läßt. Dieses feinere Gewebe zwischen den gängigen Rastern der Interpretation aufzuzeigen war mit ein Anliegen der vorliegenden Arbeit.

"Muktibodhs Gedichte, voller seltsamer Zeichen, getrieben vom Wunsch nach Erkenntnis, lärmten manchmal aus der Ferne, und flüstern uns dann wieder geheimnisvolle Dinge direkt ins Ohr. Sie erzählen uns unsere Geschichte, wir sehen uns plötzlich erschrocken selber an, und erkennen uns ein wenig besser als vorher."

(Shamsher Bahadur Singh, VW CKM: 20)



8.0. Anhang

8.1. Kurzbiographie Gajanan Madhav Muktibodh¹

Geboren am 13. November 1917 in Shyaupur, Gwalior.

Ein Vorfahre aus der Sippe der Rigvedi Kulkarni Brahmanen (ursprünglich heimisch in Maharashtra und Konkan, d.V.) schrieb wohl um die Zeit der Khalji-Dynastie (1290-1316) ein spirituelles Werk namens "Mugdh-Bodh" oder "Mukt-Bodh". Daraus entstand im Laufe der Zeit der Familienname. Die Familie führt eine alte *Shivalinga*-Statuette im Besitz, die bis heute verehrt wird. Muktibodhs Urgroßvater Vasudeva stammte aus Jalgaon (Khandesh), kam nach Gwalior wegen Arbeit. Großvater war Büroangestellter im Tonk, wegen seiner Persischkenntnisse als 'Munshiji' bekannt. Auch Vater Madhav Muktibodh sprach gehobenes Urdu. Er war Polizeibeamter mit wechselnden Postierungen, und setzte sich als Inspektor in Ujjain zur Ruhe. Religiös und gerechtigkeitliebend, sehr dominante und beeindruckende Persönlichkeit. Pflichtbewußt, zuverlässig und patriotisch. Unbestechlich, hatte keine Reichtümer angehäuft, lebte für seine Ehre. Mutter stammte aus einer Bauernfamilie in Isagarh, Bundelkhand. G.M. Muktibodh kommt als dritter Sohn zur Welt, die beiden älteren Brüder starben jung. Der jüngere Bruder Sharad Chandra wurde ein berühmter Dichter im Marathi. (SBS).

Behütetes Kind nach dem Tod der älteren Brüder, als Kind oft mit dem Vater auf der Polizeistation. Dessen Posten als Steuerunterinspektor machte ihn zum 'König des Dorfes'. Auch der Sohn wird von allen verwöhnt und 'Babu Saheb' genannt, eine Anrede, die auch sein jüngerer Bruder übernimmt. (VCS, SCM).

¹ Da die Angaben z.T. sehr variieren, sei jeweils die Quelle angezeigt:
Shamsher Bhadur Singh: Vorwort zu *Cāṇḍ kā mūṛhī tērhā hai* (SBS)
Vishnu Chandra Sharma: *Muktibodh kī ātmakathā*, 1984 (VCS)
Nand Kishore Naval: *Jñān aur Saṃvedanā*, 1993 (NKN)
Nemichandra Jain: Vorworte und Kurzbiographie in GA (NCJ)
Sharad Chandra Muktibodh: "Mere baṛe bhāī", 1972 (SCM)
Biographische Angaben zu Muktibodh in *Tār Saṣṭak* (TS)

Aufgrund der Versetzungen seines Vaters oft Unterbrechungen in der Ausbildung. Daher besteht er die 'Mittelpfprüfung' in Ujjain nicht, was er selbst als "erstes einschneidendes Erlebnis in meinem Leben" bezeichnet (TS).

Grundschule in Ujjain. Ein Mitschüler, Shantaram, war für nächtliche Inspektionsrunden eingeteilt. Muktibodh begleitet ihn oft durch die Stadt. 1930 mittlerer Schulabschluss in Ujjain, mit 13 Jahren. (SBS).

1935 im Madhav College, Ujjain, Aufnahme des Literaturstudiums. (TS).

1935/36 erstes Gedicht und erste Kurzgeschichte geschrieben. Ab 1936 erstes Tagebuch. (NCJ).

1938 B.A. am Holkar College, Indore, wohin er gewechselt hat. Vater im Ruhestand, Familie hat kaum Mittel. 1938 erste Lehreranstellung an der Modern School in Ujjain. Ein Jahr vorher (1937) kam Prabhakar Machve an dieselbe Schule. Beide entwickeln einen gewissen intellektuellen Atheismus wie bei Navin oder den Bauls, beginnen mit Rhythmus und Reim zu experimentieren. Kreis von jungen Schriftstellern entsteht, nächtelange Diskussionen. Shaw, Ibsen, Bergson, Russell, Marx, Tagore, Gandhi, russische Literatur, spanischer Bürgerkrieg, Faschismus in Europa und "satyāgraha" zentrale Themen. (SBS).

Vater wollte, dass er Rechtsanwalt würde, gut verdiene und im sozialen Status aufsteige. Ende der dreissiger Jahre von nationale Unruhen beeindruckt. Kommilitonen im College waren der romantische Phantasiedichter Virendra Kumar Jain und Prabhagchandra Sharma, Co-Editoren von *Karamvīr*, ebenso Ramashankar Shukla 'Hriday'. Starker Einfluss der Gruppe durch Makhanlal Chaturvedi und Mahadevi Varma. Gleichzeitig durch Dostojevskij, Flaubert und Gorki; Rationalismus, Psychologie, Philosophie. (SBS).

Prabhakar Mache unterrichtet ab 1935 im Krishi Chayan College. Ramashankar Shukla vom Madhav College ermuntert Muktibodh zum Vorlesen seiner Gedichte. Bis nach Indore noch von Ramashankar Shukla 'Hriday', seinem 'Guru', beeinflusst. (VCS).

1936, mit 19 Jahren, trifft er Virendra Kumar Jain, einen romantischen, selbstverliebten jungen Dichter, der viel Wert auf sein Äußeres legt. Gemeinsames Studium im B.A. Junior. Auf dem Turm des Holkar Colleges (Indore), einem Treffpunkt, versunken in der Schattenwelt Tagores. Virendra findet in Muktibodhs Gedichten eine seltsam verwunschene 'Blässe'. Muktibodhs Gedichte auf der Basis der Realität, Virendras auf der Basis der Wolken, Traumwelten. Beindruckt von Pant, Navin, Makhanlal Chaturvedi. Virendra Kumar Jain webt einen Nebel des Sterbens; entrückt, Entsagung. 1937 geht Virendra Kumar wegen Versetzung seines Vaters weg. (VCS).

1939 gegen den erbitterten Widerstand seiner Familie Liebesheirat mit Shanta, über Kastengrenzen und soziale Schranken hinweg. Schweres und anhaltendes Zerwürfnis mit der Familie. (SBS).

Bekanntschaft mit Shanta über deren Mutter, die wie Muktibodhs Tante (*Buā*) Attabai als Krankenschwester (*Royal Nurse*) im Maharaja Hospital in Indore arbeitet. Muktibodh wohnt bei *Buā* Attabai während seiner Collegezeit (Holkar College) in Indore. Shantas Mutter wohnt gegenüber in den Quartieren der Angestellten, sie arbeitet auch im Haushalt von Muktibodhs Tante. Shanta wie ein Nachbarskind, zunächst geschwisterlicher Umgang, aus dem zartere Gefühle erwachsen. (VCS).

1940-1942 Lehrtätigkeit in Shujaipur, Bekanntschaft mit Nemichandra Jain, der 1942 aus Agra kommend dorthin postiert wird. Begeisterung für Marxismus. Planung für *Tār Saptak* mit Machve, Nemichandra Jain und dessen Freund Bharat Bhushan Agraval. (SBS).

1943 Gründung des Pragatiśīl Lekhak Saṅgh M.P. in Ujjain, mit Ramvilas Sharma, Amrit Rai u.a.

1943 erscheint *Tār Saptak*.

1944 Organisation der "Konferenz aller Schriftsteller gegen den Faschismus" in Indore durch Muktibodh.

Bharatbhushan Agraval und Nemichandra Jain rufen ihn nach Kalkutta, dort aber keine Anstellung, nur kurzer Aufenthalt.

1945 geht Muktibodh aus Ujjain nach Varanasi, dort mit Trilochan Shastri Mitarbeit bei *Hans*, wenig Geld, unspezifische Arbeit. (SBS).

1946/47 Anstellung als Lehrer an der Hitkarini High School in Jabalpur. Mitarbeit bei der Tageszeitung *Jaihind*. Schwere kommunalistische Spannungen. Ausgangssperre nachts, wenn er vom Unterricht kommt. Mitarbeit bei der Zweimonatszeitschrift *Samtā*. (Herausgeber: Nanddulare Vajpeyi, d.V.). Begegnung mit Shamsher Bahadur Singh. (SBS).

Um 1948/49 gibt Muktibodh ein 250seitiges Manuskript eines Romans an einen Verlag in Allahabad, auf Vermittlung von Shamsher Bahadur Singh. 80 Seiten sind fertiggestellt, aber noch nicht gedruckt, als das Manuskript verloren geht. Alle Bemühungen Sh.B. Singhs, es wiederzubeschaffen, bleiben erfolglos. Später wird ein Teil dieses Romans in der Zeitschrift *Pakṣdhar* gefunden, und der GA beigelegt. (NCJ).

Dez. 1948 von Jabalpur nach Nagpur. Große finanzielle Nöte, Schulden, kann zunächst die Familie nicht nachholen. Anstellung beim "Information and Publication Department", Civil

Secretariat, Nagpur. Wegen Ruf als linkem Staatsfeind und Beschattung durch Geheimpolizei gibt er die Stelle auf. (SBS).

1953 Bekanntschaft mit Naresh Mehta, der ans All India Radio Nagpur versetzt wird. Enge Freunde, bis zur Trennung bei der Zusammenarbeit für *Kriti*.

1953 auf Anraten seiner Freunde die M.A. Prüfung an der University of Nagpur abgelegt.

1954 auf Vermittlung von Prabhakar Machve Anstellung am "All India Radio" ^{NT}

Okt. 1956 Neugründung des Staates Madhya Pradesh

"All India Radio" umzieht. Muktibodh wird nur ein
lehnt diese ab.

1956-1958 Redakteur bei *Nayā Khūn*, einer von
Wochenzeitung. Die Zeitung ergreift Partei für die
Muktibodh. Weiterhin Beiträge für Harishankar Parsais
In Nagpur wohnt Muktibodh nahe der Tilakstatue. Als
"Empress Mill" (die ebenfalls in der Nähe seiner Wohnung
Muktibodh als Mitarbeiter von *Nayā Khūn* dabei und sie
werden. Politisch engagiert, Teilnahme an Diskussionen,
Unterschicht. (SBS).

1957 Teilnahme am Schriftstellerkongress in Allhabad. Beeindruckt die jüngere Generation der
Dichter durch die Wucht und Ausdruckskraft seiner Gedichte, bleibt der allgemeinen Zuhörer-
und Leserschaft jedoch ein Rätsel. (SBS).

Juni 1958 von Nagpur nach Rajnandgaon, dort Anstellung am Digvijay College. Vergleichsweise
geregelteres Leben. Fertigstellung einiger seiner besten Gedichte in Rajnandgaon. Verfasst
Schullehrbücher. (SBS).

1961 erscheint *Kāmāyanī: ek punarvicār*.

1961 Treffen mit Shamsheer Bahdur Singh, Muktibodh liest ihm drei Gedichte vor. Sh.B. Singh
sehr beeindruckt, 'das Beste seit Nirala'. (SBS).

Am 19.9.1962 ergeht nach schweren kommunalistischen Ausschreitungen der RSS mit
Bücherverbrennungen und Umstellungen des Autors das richterliche Verbot von Muktibodhs
Lehrbuch "Bhārat : Itihās aur saṃskṛti".

Am 7.2.1964 erster Schlaganfall. Telegramm einiger Schriftsteller an den M.P. Minister Mishra
mit der Bitte um beste ärztliche Versorgung. Unterzeichnende : Maithilisharan Gupta, Kaka
Kelkar, Mama Varekar, Jainendra Kumar, Anil Deshpande, Bacchan, Bh.Bh. Agrawal,

48-58 Nagpur
inform. + Publikation
Sept. 58
Zwei Staatsland
Wendekreis

Nemichandra Jain, Ashok Vajpeyi, Raghuvir Sahay, Shrikant Varma, Suresh Avasthi, Kamleshwar, Ajit Kumar, Nirmal Verma u.a. (SBS).

März 1962 Aufnahme im Hamidia Hospital, Bhopal. Gute ärztliche Versorgung.

26. Mai 1964 Muktibodh erkundigt sich nach dem Gesundheitszustand Nehrus. Er wollte ihm sein (verbotenes) Lehrbuch überreichen. Man beruhigt ihn, er glaubt es nicht. (Nehru starb am 27.5.1964, d.V.). Am nächsten Tag erfährt er von Nehrus Tod und ruft erregt "Partner, jetzt kommt nur noch der Faschismus!" (NKN).

6. Juni 1964 Diagnose: Tuberkulöse Meningitis. Ab dem 15.6.1964 im Koma.

Auf die Initiative vieler Schriftsteller hin wird über Lal Bahadur Shastri Muktibodhs Verlegung in das renommierte All India Medical Institute nach Delhi erwirkt.

Am 25.6.1964 wird Muktibodh im "Grand Trunk"-Zug in Delhi erwartet, er trifft aber erst am 26.5. ein, begleitet von Harishankar Parsai, Frau Shantabai und Sohn Girish. Wird auf einer Bahre herausgetragen; fahles Gesicht, ausgezehrt Glieder, unverständliches Gemurmel, kein Erkennen. Aufnahme im AIIMS, dort bewußtlos im Koma. (SBS).

11. September 1964 Tod im AIIMS in New Delhi im Alter von 46 Jahren.

8.2. LITERATURVERZEICHNIS

I. WERKE VON GAJANAN MADHAV MUKTIBODH

MUKTIBODH, Gajanan Madhav [Gajānan Mādhav Muktibodh]

"Āśānkā ke dvīp aṁdhere meṁ", in: *Kalpanā*, November 1964 (KAL), p. 17-38.

"Brahmarākṣas" (unter d. Titel "Kavitā"), in: *Kavi*, 1957, p. 53-59.

Bhūrī-bhūrī khāk-dhūl. Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī, 2. saṁ. 1987 [1980].

Cāṁd kā muṁh terḥā hai. (Sampādak : Śrīkānt Varmā). Vidyārthī Saṁskaraṅ, Bhārtīya Jñānpīṭh, Nayī Dillī, 9. saṁ. 1988 [1964] (CKM).

Ek sāhityik kī ḍāyri. Bhārtīya Jñānpīṭh, Nayī Dillī, 7. saṁ. 1996 [1962].

Kāmāyanī: ek punarvicār. Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī, 1991 [1950].

Kāṭh kā sapnā. (Kahānī Saṅgrah). (Bhūmikā : Śrīkānt Varma). Bhārtīya Jñānpīṭh, Nayī Dillī 1967.

Muktibodh Racnāvālī (Khaṇḍ 1-6). (Sampādak: Nemicandra Jain). Rājkamal Peperbaiks, Nayī Dillī 1985. [Rājkamal Prakāśan 1980 (Hardcover)]. (GA).

Pratinidhī kavitāeṁ. (Sampādak: Aśok Vājpeyī). Rājkamal Peperbaiks, Nayī Dillī, punarmudrit 1994, 4. saṁ. 1991 [1984].

Samīkṣā kī samasyāeṁ. Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī 1982.

Satah se uḥhata ādmi. (Kahānī Saṅgrah). (Bhūmikā : Śamśer Bahadur Siṅgh/ Śrīkānt Varma/ G. P. Vimal). Bhārtīya Jñānpīṭh, Nayī Dillī 1979.

II. GEDICHTE VON G. M. MUKTIBODH IN ÜBERSETZUNGEN

(in [...] Originaltitel und Seitenangabe in der Gesamtausgabe)

1. Englische Übersetzungen

"In the Dark. An extract from a poem" ["Aṁdhere meṁ", GA, Bd. 2, p. 320f.]. Tr. by Krishna Baldev Vaid, in: Vaid /Swaminathan /Vajpeyi (eds.): *Bahuvachan. An Occasional of the Arts and Ideas*. Bharat Bhavan, Bhopal 1988, p. 185-202.

"So very far" ["Mairṅ tum logorṅ se dūr huṁ", GA, Vol. 2, p. 219f]. Tr. by Vishnu Khare and Adil Jussawalla, in: Jussawalla, Adil (ed.): *New Writing in India*. Penguin Books 1974, p. 196-197.

"I am so far from you people" ["Mairṅ tum logorṅ se dūr huṁ", GA, Vol. 2, p. 219f]. Tr. by Kay Kippel, in: Gaeffke, P.: *Hindi Literature in the Twentieth Century. A History of Indian Literature*, Vol. 8.5., Wiesbaden 1978, p. 88.

"The Zero" ["Śūnya", GA, Vol. 2, p. 218f]. Tr. by Arvind Krishna Mehrotra, in: Jussawalla, Adil (ed.): *New Writing in India*. Penguin Books 1974, p. 197-198.

"The Void Within" ["Śūnya", GA, Vol. 2, p. 218f]. Tr. by K. B. Vaid, in: Vajpeyi, Kailash (ed.): *An Anthology of Modern Hindi Poetry*. Rupa & Co, Calcutta 1998, p. 44-45.

"The Void" ["Śūnya", GA, Vol. 2, p. 218f]. Tr. by Vinay Dharwadker, in: V. Dharwadkar/A. K. Ramanujan (eds.): *The Oxford Anthology of Modern Indian Poetry*. Oxford University Press, Delhi 1994, p. 29-30.

"The Ourāng Outan" ["Dimāgī guhāndhakār kā Orāṅg Uṭāṅg", GA, Vol. 2, p. 163f]. Tr. by Apu Vajpeyi, in: S. K. Desai/ P. Machve/ K. Vajpeyi (eds.): *Indian Poetry Today. Volume Two*. (Kannada, Marathi and Hindi Poetry). Indian Council for Cultural Relations, New Delhi 1976, p. 188-191.

"A Single Shooting Star" ["Dūr tārā", GA, Vol.1, p.110f]. Tr. by James Mauch, in: S. K. Desai/ P. Machve/ K. Vajpeyi (eds.): *Indian Poetry Today. Volume Two*. (Kannada, Marathi and Hindi Poetry). Indian Council for Cultural Relations, New Delhi 1976, p. 191-192.

"Brahmarakshasa", ["Brahmarākṣas", GA, Vol. 2, p. 315f]. Tr. by George John and J. P. Sharma, in: K. M. George (ed.): *Modern Indian Literature, Vol. 1: Surveys and Poems*. Sahitya Akademi, New Delhi 1992, p. 621-626.

"A Dream" ["Ek Sapnā", GA, Vol. 2, p. 272f]. Tr. by K. B. Vaid, in: Kailash Vajpeyi (ed.): *An Anthology of Modern Hindi Poetry*. Rupa & Co, Calcutta 1998, p. 39-41.

"Sweet Berry" ["Mīṭhā ber", GA, Vol. 2, p. 22f]. Tr. by K. B. Vaid, in: Kailash Vajpeyi (ed.): *An Anthology of Modern Hindi Poetry*. Rupa & Co, Calcutta 1998, p. 42-43.

"They tell me" ["Kahate hairṁ log-bāg", GA, Vol. 1, p. 283f]. Tr. by K. B. Vaid, in: Kailash Vajpeyi (ed.): *An Anthology of Modern Hindi Poetry*. Rupa & Co, Calcutta 1998, p. 46-47.

"In the Ravines of the Chambal" [short extract of "Cambal kī ghāṭī meṁ", GA, Vol. 2, p. 401f]. Tr. by G. K. Mathur, in: K. M. George (ed.): *Comparative Indian Literature, Vol.1*. (Girija Kumar Mathur: "Hindi" p. 359f). Kerala Sahitya Akademi 1984, p. 367.

2. Deutsche Übersetzungen

"Der Ochsenkarren" [Kurzer Auszug von "Is bailgārī ko", GA, Bd. 2, S.88f]. Üs. von Lothar Lutze, in: V. Khare/ L. Lutze (Hrsg.) *Der Ochsenkarren*. Freiburg 1983, Titelseite.

"Der Mond hat ein schiefes Gesicht" [Auszug von "Cāṁd kā muṁh ṭerhā hai", GA, Bd. 2, S. 273f]. Üs. von L. Lutze, in: L. Lutze (Hrsg.): *Als wär die Freiheit wie ein Stein gefallen*. Tübingen-Basel 1968, S. 18-19.

"Der Mond zieht ein schiefes Gesicht" [Gekürzte Fassung von "Cāṁd kā muṁh ṭerhā hai", GA, Bd. 2, S. 273f]. Üs. von Annemarie Bostroem in: I. Zahra (Hrsg.): *Seufzend streift der Wind durchs Land*. Volk und Welt, Berlin 1976, S. 93-97.

"Der ferne Stern" ["Dūr tārā", GA, Bd.1, S.110f]. Üs. von Annemarie Bostroem in: I. Zahra (Hrsg.): *Seufzend streift der Wind durchs Land*. Volk und Welt, Berlin 1976, S. 98-99.

"Reiß die Augen auf" ["Khol āmkhem", GA, Bd.1, S.111f]. Üs. von Annemarie Bostroem in: I. Zahra (Hrsg.): *Seufzend streift der Wind durchs Land*. Verlag Volk und Welt, Berlin 1976, S. 100-101.

III. GEDICHTBÄNDE UND ROMANE ANDERER AUTOREN

- 'AGYEYA' (VATSYAYAN, S. H.) ['Ajñeya', S. H. Vātsyāyan]
Sarjñā ke kṣaṇ. Bhārtīya Sāhitya Prakāśan, Chātra Saṁskaraṇ, Meerath 1988.
- AGRAVAL, Bharatbhushan [Bhāratbhūṣaṇ Agravāl]
Racnāvalī. (4 Vols.) Neśanal Pabliśiṅg Hāus, Nayī Dillī [ohne Erscheinungsjahr].
- DOSTOYEVSKY, Fyodor
Crime and Punishment. Penguin Books, Viking 1991.
Notes from Underground. Vintage 1993.
- ELIOT, T.S.
Das wüste Land. Suhrkamp, Frankfurt 1985 [¹1951].
- GINSBERG, Allen
Selected Poems 1947-1995. Penguin Books 1997.
- MAJAKOWSKIJ, Wladimir
Gedichte. Reclam, Stuttgart 1971.
- NIRALA, Suryakant Tripathi [Sūryakānt Tripāthī 'Nirālā']
Racnāvalī. (8 Vols.) Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī 1992 [¹1983].
- PAZ, Octavio
Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte. Edition Suhrkamp, Frankfurt 1996.
- PRASAD, Jayshankar [Jaiśaṅkar Prasād]
Kāmāyanī. Rājkamal Peperbaiks, Nayī Dillī 1996 [¹1991].
Kamayani. A Hindi Epic. Tr. into English by Hari Chand Bansal. (Bilingual). Delhi 1996 [¹1987].
- RIMBAUD, Arthur
Sämtliche Werke. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1992.
- SINGH, Shamsheer Bahadur [Śamśer Bahādur Siṅh]
Pratinidhi Kavitaem. Rajkamal Peperbaiks, Nayī Dillī 1990.
- VARMA, Shrikant [Śrīkānt Varmā]
Racnāvalī. (4 Vols.) Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī 1995.
Magadh. Rājkamal Prakāśan, Nayī Dillī 1984.

IV. SEKUNDÄRLITERATUR

- ABBAS, Khwaja Ahmad
"Social Realism and Change", in: Kohli, Suresh (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern*. Vikas, New Delhi 1975, p. 145-154.
- ADORNO, Theodor W.
"Rede über Lyrik und Gesellschaft", in: (ders.) *Noten zur Literatur*. Frankfurt 1994, S. 48-68.
"Engagement", in: (ders.) *Noten zur Literatur*. Frankfurt 1994, S. 409-430.
- AGRAWAL, Bharatbhushan [Bhāratbhūṣaṇ Agravāl]
"Muktibodh aur unkī kavita", in: Viśvanāthprasād Tiwārī (ed.) *Muktibodh*. Dillī 1986, p. 1-12.

- AHMAD, Aijaz**
In Theory. Classes, Nations, Literatures. Oxford University Press, Delhi 1994.
- AHUJA, Mina [Mīnā Āhujā]**
Muktibodh kī kavita: samājsāstrīya adhyayan. Nāī Dillī 1991.
- ANGEHRN, Emil**
 "Ursprungsmythos und Geschichtsdenken", in: Nagl-Docekal, Herta (Hrsg.) *Der Sinn des Historischen.* Frankfurt 1996, S. 305-332.
- ASMUTH, Bernhard**
Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1984.
- AVASTHI, Devishankar [Deviśaṅkar Avasthī]**
 (ed.) *Vivek ke raṅg.* Nayī Dillī 1995.
- AVASTHI, Rekha [Rekhā Avasthī]**
Pragativād aur samānāntar sāhitya. 1936-1951. Macmillan India, Dillī 1978.
- BANDOPADHYAY, Manojit**
Lives and Works of Great Hindi Poets. New Delhi 1994.
- BANGA, Indu u. JAIDEV**
 (eds.) *Cultural Reorientation in Modern India.* Shimla 1996.
- BANSAL, Hari Chand**
 (tr. and ed.) *Kamayani. A Hindi Epic.* Delhi 1996 [1987].
- BARNER, Wilfried**
 "Über das Negieren von Tradition - Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland", in: Herzog, Reinhart u. Koselleck, Reinhart (Hrsg.) *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* München 1987, S. 3-51.
- BAUDELAIRE, Charles**
 "Die Königin der Fähigkeiten", in: Kemp, F. und Pichois, C. (Hrsg.) *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/ Briefe. Band 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860.* München-Wien 1989, S. 140-144.
 "Die Herrschaft der Einbildungskraft" (ebd.), S. 145-149.
 "Religion, Historie, Fantaisie" (ebd.), S. 150-179.
- BHANDARI, Mannu u. KUMAR, Ajit [Mānnū Bhaṅḍārī u. Ajīt Kumār]**
 (eds.) *Saṅkalp kā saundārya śāstr.* Nayī Dillī 1997.
- BOSE, Sadhan Nemaī**
Swami Vivekananda. Sahitya Akademi, New Delhi 1994.
- BRECHT, Bertolt**
 "Über den Realismus. 1937 bis 1941" (gesammelte Aufsätze), in: *Schriften zur Literatur und Kunst 2.* Frankfurt 1967, S. 287-382.
Über Lyrik. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1964.
- CANETTI, Elias**
Das Gewissen der Worte. Frankfurt 1981
- CHAKRADHAR, Ashok [Aśok Cakradhar]**
Muktibodh kī kāvyaprakriyā. Macmillan India, Nāī Dillī 1975. (unvollstdg. Kopie).
Muktibodh kī kavita. Dillī 1998.
Muktibodh kī samīkṣāem. Dillī 1998. (Beide Bände auszugsweise Neuauflagen des ersten, vergriffenen Werkes).
- CHANDRA, Sudhir**
The oppressive Present. Literature and Social Consciousness in Colonial India. Delhi 1992.
 "The Language of Modern Ideas", in: *Thesis Eleven*, Nr. 39, Massachusetts 1994, p. 39-51.

CHARUMTIRA [Cārumitra]

Ālocak Muktibodh. Dillī 1978.

CHATTERJEE, Partha

"Claims on the Past: The Genealogy of Modern Historiography in Bengal", in: Arnold, David u. Hardiman, David (eds.) *Subaltern Studies VIII*. Oxford University Press 1994, p. 1-49.

CHAUBEY, Akhilanand

Political Consciousness and Literature. New Delhi 1984.

CHAUHAN, Chanchal [Cañcal Cauhān]

Muktibodh ke praṭik aur bimb. Dillī 1997.

COPPOLA, Carlo

(ed.) *Marxist Influences and South Asian Literatures*. New Delhi 1988.

DALMIA, Vasudha

The Nationalization of Hindu Traditions. Bharatendu Harischandra and Nineteenth Century Banaras. OUP, Delhi 1997.

DAS, Shishir Kumar

A History of Indian Literature 1800-1910. Sahitya Akademi, New Delhi 1991.

A History of Indian Literature 1911-1956. Sahitya Akademi, New Delhi 1995.

DATTA, Amaresh

(ed.) *Encyclopaedia of Indian Literature*. (Vols. I-VI). New Delhi 1987. (EIL)

DE, S.K.

History of Sanskrit Poetics. (Second edition Calcutta 1960), Calcutta 1976.

DEVY, G. N.

After Amnesia. Tradition and Change in Indian Literary Criticism. Orient Longman, Bombay 1992.

'Of many heroes'. *An Indian Essay in Literary Histeriography*. Orient Longman, Mumbai 1998.

DVIVEDI, Hazari Prasad [Hazārī Prasād Dvivedī]

Hindī sāhitya: Udbhav aur vikās. Dillī 1982 [1952]

DVIVEDI, Mahavirprasad [Mahāvīrprasād Dvivedī]

Sāhitya Vicār. Naī Dillī 1995.

FUHRMANN, Manfred

"Die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert", in: Cerquiglioni, Bernard und Gumbrecht, Hans Ulrich (eds.) *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt 1983, S. 49-72.

GAEFFKE, Peter

Hindi Literature in the Twentieth Century. (Vol. III, Fasc. 5, *A History of Indian Literature*, ed. Jan Gonda). Wiesbaden 1978.

GEORGE, K. M.

(ed.) *Modern Indian Literature - an Anthology*.

Vol. I : *Surveys and Poems*. New Delhi 1992.

Vol. II : *Fiction*. New Delhi 1992.

Vol. III: *Plays and Prose*. New Delhi 1992.

GEROW, Edwin

Indian Poetics. (Vol. V, *A History of Indian Literature*, ed. J. Gonda). Wiesbaden 1977.

GOPAL, Madan

Bharatendu Harishchandra. Sahitya Akademi, New Delhi 1981 [1971].

GOTTLÖB, Michael

"Auf der anderen Seite der Globalisierung. Indische Rückfragen an die westliche Geschichte", in: Blange, Jaeger, Sandkühler (Hrsg.) *Dimensionen der Historik. Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag*. Sonderdruck. Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 1998, S. 287-300.

"India's Connection to History", in: Fuchs, E. und Stuchtey, B. (eds.) *Across Cultural Borders. Historiographical Traditions and Cultural Identities in the Nineteenth and Twentieth Century*. Cambridge University Press (forthcoming, 15 pp.).

HABERMAS, Jürgen

Strukturwandel der Öffentlichkeit, 7. Aufl. 1975, Neuwied u. Berlin 1962.

HELMSTETTER, Rudolf

"Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache", in: Pechlivanos, M.(u.a.) *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart und Weimar, 1995, S. 27-42.

HINCK, Walter

Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Göttingen, 3. Aufl. 1978.

HUCKE, Karl-Heinz u. KORTE, Hermann

Literaturgeschichte. Paderborn 1985.

JAIN, Akshay Kumar [Akṣay Kumār Jain]

(ed.) *Tār Saptak: Samkālīn kavītā ke pachās varṣ*. Hindī Sāhitya Sammelan, Bhopal 1994.

JAIN, Nirmala [Nirnalā Jain]

(ed.) *Antastal kā pūrā viplav: Amdhere meri*. Nāī Dillī 1994.

(ed.) *Saṅkalp. Samīkṣā-Daśak*. Nayī Dillī, 1992.

JAKOBSON, Roman

"Was ist Poesie?", in: (ders.) *Poetik*. Frankfurt 1979, S. 67-82.

"Über den Realismus in der Kunst", in: (ders.) *Poetik*. Frankfurt 1979, S. 129-139.

(ders.) u. Pomorska, Krystyna *Poesie und Grammatik*. Frankfurt 1982.

JAMESON, Fredric

Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Hamburg 1988.

JAUSS, Hans Robert

"Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno", in: Herzog, Reinhart u. Koselleck, Reinhart (hrsg.) *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987, S. 243-268.

Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt 1970.

JOSHI, Jyotish [Jyotiṣ Joṣī]

Vimarś aur vivecnā. Nāī Dillī 1996.

(ed.) *Samyak - Nemīcandra Jain ke avdān par ekāgr*. Nāī Dillī 1994.

Ālocnā kī chavīyām, Nāī Dillī 1996.

JOSHI, Shrikant [Śrīkānt Joṣī]

"Muktibodh se ek bhent", in: Navbhārat Tāims, 24.11.1991 (1 p.).

JUSSAWALLA, Adil

(ed.) *New writing in India*. Penguin Books Great Britain 1974. (Reprinted 1977). "Introduction" p. 17-35.

KACHRU, Braj B.

Kashmiri Literature. Wiesbaden 1981. (Vol. VIII, Fasc. 4, *A History of Indian Literature*, ed. J. Gonda).

KEITH, A.B.

A History of Sanskrit Literature. First Indian edition, Delhi 1973.

KHARE, Vishnu [Viṣṇu Khare]

"Aṁdhare meṁ tathā Muktibodh kī anya kavitaem - ek antarsūtra", in: *Ālocnā* July-Sept. 1968, p. 67-71.

KLEIN, Albert und **VOGT**, Jochen

Methoden der Literaturwissenschaft I: Literaturgeschichte und Interpretation. Grundstudium Literaturwissenschaft, Band 3. Opladen, 4. Aufl. 1977.

KOHLI, Suresh

"Introduction", in: Kohli, Suresh (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern*. Vikas, New Delhi 1975, p. 3-19.

KUMAR, Anup [Anup Kumār]

Muktibodh kī kavitaem se guzarte hue. Ilāhābād, 1996.

KUMAR, Jagdish [Jagdīś Kumār]

"Muktibodh śuddh pragativādī the", in: *Ālocnā* July-Sept. 1970, p. 41-45.

LÄMMERT, Eberhard

Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 7. Aufl., 1980.

LAKSHMANDATT, Gautam [Gautam Lakṣmaṇḍatt]

(ed.) *Gajānan Mādhava Muktibodh*. Nayī Dillī 1972.

LAL, Mohan

(ed.) *Encyclopaedia of Indian Literature*, (Vols. I - VI). Sāhitya Akademi, New Delhi 1992.

LIENHARD, Siegfried

A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit. (Vol. III, Fasc. 1, *A History of Indian Literature*, ed. J. Gonda). Wiesbaden 1984.

LOTMAN, Jurij M.

Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt 1973.

LÖWENTHAL, Leo

Das Bild des Menschen in der Literatur. Luchterhand, Neuwied 1966.

LUKÁCS, Georg

"Es geht um den Realismus", in: Raddatz, Fritz (ed.) *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg 1969, S. 60-86.

LUTZE, Lothar

"Drei Jahrzehnte Hindilyrik", in: (ders.) (Hrsg. u. Üs.) *Hindilyrik der Gegenwart*. Tübingen und Basel 1968, S. 79-93.

Hindi Writing in Post-Colonial India: A Study in the Aesthetics of Literary Production. New Delhi 1985.

(Hrsg.) *Das Fällen des Banyanbaums*. Botschaft der BRD, New Delhi 1980.

MACHEREY, Pierre

Zur Theorie der literarischen Produktion. Darmstadt und Neuwied 1974.

MACHVE, Prabhakar [Prabhākar Mācve]

"A personal view of the Progressive Writers' Movement", in: Coppola, Carlo (ed.) *Marxist Influences and South Asian Literatures*. New Delhi 1988, p. 54-66.

"Literature and Divisive Tendencies", in: Suresh Kohli (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern*. Vikas, New Delhi 1975, p. 23-29.

"Atyant ātmniṣṭh"[Review of *Dūsrā Saptak*], in: Devisāṅkar Avasthī (ed.) *Vivek ke raṅg*. Nayī Dillī 1995, p. 39-42.

"Hindī kī prayogvādī kavita: pratyālocnā", in: *Kalpnā*, May 1952, p. 364-370.

"Muktibodh kī kavita meṁ bimb-yojnā: kuc paricit citra", in: Gaṅgā Prasād Vimal (ed.) *Gajānan Mādhav Muktibodh kā racnā saṁsār*. Dillī 1969, p. 54-65.

- "Nayī kavītā: Nirālā se Muktibodh", in Gautam Lakṣmaṇdatt (ed.) *Gajānan Mādhava Muktibodh*. Nayī Dillī 1972, p. 227-244.
- "Tār Saptak: Kuc sādharan tathya" [Fragebogen zu *Tār Saptak* von Shyam Parmar], in: *Kalpna*, May-June 1966, p. 44-48.
- MADAN**, Indranath [Indranāth Madān]
 "Muktibodh: Mulyāṁkan paricaryā", in: *Ālocnā*, Okt.-Dez. 1970, p. 1-16.
 [gekürzt u. unter anderem Titel:] "Ek adhūrī kavītā jo", in: Nirmalā Jain (ed.) *Antastal kā pūrā vīplav*, Nayī Dillī 1994, p. 9-18.
- MALAYAJ** [Malayaj]
Rāmcandra Śukla. Nayī Dillī 1987.
 (ed.) *Śamśer Bahādur Singh kī kuc gadya racnāem*. Hapur 1989.
- MARCUSE**, Herbert
Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München-Wien 1977.
 "Über den affirmativen Charakter der Kultur", in: (ders.) *Kultur und Gesellschaft 1* Frankfurt 1973 [1965], S. 56-101.
- MATHUR**, Giriya Kumar
 "Hindi", in: George, K. M. (ed.) *Comparative Indian Literature*. Vol I. Trichur 1984, p. 359-371.
 "Kāvya mein prayogśiltā", in: *Ālocnā*, Jan. 1952, p. 74-80.
- MEHTA**, Shrinaresh [Śrīnareś Mehtā]
Muktibodh - ek avdhūt kavītā. Ilāhābād 1988.
- METZLER**-Literatur-Lexikon. (Hrsg. Günther u. Irmgard Schweikle). Stuttgart 1984.
- MISHRA**, Shivkumar [Śivakumār Miśra]
Hindī ālocnā kī paramparā aur ācārya Rāmcandra Śukla. Nāī Dillī 1994.
- MISHRA**, Vidya Niwas [Vidyānivās Miśra]
 "The concept of Sahridaya", in: *East West Poetics at Work*, Sahitya Akademi, New Delhi 1994, p. 48-56.
Sahridaya. Sāhitya Akādemi, Nāī Dillī 1994.
 (Vidyānivās Miśra) aur Rameścandra Śāh (ed.) *Ajñeya. Kāvya-stabak*. Sāhitya Akādemi, Nāī Dillī 1995.
- MOHAN**, Narendra [Narendra Mohan]
 (ed.) *Lambī kavītāem*. Dillī 1996.
- MUKHERJEE**, Meenakshi
Realism and Reality. The Novel and Society in India. Delhi 1994.
- MUKTIBODH**, Sharacchandra [Śaraccandra Muktibodh]
 "Mere bare bhāī", in: Gautam Lakṣmaṇdatt (ed.) *Gajānan Mādhav Muktibodh*. Dillī 1972, p. 8-16. (unter d. Titel "Vyaktitva viśleṣaṇ", in: Viśvanāthprasād Tiwārī (ed.) *Muktibodh*. Dillī 1986, p. 13-23.)
- NAGENDRA** [Nagendra]
Kāmāyanī ke adhyāyan kī samasyem. Nāī Dillī 1993.
Anusaṁdhān aur ālocnā. Nāī Dillī 1961.
- NANDY**, Ashish
The Intimate Enemy. Oxford University Press 1993 [1983].
- NARAYAN**, Kunvar [Kunvar Nārāyan]
 "Muktibodh kī kavītā kī banāvaṭ", in: Aśok Vājpeyī (ed.) *Kavītā ka janpad*. Nayī Dillī 1992, p. 81-90.
- NAVAL**, Nand Kishore [Nandkiśor Naval]
Muktibodh. Sāhitya Akādemi, Nāī Dillī 1996.

- Nirālā aur Muktibodh. Cār lambī kavitaem.* Dillī 1993.
Muktibodh. Jñān aur Saṃvednā. Dillī 1993.
- NEW LEFT REVIEW [Nyū lefṭ rivyū], March - April 1970 [kein Autor]
 "Jārj Lūkac se ek bherṃṭ". (Mit Angabe "Juṛwaṃ Saṅkaṭ" auch in: *Ālocnā*, Jul.-Sept. 1970, p. 46-56.)
- NIRALA, Suryakant Tripathi [Sūryakant Tripāṭhī]
Pant aur Pallav. Lucknow, caturthāvṛtti 1966.
- O'FLAHERTY, Wendy Doniger *Dreams, illusions and other realities.* (Chicago 1984). First Indian Edition, Delhi, 1987.
- PACHAURI, Sudhish [Sudhīś Pacaurī]
Nāmvar ke vimarś. Dillī 1995.
- PANDEY, Manager [Mainejar Pāṇḍey]
Sāhitya ke samājsāstr kī bhūmikā. Nāī Dillī 1989.
Sāhitya aur itihās drṣṭi. Nāī Dillī 1992.
 "Muktibodh kā ālocnātmak sangharṣ", in: (Mainejar Pāṇḍey) *Shabda aur karma.* Dillī 1997, p. 225-260.
- PARANJPE, Makarand
Nativism: Essays in Criticism. Sahitya Akademi, New Delhi 1997.
- PARSAI, Harishankar [Hariśaṅkar Parsāī]
 "Muktibodh: ek saṃsmaraṇ", in: (Hariśaṅkar Parsāī) *Śikāyat mujhe bhī hai.* Dillī 1972, p. 105-114. (auch in: *Ālocnā*, July-Sept., Dillī 1968, p. 50-55).
 "Par Muktibodh aisā thā", in: *Ājkal, Svarṇ Jayantī Arṅk Māi-Jūn*, Nāī Dillī 1994, p. 186-188.
Śikāyat mujhe bhī hai. Nāī Dillī (Neudruck der 5. Aufl. 1988)1994 [1972].
- PAUL KUMAR, Sukrita
Conversations on Modernism. Shimla 1990.
- PINTHUS, Kurt
 (Hrsg.) *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Berlin 1995 [1920].
- PLETT, Heinrich F.
Einführung in die rhetorische Textanalyse. 6. Aufl. 1985, Hamburg [1971].
- PRASAD, Kamla [Kamlā Prasād]
 "Muktibodh kī saundarya drṣṭi", in: Kamlā Prasād (ed.) *Kavitā Tīre*, Dillī 1995, p. 51-59.
- PRASAD, Jayshankar [Jaiśaṅkar Prasād]
 "Yathārthvād aur Chāyāvād", in: (Jaiśaṅkar Prasād) *Kāvya aur kalā tatha anya nibandh.* Nāī Dillī 1988, p. 81-88.
- PRASAD, Rajendra [Rājendra Prasād]
Tār Saptak ke kaviyom kī samāj cetnā. Dillī 1997 [1987].
- PRASAD, Ramchandra
Literary Criticism in Hindi. Meerut 1976.
- PREM Shankar [Premśankar]
Nanddulāre Vājpeyī. Sāhitya Akādemi, Nāī Dillī, 1993 [1938].
- RADDATZ, Fritz
 (ed.) *Marxismus und Literatur.* Band II. Hamburg 1969.
- RAWAT, Bhagwat [Bhagvat Rāvāt]
 "Bhūl-galtī : Muktibodh kī kavita kā ek maḍal", in: (Bhagvat Rāvāt) *Kavitā kā dūsrā pāṭh.* Allahabad 1993, p. 13-21.
 "Mārā gayā vah kām āyā", in: (Bhagvat Rāvāt) *Kavitā kā dūsrā pāṭh.* Allahabad 1993, p. 35-59.

- RAY, Lallan** [Lallan Rāy]
Muktibodh kā sāhitya-vivek aur unkī kavītā. Rohtak 1982.
- ROHITŚHVA** [Rohitāśva]
Mārksvādī saundāryaśāstr kī bhūmikā. Nayī Dillī 1991.
- RUBIN, David**
A Season on the Earth. Selected poems of Nirala. Columbia University Press, New York 1976.
- RÜSEN, Jörn**
"Die Kraft der Erinnerung im Wandel der Kultur. Zur Innovations- und Erneuerungsfunktion der Geschichtsschreibung", in: Cerquiglini, Bernard und Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.) *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt 1983, S. 29-46.
- SAHI, Vijaydevnarayan** [Vijaydevnārāyaṇ Sāhī]
"Laghu mānav ke bahāne Hindī kavītā par ek bahas", in: (Vijaydevnārāyaṇ Sāhī) *Chāṭhvārī daśak*. Ilāhābād 1987, p. 229-321.
- SARTRE, Jean-Paul**
Was ist Literatur? Hamburg 1981.
- SAXENA, Dvarikaprasad** [Dvārikāprasād Saksenā]
"Kāmāyanī : ek punarvicār", in: Gautam Lakṣmaṇdatt (ed.) *Gajānan Mādhav Muktibodh*, Nayī Dillī 1972, p. 135-146.
- SCHOMER, Karine**
Mahadevi Varma and the Chhayavad Age of Modern Hindi Poetry. Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles 1983.
- SHAH, Ramesh Chandra**
Jaishankar Prasad. Sahitya Akademi, New Delhi 1994 [¹1978].
Ajñeya. Sāhitya Akādēmī, Nāī Dillī 1994 [¹1990].
- SHARMA, Jagdish** [Jagdīś Śarmā]
"Muktibodh kā ātmasaṅgharṣ: apar pakṣ", in: *Ālocnā*, July - Sept. 1970, p. 33-36.
- SHARMA, Janak** [Janak Sharmā] *Gajānan Mādhav Muktibodh*. *Vyaktitva evaṁ kṛtitva*. Jaypur 1983. (unvollstdg. Kopie).
- SHARMA, Narendra Kumar** [Narendra Kumār Śarmā]
Prayogvād aur Muktibodh (ek navmūlyāṁkan). Vārāṇasī 1986.
- SHARMA, Rajpal** [Rājpal Śarmā]
Cāṇḍ kā mūṁh ṭerhā hai - ek vivecan. Dillī 1990.
- SHARMA, Ramvilas** [Rāmvilās Śarmā]
Ācaryā Rāmcandra Śukla aur hindī samālocnā. (5. Aufl.) Delhi 1989.
Nayī kavītā aur astītāvād. Nayī Dillī 1993.
Bhārtīya sāhitya kī bhūmikā. Nāī Dillī 1996.
Bhārtīya sāhitya ke itihās kī samasyāeṁ. Nāī Dillī 1986.
- SHARMA, Vishnu Chandra** [Viṣṇu Candra Śarmā]
Muktibodh kī ātmakathā. Dillī 1884.
- SHASTRI, Trilochan** [Trilocan Śāstrī]
Muktibodh kī kavītāeṁ. Sāhitya Akādēmī, Nāī Dillī 1991.
- SHRIVASTAVA, Madhu** [Madhu Śrīvāstav]
Muktibodh kā śilp-sauṣṭav. Kanpur 1992.
- SHUKLA, Ramchandra** [Rāmcandra Śukla]
Hindī sāhitya kā itihās. Vārāṇasī, 19varṁ saṁskaraṇ, 1994 [¹Vārāṇasī 1929].
- SINGH, Kedarnath** [Kedārnāth Śiṅgh]
Kalpā aur chāyavād. Dillī 1996.

"Tārsaptak : aitiḥāsiktā aur prasaṅgiktā" (1967), in: (Singh, Kedarnath) *Mere samay ke śabda*. Dillī 1993, p. 31-38.

"Kālbaddh tathā padārthamay : Bhūrī bhūri khāk dhūl" (1980), in: (Singh, Kedarnath) *Mere samay ke śabda*. Dillī 1993, p. 67-77.

SINGH, Baccan [Baccan Singh]

Ādhunik hīndī ālocnā ke bij śabd. Dillī 1983.

Hīndī sāhitya kā dūsrā itihās. Nāī Dillī 1996.

SINGH, Namvar [Nāmvar Singh]

Dūsrī paramparā kī khoj. Dillī 1989 [1982].

Itihās aur ālocnā. Dillī 1986 [1957].

○ *Kavitā ke naye pratimān*. Dillī 1993 [1968].

Ādhunik sāhitya kī pravṛtṭiyān. (Navīn saṁskaraṇ), Ilāhābād 1998.

Vād Vivād Saṁvād. Dillī 1991 [1989].

(ed.) *Rāmcandra Śukla sañcāyan*. Sāhitya Akādemī, Nāī Dillī 1993a [1988].

"Sampādakī", in: *Ālocnā*, July-Sept. 1968, p. 3-8.

"Viśiṣṭ Kavi: Gajānan Mādhav Muktibodh" (Bhūmikā), in: *Kavi*, 1957, p. 51-52.

SINGH, Sanjiv [Sañjīv Singh]

Gajānan Mādhav Muktibodh aur unkā kāvya. Ilāhābād, 1991.

SINGH, Shamsheer Bahadur [Śamśer Bahādur Singh]

Kuc aur gadya racnāem. (ed. by Ranjanā Argade). Nayī Dillī 1992.

Śamśer Bahādur Singh kī kuc gadya racnāem. (ed. by Malāyaj). Hapur 1989.

"Ek parsanal khat jo nibandh hote hote bac gayā" [Review of *Tīsrā Saptak*], in: *Deviśaṅkar Avasthī* (ed.) *Vivek ke raṅg*. Nayī Dillī 1995, p. 87-93.

"Ek vilakṣaṇ pratibhā" (Bhūmikā), in: *Cānd kā mūmh ṭerḥā hai*. Dillī 1964, p. 9-26. (VWCKM)

"Kalā aur sāhitya merī prayogvād", in: *Ālocnā*, Jan. 1952, p. 69-73.

○ "Sāt ādhunik Hīndī kavi" [Review of *Tār Saptak*], in: (Malayaj) ed: *Śamśer Bahādur Singh kī kuc gadya racnāem*. Hapur 1989, p. 80-88.

SINGH, Sukhbir [Sukhbīr Singh]

(ed.) *Kavitā merī likhā itihās*. Dillī 1985.

SINGH, Vijaymohan [Vijaymohan Singh]

Kathā Samay. Nayī Dillī 1993.

SNATAK, Vijayendra [Vijayendra Snatak]

Hīndī sāhitya kā itihās. Dillī 1996.

SONI, Agniescka [Agnieskā Sonī]

"Kahānikār Muktibodh: Kaun Manu?", in: *Ālocnā* July-Sept. 1968, p. 60-66.

STANZEL, Franz K.

Theorie des Erzählens. Göttingen, 5. Auflage, 1991.

TIWARI, Achla Rani [Aclā Rānī Tiwārī]

Muktibodh kī kāvya kalā. Kānpur 1989.

TIWARI, Premvat [Premvat Tiwārī]

Muktibodh kī samājdrṣṭi. Ilāhābād 1988.

TIWARI, Vishvanathprasad [Viśvanāthprasād Tiwārī]

(ed.) *Muktibodh*. Dillī 1986.

"Bhītarī aur bāhrī saṅgharṣ kā kāvya", in: Viśvanāthprasād Tiwārī (ed.) *Muktibodh*. Dillī 1986, p. 63-95.

TRIPATHI, Prabhat [Prabhāt Tripāṭhī]

Pratibaddhatā aur Muktibodh ka kāvya. Dillī 1990.

TRIPATHI, Prabhatkumar

"Muktibodh: ek sampūrṇ śabda kī khoj", in: *Pūrvagraha* May/ June 1977, p. 12-19.

TRIPATHI, Vishwanath [Viśvanāth Tripāthī]

Hindī Ālocnā. Nayī Dillī 1992, [1970].

"Saṅgharṣ-purūṣ kī swapna-kathā", in: Gautam Lakṣmaṇdatt (ed.) *Gajānan Mādhava Muktibodh*. Nayī Dillī 1972, p. 191-198.

TRIVEDI, Harish and MUKHERJEE, Meenakshi

(eds.) *Interrogating Post-Colonialism. Theory, Text and Context*. Indian Institute of Advanced Study, Shimla 1996.

VAJID, Ranjit u. RASAD, Abdul [Ranjīt Vājīd aur Abdul Rāsād]

"Muktibodh aur Ajñeya ke kāvya bimb", in: *Ālocnā*, July - Sept. 1968, p. 72-81.

VAJPEYI, Ashok [Aśok Vājpeyī]

Filhāl, Dillī 1970.

Kavitā ka galp. Dillī 1997.

(ed.) *Kavitā kā janpad*. Nayī Dillī 1992.

(ed.) "Film: Satah se utṭhā ādmī" [Film über Muktibodhs Werk, Script von Mani Kaul] in: *Pūrvagraha*, Nov/Dez 1980, p. 5-44.

"Gajānan Mādhav Muktibodh. Tum bhī, mairī bhī ādmī", in: *Indiā Tuḍe Sāhitya Vārṣikī*, Nāī Dillī 1997, p. 32-36.

"Hindilyrik heute: Ein Überblick." [Nachwort, Üs. von L. Lutze], in: Lutze, L. und Khare, V. (Hrsg.) *Der Ochsenkarren*. Freiburg, 1983, S. 109-116.

VAJPEYI, Kailash [Kailāś Vājpeyī]

"Hindi Poetry" in: ICCR (ed.) *Indian Poetry Today, Volume Two*. Indian Council for Cultural Relations, New Delhi 1976, p. 162-168.

"Social Realism and Change", in: Suresh Kohli (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern*. Vikas, New Delhi 1975, p. 161-170.

VAJPEYI, Nanddulare [Nanddulāre Vājpeyī]

Ādhunik sāhitya - sṛjan aur samīkṣā. Macmillan, New Delhi 1978.

Jayśaṅkar Prasād. Prayāg 1950.

VARMA, Dharendra [Dhīrendra Varmā]

(ed.) *Hindī sāhitya koś*. Vol. I. Vārāṇasī v.s. 2020, 3ṭiya saṁskaraṇ 1985. (HSK)

VARMA, Motiram [Motirām Varmā]

Muktibodh kā gadya sāhitya. Dillī 1973.

VARMA, Pramod [Pramod Varmā]

Gajānan Mādhav Muktibodh par ek Monogrāf. [Pahal Sondernummer], Jabalpur 1982.

"Muktibodh jaisī zindagī", in: *Pūrvagraha* May/June 1977, p. 19-22.

VARMA, Shrikant [Śrīkānt Varmā]

Racnāvalī. Vol. I - IV, Dillī 1995.

"Apne patroṁ merī Muktibodh", in: Viśvanāthprasād Tiwārī (ed.) *Muktibodh*. Dillī 1986, p. 184-206.

"Literature and the Law", in: Suresh Kohli (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern*. Vikas, New Delhi 1975, p. 121-128.

"Muktibodh kī sārthaktā", in: *Ālocnā*, July-Sept. Dillī 1968, p. 56-59.

VASSEN, Florian

Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie. Grundstudium Literaturwissenschaft, Bd. 4. Opladen, 3. Aufl., 1978.

VATSYAYAN, Kapila

Bharata. The Natyashastra. Sahitya Akademi, New Delhi 1996.

VATSYAYAN, Sacchidanand H., "Agyeya" [Saccidānand Hīrānand Vātsyāyan, "Ajñeya"]

(ed.) *Tār Saptak.* Bhārtiya Jñānpīṭh, (4. Aufl.) Nayī Dillī 1972 [©1966] [1943] (TS).

(ed.) *Dūsrā Saptak.* Bhārtiya Jñānpīṭh, (6. Aufl.) Nayī Dillī 1996 [zitiert nach 1. Aufl., Pragati Prakāśan, Nayī Dillī 1951] (DS).

(ed.) *Tīsrā Saptak.* Bhārtiya Jñānpīṭh, (5. Aufl.) Nayī Dillī 1984 [1959].

(ed.) *Chauthā Saptak.* Saraswati Vihar, Nayī Dillī 1979.

Ādhunik Hindī Sāhitya. Dillī 1976.

Apne bāre meri. Ākāśvānī prakāśan, Naī Dillī 1992 (lt. Stempel). [Aufzeichnung eines Radiointerviews mit Ajñeya, durchgeführt von Raghuvir Sahay und Gopal Das, in drei Etappen vom 2.8.1984 - 4.8.1984.] 177 S.

"Hindi Literature", in: (Sahitya Akademi ed.) *Contemporary Indian Literature.* Published on behalf of the Sahitya Akademi by the Director, The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Delhi-8). New Delhi, 2. Aufl. 1959 [1957], p. 78-99.

"Modern (Post-War) Hindi Poetry", in: *The Vishwa-Bharati Quarterly*, Aug. 1937, p. 137-151.

"Modern (Post-War) Hindi Poetry" (cntd.), in: *The Vishwa-Bharati Quarterly*, Nov. 1937, p. 237-243.

VERMA, Nirmal [Nirmal Varma]

Bhārat aur yurop. Nayī Dillī 1991.

"Die Vergangenheit: eine Selbstbesinnung" (Üs. L. Lutze), in: Lutze, L. (Hrsg.) *Das Fällen des Banyanbaums*, Botschaft der BRD New Delhi 1980, S. 7-21.

"Muktibodh kī gadyakathā", in: (Nirmal Varma) *Śatābdī ke dhalte varṣom meri.* Nayī Dillī 1995, p. 224-234.

VIMAL, Ganga Prasad [Gaṅgā Prasād Vimal]

(ed.) *Gajānan Mādhav Muktibodh kī racnā saṃsār.* Dillī 1969.

VYAS, Harinarayan [Harinārāyaṇ Vyās]

"Cāṅd kī mūmḥ terḥā hai. Lokhitvādī cetnā ke kavi Muktibodh", in: *Mādhyaṃ*, Sept. 1966, p. 50-57.

WEIMANN, Robert

Literaturgeschichte und Mythologie. Berlin/ Weimar 1977.

WELLEK, René

"Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft", in: (ders.) *Grundbegriffe der Literaturkritik.* Stuttgart 1965, [1963], S. 161-182.

(ders.) u. **WARREN, Austin**

Theorie der Literatur. Frankfurt 1972.

WHITE, Hayden

"Literaturtheorie und Geschichtsschreibung", in: Nagl-Docekal, Herta (Hrsg.) *Der Sinn des Historischen.* Frankfurt 1996, S. 67-106.

YADAV, Rajendra [Rājendra Yādav]

"Social Realism and Change", in: Suresh Kohli (ed.) *Aspects of Indian Literature. The changing pattern.* Vikas, New Delhi 1975, p. 155-160.

ZAHRA, Irene

(hrsg.) *Seufzend streift der Wind durchs Land. Moderne Hindilyrik.* Verlag Volk und Welt, Berlin 1976.

ZAIDI, Ali Jawad

A History of Urdu Literature. Sahitya Akademi, New Delhi 1993.

V. ABKÜRZUNGEN

CKM

MUKTIBODH, Gajanan Madhav [Gajānan Mādhav Muktibodh]

— *Cāṁd kā mūṁh ṭerḥā hai*. (Sampādak : Sṛīkānt Varmā). Vidyārthī Saṁskaraṇ, Bhārtīya Jñānpīṭh, Nayī Dillī, 9. saṁ. 1988 [1964].

DS

VATSYAYAN, Sacchidanand H., "Agyeya" [Saccidānand Hīrānand Vātsyāyan, "Ajñeya"] (ed.) *Dūsṛā Saptak*. Bhārtīya Jñānpīṭh, (6. Aufl.) Nayī Dillī 1996 [zitiert nach 1. Aufl., Pragati Prakāśan, Nayī Dillī 1951].

EIL

DATTA, Amaresh (ed.)

Encyclopaedia of Indian Literature. (Vols. I-VI). Sahitya Akademi, New Delhi 1987.

GA

MUKTIBODH, Gajanan Madhav [Gajānan Mādhav Muktibodh]

Muktibodh Racnāvalī (Khaṇḍ 1-6). (Sampādak: Nemicandra Jain). Rājkamal Peperbaiks, Nayī Dillī 1985. [Rājkamal Prakāśan 1980 (Hardcover)]. (Gesamtausgabe in sechs Bänden)

HSK

VARMA, Dharendra [Dhīrendra Varmā]

(ed.) *Hindī sāhitya koś*. Vol. I. Vārāṇasī v.s. 2020, 3tīya saṁskaraṇ 1985.

KAL

MUKTIBODH, Gajanan Madhav [Gajānan Mādhav Muktibodh]

"Āśāṅkā ke dvīp ardhare meṁ", in: *Kalpanā*, November 1964, p. 17-38.

TS

VATSYAYAN, Sacchidanand H., "Agyeya" [Saccidānand Hīrānand Vātsyāyan, "Ajñeya"]

(ed.) *Tār Saptak*. Bhārtīya Jñānpīṭh, (4. Aufl.) Nayī Dillī 1972 [©1966] [1943].

VW CKM

SINGH, Shamsheer Bahadur [Śamśer Bahādur Siṅgh]

"Ek vilakṣaṇ pratibhā" (Bhūmikā), in: *Cāṁd kā mūṁh ṭerḥā hai*. Dillī 1964, p. 9-26.

(Vorwort zu *Cāṁd kā mūṁh ṭerḥā hai*.)
