

**Franz Kafka Und G.A. Kulkarni : Thematische
Berührungspunkte Im Erzählwerk Von Zwei
Vermeintlichen Pessimisten**

**Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfilment of the requirements
for the award of the Degree of
MASTER OF PHILOSOPHY**

MILIND BRAHME

**CENTRE OF GERMAN STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-110 067
INDIA
1992**



जवाहरलाल नेहरु विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110067

CERTIFICATE

This is to certify that this dissertation entitled,
"Franz Kafka und G.A. Kulkarni: Thematische Berührungspunkte im Erzählwerk von zwei vermeintlichen Pessimisten" was carried out at the Centre of German Studies, School of Languages, Jawaharlal Nehru University, New Delhi.

This work is original and has not been submitted in part or in full for the award of any other degree or diploma to any other university.

Supervisor
(DR. RAJENDRA DANGLE)

21st JULY '92

Candidate for the award
of M.Phil degree

Chairperson
Centre of German Studies
SL, JNU

Meinem Betreuer Herrn Dr. Rajendra Dengle gilt
mein innigster Dank; ohne seine hilfreiche (und
höchst geduldige!) Betreuung wäre diese Arbeit nicht
zustandegekommen.

Dr. S.R. Chunekar der Marathi Abteilung der Pune
Universität danke ich herzlich für seine Hilfsbereit-
schaft und wertvollen Ratschläge. Ich möchte mich
besonders beim 'मौज प्रकाशन ग्रह', Bombay,
bedanken; hier wurden mir wichtige Materialien
bereitwillig zur Verfügung gestellt.

Für das Stipendium bin ich auch der University
Grants Commission und der JNU sehr dankbar.

Milind Brahme

JULY '92

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
EINLEITUNG	1 - 15
KAPITEL 1 : Auslegungen von drei Erzählungen Kafkas	16 - 45
1.1 : Der Hungerkünstler	17 - 28
1.2 : Vor dem Gesetz	28 - 34
1.3 : Eine kaiserliche Botschaft	35 - 45
KAPITEL 2 : Auslegungen von drei Erzählungen G.A. Kulkarnis	46 - 97
2.1 : प्रवासी (Der Reisende)	47 - 59
2.2 : इस्किलार (Iskilar)	60 - 78
2.3 : यात्रिक (Der Pilger)	79 - 97
KAPITEL 3 : Mögliche Beziehungen zwischen Kafka und G.A.-	98 - 116
3.1 Gemeinsame Fäden	99
A. "Intentionelles Außenseitertum"	99 - 103
B. Mangel an Kommunikation	103 - 104
C. Die Bewunderung des Außenseiters	105 - 107
D. Eine Frage des Glaubens	107 - 111
E. Der an sich selbst gestellte "Auftrag"	111 - 116
3.2 : Unterschiede	116 - 119
A. Der Gegensatz Großstadt x Dorf	116 - 118
B. Das Element des 'Aberglaubens'/ der Mystik	118 - 119
3.3 : Schlußbmerkung	119 - 125
BIBLIOGRAPHIE	126 - 130

EINLEITUNG

Diese Arbeit versucht, zwei Autoren, die verschiedensten Kulturkreisen und Zeitepochen angehören, als vergleichbare literarische Instanzen gegeneinanderzustellen. Franz Kafka (1883-1924) - ein deutschsprachiger-Prager-judischer Autor und G.A. Kulkarni (1924-1987)-ein Marathi-sprachiger Brahmaner, ein Universitätslehrer, der in Dharwad (Südwest Indien, hauptsächlich Kannad-sprachig) das Hauptteil seiner literarischen Tätigkeit vollbrachte.

Es ließe sich allererst fragen, auf welcher Basis, nach welchen Kriterien eine derartige Vergleichsarbeit auszuführen wäre.

Ein paar wichtige sachen müssen hier klargemacht werden.

Zunächst - es wird hier nicht "historisch" vorgegangen. Wir wollen hier keine Aussagen machen, entweder über Kafkas Stellung innerhalb des deutschen literarischen Diskurses oder die Position Kulkarnis vis a vis der Marathi Literatur.

Den sozial-politischen Hintergrund der beiden Dichter möchten wir auch nicht so sehr in Anspruch nehmen. Zweitens- diese Arbeit ist keineswegs, wie vielleicht schon einigermaßen klar, als ein biographischer Vergleich gedacht.

Der Einfluß der biographischen Daten auf die Bearbeitung der Texte ist möglichst zu vermeiden.

Die zwei Autoren möchten wir als literarische Einzeler-scheinungen betrachten. Sie sollen als zwei eigenständige, unabhängige Texte gelesen werden, die einen Leser, der sich in beiden Sprachgebieten, d.h. im Deutschen und Marathi, einigermaßen gut auskennt, ansprechen.

Der Umfang des Vergleiches ist hier eher ein themenbezogener. Das Erzählwerk Kafkas und G.A.s vertritt den Ausgangspunkt für diese Arbeit. Aufgrund eingehender Auslegungen ihrer Texte soll versucht werden, darzustellen, welche gemeinsamen bzw. unterschiedlichen Themen sich in diesen Texten spiegeln. Und als Folge dessen - in was für Verhältnis Kafka und G.A. zueinander stehen; oder vielmehr - was für ein Verhältnis wir zwischen den zwei Autoren aufzeigen können.

Der Versuch ist also nicht, die Erkenntnis (immerhin sekundäre) über das Leben, Zeitalter und Werk der Dichter auf die Bearbeitung ihrer Texte zu übertragen, sondern umgekehrt ließe sich sagen - aus den Texten selbst eine vorläufige These über die Autoren und ihre Vergleichbarkeit sich entfalten zu lassen. Nach den Auslegungen werden wir uns allerdings auf einige wichtige, schon vorliegende Auslegungen beziehen, um unsere, hier erreichte Deutung etwas klarer hervortreten zu lassen.

Die folgenden Texte sind hier zur Analyse gewählt worden:

Franz Kafka: (i) Ein Hungerkünstler
(ii) Vor dem Gesetz
(iii) Eine kaiserliche Botschaft.

i) प्रवासी
ii) इस्किलार
iii) यात्रिक

G.A. Kulkarni: (i) प्रवासी (Der Reisende)
(ii) इस्किलार (Iskilar)
(iii) यात्रिक (Der Pilger)

So sehr eine solche Methode des Arbeitens die oben angedeutete "vorläufige" These hier schon nicht vorwegnehmen läßt, möchten wir trotzdem kurz sagen, worauf es in dieser Arbeit besonders ankommt.

Gerade nur eine erste Lesung Kafkas und G.A.s legt einiges offen. Ihre Hauptcharaktere treten auf, meistens als Außenseiter, den sie umgebenden Gemeinschaften, bzw. Ordnungen gegenüber. Den Meisten kommt die sich um sie herum befindende "Wirklichkeit" irgendwie fremd vor. Weder sind sie mit dem ihnen Mitgegebenen zufrieden, noch werden sie von ihrer Gemeinschaft ohnehin akzeptiert. Ihr Problem ließe sich vielleicht in den Worten Colin Wilsons treffend formulieren:

"This it seemed to me, is the basic difference between human beings. Some are perfectly satisfied with what they have; they eat, drink, impregnate their wives, and take life as it comes. Others can never forget that they are

being cheated; that life tempts them to struggle by offering them the essence of sex, of beauty, of success; and that she always seems to pay in counterfeit money."¹

Die Protagonisten (meistens männlich in beiden Fällen), teilen alle das Gefühl, (daß ihr "normales", tagtägliches Dasein kein "authentisches" sei. Das Bewußtsein des

+ Mit Colin Wilson als Denker - Autor habe ich mich nicht sehr systematisch beschäftigt. In seinem Buch "The Outsider" (Picador Edition, London, 1978) bin ich allerdings auf einsichtvolle Gedanken und Formulierungen gestoßen, die im Kontext dieser Arbeit relevant erschienen. Um die Probleme und Themen, die wir hier in Bezug auf Kafka und G.A. erläutern möchten, um diese in der Einleitung etwas präziser formulieren zu können, habe ich mich auf Colin Wilson bezogen.

Daß sein Werk - insbesondere seine These, "daß 'Outsiderness' über selbsterkennungsprozesse zur Entstehung bestimmter Religiositätsmuster führt"* - als eines der grundlegenden strukturalen Prinzipien einer wissenschaftlichen Arbeit im Bereich der Germanistik dienen kann, zeigt eindeutig die Dissertation von Herrn Dr. Rajendra Dingle ("Ödön von Horváth: Auf der Suche nach einer 'anderen' Religiosität?", JNU, Neu Delhi, 1990).

*(Ebda: S.161)

"counterfeit money" kommt immer wieder vor. Sie sind ständig auf der Suche nach etwas "Besserem", nach einem Halt in einem reicheren Leben (प्रवासी), nach einem Gesetz (Mann vom Lande, इस्किलार), nach unwiderlegbarer Erkenntnis (यात्रिक), nach der einzigen wahren Speise (Hungerkünstler) und bei jeder Ankunft fühlen sie sich betrogen. Ihre Suche "nach" etwas bleibt fast ohne Ausnahme unerfüllt. Trotzdem sind sie nicht bereit, mit ihrem Glauben irgendwelchen Kompromiß zu schließen, um sich der Umgebung anpassen zu können.

Das Bestehen des Widerspruchs, des Abgrunds, zwischen dem Individuum und seiner Umgebung, seiner Gemeinschaft ist ein ergreifendes Merkmal der Werke beider Autoren.

Es wäre interessant, zu untersuchen, wie sie diesem Problem, sowie anderen ähnlichen Problemen, in ihren Erzählungen Ausdruck geben. Daß hier allgemeine Lösungen keineswegs präsentiert werden, steht außer Frage. Weder Kafka noch G.A. möchte die menschlichen Probleme und ihre Lösungen systematisch in ihren Werken einordnen. Sie sind, in dem Sinne, keine "System - aufbauenden" Denker. Vielmehr möchten sie die Autorität der existierenden Systeme bzw. "Ordnungen" grundsätzlich in Frage stellen. Die Negation des Individuums, das das System ständig zu beschlagnahmen versucht, dadurch, daß es ihm von außen her Rollen, bzw.

Funktionen zuteilt, versuchen beide - Kafka und G.A. - hervorzuheben. Von diesem Gesichtspunkt her gesehen, könnte man sagen, daß die Beiden fast "anti-aufklärerisch" denken. Man wird hier an Kierkegaard erinnert, der auch die Gültigkeit des spekulativen, rationalisierenden Denkens in Frage stellte, als er Hegel kritisierte.

"Kierkegaard's attack was directed in particular against the German metaphysician Hegel, who had (rather like Wells) been trying to 'justify the ways of God to man' by talking about the goal of history and man's place in space and time. Kierkegaard was a deeply religious soul for whom all this was unutterably shallow. He declared: Put me in a system and you negate me - I am not just a mathematical symbol - I am." 2

Da wir hier mit zwei Autoren zu tun haben, die, sozusagen, "anti-aufklärerisch" denken, wäre es an dieser Stelle nicht unangebracht, uns ein kleines Weilchen der "aufklärerischen" Denkweise zuzuwenden.

Die Aufklärung sollte "der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" sein (Kant). Unter der Vorstellung bzw. Zielsetzung eines utopischen Zeitalters, in dem der Mensch sich von allen seinen Sorgen, seinem Schuldgefühl, seiner Angst befreit, durch Wissenschaft und

Technik die Natur sich untertänig gemacht und eine widerspruchsfreie Gesellschaft gegründet haben würde, wo das "Wahre, das Schöne und das Gute" ständig das "Falsche, das Häßliche und das Böse", sozusagen, besiegen würde-mit der Waffe des menschlichen Verstandes, des vernünftigen Denkens und Handelns bewaffnet -, machte sich die Aufklärung darauf hin, diese Utopie zu verwirklichen. Vom Vorverständnis einer inhärenten, rational-erklärbaren Ordnung in dem Weltall ausgehend, eines Kosmos' trotz allen Chaos', wollte man kraft vernünftigen Denkens und Handelns die gegenwärtigen Widersprüche im menschlichen Leben lösen und ein allgemeingültiges System des Denkens und Handelns aufbauen, das die Lösungen für alle menschlichen Probleme bieten sollte. Das Wort "allgemeingültig" ist wichtig. Differenz aller Art sollte sich in diesem endgültigen Ideal auflösen, zugunsten der Bewahrung der sogenannten "natürlichen Ordnung der Dinge." "Konsistenz" war das Ziel; "Inkonsistenz" mußte abgeschafft werden. Und man glaubte fest daran, durch systematische Tätigkeit dies leisten zu können.

"(So that) in the present vast confusion of our world, there was always the assumption of an ultimate restoration of rationality. ... He (the enlightened writer) did his utmost to pursue that upward spiral... towards (their) convergence in a new phase in the story of life, and the more he weighed the realities before him the less he was

able to detect any convergence whatever. Changes had ceased to be systematic and the further he estimated the course they seemed to be taking, the greater the divergence." ³

Das Problem liegt vielleicht im logozentrischen Denken selbst. Als "Logos" wurden von der Aufklärung "Gott" durch "Menschen", "Religion" durch "Vernunft", Theologie bzw. "Metaphysik" durch "Philosophie", bzw. "Wissenschaft" einfach ersetzt. Und genau wie die inhärenten Widersprüche der mittelalterlichen "Ordnung" (Sklave-Meister, um nur ein Beispiel zu nennen) in der Aufklärung ihrer Krise verfielen, so kulminierte auch die von der Aufklärung erstrebte "Ordnung" in die sogenannte "Krise der Moderne" (die erste Hälfte unseres Jahrhunderts), die sich historisch in den zwei Weltkriegen, die zur Vernichtung fast der Hälfte der Menschheit führten, verkörperte. Das optimistische Streben nach der kosmischen Ordnung machte also dem völligen "Gefangen-Genommen-Sein" von der chaotischen Realität Platz. Dieses "Gefangen-Genommen-Sein" bezeichnet Wilson als die Geburt des Außenseiters.

"For the outsider, the world is not rational, not orderly. ... The Outsider is a man who has awakened to chaos."⁴

Dieses Motiv könnte vielen Protagonisten Kafkas, sowie G.A.s, unterstellt werden. Zu diesem Chaos sind sie erwacht und suchen ständig einen Ausweg. Die Oppositionen, wie zum Beispiel "Optimistisches Streben" X "Verfehlung des Zieles",

oder "individueller Kommunikationsdrang X "Unverstand der Welt", usw., werden allerdings in beiden Werken nicht aufgehoben. (Hier wäre zu bemerken, daß Kafka und G.A. Keinesfalls Einzellerscheinungen sind, die an der Aufhebung von Oppositionen nicht interessiert sind. Man denke etwa an das Erzählwerk Kleists/Horváths, um nur ein paar Beispiele zu nennen).

Es wird hier auch angegeben, daß wir "Existenzphilosophie" als eine mögliche "Brücke" zwischen den zwei Autoren vorlegen möchten.

Warum Existenzphilosophie?

Obwohl beide - Kafka und G.A. - anders ausgelegt worden sind (z.B. sprachlich - stilistische Deutungen, religiöse Deutungen usw.), kann man doch bemerken, daß der existenzphilosophische Gehalt der beiden Werke nicht geleugnet werden kann. Da in ihren Werken keine "System-aufbauenden" sondern vielmehr "System-abbauende" Gedanken auftreten - wie wir schon gesehen haben - mußte einer der Vergleichspunkt in einem Diskurs liegen, der selbst dieses Motiv ^{eines der} als Leitmotive offenbart.

Die Existenzphilosophie hat als ihren Ausgangspunkt den Angriff gegen die aufklärerische Systematisierung. Die Außenseiterproblematik, der in dieser Arbeit größter Wert zukommt, liegt dieser Denkrichtung doch zugrunde. (Es sind allerdings

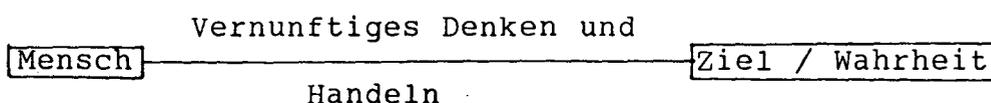
kritische Werke schon aufgetreten, die eben eine Systematisierung des existenzphilosophischen Diskurses selbst als These vorlegen. Ramakant Sinaris Werk, "Reason in Existentialism", (Bombay, 1966) wäre ein Beispiel. Hier wird diese Denkweise jedoch als Widerstand des Individuums gegen seine ständige Subsumierung unter der Gewalt der bereits etablierten Ordnung verstanden.)

Wie die meisten Existenzphilosophen, von Kierkegaard bis Camus und Satre, vertreten auch Kafka und G.A. den Gesichtspunkt, daß die "Wahrheit" oder die "Realität" nicht unbedingt rational erklärbar sei. Sie kann nicht als eine statische Idee verstanden werden, da die Existenz des Wahrnehmenden ihr immer vorausgeschickt ist, und Existenz, wie Kierkegaard sagt, ist dynamisch.

"Reality, according to him (Kierkegaard), is 'rooted' in the existence of the individual, which by its very constitution, is dynamic and non-rational. ... No system of logic can study change without converting it into a concept. ... It follows, therefore, that existence as a dynamic phenomenon would lose its reality if it is inserted into a logical schema." 5

Mit anderen Worten sind die Stimme der Differenz, das ständige Auftreten und Verschwinden von Oppositionen, die die traditionellen Denkmodelle immer

aufzuheben, versucht haben, gerade das, was die Dynamik der Realität - ihren Realitätsgehalt - aufzubewahren behaupten. Daß die Protagonisten Kafkas und G.A.s nie "ans Ziel ankommen", daß die Distanz zwischen dem Strebenden und dem Angestrebten nie aufgehoben wird, ist eben das, was diesen Werken Lebendigkeit und Offenheit gewährt. Zu einer vollständigen Erkenntnis einer objektiv begründeten "Wahrheit" gelangen sie keinesfalls. Die Reise -



legen sie nie ab. Und der Grund dafür liegt nicht in dem, daß sie für die Reise nicht ausgerüstet sind, oder, daß sie sich nicht genug anstrengen, sondern vielmehr in der Natur der Reise selbst. Das Ziel, bzw. die Wahrheit, ist nicht vom Menschen zu trennen.

"Truth, Kierkegaard suggests, is not an entity standing entirely unaffected by the reality of human existence."⁶

Die Existenzphilosophen vertreten den Gesichtspunkt, daß die Wahrheit nicht außerhalb des Menschen existiert, sondern vielmehr, daß der Mensch dadurch, daß er ständig seine eigene Wahrheit, sein eigenes Gesetz kreiert, seinem Leben, seiner Existenz eine Bedeutung gibt.

Auf diese Gedanken stoßen wir auch in dem Erzählwerk Kafkas und G.A.s.

Zu ihnen werden wir nach den Auslegungen wieder zurückkehren, und sie etwas eingehender besprechen. Hier sei nur erwähnt, daß die Tatsache, daß ähnliche, bzw. vergleichbare Themen von zwei zeitgeschichtlich und kulturell derart getrennten Dichtern, wie Kafka und G.A., mit ähnlichen, bzw. vergleichbaren Ergebnissen behandelt werden, möchte etwas besagen. Könnte man nicht den ganzen Bereich des Kultur-, sowie zeitspezifischen Denkens und "Verstehens" etwa in Frage stellen? Eine mögliche, detaillierte Antwort auf diese Frage fällt allerdings nicht unter dem Skopus dieser Arbeit. Dieser streckt sich nur bis zu dem Punkt, wo angezeigt werden kann, daß Kafka und G.A. vergleichbare literarische Erscheinungen sind.

Grob gesehen wird die Arbeit folgenderweise eingeteilt:

Im ersten Kapitel werden drei Erzählungen Kafkas eingehend ausgelegt. Dabei sollen die oben angedeuteten Themen sich entfalten, die uns dann Kafka mit G.A. in Verbindung setzen lassen.

Die Texte G.A.s werden im zweiten Kapitel behandelt, ähnlicherweise, wie Kafkas Texte in Kapitel 1. Eine Gegeneinanderstellung der Fragen, bzw. Themen, die in Kapitel 1 und Kapitel 2 sich entfalten/ aufgeworfen werden, kommt im dritten Kapitel vor. Dieses könnte man das vergleichende/komparatistische Kapitel nennen.

Der letzte Teil (Schlußbemerkung) ist als ein Versuch, auf die möglichen Beziehungen zwischen dem Werk der beiden Autoren und der gegenwärtigen literaturkritischen Diskussion (Postmoderne) hinzuweisen, gedacht worden. Diese (möglichen) Beziehungen könnten vielleicht auf eine Richtung verweisen, in die - uns immer noch mit Kafka und G.A. beschäftigend - weiter gearbeitet werden kann.

Bevor wir nun mit dem ersten Kapitel anfangen, noch ein paar praktische Probleme, denen ich begegnete: Erstens - die Wirkung des Zeitabstandes zwischen den beiden Autoren auf die Bearbeitung, bzs. Deutung ihrer Texte in Form der Quantitätsunterschieds zwischen den Sekundärmaterialien. Die Kafka - Forschung ist schon fast 70-80 Jahre alt. G.A. hat erst etwa 1945 zu schreiben angefangen. Die "G.A. - Forschung", sozusagen, ist daher noch ziemlich jung. Die kritischen Einsichten in ein Werk, die einem die zeitliche Distanz zu dem Werk gewährt, kommen unter den G.A. - Forschern nicht sehr oft vor. (Es gibt allerdings sicher Ausnahmen, wie etwa Dhondo Viththal Deshpande, Pandit Awalikar, Gangadhar Gadgil, M.D. Hatkanangalekar u.a.) Meistens mußte ich mich aber auf zeitgenössische Kritik beziehen, der eben diese Distanz fehlt. Hier müßte auch betont werden, daß die oben angedeutete Bearbeitungsmethode - die Themen aus den Texten selbst entfalten lassen - nicht als "Allergie" gegen Sekundärliteratur mißverstanden werden soll.

Zweitens - das Problem der Sprache. Die Wiedergabe des Inhalts wird bei den Auslegungen der Marathi Texte etwas detaillierter aufgenommen, da eine unmittelbare Begegnung der nicht-Marathi-sprachigen Leserschaft mit diesen Texten nicht vorausgesetzt werden kann. Diesen Punkt müssen wir durch die ganze Arbeit hindurch berücksichtigen. Noch dazu sind die Texte G.A.s viel länger als die Texte Kafkas. Daran liegt es, daß Kapitel 2 viel länger ist als Kapitel 1. Die zitierten Stellen aus den Marathi Texten (Primär-, sowie Sekundärliteratur) sind von mir frei übersetzt worden, mit wesentlicher Hilfe meines Betreuers - Herrn Dr. Rajendra Dengles. Das primäre Anliegen war dabei, den Inhalt des Zitats so "korrekt" wie möglich wiederzugeben.

Noch etwas - Gurunath Abaji Kulkarni ist der Marathi Leserschaft als einfach "G.A." bekannt. Dieser "Spitzname" wird hier aufrechterhalten.

ANMERKUNGEN:

1. Colin Wilson : "The Outsider", London, 1978, S.12.
2. Ebda : S. 30.
3. H.G. Wells: Zt. nach Colin Wilson, a.a.O. S.26-27.
4. Colin Wilson : a.a.O., S.25.
5. Ramakant Sinari: "Reason in Existentialism", Bombay,
1966, S.8-12.
6. Ebda.: S.16.

KAPITEL 1

Auslegungen von drei Erzählungen Kafkas

"Das Motto aus Plutarch, das Kierkegaard seinen 'Stadien auf dem Lebensweg' voranstellte, hätte auch Kafka wählen können:

Perissem, nisi perissem.

In Kafkas Sprache hätte das geheißen: Ich würde mich zerstören, wenn ich mich nicht zerstörte, d.h. würde das Ewige in mir zerstören, wenn ich das Zeitliche nicht zerstörte. Nur ein Mensch, der das Problem seiner geistigen Lebensmöglichkeit bis an die Grenze der Vernunft durchdacht hat, und nicht einer der es niemals mit der Vernunft versucht hat, kann Paradoxe wie dieses finden." (Ingeborg Henel: "Kafka als Denker". Zu finden in: "Franz Kafka. Themen und Probleme." Hrsg. von Claude David, Göttingen, 1980. S.65.)

"Hinter all dem Scheitern seiner Figuren schafft Kafka Raum für den Leser, mit neuer Hoffnung das Unerklärliche zu durchdenken, aus dem paradoxe Zirkel wieder heraus zu springen und für sich Lösungen zu finden."

(Peter Beicken: "Franz Kafka-Eine kritische Einführung in die Forschung" Frankfurt am Main, 1974, S.339).

Hier, in dem ersten Kapitel, werden wir drei Erzählungen Kafkas auszulegen versuchen. Unser Hauptanliegen wird dabei sein, das Besondere an den drei Protagonisten, das sie von der Menge Unterscheidende, zu untersuchen und zu sehen, was für Gedanken-~~S~~struktur die drei Erzählungen ('Ein Hungerkünstler', 'Vor dem Gesetz' und 'Eine kaiserliche Botschaft') aufzeigen. Es erübrigt sich, meines Erachtens, weitere einführende Worte zu diesem Kapitel, bzw. zu Kafka zu schreiben.

1.1 Ein Hungerkünstler: (Der bereitwillig ungelesene Text)

"Ein Hungerkünstler" ist die Titelgeschichte eines Bandes, der 1924, nach dem Tod Kafkas, unter dem selben Titel erschienen ist. Im Frühjahr 1922 wurde sie von Kafka geschrieben und zuerst in der Zeitschrift "Neue Rundschau" im Oktober 1922 veröffentlicht.

Das Phänomen des Hungerkünstlers:

Die Hungerkünstler waren ein reales, geschichtliches Phänomen zu den Lebzeiten Kafkas. Sie waren Teil der Vergnügungsindustrie zu der Zeit, zu der der Zirkus und das Variete gehörten. In den "Königs Erläuterungen und Materialien" (Hollfeld, 1985, Band 279) finden wir eine interessante Angabe zu diesem Phänomen.

"Vor allem in den Großstädten traten zu Kafkas Zeit sogenannte "Hungerkünstler" auf, die sich in Käfigen,

meist Glaskästen, die nur vom Glaser geöffnet werden konnten, ausstellen ließen und sich in offiziell begrenzten Hunger - Perioden in der Hunger - Leistung gegenseitig überboten. Diese Aktionen wurden von geschäftstüchtigen Managern zu Sensationen aufgebauscht, die von Zeitungen und Illustrierten aufgegriffen und verbreitet wurden. Tausende von Zuschauern wurden dadurch angelockt; sie bildeten bei Bier und opulenten Mahlzeiten ein hochinteressiertes Publikum. Man erhob hohe Eintrittsgelder, legte sogar Abonnements auf, damit die Zuschauer die fortschreitende Abmagerung der sogenannten „Hungerkünstler“ beobachten und kontrollieren konnten.“¹

Auf dieses Phänomen geht Kafka zurück in dieser Erzählung.

Kafkas Hungerkünstler:

Der Protagonist in der Erzählung "Ein Hungerkünstler" ist ein spitzer Hungerkünstler. Seine Geschichte fängt mit der Ankündigung an, daß das Interesse an Hungerkünstlern in der letzten Jahren "sehr zurückgegangen" (Kafka, S. 163) sei.* Früher sei es anders gewesen.

Durch die sogenannte 'Rückblendung - Technik' greift Kafka auf diese "früheren" Zeiten zurück. Das Publikum zeigte damals großes Interesse an der Kunst des Hungerkünstlers.

*Alle Kafka Zitate in diesem Kapitel sind entnommen:
 "Sämtliche Erzählungen" Fischer Taschenbuch Verlag,
 Frankfurt am Main, 1970.

"Damals beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler; von Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehen;... während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend, zu,..."2

Er wurde sogar "Tag und Nacht" von drei Wächtern überwacht damit versichert werden konnte, daß er das Publikum nicht betrog.

Der Hungerkünstler nahm allerdings seine Kunst sehr ernst und hat noch niemals während der Hungerperiode Nahrung zu sich genommen.

"... die Ehre seiner Kunst verbot dies." 3

Diese Ehre hat er lebenslang aufrechterhalten. Aber niemand hat das "aus eigener Anschauung" wissen können, außer ihm selbst. Alle haben an seiner Hungerfähigkeit gezweifelt.

"...niemand also konnte aus eigener Anschauung wissen, ob wirklich ununterbrochen, fehlerlos gehungert worden war; nur der Hungerkünstler selbst konnte das wissen, nur er also gleichzeitig der von seinem Hungern vollkommen befriedigte Zuschauer sein."4

Trotzdem litt er unter ständiger Unzufriedenheit mit sich selbst, weil er wußte, daß seine "Kunst" nichts Außergewöhnliches war. Er sagte es den Anderen ganz offen. Aber niemand wollte ihm glauben. Das Hungern war für sie etwas Außergewöhnliches, wozu nicht jeder fähig sein konnte. Den Hungerkünstler hielten sie allerdings immer in Verdacht, obgleich er es aufrichtig machte. Die Unzufriedenheit des Hungerkünstlers scheint darin gewurzelt zu sein, daß seine Absichten und die Erwartungen des Publikums immer an einander vorbeigehen. Er will in dem Zuschauer das Bewußtsein erweckt sehen, daß das Hungern doch nichts Außergewöhnliches ist. Man soll nur den Mut haben, dem gegebenen Nahrungsmittel, das einem nicht schmeckt, 'Nein' sagen zu können. Und der Zuschauer ist nicht bereit, diesen 'Sprung' (im Kierkegaardischen Sinne) zu machen. (Die These, daß der Abgrund zwischen der tagtäglichen 'nicht - authentischen' Daseinsebene und der 'authentischen' Daseinsebene eines Galubenden nicht zu überbrücken ist, daß ein Übergang nur durch einen Sprung möglich ist, ist doch eine der Grundthesen Kierkegaards).

Der Hungerkünstler wollte unendlich hungern und der Welt zeigen, was für ein spitzer Hungerkünstler er war. Der Impresario setzte aber vierzig Tage als die Höchstzeit für das Hungern fest. Das war aus geschäftlichen Gründen. Mehr als vierzig Tage hielt sich das Interesse des

Publikums nicht aus. Die "Kunst" des Hungerkünstlers, sein wahres 'Sein' also, war für den Impresario nur ein Geschäft. Und der Gegensatz zwischen den Beiden war nicht aufzuheben.

Es waren also "bessere Zeiten" nur in so fern, als der Hungerkünstler in "scheinbarem Glanz, von der Welt geehrt" lebte. Die Unzufriedenheit darüber, daß niemand seine "Kunst" als "Kunst" zu nehmen verstand und daß jeder daraus nur ein geschäftliches Unterhaltungs-objekt zu machen versuchte, wuchs ständig. Sein ganzes Leben hindurch wurde er vom Impresario manipuliert. Es war für ihn unmöglich, "gegen diese Welt des Unverstandes zu kämpfen..." (Kafka, S. 168)

Allmählich verschwand das Interesse am "Schauhungern" und der Hungerkünstler wurde außer Arbeit geraten. Teilweise war er selbst daran Schuld, weil er die "Vorboten" des Verlusts am Interesse nicht wahrgenommen hatte und jetzt war es zu spät, "etwas dagegen zu unternehmen."

DISS
O, 113, 3, M83 & CO, 155, 3, N21
113N2

"Was sollte nun der Hungerkünstler tun? Der, welchen Tausende umjubelt hatten, konnte sich nicht in Schaubuden auf kleinen Jahrmärkten zeigen, und um einen anderen Beruf zu ergreifen, war der Hungerkünstler nicht nur zu alt, sondern vor allem dem Hungern allzu fanatisch ergeben." 5



TH-M8345

Er verabschiedet sich vom Impresario und läßt sich von einem großen Zirkus engagieren. Hier wird er zu einer Nebenattraktion, sozusagen, ist nicht mehr die "Glanznummer." Sein Käfig wird auf dem Weg zu den Ställen der wilden Tiere gestellt, wo die Menge, die die Tiere besichtigen will immer so groß ist, daß er nur im Vorübergehen gesehen werden kann.

Er nimmt das allerdings an, mit der Hoffnung, "unter denen (sich) hie und da auch ein(en) für ihn Bestimmte(n) finden "zu können. (Kafka, S.170)

(Diesen einen für ihn Bestimmten findet er allerdings nie.)

Einerseits findet er sich mit dieser Situation ab. Andererseits will er jedoch keinem sein wahres 'Sein' offenbaren und von sich aus, sozusagen, 'einladend' ihn zu sich rufen, weil er schon weiß, daß das eigentliche Interesse des Publikums bei den Tierkäfigen liegt, und diese seine Tat das Interesse des Publikums lediglich entzweien würde - was er nicht will.

Allmählich verschwindet auch das Unterhaltungsinteresse an der Kunst des Hungerns. Mit der Zeit vergißt man ihn 'automatisch' Und das Interesse wieder anzuzünden, ist niemand fähig. Dies ist nicht die Sache des Hungerkünstlers, sondern es soll von dem Zuschauer selbst kommen.

"Er mochte so gut hungern, als er nur konnte, und er tat es, aber nichts konnte ihn mehr retten, man ging an ihm vorüber. Versuche, jemandem die Hungerkunst zu erklären! Wer es nicht fühlt, dem kann man es nicht begreiflich machen."6

Da niemand jetzt dem Hungerkünstler Aufmerksam-keit schenkt kann er zum ersten mal so lange sich verhungern, wie er nur will.

"...; und so hungerte zwar der Hungerkünstler weiter, wie er es früher einmal erträumt hatte, und es gelang ihm ohne Mühe ganz so, wie er es damals vorausgesagt hatte, aber niemand zählte die Tage, niemand, nicht einmal der Hungerkünstler selbst wußte, wie groß die Leistung schon war, und sein Herz wurde schwer."⁷

Und so aufrichtig er auch unendlich hungert, kann er sich vom Vorwurf des Schwindels nie losreißen. An dieser Stelle, fast am Ende der Erzählung, kommt, meines Erachtens, das Urteil des Erzählers über die Sache:

"... denn nicht der Hungerkünstler betrog, er arbeitete ehrlich, aber die Welt betrog ihn um seinen Lohn."⁸

Er wird am Ende sogar als verrückt erklärt (von dem Aufseher). Man erfährt hier auch den "eigentlichen" Grund seines Hungerns. Ihm schmeckt in dieser Welt nichts.

"... Weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt."⁹

(Diese Aussage erinnert uns sehr stark an den Zustand Dons in G.A. Kulkarnis Erzählung यात्रिक Er fand die ihm umgebende Welt langweilig.)

Die Hoffnungen und Aspirationen des Hungerkünstlers scheitern an der Dummheit der Welt. Seitens des Autors kann dieses Ende als ein Urteil über die sogenannten Ordnungen verstanden werden, in denen auch wir uns heute befinden. Der Mangel an authentischer Kommunikation in einem unendlichen Gedränge, der zur völligen Vereinzelung und Entfremdung des Individuums führt, ist in "Ein Hungerkünstler" höchst wirkungsvoll dargestellt worden.

Wir wollen uns nun im einzelnen dieser 'Vereinzelung' des Hungerkünstlers, seinem Außenseitertum, zuwenden. Wie er selbst am Ende der Erzählung kundgibt, hat er dieses Außenseitertum nicht gewollt.

"Hätte ich sie (die Speise..., die mir schmeckt) gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle."¹⁰

Trotzdem ist er, was und wie er ist, einigermaßen doch durch eigene Wahl. Das sogenannte Resignieren des Protagonisten, daß man Kafka so oft vorwirft, ist hier nirgends zu sehen. Ganz im Gegenteil ist die Entscheidung des Hungerkünstlers, die "Speise", die ihm nicht "schmeckt", nicht zu sich zu nehmen, vielmehr eine Rebellion. (Man denke an dieser Stelle etwa an Gandhis gewaltlosen Widerstand). Aber eine Rebellion gegen - ? Es ist eine Rebellion

gegen eine Welt, eine vom Menschen geschaffene Welt, eine "Ordnung," die im Namen der Konsistenz, der Allgemeingültigkeit ständig darauf hinaus ist, Differenz jeder Art auszuschließen. (Paradoxerweise kann sie die Bewunderung des Differenten nicht los werden.) Das 'freiwillige Hungern' des Hungerkünstlers ist die Behauptung seiner Individualität; ein 'Statement!', sozusagen, gegen eine Wirklichkeit, in der das Individuum, wenn es versucht sich selbst treu zu bleiben, zugrunde gehen muß.

Bert Nagel meint, der Versuch des Hungerkünstlers, seine Natur (das sich verhungern lassen) als eine Leistung darzustellen, liege seiner Enttäuschung zugrunde. Er habe versucht, aus der Not eine Tugend zu machen. Es stehe außer Frage, daß das Leben des Hungerkünstlers und seine Natur in einem unaufhebbaren Widerspruch zu einander stehen. Die Lösung in der Kunst des Hungerns sei allerdings nur eine scheinbare Lösung, eine Selbsttäuschung (Vgl. Nagel: "Franz Kafka. Aspekte zur Interpretation und Wertung." Berlin, 1974).

"Zugrunde liegt die 'kompromißlose Auffassung' von dem unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Wahrheit und Leben, die Überzeugung, daß das Leben 'auf Kosten der Wahrheit' (geht) und umgekehrt.' Da aber die Kunst im Dienst des Lebens steht, das Leben stimuliert und erhält, steht auch

sie gegen die Wahrheit, ist sie Lüge und Selbsttäuschung, Teufelsdienst : ... Auch in der Kunst - oder gerade in der Kunst - erscheint ihm (Kafka) 'Mißlingen der Ankunft' als des Menschen Los."¹¹

Ist diese Kunst allerdings unbedingt nur "Selbsttäuschung" und "Lüge"? Könnte sie vielleicht nicht als "Aufbewahrung der Individualität" angesehen werden? Nagel scheint, am "Mißlingen der Ankunft" hängen zu bleiben ("Die Parabel (Vor dem Gesetz) endet also mit der pessimistischen. Feststellung,..." So Nagel im selben Werk (Vgl. Anmerkung 11, S.224) (hervorgehoben von mir). Wir wollen aber die Entscheidung des Hungerkünstlers, keine Nahrung anzunehmen, die ihm nicht schmeckt, als eine Rebellion verstehen, ganz unabhängig davon, ob das Scheitern dieser festgestellt ist oder nicht. Hier wäre der Hungerkünstler als ein Individuum auszuzeichnen, das die Differenz bewahrt, das, seine "Natur" zugunsten des "(über) Lebens" zu kompromieren, nicht bereit ist.

Nagel sagt weiter:

"Das (aber) ist die entscheidende Situation aller Helden des Dichters (Kafkas), nämlich ihre unerwartete, plötzliche Konfrontation mit unlösbar scheinenden Schwierigkeiten. ... (Denn) was sie angesichts einer solchen Entscheidung Entweder/Oder wagen müßten, wäre - mit einem Ausdruck Kierkegaards - nichts Geringeres als der 'Sprung auf eine neue Daseinsebene.'"¹²

Was wir hier allerdings sagen möchten, ist nämlich, daß der Hungerkünstler schon diesen "Sprung" gemacht hat.

In Ingeborg Henels Worten 'lebt' der Hungerkünstler schon das Paradox "des vom Hungern Lebens." (Siehe I. Henel: "Kafka als Denker"; zu finden in "Franz Kafka - Themen und Probleme", Hrsg. von Claude David Göttingen, 1980, S. 47-65).

Er ist der einzige, der den Mut hat, das Gebiet zu betreten, das noch unbetreten ist. Im 'Warten' auf 'die Speise' läßt er sein physisches Dasein Opfer fallen.

Wenn wir uns nun Camus' Konzeption eines Rebellen zuwenden, so finden wir, daß nur einer, der zu einem 'grundsätzlichen Bewußtsein' gelangt ist, ein Rebell sein kann. Dieses 'grundsätzliche Bewußtsein' bezieht Folgendes mitein:

- (i) Er (der Rebell) hat die von außen gegebenen Grenzen seiner Existenz als falsch erkannt;
- (ii) er 'glaubt,' daß er etwas Besseres verdient hat, als das, was ihm zuteil geworden ist;
- (iii) dieses 'Bessere' ist die ihn in seiner Suche ständig forttreibende Kraft; er ist bereit, sogar seine physische Existenz dafür zu opfern und meistens tut er dies!¹³

Alle drei Eigenschaften treffen auf den Hungerkünstler zu. Nicht mit seinem Drang nach etwas 'Besserem,' sondern mit seinem Überlebenswillen schließt er einen Kompromiß.

Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen ihm und der Gemeinschaft. Und wenn er sich nach Anerkennung vom Publikum sehnt, so ist es nicht als ein Wunsch, wieder in die Gemeinschaft als 'Insider' angenommen zu werden, zu mißverstehen. Er will vielmehr, daß die Anderen zu einem Verständnis ihres 'eigenen Geschmacks,' sozusagen, kommen, dadurch, daß sie seinen Drang wirklich 'verstehen.' Er setzt sich nieder als ein Beispiel - allerdings nur dafür, was man in ihn einlesen kann.

1.2 Vor dem Gesetz

Die Türhüterlegende - eine der wichtigsten Erzählungen Kafkas - wurde dem Roman "Der Prozeß" entnommen und 1919 in der Sammlung "Ein Landarzt" wieder veröffentlicht. Im "Prozeß" kommt ihr zentrale Bedeutung (wenn von ~~es~~ so etwas bei Kafka die Rede sein kann) zu. Darüber hinaus aber ist sie an sich selbst auch ein sehr ergreifendes Stück Literatur.

Der Türhüter:

Ein Mann kommt vom Lande, um ins Gesetz einzutreten. Er kommt mit dem Glauben, das Gesetz sei jedem zu jeder Zeit leicht zugänglich. Schon der erste Satz der Erzählung verurteilt den Glauben des Mannes zum Scheitern:

"Vor dem Gesetz steht ein Türhüter."¹⁴

Weder den Türhüter, noch die Schwierigkeiten, die dieser ihm bereitet, hat der Mann vom Lande erwartet. Auf die Bitte des Mannes, umins¹⁵ Gesetz eintreten zu dürfen, antwortet der Türhüter, daß er im jetzigen Augenblick den Eintritt nicht erlauben könne.

"Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. 'Es ist möglich,' sagt der Türhüter, 'jetzt aber nicht.'"15

Der Mann vom Lande nimmt das Verbot des Türhüters an, trotz seines Wunsches, ins Gesetz einzutreten. Wenn er versucht, durch die Tür hineinzugucken, lacht der Türhüter und fordert ihn heraus, mit den Worten:

"'... versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere.'"16

Der Mann wartet also, auf die in der Zukunft gefesselte Erlaubnis. Zwei Punkte sollen hier nicht übersehen werden:

Erstens - die Möglichkeit eines Eintritts trotz des Verbotes wird nie völlig ausgeschlossen. Die Aussage des Türhüters, daß später ein Eintritt möglich sei und die Entscheidung vor dem Mann, entweder das Verbot

anzunehmen, oder den Türhüter zu bewältigen - beide lassen diese Möglichkeit stets offen.

Zweitens - daß der Mann den Eintritt nicht durch Ausübung von Gewalt 'gewinnen' will. Wenn er das Verbot wider seinen Willen annimmt, so ist doch zu bemerken, daß sein Wille/Wunsch und sein Glauben an der Zugänglichkeit des Gesetzes zusammengehören. Zu diesen zwei Aspekten werden wir später zurückkehren.

Das Warten vor der Tür:

Der Mann wartet und wartet also darauf, daß irgendwann der Türhüter ihm den Eintritt gewähren würde. Dies passiert nicht. Er versucht, erstens den Türhüter dazu ^{zu}überreden, daß er ihm die Erlaubnis gebe; dann versucht er ihn zu bestechen, mit allen möglichen Sachen aus seinem Vorrat, mit dem er sich für seine Reise ausgerüstet hat.

"Dieser (der Türhüter) nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: 'Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.'"17

Sein Verhalten ändert sich allerdings nicht.

Der Mann beobachtet den Türhüter mit höchster Aufmerksamkeit sein ganzes Leben lang. Er vergißt sogar alle anderen Türhüter, vor denen dieser erste ihn gewarnt

hat. Nur "...dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt ins Gesetz" (Kafka, S.132), Er "verflucht" diesen "unglücklichen Zufall" und versucht alles mögliche, um den Türhüter umzustimmen. Sogar die Flöhe in dem Pelzkragen des Hüters bittet er um Hilfe dabei. Das einzige Mittel, das er nicht 'verwendet', ist Gewalt.

Mit jedem vergehenden Jahr wird der Mann schwächer und kleiner und der Türhüter mächtiger und größer. Am Ende eines Lebens "erkennt er ... im Dunklen einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht." (Kafka, S.132). Er erkennt auch, daß er jetzt nicht lange zu leben hat, und stellt an den Hüter eine Frage, die er bis dahin immer verschoben hat:

"'Alle streben doch nach dem Gesetz,' sagt der Mann, 'wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?'"¹⁸

Darauf wird ihm die Antwort in die Ohren angebrüllt, daß dieser Eingang nur für ihn bestimmt war. Kein anderer konnte hier Einlaß verlangen. Nun bliebe dem Türhüter übrig, da der Mann schon fast tot sei, den Eingang zu schließen.

Die Frage der Schuld (?):

Hervorragenderweise (und typischerweise) läßt Kafka

jeden Versuch einer 'endgültigen' Konklusion hängenbleiben. Die meisten Ausleger halten den Mann vom Lande schuldig daran, daß er ohne den Eintritt zugrunde ging (Vgl. Walter Sokel, Bert Nagel u.a.). Walter Sokel meint, der Mann vom Lande habe das Absolute (das Gesetz) absolut suchen sollen. Sich an Sokel anschließend sagt Nagel:

"Er könnte (also) eintreten. Niemand, auch nicht der Türhüter, würde ihn daran hindern.... Lediglich die Angst, die ihm der Türhüter einflößt, läßt ihn so rasch und grundsätzlich resignieren."¹⁹

Die Unfähigkeit/Unbereitschaft des Mannes, die Herausforderung des Türhüters zu akzeptieren, das Risiko einer (gewaltigen) Konfrontation mit ihm einzugehen, bedeutet für Nagel seinen "moralischen Zerfall."

"Eben darin liegt ihre* moralische Schuld, daß sie um das Ziel wissen, sich aber dennoch lebenslang gegen die diesem Ziel einzig adäquate Entscheidung wehren und die ihnen präsentierte Lebensrechnung mit falscher Münze zu begleichen suchen."²⁰

(* der Helden Kafkas).

Und deshalb könne der Mann vom Lande das "Mißlingen seiner Ankunft" und die "Verfehlung seines Zieles" nicht vermeiden.

Ein anderes Bild scheint allerdings, sich auszuzeichnen, wenn wir nun zu den zwei kleinen Aspekten, die wir mitten in der Nacherzählung genannt haben, zurückkehren.

Zunächst - die Entweder/Oder Situation, in der der Mann sich befindet. Er hätte gegen den Türhüter, Kampf erklären können. Warum tut er es nicht? Für die meisten Kritiker liegt die Antwort auf der Hand - Angst! Das wäre zwar eine Möglichkeit, aber doch nicht die endgültige Erklärung. In der ganzen Erzählung gibt es sogar nur einen Satz, der vielleicht die Angst - These belegen könnte. Und auch hier bleiben andere Interpretationsmöglichkeiten offen, da der Satz dem Mann keineswegs Angst direkt vorwirft:

"Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll .. doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt."²¹

Er will sich in eine Konflikt-Situation einfach nicht werfen. Und ihm nur deswegen Feigheit zu unterstellen, wäre nicht nur nicht völlig richtig, es könnte sogar eine gefährliche Konklusion sein. Daß er vom Ort nicht

wegflieht, lebenslang den Türhüter zu überreden versucht, besagt gerade das Gegenteil - er fürchtet den Türhüter nicht, will aber auch keine Gewalt ausüben. Der zweite Aspekt war nämlich, das sein Wunsch, ins Gesetz einzutreten, und sein Glaube, jeder dürfe zu jeder Zeit eintreten, zusammengehören. Den Wunsch will er nicht auf Kosten des Glaubens erfüllt sehen. Und diese Aufrichtigkeit stellt sein 'Scheitern' fest. Oder vielleicht ist es gar kein 'Scheitern.' Henel sagt in ihrem Aufsatz (am Anfang des Kapitels schon erwähnt):

"In Wirklichkeit fallen Erkenntnis von Gut und Böse, die Zerstörung des Zerstörbaren und das Erreichen des Unzerstörbaren zusammen."²²

Der Mann vom Lande sieht das allmählich ein. Die "Zerstörung des Zerstörbaren," das er selbst als Existierender ist, kann also auch als eine 'Vorbereitung' auf die Annahme des auf ihn Zukommenden "Unzerstörbaren" (des Gesetzes) angesehen werden. Und von diesem Gesichtspunkt gesehen, erscheint das sogenannte 'pessimistische' Ende doch viel^{mehr} 'natürlich' als 'pessimistisch.' Falls dieses Ende trotzdem als ein 'pessimistisches' vorkommt, so möchten wir vielleicht in der nächsten Erzählung dieses Kapitels eine mögliche 'Antwort' finden.

1.3 Eine kaiserliche Botschaft :

Diese Passage aus der Erzählung "Beim Bau der chinesischen Mauer" wurde 1919 in der Sammlung "Ein Landarzt" als eine selbständige Erzählung wieder herausgegeben. Von der Thematik her zeigt "Eine kaiserliche Botschaft" interessante Parallelen zu "Vor dem Gesetz," die auch in derselben Sammlung veröffentlicht wurde.

"Vor dem Gesetz" ist die Geschichte eines "Mannes vom Lande," der ins Gesetz eingelassen werden will, dem aber der Eintritt von einem (unerwarteten) Türhüter verwehrt bleibt, der das Verbot anscheinend annimmt, Lebenslang auf die Erlaubnis wartet und am Ende ohne sie stirbt.

"Eine kaiserliche Botschaft" hat auch das "Warten" als eines der Hauptmotive. Die Erzählung ist eine direkte Anrede an einen namenlosen Einzelnen ("Du"). Im Urtext wird sie von einem Weisen als eine alte Sage erzählt.

Der Einzelne wird als einer in einem unübersehbaren Gedränge Verlorene dargestellt. Er wartet auf eine Botschaft vom Kaiser. Dieser hat einen Boten mit der Botschaft geschickt. Die Nachricht, die er dem Einzelnen bringen soll, ist anscheinend sehr wichtig:

"Den Boten hat er (der Kaiser) beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr zugeflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. Durch Kopfnicken hat er die Richtigkeit des Gesagten bestätigt." ²³

Der Bote macht sich auf dem Weg zu dem Einzelnen hin. Der Weg ist zwar lang, aber der Bote ist "kräftig" und "unermüdlich." Noch dazu trägt er auf seiner Brust das Zeichen der Sonne (vielleicht das Zeichen des Kaisers), das ihn überall "leicht vorwärts" kommen läßt.

Trotz all dem kommt der Bote einfach nicht an. Er kommt durch die Menge leicht vorwärts, aber diese ist zu groß, sie nimmt kein Ende. Ebenso die unendlichen Gebäude - der innerste Palast - die Höfe - der zweite Palast - wieder Höfe und Treppen usw. Jahrtausende würde es dauern, bis er aus dem Tor hinausstürzen könnte - dies wäre allerdings unmöglich - und dann läge vor ihm noch die "Residenzstadt", durch die keiner durchzudringen vermöchte.

Und bis dahin würde die Botschaft sowieso die eines Toten, da der Kaiser schon jetzt auf seinem Sterbebett liegt; der Bote käme, wenn überhaupt, zu spät an.

So schildert hier Kafka die "Unvermeidbarkeit" des Scheiterns des Auftrags. Der Bote, wie kräftig und

unermüdlich er sein mag, kann nie rechtzeitig ankommen. (Man denke etwa an Heiner Müller - "Der Auftrag." Siehe Kapitel 3, S. 112 dieser Arbeit) Der Grundgedanke, daß das Gesetz durch 'Action,' d.h. durch gewaltiges Kämpfen mit den Türhütern nicht zu 'erreichen' sei, daß das "täglich wiederholte und gesteigerte Wagnis," von dem Bert Nagel, u.a., spricht, nicht eine endgültige Lösung sei, findet in dieser Geschichte Wiederhall.

Die ganze Mühe des Boten ist Vergeblich ("... wie nutzlos müht er sich ab.") Dem Einzelnen bleibt direkter Zugang zum Kaiser fern. Er muß auf den Boten warten, für die Kommunikation. Und dieser kann nicht ankommen.

Das Ende dieser Erzählung scheidet sie allerdings von den meisten anderen 'pessimistischen' Erzählungen Kafkas ab. (Das Wort "pessimistisch" steht hier in Anführungszeichen, weil diese Arbeit versucht, u.a. auch die These, daß Kafka und G.A. pessimistische Dichter sind, zu bekämpfen.)

Das Ende also, wie gesagt, der allertetzte Satz, zeigt uns den Unterschied:

"Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt."²⁴

(hervorgehoben von mir).

Das "sie" im Satz bezieht sich auf die Botschaft/die Nachricht. Der Satz vor diesem lautet:

"Niemand dringt durch und gar mit der Botschaft eines Toten."²⁵

Sei der Bote also so gut für die Reise ausgerüstet wie möglich, die Verfehlung seines Zieles steht außer Frage. Der Mann vom Lande hat sich auch für seine Reise mit einem großen Vorrat ausgerüstet und hat ihn auch 'verwendet', als er versucht hat, den Türhüter zu bestechen. Alle seine 'Aktionen' kommen zum Null.

Der Einzelne hier hat allderings eine Alternative. Er kann sich die Botschaft "erträumen." Die schöpferische Fähigkeit des Einzelnen ermöglicht ihm, seinen Auftrag zu erfinden, sozusagen. Zugegeben nur wenn "der Abend kommt." Aber doch!

"I think the best definition of Kafka's spiritual situation is that given in 1916 by George Lukács for their generation as a whole: 'The abandonment of the world by God is evident in the incongruity of soul and achievement. Human endeavour lacks transcendental co-ordinates.' Lukács found a way out of this dilemma in Marxism; but Kafka remained its victim. ... Yet there is something else in other short pieces of Kafka

that is not so denuded of hope and comfort. They do not confront the main impact of his despair, but offer a different approach, a different slant, A way out, perhaps." 26

So Roy Pascal in "Kafka's Parables, Ways Out of the Dead End." (zu finden in "The World of Franz Kafka," Ed. by J.P. Stern, London, 1980).

Zu der Erzählung "Eine kaiserliche Botschaft" sagt er:

"This, we recognize, is the typical Kafka theme and logic: the messenger will never get through, and if he were to do so, it would be to no purpose. But then comes the ... unexpected, startling final sentence : 'But you sit at your window and dream it (the message) into being, as evening falls.' The dream is not the nightmare that so often entangles the Kafka characters in horror and 'Angst'. Its content is not important, all that matters is that it relates you to the supreme authority, it confirms your identity, gives significance and dignity to your existence. And it is not a mere dream, as opposed to fact. Kafka uses the verb 'erträumen,' and the prefix 'er' means to bring something to completion, to fruition; so the verb means , you dream... your worth into existence.... And this specific function of the dream in Kafka's

parable is framed in the story's larger theme, which recognizes that the supreme authority itself is essentially a belief, a subjective, not an objective, reality, the product of a people's need, and beneficent if we so understand it."²⁷

Lukács sagt , wie wir in einem früheren Zitat gesehen haben : "Human endeavour lacks transcendental co-ordinates." Hier erschöpft aber unser 'Protagonist' diese "transcendental co-ordinates," Das Allumfassende, allem zugrunde Liegende, der Logos/Gott ist nicht rational erklärbar/erreichbar. Das bedeutet doch keine "Sackgasse."

Wir möchten an dieser Stelle auch Camus' Äußerungen zu Kafka in Betracht ziehen In seinem Aufsatz "Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka" (zu finden in "Franz Kafka" (Wege der Forschung, Band ccc XXII), Hrsg. von Heinz Politzer, Darmstadt, 1973), behauptet Camus, unter anderem, daß das Tragische und die Hoffnung in Kafkas Werken gar nicht in einem Gegensatz zueinander stehen.

"Im Gegenteil : je tragischer die von Kafka vorgetragene Situation ist, um so strenger und herausfordernder wird diese Hoffnung."²⁸

Das bedeutet für Camus allerdings nicht, daß Kafka

ein "optimistischer" Dichter sei. Er unterscheidet klar zwischen einer Hoffnung, die einen auf Diesseits bezogenen Optimismus vertritt, ohne das damit Verbundene Tragische wahrzunehmen, und einer, die ihren Sinn daraus zieht, daß das Werk, das sie verkörpert, nur eine "unbedeutende Wiederholung einer unfruchtbaren Situation" zu sein scheint.

So ein Werk sieht Camus als eine "Wiege der Illusionen." Durch eine Wiederholung der Vergeblichkeit, der illusorischen Natur jeder irdischen Hoffnung, bzw. Leistung (Vgl. Colin Wilson), zerbricht das Werk Kafkas den aufklärerischen Glauben, der Mensch sei dazu fähig, für selbst "freies Volk auf freiem Lande," sozusagen, zu schaffen. Sich auf Kierkegaard beziehend sagt er, daß jede irdische Hoffnung abgetötet werden muß, damit der Mensch sich in seine eigene "wahre" Hoffnung rettet. Diese Aussage etwas qualifizierend möchten wir hier sagen, daß jede irdische Hoffnung, bzw. deren illusorische Natur, von sich aus absterben muß. (Sie bewußt abzutöten, würde bedeuten, in demselben Kreis sich wieder zu verstricken.)

Die Suche nach "einer allgemeingültigen, universellen Wahrheit" muß scheitern, meint Camus, weil das Universelle und die Wahrheit in einem ewigen Widerspruch verschlossen sind. Um als universell zu gelten, muß jede Wahrheit definiert werden. Und:

"... eine Wahrheit wird, wenn man sie definiert, steril."²⁹

Um sich von dieser Verzweiflung, von diesem Widerspruch zu befreien, geben die "Helden" Kafkas ihre Suche nach einem (allgemeinen) Bahnhof, nach "dem" Gesetz, ihre Hoffnung auf "die" Botschaft, auf.

So, von der Last ihres (bloßen) Lebens befreit, können sie sich jetzt/^{ihrer}"eigenen Wahrheit," ihrem "eigenen Gesetz" zuwenden, ihre "eigene Botschaft" erträumen.

Genau so meint Camus:

"Ein Werk, das die unbedeutende Wiederholung einer unfruchtbaren Situation, eine hellsichtige Steigerung des Vergänglichen war, wird hier zu einer Wiege der Illusionen. Es erklärt, es gibt der Hoffnung Gestalt. Der Künstler kann sich von ihm nicht mehr trennen.

... Es gibt dem Leben des Verfassers einen Sinn.³⁰

(hervorgehoben von mir)

Was sollen wir also in den letzten Satz dieser Erzählung einlesen? Eine Lösung? Einen möglichen "Ausweg", wie Roy Pascal sagt? Vielleicht. Ein solches 'positives' Ende ist bei Kafka kein Einzelfall, obgleich eine Seltenheit. Die Erzählung "Fürsprecher" endet, zum Beispiel, mit den folgenden Worten:

"Hast du also einen Weg begonnen, setze ihn fort, unter allen Umständen, du kannst nur gewinnen, du läufst keine Gefahr, vielleicht wirst du am Ende abstürzen, hättest du aber schon nach den ersten Schritten dich zurückgewendet und wärest die Treppe hinuntergelaufen, wärst du gleich am Anfang abgestürzt und nicht vielleicht,

sondern ganz gewiß. Findest du also nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest du nichts hinter diesen Türen, gibt es neue Stockwerke, findest du oben nichts, es ist keine Not, schwinge dich neue Treppen hinauf. Solange du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf, unter deinem steigenden Füßen wachsen sie aufwärts." 31

Was Roy Pascal dazu sagt, wenn er die Möglichkeit einer 'Lösung' bei Kafka untersucht, finde ich hier ebenso wichtig:

"For once Kafka dismisses bewilderment and despair with a concept of human achievement that itself supplies the guarantee of its worth through the frail permanence of its own persistence. ... What weight should we give these mitigations or alternatives in a general consideration of Kafka? Not much, I suppose. But they are there as possibilities, and may mean more to us than they did to Kafka himself."³²

Diese Gedanken möchten wir im Auge halten, wenn wir versuchen, nach den Auslegungen von G.A.s Texten im nächsten Kapitel, die zwei Autoren etwa in Verbindung zu setzen.

AMMERKUNGEN:

1. Ingeborg Scholz: "Franz Kafka - Erzählungen I" (Band 279 der 'Königs Erläuterungen und Materialien'; Hrsg. von K. Bahners, G. Eversberd und Reiner Poppe), Hollfeld, 1985, S.34.
2. Franz Kafka: "Sämtliche Erzählungen." Frankfurt am Main, 1970, S.163-64
3. Ebda.
4. Ebda., S. 165.
5. Ebda., S. 168.
6. Ebda., S. 170.
7. Ebda.
8. Ebda.
9. Ebda., S. 171.
10. Ebda.
11. Bert Nagel: "Franz Kafka - Aspekte zur Interpretation und Wertung." Berlin, 1974, S. 207, 210.
12. Ebda., S. 228-29.
13. Vgl. Albert Camus: "The Rebel", London, 1962, erstes Kapitel.
14. Franz Kafka: a.a.O., S. 131.
15. Ebda.
16. Ebda.
17. Ebda., S. 132.
18. Ebda.
19. Bert Nagel: a.a.O., S. 215.
20. Ebda., S. 220.
21. Franz Kafka: a.a.O., S. 131.

22. Ingeborg Henel: im Aufsatz "Kafka als Denker" (zu finden in : "Franz Kafka-Themen und Probleme"; Hrsg. von Claude David; Göttingen, 1980, S.47-65); S.55.
23. Franz Kafka: a.a.O., s. 138.
24. Ebda., S. 139.
25. Ebda.
26. Roy Pascal: im Aufsatz "Kafkas Parables - Ways out of of the Dead End." (zu finden in: "The World of Franz Kafka"; Ed. by J.P. Stern; London, 1980, S. 112-119); S.114.
27. Ebda., S. 118.
28. Albert Camus: im Aufsatz "Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka" (zu finden in: "Franz Kafka".; Hrsg. von Heinz Politzer; Darmstadt, 1973, S.163-174); S.170.
29. Ebda., S. 172.
30. Ebda., S. 171.
31. Franz Kafka: a.a.O., S. 323.
32. Roy Pascal: a.a.O., S. 119.

KAPITEL 2

Auslegungen von drei Erzählungen G.A. Kulkarnis

Die zwei ziemlich langen Erzählungen - " प्रवासी " und " इस्क्लार " erschienen in einem Band unter dem Titel " रमलखुणा " im Jahr 1975; chronologisch gesehen ist diese die siebte Sammlung von Erzählungen von G.A. Kulkarni.

" 'प्रवासी' व 'इस्क्लार' या दोन प्रदीर्घ कथा असलेले जी.ए. कुलकर्णी यांचे 'रमलखुणा' हे पुस्तक कथाकार या नात्याने जी.ए. कुलकर्णी यांचा झालेला विकास दर्शविणारे निश्चित आहे. " ¹

(Für die Marathi sprachigen Leser werden die Zitate im Originaltext wiedergegeben. Eine freie Übersetzung derselben ins Deutsche steht den anderen Lesern zur Verfügung - wie etwa die folgende Wiedergabe des Zitats Nr. 1):

(G.A. Kulkarnis Werk " रमलखुणा ", das die zwei langen Erzählungen " प्रवासी " und " इस्क्लार " enthält, zeigt bestimmt auf, daß G.A. als Erzähltechniker zu einer (höheren) Entwicklungsstufe gelangt ist.)

Über die Stellung G.A. Kulkarnis als souveräner Erzähltechniker in der Marathi Literatur sind alle Kritiker sich einig. Die herkömmliche Haltung, das Kurzgeschichten, bzw. Erzählungen den Lesernicht so sehr in Anspruch

nehmen, wie die Gattung "Roman", scheint für G.A.s literarische Welt nicht mehr zuzutreffen (Vgl. A.K. Joshi, " सत्यकथा ", Juni 1976, S.21)

Die beiden Erzählungen sind hier für Auslegungen gewählt worden.

2.1 " पुवासी " (Der Reisende)

Diese ist die Geschichte eines namenlosen Reisenden (die ganze Erzählung hindurch wird er nur mit der Benennung " पुवासी " erwähnt), der, wie viele männliche Protagonisten bei G.A., den durchschnittlichen Menschen vertritt, der sich auf die gewöhnliche Lebensreise machen muß, die materiellen Wohlstand als Reiseziel hat. Er will einfach reich werden und glaubt fest, dadurch seinen "Lebenszweck", sozusagen, erfüllen, seine "Ruhe" finden zu können. Die Geschichte zeigt die Verfehlung dieses Zieles gleichzeitig mit einem "Dekonditionierungsprozeß" des Reisenden.

Die Handlung:

Sie fängt mit einem Diebstahl an. Der Reisende stiehlt von einem Tempel einen Edelstein, den er später für eine Menge Geld verkaufen und dadurch reich werden will. Als wäre es vorher bestimmt, wird der Tempel zerstört, sofort nachdem er die "heilige" Statue zerbricht und von ihrer Stirn den Edelstein wegrißt. Der Reisende

versucht vom Ort wegzulaufen. Seine Reise hat angefangen.

Bevor er allerdings weglaufen kann, wird er von einem riesigen Wächter verhaftet, den er früher, als er in den Tempel angekommen war, nirgends gesehen hatte und von dessen Anwesenheit sogarer nichts wußte. Der Wächter selbst wird dann zum Richter, verurteilt den Reisenden zum Tode (sein Verbrechen steht außer Frage, da der Wächter selbst zum Diebstahl Zeuge ist) und nimmt gleich die Rolle des Henkers auf, um das Urteil auszuführen.

Es fällt nun dem Reisenden schwer, zu akzeptieren, daß eine und dieselbe Person plötzlich als die Verkörperung aller drei Rollen - Wächter, Richter und Henker - auftaucht. Er faßt das auf als eine Spielerei mit dem "erhabenen Geist der Gerechtigkeit" und protestiert dagegen.

"प्रवासी वेड्यासारखा पाहातच राहिला 'तूय दंडदूत, तूय न्यायदाता ! मग तूय नेतर वधकदेखील का होत नाहीस ?' तो उपरोधाने म्हणाला 'हे न्यायदान आहे की न्यायाची क्रूर थट्टा आहे ?' " ²

(Der Reisende war verblüfft. "Der Wächter und der Richter-beide bist du! Du könntest dann selbst wohl auch zum Henker werden, oder?", sagte er höhnisch. ... "Das spricht doch jeglicher Gerechtigkeit hohn!")

Der Wächter - Richter - Henker meint, es mache überhaupt keinen Unterschied dabei. Es stehe außer Frage, daß der Reisende ein Verbrechen begangen hat. Und bei der Buße komme es doch letzten Endes einzig und allein auf das Verbrechen an und nicht auf die Anzahl der Recht sprechenden Personen.

"माण्डं निरनिराळी अतली तरय न्याय योग्य तन्हेन होतो, असं का तुला वाटतं ? प्रायश्चित्त हे अपराधावर अवलंबून असतं; न्याय देणाऱ्यांच्या संख्येवर नाही." ³

("Glaubst du etwa, daß nur dann richtig Recht gesprochen werden kann, wenn die verschiedenen Rollen von verschiedenen Personen gespielt werden?... Bei der Buße kommt es doch letzten Endes nur auf das Verbrechen an; nicht auf die Anzahl der Urteil fällenden Personen.")

So sagend, zieht er sich um und erscheint als Henker.

Inzwischen hat der Reisende sich von dem Seil, mit dem der Wächter seine Hände gebunden hatte, befreien können. Er greift jetzt blitzschnell nach dem Beil des Henkers, überwältigt und tötet ihn und flieht davon.

"Der Richter und Henker gewordene Verbrecher!" -

"आता अपराधीच न्यायदाता आणि वधक झाला आहे !" ⁴

Der Reisende wandert jetzt in einen Wald ein, wo er einen merkwürdigen Mann trifft, der ihm als Askete vorkommt und der - völlig nackt - sein Essen auf dem

Scheiterhaufen seiner gerade gestorbenen Frau (wie er dem Reisenden sagt) kocht. Obwohl der Reisende schon sehr hungrig ist, kann er sich nicht dazu bringen, auf einem Scheiterhaufen gekochtes Menschenfleisch zu essen. Der "Askete" meint dazu, der Reisende kenne noch den "eigentlichen Hunger" (खरी भूक) nicht.

"तसली खरी भूक येते, त्या वेळी आतडी कुरतडत येते. त्या वेळी माणसाकडे नुसतं पाहताना देखील त्याच्या मासात आपले दात रूतत असतात" 5

("Der eigentliche Hunger, wenn er kommt, kommt das ganze Darm hindurchzerrend. Bloß beim Anblick etwas Eßbaren, sei es auch Menschenfleisch, fangen unsere Zähne an, es zu durchbohren")
(Hervorgehoben von mir)

Unser Reisender beschließt, sich bei dem "Asketen" in der Nacht ein bißchen auszuruhen, obgleich er keine Nahrung zu sich nimmt. Dieser erzählt ihm dann fünf Volksgeschichten, die er völlig neu ausgelegt hat. Bei jeder Geschichte empfindet der Reisende ein "Deja vu - Gefühl", sozusagen, welches aber vom Erzählenden ständig als falsch erwiesen/nie bestätigt wird.

" 'मी असलीच एक कथा ऐकली आहे, परंतु --' प्रवासी सांगू लागला. पण त्याला मध्येच थांबवत बेरागी म्हणाला, 'ती कथा निराळी;...!' " 6

("Eine ähnliche Geschichte habe ich gehört, aber -"
fing der Reisende an, zu sagen.
Der "Askete" fiel ihm allerdings in die Rede und sagte,"
Das war eine andere Geschichte;...")

Mit seinem seltsamen Benehmen (das Fleisch, das er kocht, ist sogar das seiner Frau!) und seinen merkwürdig ausgelegten Geschichten, trägt der Askete wesentliches bei, zum Vordringen des vom Wächter-Richter-Henker angesetzten "Dekonditionierungsprozeß" des Reisenden. Der feste Glauben des Reisenden an menschlichen Moralien, bzw. Werten trifft hier seine erste Widerlegung. Daß trotz des am Anfang so kaltblütig abgelegten Diebstahls und Mordes der Reisende noch von menschlichen Werten usw. sprechen kann, ist ein nicht so sehr subtiles aber doch wirkungsvolles ironisches Spiel G.A.s.

Früh am nächsten Morgen macht sich der Reisende davon. Er wandert den ganzen Tag, ohne irgendein Dorf finden zu können. Seine Wanderung bringt ihn zu einer Hütte im Wald. Der Einwohner stellt sich als einen Poeten vor. Dieser ist aus seiner Gemeinschaft herausgeschmissen worden, weil seine Mitmenschen seine Dichtung zu scharf und bitter fanden und sie nicht ertragen konnten.

Der Dichter ist körperlich so schwach, daß er sich

kaum von seinem Sitz bewegen kann. Er hat allerdings Augen überall auf seinem Oberkörper, die er nie zumachen kann. Diese ermöglichen ihm, vieles zu sehen, bzw. einzusehen, was seine "normalen" Mitmenschen nicht sehen konnten; vieles zu erleben und zu leiden, was die anderen nicht erleben oder leiden konnten. Sogar das Glück und Unglück anderer Leute konnte er viel tiefer empfinden als diese Leute selbst.

" पाणिदलसु १ कमरेपर्यंत मला असे सर्वत्र डोळे आहेत.... त्यामुळे मला अती दिसतं. प्रत्यक्ष ती भोगणाऱ्यापेक्षाही जास्त उत्कटपणे मला त्यांची सुखदुःख भोगावी लागतात. " 7

("Siehst du? Ich habe so Augen überall auf dem Oberkörper. ...Deswegen sehe ich zu viel/zu Vieles. Viel tiefer, als die ihre eigenen Freuden und Leiden erleidenden Menschen selbst, muß ich ihr Los 'er'-leben)

Und diese Empfindungsfähigkeit war die schöpferische Quelle seiner Dichtung. Seine Einsichten und Empfindungen drückte er so unmittelbar aus daß Leute die Schärfe seines Ausdrucks nicht mehr ertragen konnten. G.A. Schildert hier den schöpferischen Menschen als einen, der ehrlich 'mit'-leiden kann. Zu diesem Punkt und zum Außenseitertum des Dichters werden wir nach den Auslegungen zurückkommen. Hier wäre es wichtig zu bemerken, daß von dieser Stelle an man eine wesentliche

Veränderung im Reisenden wahrnehmen kann. ⁸

Mit einem kleinen Hündchen, das der Poet ihm gibt geht der Reisende weiter. Seine Wanderung scheint, kein Ende zu nehmen. Als nächstes trifft er einen Jäger im Wald. Der Poet hatte zu viele Augen, sah zu viel. Der Jäger ist blind! Er wohnt im Wald in einem Schloß, alle Wände dessen mit riesigen Spiegeln gebaut worden sind! G.A.s Symbolismus hier wie schon erwähnt, ist stark, sogar fast roh/(derb); aber wirkungsvoll. Die Geschwindigkeit der Geschichte ergreift einen so, daß man sehr selten diese Rohheit bemerken kann.

Der Jäger bietet dem Reisenden alle möglichen Reichtümer an, wäre dieser bereit, mit jenem dafür seine Augen zu tauschen. Dazu erklärt sich der Reisende nicht bereit. Der Jäger versucht ihn davon zu überreden, daß seine Augen sowieso nutzlose Dinge seien. Die sogenannte Realität, die er mit Hilfe dieser sehen zu können beansprucht, sei sowieso illusorisch.

" ' आणि दृष्टी गेल्याने काही नुकसान ही होणार नाही. जलट, तुझी दृष्टी जास्त निव्वळेल...तू कोण आहेस एवढं तरी तुला तुझ्या डोळ्यांनी समजावून दिलं आहे का?... या अगणित प्रतिक्रियांची जर बेरीज करता आली, तर त्यातून तू निर्माण होशील का?... पण आकाशाचं हे विश्व नष्ट करण्याचा एक सोपा मार्ग आपल्या हातात आहे--तो म्हणजे डोळे काढून टाकणे !.....' " ⁹

("Und das Sehvermögen zu verlieren, ist eigentlich doch kein Verlust. Ganz im Gegenteil wird es deine Einsehensfähigkeit noch verklären. ... Hast du bis jetzt mit deinen Augen sehen können, wer du eigentlich bist? ... Könntest du daraus geschaffen werden, wenn man diese unendlichen Widerspiegelungen nebeneinander setzen würde?... Wir können jedoch dieses Schattenspiel zerstören; es gibt einen einfachen Weg dazu, nämlich diese Augen wegreißen!...")
(meine Hervorhebungen)

Sich selbst als Beispiel vorlegend sagt der Jäger, daß man ebenso gut - sogar besser - ohne Augen auskommen kann. Er selbst "sieht" seine Beute nicht, sondern "hört" sie, von ihren kleinsten Bewegungen her. Wenn man sich von der betrügerischen Außenwelt nicht ständig verführen läßt, dann kann man sich selbst viel besser "sehen."

"'दृष्टी आत वळते. सत्याचीं स्वस्य एक आवरण निघाल्याप्रमाणे जास्त उजळ होते,' " 10

("Der Blick kehrt nach innen. Die Wahrheit kommt noch klarer vor, als wäre noch eine ihrer Masken weggerissen.")

Der Reisende ist nicht überzeugt. Der Jäger versucht, ihn zu töten, um seine Augen für sich nehmen zu können. Mit Hilfe des Hündchens, das ihm den Weg nach außen

zeigt, gelingt es dem Reisenden, davon wegzukommen.

Diesen Verlust kann der Jäger nicht ertragen. Er begeht Selbstmord.

Nach seiner Flucht vom Schloß des Jägers wandert der Reisende endlich in eine kleine Stadt ein. Es ist Nacht und keiner bietet ihm Unterkunft. Der Ort ist unter der Herrschaft eines Riesen-Mahakal-, der auf dem Wachturm bei dem Stadttor wohnt. Dies ist der "Eingang" in die Stadt. Es gibt ein anderes Tor, den "Ausgang", sozusagen, - dies überwacht ein anderer Riese-Akal-, der angeblich Mahakals Bruder ist. Jeder darf durch den Eingang in die Stadt kommen, keiner aber darf sie verlassen. Den Einwohnern ist es verboten, Fremden aufzunehmen. Sie treiben ihr "tägliches" Leben (wörtlich täglich, weil keiner in der Nacht draußen auf den Straßen bleiben darf) unter ständiger Angst, als wären sie in einem Gefängnis, aus dem ihnen jeden Ausweg gesperrt wäre. Eine Familie nimmt jedenfalls den Fremden auf, weil sie seinen Edelstein haben wollen, um mit diesem den anderen Riesen-Akal-zu bestechen und sich aus diesem Gefängnis einen Ausweg zu verschaffen. Einen Fremden aufzunehmen, ist allerdings ein Verbrechen gegen die Gesetzordnung Mahakals und als Strafe dafür müßte ein Familienmitglied sich selbst an Mahakal aufgeben. Die Möglichkeit der Befreiung und die Angst vor der Strafe bringen die Selbstüschtingkeit jedes Familienmitglieds hervor.

Keiner will sich selbst zugunsten aller anderen opfern.

Das wird alles zuviel für den Reisenden. Er verliert jedes Begehren im Leben/nach dem Leben. Er gibt der Familie seinen Edelstein und tritt ganz enttäuscht Mahakal entgegen. Seine Reise, die ihn vom Wächter über den Asketen, den Dichter, den Jäger bis hier hingebraucht hat, glaubt er, hier beendet zu haben. Es ist hier Gesetz, jeden Fremden, der keine Unterkunft findet, am nächsten Morgen auf den Galgen zu führen. Dafür bereitet sich der Reisende. Er will jetzt nicht mehr leben.

Es stellt sich allerdings heraus, daß Mahakal eigentlich der Wächter selbst ist, den der Reisende am Anfang der Geschichte anscheinend ermordet hatte. So zieht sich die Reise in einen Zirkel, der mit dem Wächter anfängt und mit Mahakal endet. Der Reisende realisiert jetzt, daß er die ganze Reise nur umsonst gemacht hat. Eigentlich war er nie frei; hätte nie seinen Edelstein verkaufen und sein Lebenszweck erfüllen können. Der Wächter war immer da.

Völlig entsetzt bereitet er sich für seinen Tod vor. Aber Mahakal hat für ihn etwas anders geplant. Er schenkt ihm sein Leben jetzt, wo er nicht mehr weiterleben will. So vollzieht sich die Dekonditionierungsprozeß

des Reisenden, sowie die Ironie G.A.s. Beide gehen in der Geburt eines Außenseiters auf:

"....पुवाशाला वाटले, इतरांचे पुवास संपतात, रस्ता राहतो; पण आपला मात्र आता रस्ता संपून गेला, आणि पुवास मात्र चालूच राहणार आहे" ¹¹

("... der Reisende dachte: andere legen ihre Reisen ab, der Pfad bleibt; mein Pfad ist zwar schon zu Ende gekommen, die Reise, aber, wird ewig dauern...")

Hier möchten wir nun einige interessante Themen hervorheben, die uns etwa zu einer "Deutung" der Erzählung verhelfen können.

Erstens das Motiv des Reisens: G.A. benutzt diese Metapher oft, um den Lauf/den Gang des Lebens anzudeuten.

Der Reisende - er vertritt, den durchschnittlichen Menschen. Seine Reise - vom Diebstahl bis zum Ende kann als eine Reihe von Begegnungen mit merkwürdigen Männern, (bzw. Außenseitern) verstanden werden. Am Anfang haben wir gesagt, die Reise vertrete eine 'Dekonditionierungsprozeß' des Reisenden. So können wir jetzt sehen, daß jede dieser Begegnung ein Schritt in diese Richtung ist. Alle diese Männer, ohne Ausnahme sind Einzelgänger.

Jeder ist von irgendeinem Wahn besessen. Sie sind alle, die anders sehen, (bzw. "nicht sehen," im Falle des Jägers) und eine Ablegung des "normalen," bürgerlichen Lebens Vertreten - Asketentum, Künstlertum, "Man of Action."

Die Reise bringt den Reisenden über diese drei zu einem Punkt, wo er selbst die Hohlheit, die Vergeblichkeit seines Bestrebens einsieht. Er schenkt am Ende der Familie den Edelstein. Diesen Punkt betrachten die meisten Kritiker als die "Aufklärung" des Reisenden. Was aber danach kommt ist wichtiger. Er hat am Ende jede Begier nach dem diesseitigen "Leben" verloren. (Man vergleiche etwa Faust als Plutus in Goethes Faust II). Trotzdem soll er jetzt hier weiterleben. Die meisten Kritiker sehen G.A. als einen Pessimisten eben wegen dieser Ironie. Sie sehen seine Dichtung an, als die Schilderung einer "No exit situation." (z.B. D.B. Kulkarni (" सत्यकथा " Dez. '78); Gangadhar Gadgil (आजकालचे साहित्यिक); u.a.)

"...मानवी प्रयत्नांना या जगात काहीही अर्थ नाही, असे त्याचे [मखली गोसाल] म्हणणे आहे "

या विचाराचे दर्शन जी. एं. च्या या स्पष्टकांत धडते याबाबत दुमत होऊ नये " ¹²

("... er (Makhali Gosal*) meint, menschliches Streben auf dieser Welt sei ganz vergeblich. Es besteht kein Zweifel daran, daß diese Gedanken sich in G.A.s allegorischen Erzählungen widerspiegeln.")

"जी.ए. आजवर अंतिम ज्ञानाची अशक्यता आणि भ्रामकता सुचवीत होते; इथे ते आणखी एक पाऊल पुढे गेले आहेत : अंतिम विश्वस्तत्तेचे आकलन जरी सखादयास झाले तरी या जीवनातील दुःखताप असा ज्ञानवंत दूर करू शकत नाही. अशा ज्ञानवंताला चिरशांती नव्हे, तर चिरयातनाच भोगाव्या लागतात. " 13

("Bis jetzt hat G.A. auf die Unmöglichkeit und die illusorische Natur absoluter Erkenntnis hingewiesen; hier geht er noch einen Schritt weiter: Begriffe auch einer das universelle Gesetz, so könnte dieser 'Aufgeklärte' das Elend in diesem Leben doch nicht beseitigen. So ein 'Aufgeklärter' findet nicht die 'ewige Ruhe', sondern muß unter ewigem Jammer leiden".)

Wir möchten hier noch einen Schritt weiter denken. Das Bewußtsein dieser sogenannten "Kafkaschen" Situation ist unseres Erachtens nur der Ansatzpunkt der aktuellen "Reise."

Der Reisende ist am Ende über den Schema des zweckrationalen Denkens hinaus. Die aktuelle Reise ist diejenige, die sich selbst als Ziel hat. Die Dichotomien, wie Subjekt - Objekt/Diesseits - Jenseits/Anfang - Ziel etc. Sind für den Reisenden jetzt nicht mehr da. Den Anderen sucht er jetzt nicht draußen in der Welt. Diese Suche ist um Sein pfad ist zu Ende gekommen, wie gesagt. Er muß jetzt seinen eigenen Weg, seinen "Anderen" schöpfen. Das wäre eine "Botschaft," die wir aus der Erzählung ziehen könnten.

2.2 " इस्क्लार "

In dieser der zweiten Erzählung des Bandes " रमलुया " finden wir eine Wiederholung des bereits in der ersten Erzählung (" पुवासी "; Siehe Kap. 2 (2.1) dieser Arbeit) aufgetretenen Reisemotivs. Auch " इस्क्लार " ist die Suche eines Mannes nach einer Antwort auf seine Fragen, nach der Enträtselung des Rätsels seines Lebens. Wegen der komplizierten Gestaltung dieser Erzählung finde ich es hier angebracht, sie etwas anders auszulegen, als die sonstigen zwei Erzählungen - " पुवासी " (2.1) und " याज्ञिक " (2.3).

Die Handlung:

Die Handlung als solche ist nicht sehr kompliziert. Der Protagonist, ein Prinz, der indirekt am Tod seiner Mutter sowieso Schuld ist - sie stirbt sobald er auf die Welt kommt -, ist auch mit dem Fluch geboren, daß er eines Tages seine eigene Schwester ermorden und für den Tod seines Vaters (des Königs) verantwortlich sein wird. Der Vater weiß von dieser Verdammung. Um das verfluchte Kind loszuwerden, legt er es in einen Korb, legt auch einen Zettel bei, auf dem steht, daß das Kind verflucht ist, und wirft den Korb ins Meer. Nach einigen Jahren wird das Land (in der Erzählung

" अशिया " (Arschia) genannt) angegriffen. Das Reich wird völlig vernichtet; der König flieht das Land; seine Tochter, die Prinzessin (die Schwester des Protagonisten) wird gefangengenommen, mit anderen jungen Frauen als Teil der Beute von der Feindenarmee mitgebracht und - da sie eine Prinzessin ist - zur Tempeldienerin statt Haremsdame gemacht. Unter den anderen Frauen befindet sich Althea, die schönste, die ihre verführerische Schönheit ausbeutet, sich zur Geliebte der mächtigsten Leute macht und selbst in diesem Land eine Machtposition erreicht. Der Vater wandert nach einigen Tagen nach dem Land der Feinde aus und lebt 'incognito' als ein Fischer weiter.

Der Protagonist wird von unbekanntem Leuten in unbekanntem Ländern aufgezogen. Er hat keine Heimat, weil er überall, wo er immer ankommt, - dank dem Zettel seines Vaters-, als Verfluchter und Unglück - Mitbringender angesehen wird, und muß ständig wandern, von einem Ort zum anderen.

Von seiner Abstammung, seinen Eltern, seinem Heimatland usw. weiß er nichts. Er weiß nur eines: daß er eines Tages eine Schreckliche Sünde begehen wird. Was die Sünde ist, weiß er nicht. Die ganze Erzählung ist eine Schilderung seines Versuchs, gerade dies herauszufinden, um den Sinn seines Lebens mindestens verstehen zu können.

Er bleibt allerdings erfolglos.

Das wäre, grob gesehen, die Handlung. Um diese zu erfahren, reichen eigentlich der Anfang und das Ende aus. Der lange mittlere Teil der Erzählung (etwa 70 Seiten aus insgesamt 100 Seiten) ist eine Kette von fast unabhängigen "Szenen", deren philosophischen Gehalt das ganze Gedankengut der Erzählung, sozusagen, ausmacht. Diesen Teil möchten wir so detailliert wie möglich auslegen, da viele zum Vergleich mit Kafka weiteren Anstoß gebende Themen hier enthalten sind.

(i) Der Tempel:

Die Geschichte fängt an, mit der Ankunft des Protagonisten in das Land, in dem sein Vater jetzt lebt. Er will einen Tempel besuchen, von dem es allgemein bekannt ist, daß man hier seine eigene Zukunft, sein eigenes Schicksal von der Tempeldienerin (der Schwester des Protagonisten) erfahren kann, vorausgesetzt, daß man an einem bestimmten Tag (der alle drei Jahre kommt) vor dem Sonnenuntergang zum Tempel kommt.

Der Protagonist kommt rechtzeitig an und stellt seine Frage an die Dienerin.

"मला रक्य जाणायचे आहे. एखाद्या सर्पाच्या फण्याप्रमाणे माझ्या आयुष्यावर द्यावा टाकणारे हे पातक काय आहे ?" ¹⁴

("Nur eines will ich erfahren. Was für Sünde ist es, die wie der Kopf einer Kobra mein Leben stets beschattet?")

Daruf kriegt er eine ihm völlig unverständliche Antwort

"तेरिपी इस्कार रली ". Es bleibt nun ihm überlassen,

ob er diese Antwort entziffern möchte oder nicht.

Der Tempel ist ein interessanter Ort. Merkwürdigerweise ist hier nicht jeder zu jeder Zeit willkommen. "Der Sitz des Göttlichen," der Tempel also, wird stets überwacht und die Tempeldienerin, die allein als Medium zwischen der Göttin und den Anhängern funktionieren kann, versteht keinen einzigen Menschen außer der anderen, alten Dienerin. Als die Soldaten sie nach dem Krieg hierher brachten, schlüpfte sie in einen tiefen Schockzustand ein. Sie ist noch aus dem nicht heraus und bleibt so bis zu ihrem Tod am Ende der Erzählung.

(ii) Der Fischer:

Nachdem der Protagonist den Tempel mit dem unverständlichen Rätsel verläßt, trifft er am Strande einen Fischer (seinen Vater, den er natürlich nicht kennt). Dieser tritt auf, als ein ruhiger, alter Mann, der zu einer Bewußtseinstufe hingelangt ist, wo er sein Leben, so wie es ist, akzeptiert, und fest glaubt, der Mensch könne nur die vorliegende Wirklichkeit wahrnehmen; dahinter zu schauen, um die sie stets gestaltenden 'Gesetze' zu enthüllen, sei nicht seine Sache.

"आपल्याला विपून झालेले वस्तू दिसते इतकेच, पण त्यामागे सतत चालू असलेली, गुंतागुंतीची सूक्ष्म व्रीण मात्र कधी समजत नाही. " 15

("Wir können nur das gefertigte Gewebe sehen. Den dahinter sich ständig vollziehenden komplizierten, feinen Webensprozeß können wir nie verstehen.")

Mitten in ihrem Gespräch erkennt der Fischer den Protagonisten als seinen Sohn wieder. Er teilt ihm allerdings weder dies noch die Tatsache mit, daß er weiß, was der Fluch ist. Trotz seiner anscheinenden Gleichgültigkeit dem Leben gegenüber möchte der Fischer den unglücklichen Fall so weit wie möglich vermeiden und versucht den Protagonisten dazu zu überreden, daß er das Land sofort verlasse. Er findet es schwer jedenfalls, sein Argument zu begründen, da er den eigentlichen Grund nicht verraten will. Der Protagonist hält sich für einen selbstbewußten, reifen Menschen und kann dieses begründungsloses Bestehen des Fischers nicht akzeptieren.

" शिवाय ! मी काही आता एखादे लहान मूल नाही.... तू माझ्या आयुष्यात अशी नको असता का टक्काटक्क करत आहेस, कोणास ठाऊक !... मी अमुक करावे तमुक करू नये असे सांगण्याचा कोणाला काय अधिकार आहे ?.... तू जा येथून. मलाही जायचे आहे. " 16

("(Noch dazu) bin ich nun kein kleines Kind. ... Ich kann es nicht verstehen, warum du dich so, unerwünscht, in mein Leben einmischst!... Wer hat das Recht, mir vorzuschreiben, was ich tun soll und was nicht?... Geh jetzt! Ich will auch weg.")

Der Vater - Sohn Konflikt, der ein wesentlicher Teil der Kafkaschen Dichtung ist, vollzieht sich hier beispielhaft. Die beiden gehen aber ihre eigenen Wege.

(iii) Der Schlangenbeschwörer:

Die Begegnung des Protagonisten mit einem Schlangenbeschwörer kann als die erste der unabhängigen "Szenen", von denen wir oben gesprochen haben, angesehen werden. Für die Handlung ist sie nicht unerlässlich. Aber der Dialog zwischen dem Protagonisten und dem Schlangenbeschwörer zeigt wichtige Gedanken G.A.s auf. Der Schlangenbeschwörer stellt sich vor als einen, der seine Grenzen erkannt hat. Er versucht jetzt nicht, sie zu übersteigen.

"..... एक गोष्ट मात्र माझ्या बाबतीत खरी आहे. आपल्याला कोणते साप श्रेयतील हे मी पूर्णपणे ओळखले आहे. " 17

("... soweit es mich angeht, stimmt allerdings eines: ich weiß nur zu gut, mit welchen Schlangen ich zurechtkommen kann.")

Er meint, der Protagonist solle auch seine eigenen Grenzen, seine eigenen "Schlangen" schätzen lernen und ihnen treu bleibend weiterleben.

Die "Schlange" ist in G.A.s Werk ein ständig wiederkehrendes Symbol. Es vertritt fast überall das Dionysische (etwa wie im Oppositionspaar apollonisch/dionysisch), das Andere, das Verführerische, das zum Abenteuer anlockende Gefährliche. Das Argument ist allerdings nicht, die Oppositionen, wie etwa apollonisch/dionysisch, aufzuheben, in dem man das Eine oder das

Andere überwindet oder besiegt oder unterdrückt, sondern die gegensätzlichen Elemente der Opposition als nicht völlig trennbare anzuerkennen; sich dessen bewußt zu machen, daß das Eine ohne das Andere doch nicht existieren kann.

Der Protagonist und der Schlangenbeschwörer bilden auch ein Oppositionspaar. Dieser zieht es vor, wie vielleicht schon klar, auf seine Zukunft zu warten, während jener den Sinn seiner Existenz darin sieht, daß er selbst seine Zukunft, sein Schicksal gestaltet. Er sagt sogar zum Schlangenbeschwörer:

" मला स्वतःला तर आपणाला सतत काहीतरी घडत आहे या जाणिवेपेक्षा, आपण काहीतरी मुद्दाम घडवत आहो ही जाणीव पत्तर मोलाची वाटते. " 18

("Ich selbst schätze die Erkenntnis, daß ich absichtlich das Geschehen bestimmter Dinge veranlasse, viel höher ein, als das Gefühl, daß etwas ständig mit mir passiert.")

Weder den Protagonisten noch den Schlangenbeschwörer bewertet der Erzähler als richtig oder falsch. Hier steckt im Grunde genommen seine Beziehung zu Kafka. (z.B. das Gespräch zwischen dem Geistlichen und Josef K. nach der Nacherzählung der Türhüterlegende im 'Prozeß' Roman.)

(iv) " सेरिपी " :

Die nächste "Szene" spielt sich ^{im} Laden eines Waffenhändlers ab, der sich merkwürdigerweise auf die Kunst des Schwerte und Dolche Schmiedens spezialisiert hat. Auf die Handlung bezieht sich diese "Szene" nur in so fern, als der Protagonist hier die Bedeutung des Wortes " सेरिपी " kennenlernt. (सेरिपी इस्फहार रली ist die Antwort der Dienerin auf seine Frage). " सेरिपी " bedeutet "Dolch." Wenn Yakir (der Besitzer) ihm das letzte Werk seines Vaters zeigt - einen stahlblauen Dolch, den dieser schmiedete, bevor er sich zur Ruhe gesetzt hat -, fühlt sich der Protagonist dazu so angelockt, daß er seinen Ring, den seine Geleibte ihm gegeben hat, gegen diesen Dolch tauscht.

Der Vater - Sohn Konflikt findet in dem Monolog Yakirs wieder Ausdruck. Nach Tradition sind sie (Yakir und sein Vater) Schwertfeger. Yakir möchte nun aber aus dem Schatten seines Vaters hinaus, sozusagen. Er will nicht mehr mit dem Beruf weitermachen nicht mehr Schwerte schmieden, sondern will jetzt Schwerte benutzen. Auf einem weißen arabischen Pferd möchte er einfach wegreiten, nach fremden Ländern, hinter fremde Horizonte.

"इतके दिवस मी तलवारी केल्या ; आता मला तलवार वापरायची आहे. हातात तलवार व खाली परीच्या दातासारखा शुभ्र अरबी घोडा - यासारखे आयुष्य नाही. " --- '19

("Bis jetzt habe ich Schwerte geschmiedet; jetzt möchte ich eins benutzen. Auf einem arabischen Pferd - weiß wie der Zahn einer Fee -, Schwert in der Hand - das ist "Leben" für mich."-)

Weitere Luftschlösser bildend sagt er:

"...समोरासमोर आपल्या तोलाचा प्रतिस्पर्धी असावा. त्याला मारण्याची तुला जेवढी संधी आहे, तेवढीच तुला मारण्याची संधी त्याला असली पाहिजे. आणि मुख्य म्हणजे त्यात रकाचा मृत्यु अटळ असला पाहिजे. तो किंवा मी !.. शत्रूच्या रक्तातून पांढरा घोडा धावत असता त्याचे पाय गुडघ्यापर्यंत लाल व्हावेत - बस, हा माझा स्वर्ग आहे ! हां, कधीतरी दुसऱ्या रकाचा याकी-रचा घोडा माझ्या रक्तात नाचूनही लाल होईल - आणि तो देखील माझ्या स्वर्गाचाच एक भाग आहे. ²⁰

("... Ich stehe einem ebenbürtigen Rivalen gegenüber. Wir beide haben die gleiche Gelegenheit, einander zu erschlagen. Und das Wichtigste dabei ist, daß für einen der Beiden der Tod unvermeidbar ist. Für ihn oder für mich!... Daß das weiße Pferd durch das Blut meines Rivalen laufe und seine Beine dabei bis zu den Knies rot werden - dies ist doch mein Himmel! Irgendwann könnte auch das Pferd eines anderen Yakirs in meinem Blut tanzend rot werden - aber selbst das ist auch nur ein Teil meines Himmels!")

Der Träumer in Yakir ist noch am Leben. Das 'normale, tagtägliche'. Leben kann er jetzt nicht mehr lange ertragen.

Er will nun selber aufbrechen. Mit dem ihm von außen her gegebenen Auftrag - d.h. Schwerte schmieden und verkaufen - ist es vorbei. Er will jetzt an sich selbst seinen eigenen Auftrag stellen, und der Erfüllung dessen mit voller Aufrichtigkeit nachgehen. Man denke an die anderen Texte, die hier ausgelegt worden sind: "Kafka "Eine kaiserliche Botschaft" zusammen mit dem Bezug auf den Text "Fürsprecher" (S. 42 dieser Arbeit); G.A. - "यात्रिक" (S. 79 dieser Arbeit). Auch Heiner Müllers Text "Der Auftrag" (S. 112 dieser Arbeit) enthält interessante Gedanken zur weiteren Bearbeitung dieser Thematik. Darauf werden wir uns im letzten Kapitel im Detail beziehen.

(v) " इस्फ़हार "

Nach seiner Begegnung mit Yakir geht der Protagonist in eine Kneipe; er hat Hunger und möchte etwas essen (er ist ein Nichttrinker!). Die Insassen sind alle 'normale', wohlhabende Bürger, die in der Kneipe eine Weile angeben diese "Normalität" ihres Lebens vegessen möchten. Die Verhältnisse hier sind sehr leger und die Atmosphäre ist gemütlich. Jeder trinkt, lacht die Anderen aus und lacht mit, wenn diese ihn auslachen. Der Philosoph philosophiert die kleinsten von Kleinigkeiten und hält seinen Mund, nur wenn jemand ihm etwas zu essen oder zu

trinken gibt. Der Dichter ist bereit, "at the drop of a hat," sozusagen, mit seinen Gedichten anzufangen, bleibt er lange ohne Wein und Obst. Diese, die längste der unabhängigen "Szenen," ist eine hervorragende Kritik an den 'bourgeois' Konzeptionen, wie etwa 'gesellschaftlicher Position' oder der "Ehre jedes Berufes" usw. Sie zeigt auch auf, daß G.A. sehr aufgeklärten Humors fähig ist.

Im Laufe der Unterhaltung erfährt hier der Protagonist die Bedeutung des Wortes " इस्कार ". Es bedeutet ein roter Edelstein.

Er erfährt auch, daß Althea die schönste Frau dieses Landes ist.

Die Bedeutung des Titels wird hier erklärt. In einem Gespräch über die Art und Weise, wie Leute aus verschiedenen Ländern verschiedene Vokabel aussprechen, erfahren wir, was " इस्कार " bedeuten könnte:

" 'माझा एक गुलाम पूर्वोक्त्या आहे. तो स्कारला इस्कार म्हणतो. 'जवाहिर्या म्हणाला व एकदम हसू लागला क्रिस म्हणाला, ... अरे, स्कार म्हणजे नाटक, पण इस्कार म्हणजे प्रेताभोवती कल्ल ठेवलेल्या पिवळ्या पिठाच्या लहानलहान स्त्री-पुरुषांच्या बाहुल्या, प्रेत रात्री उठते व त्या बाहुल्या एकेक खाऊन टाकते, अशी एक समजूत या ठिकाणी आहे!'"²¹

("'Einer meiner Sklaven kommt aus dem Osten. "Skilar" spricht er als "Iskilar" aus," sagte der - Diamantenhändler und fing plötzlich an, zu lachen. ... Krisus sagte, '... Pass auf! Skilar bedeutet ein Theaterstück, aber

Iskilar steht für die kleinen menschenartigen Puppen aus gelbem Mehl, die man um eine Leiche herumstellt. Man glaubt hier, daß die Leiche in der Nacht ersteht und die Puppen auffrißt.")

(iv) Der Sklavenhändler:

Ein Sklavenhändler beobachtet den Protagonisten in der Kneipe. Wenn dieser die Kneipe verläßt, geht der Sklavenhändler ihm nach. Er bietet dem Protagonisten die Gelegenheit, seinen Handel zu übernehmen, damit er selbst seine Zeit und Energie seinen anderen Interessen (Astrologie, Alchemie usw.) widmen kann. Der Protagonist legt das Angebot ab und geht weiter. Genau wie die "Szene" mit dem Schlangenbeschwörer ist auch diese für die Handlung von keinem großen Wert. Nur der Dialog zwischen den Beiden wirft Licht auf einige wichtige Gedanken G.A.s.

Der Protagonist legt das Angebot ab, weil er das Kaufen- und Verkaufen von Menschen moralisch nicht akzeptieren kann. Er glaubt, keiner habe das Recht, einem Mitmenschen seiner Freiheit zu berauben.

Der Händler hält sich für moralisch unschuldig. Er glaubt, daß eine Neigung zur Sklaverei, zu einem Leben mit gegebenen Aufgaben, zur Abwehr gegen die

Verantwortung, bzw. das Risiko einer freien Existenz dem Menschen natürlich ist.. Sonst wäre die Idee einer Religion überhaupt nicht entstanden.

"... माफूस गुलाम असतो तो मुख्यत्वेकल्ल आपल्या मनात !.....दूसरा कोणीतरी विचार करतो, हुकूम सोडतो, नियम करतो, त्यामुळे स्वतः जगण्याची व त्याचे प्रयत्नचिह्नी भोगण्याची जबाबदारी आपोआपच नाहीशी होते ही गोष्ट धर्माला देखील फायद्याचीच आहे. जेणे ... स्वतंत्रपणे वागण्याची पूर्ण सृभा आहे, जे किती धर्म आजपर्यंत जगात टिकले आहेत ? " ²²

("...der Mensch ist im Grunde genommen Sklave seines eigenen Geistes... Ein Anderer denkt, gibt Befehle, richtet die Gesetze ein, und damit verschwindet automatisch die Verantwortung, das Leben eigenhändig zu führen, sowie die Buße selber zu tragen. Und das liegt doch wohl im Interesse jeder Religion. ... Wie viele Religionen, die einem absolute Freiheit gewähren, haben sich bis jetzt auf der Welt am Leben erhalten können?")

Der Händler glaubt vielmehr, daß paradoxerweise nur derjenige der es völlig annimmt, daß Sklaverei einer oder anderer Art gar nicht vermieden werden kann, Anspruch auf Freiheit machen kann.

"... आपण गुलाम आहो अशी कठोर जाणीव पूर्णपणे स्वीकारणारा माफूस स्वतंत्र होतो. " ²³

("... nur derjenige, der der nackten Wahrheit in die Augen sieht, und einsieht, daß er selber doch nur ein Sklave ist, wird frei.")

Ein wenig verwirrt kommt der Protagonist vom Sklavenhändler weg.

(vii) " एली "

Die nächste Begegnung ist mit Arnas, einem Jungen. Sein Vater, ein politischer Reformier, ist gerade am vorigen Tag von den Soldaten der Regierung ermordet worden. Arnas ist zu jung, den plötzlichen Mord seines Vaters verstehen zu können. Er hat nur eine Ahnung, daß das Schreiben seines Vaters irgendwie mit seinem Tod verbunden ist. Um den ganzen Wirrwarr von Gedanken in seinem Kopf zu unterdrücken, hat er sich besoffen und singt Lieder. In seinem Gesang erkennt der Protagonist das Wort " एली " -und fragt ihn nach der Bedeutung. " एली " bedeutet "Frühjahr," sagt Arnas zu ihm.

Die Bedeutungen der drei Worte kennt jetzt der Protagonist: " सेरिपी इस्कहार एली " = "Dolch roter Edelstein Frühjahr."

Er hat nicht bewußt nach den Bedeutungen gejagt. Zufällig sind sie ihm mitgeteilt worden. Und er kann jetzt nichts damit anfangen.

In diesem verworrenen Zustand trifft er Althea.

Von ihrer verführerischen Schönheit wird er völlig gefangengenommen und erklärt sich bereit, den Auftrag, den sie an ihn stellt, zu erfüllen.

Hier wird die Handlung als solche wieder aufgenommen.

Althea reicht ihm einen Brief für die Tempeldienerin.

Sie gibt ihm auch ihren Ring mit, damit er vor dem Wachtmann beweisen könne, daß er Altheas Auftrag erfülle; dann könnte ihm niemand den Eintritt in den Tempel verwehren.

Der Protagonist kommt in den Tempel an und liest den Dienerinnen den Brief vor. Es steht darin, daß Althea den König dazu überredet hat, die Tempeldienerin frei zu lassen. Nach dem er den Brief gelesen hat, wendet er sich sofort der Tür zu, um den Tempel so schnell wie möglich zu verlassen. Auf einmal fällt aber sein Blick auf den blutroten Edelstein, den die Tempeldienerin auf ihrer Brust trägt. Eine tiefe Sehnsucht nach dem Edelstein greift ihn an. Wie er versucht, den Dolch an ihrem Hals haltend, den Stein wegzureißen, schlägt die alte Dienerin ihn auf die Schulter mit einem Stöckchen. Der Dolch schleicht durch den Hals der Tempeldienerin hindurch. Der erste Teil des Fluches hat sich vollzogen. Der Fischer, der kurz darauf mit der Absicht dahin

kommt, die Tempeldienerin (seine Tochter) vor ihrem Bruder (dem Protagonisten) zu schützen, kommt zu spät an. Jetzt erzählt er dem Protagonisten (seinem Sohn) alles, was er schon immer gewußt hat. Dieser versucht als letztes, Selbstmord zu begehen, damit zumindest der zweite Teil des Fluches als falsch erwiesen werden könnte. Auch hier hat er allerdings kein Erfolg. Der Vater, der ihn daran hindern will, wenn er sich von der Grenzwand des Tempels ins Meer hinunter zu werfen versucht, fällt selbst in dem ganzen Durcheinander von der Wand ins Meer hinunter. Seinen Kampf gegen sein vorbestimmtes Schicksal verliert der Protagonist.

" आता मात्र त्याच्यातला प्रतिकार संपला. पाय वितळून गेल्याप्रमाणे तो तेथेच मटकून बसला. " 24

("Er warf sich hin zum Boden, als schmolzen seine Beine, und saß da, widerstandslos.")

Die Erzählung endet mit einem interessanten Ereignis. Der Protagonist sitzt da hoch im Tempel, völlig verblüfft. Vor ihm liegen das Meer, der Strand, die Stadt, die Straße etc. Alles sieht völlig verlassen aus.

"पण नेमच्या त्या रस्त्यावरच आता थोडी हालचाल दिसली. एक माणूस रस्त्यावरून वाळूत उतरला व मऊ वाळूत पावले बुडवत पाण्याजवळ आला. त्याने एका हातात धरलेली चपटी टोपली डोक्यापर्यंत वर उचलली व पाण्यात फेकून दिली. " 25

("Aber gerade auf dieser verlassenen Straße konnte man nun ein wenig Verkehr bemerken. Ein Mann Stieg von der Straße auf den Strand hinunter und kam, den nassen Sand durchquerend, zum Wasser. Den flachen Korb, den er in einer Hand hielt, hob er hoch über den Kopf und warf ihn ins Wasser.")

Dieses Ereignis vollzieht die zirkelhafte Bewegung der Erzählung. Die Zirkelhaftigkeit der Handlung ist eines der Hauptmerkmale der beiden Erzählungen in dem Band " रमलडुणा ", d.h. " पुवासी " und " इस्कलार." Das letzte Ereignis in " इस्कलार " ist ein Hinweis darauf, daß die ganze "Reise," die der Protagonist hier durchmacht, irgendwo anders, mit anderen Charakteren wieder angefangen hat. Den Protagonisten bringt die Erzählung allerdings auf eine neue Bewußtseinssebene. Diese werden wir im nächsten Kapitel im Detail diskutieren.

In seiner detaillierten Auslegung der beiden Erzählungen " पुवासी " und " इस्कलार ", (siehe; " सत्यकथा ", Juni '76) erwähnt Ashok K. Joshi einige wichtige Punkte.

" जी.ए. घटनांना दुस्यम महत्व देत असल्याने त्यांच्या कथेचा विकास नायकाच्या जाणिवेच्या विकासाच्या अंगाने होतो. " 26

("G.A. verleiht der Handlung, als solcher, nur sekundäre Bedeutung. Ihre Ausführung läuft (daher) parallel zu der Erweiterung des Gesinnungshorizontes des Protagonisten.")

Diese Aussage wirft Licht auf die etwa unabhängig von der Handlung miteinbezogenen "Szenen," die wir hier detailliert ausgelegt haben. Wie gesagt, sind sie für die Handlung nicht unerlässlich. Sie ziehen aber ihren Sinn daraus, daß sie:

(i) Wesentliches zur geistigen Entwicklung des Protagonisten beitragen (Vgl. Joshi, oben);

(ii) dem Protagonisten immer Alternativen vorstellen.

Der Rat des Sohlängenbeschwörers (S. 65 dieser Arbeit), der Traum Yakirs (S. 67-68) und das Angebot des Sklavenhändlers (S. 71) vertreten alternative Wege, zwischen denen und seiner eigenen Suche der Protagonist ständig wählen muß.

Mit der Meinung der meisten Kritiker (einschl. Joshis), daß die Zirkelhaftigkeit der Handlung, bzw. die Schilderung der völligen Vergeblichkeit der "Faustischen" Suche G.A. als einen Pessimisten, bzw. Nihilisten aufzeigt, können wir allerdings nicht einverstanden sein. Die Realisierung der Vergeblichkeit einer Suche nach außen hin ist eine Voraussetzung dafür, daß der Einzelne seinen Blick nach innen wende, seine

eigene Reise anfangs (siehe Kap. 1: S.42-43 ; Kap.2: S. 87, Zt. 34 , dieser Arbeit).

In einer Reaktion auf Joshis Auslegung sagt Shekhar Gadgil (siehe " सत्यकथा ", Juni '77)

" जीवनाची निरर्थकता जाणवणे आणि ती कलेच्या माध्यमातून चित्रित करणे यात नैराश्याच्या सूर दिसतो असे मी तरी मानत नाही । जीवनाची जाणीव समृद्ध झाल्याची -- "विज्डम " प्राप्त झाल्याची -- ती एक खूण आहे असे मला वाटते ।

.... सामान्यपणे आपण ज्याला आशावाद म्हणतो तो जी.रं.च्या कथेत येऊ शकेल का, याबद्दल मला स्वतःला शंका वाटते । " ²⁷

("Die Schilderung der empfundenen/erkannten Vergeblichkeit des Lebens mittels der Kunst zeigt, meines Erachtens, keine pessimistischen Spuren auf. Dagegen ist sie ein Zeichen dafür, daß das Lebensgefühl viel reifer geworden ist, daß "Wisdom" jetzt schon dämmert/zum Bewußtsein kommt.... Daß der sogenannte "Optimismus" irgendwann in G.A.s Werk eintreten wird, bezweifele ich.")

Eine Debatte über Optimismus/Pessimismus ist hier, unseres Erachtens, überhaupt nicht der Punkt.

Das Paradox, daß die "Reise" genau so notwendig ist, wie auch vergeblich, ist doch das, worauf es in G.A.s Werk ankommt.

2.3 "यात्रिक" (Der Pilger)

Diese Erzählung erschien zuerst in der August '75 Ausgabe der Marathi literarischen Zeitschrift " सत्यकथा " (Satyakathā) (1982 eingestellt). 1977 wurde sie zusammen mit anderen Erzählungen in der Sammlung " पिंपळावेळ " wieder herausgegeben.

Die Erzählung ist eine Erweiterung, oder vielmehr eine Erneuerung, von den von Miguel de Cervantes im 16. Jahrhundert geschriebenen Abenteuern von Don Quixote de la Mancha. D.W. Deshpande, ein eminenter Literaturkritiker, nennt sie "das Apoxryph" von Cervantes' Don Quixote. G.A.s Charaktere sind Don und Sancho. Die Nachnamen d.h. "Quixote", und "Panza" - werden hier weggelassen. Das Thema des wesentlichen Unterschieds zwischen den Lebensanschauungen Dons und Sanchos, das Cervantes auch behandelt hat, nimmt G.A. hier wieder auf. Er legt die Problematik allerdings auf seine eigene Weise aus. Man kann die Geschichte zwar einigermaßen "besser" schätzen, wenn man Cervantes' "Don Quixote" kennt; dies ist allerdings keine notwendige Voraussetzung für ein kritisches Verständnis, da die Geschichte schon eine selbständige Erzählung in sich ist.

Die Handlung:

Die Geschichte fängt mit der Rückkehr Dons von seinen Abenteuern an. Ein völlig enttäuschter Don kehrt nach

Hause zurück. Er ist ein ganz zerrissener Mensch; seine Abenteuer sind alle Mißerfolge geblieben. Er realisiert, daß die Reise vergeblich gemacht worden ist; er hat daraus nichts gewonnen. Er wartet draußen vor seinem Dorf auf die Nacht, damit er im Dunklen, sich von den ihm immer auslachenden Dörflern versteckend, heimlich nach Hause zurückreiten kann. Von der Reise ist er total erschöpft; auch sein Pferd kann kaum noch weitergehen.

Die ganze Reise hindurch hat Don schlecht gegessen, hat kaum geschlafen. Er hat nur nach phantastischen Träumen gejagt, illusionäre Dämonen in Traumschlachten getötet, ganze Armeen von Feinden allein niedergeschlagen. Er lebte so völlig in seiner Traumwelt, daß er sich kaum um "Banalitäten" wie essen und schlafen kümmerte. Er ist jetzt enttäuscht, hat zwar die "Leere" seiner Bemühungen eingesehen; trotzdem ist er noch nicht bereit das alles als nutzlos und nichtig aufzugeben. Der Ehrgeiz, trotz allen Verlusts irgendetwas Wunderbares, alle Unsicherheiten der menschlichen Existenz übersteigendes "Authentisches" zu finden, die Hoffnung, so etwas finden zu können, überlebt noch in ihm. Sein ganzer Körper ist schon zu schwach geworden, aber seine Augen - sie enthalten noch dieses Feuer, diesen Ehrgeiz.

Sein Knappe - Sancho - ist auch von der Reise sehr müde. Er hat sich allerdings während der Reise nicht verhungern

lassen. Sein Maulesel und er selbst, beide sind noch ganz gesund. Sancho ist kein Träumer. Er ist nur ein treuer Diener seines Herrn, der seine einzige Verantwortung darin sieht, seinen Meister sicher nach Hause zu bringen. Die Welt seiner Erfahrungen und Erlebnisse ist wesentlich unterschiedlich von der seines Herrn. Seine Wahrnehmungsfähigkeit hört mit sinnlichen Wahrnehmungen auf. Er sieht in einem Baum, zum Beispiel, nichts mehr als einen Baum. Seinem Herrn erscheint derselbe Baum mit seinen gelben Blumen als ein Springbrunnen.

Die Sache ist die - Sancho stellt das Gegebene nie in Frage. Seine Welt ist die einer schon vorhandenen Gleichung - eins für eins. Über das schon Vorhandene hinaus zu denken, ist nicht seine Sache. Sein Herr - Don - Lebt dagegen in Metaphern. Er besitzt noch die Fähigkeit, etwas anders zu sehen, als das, was allgemein bekannt ist. Er ist kreativ. Er hat den Mut, in einer Wolke einen riesenhaften Soldaten zu sehen. Das Vorhandene ist für ihn nur der Ausgangspunkt, von dem seine Reise anfängt. Kein Gegenstand ist einfältig. Das Gegebene kann nicht das einzig "Wahre" sein, einfach weil es allgemein so angenommen wird. Je mehr Metaphern der Mensch sich ausdenken könne, desto vielfältiger seine Welt. Und diese Vielfalt verleihe seiner Welt ihre Schönheit.

"... समोर जे दिसते ते एकपदरी कधीच असत नाही. तू जितकी स्पेके वापरतोस, तितके त्याला जास्त पदर सुटत जातात. जिच्यामुळे एकही स्पेक सुचत नाही ती वस्तू नव्हे, ज्याला एकही स्पेक सुचत नाही तो माणूस नव्हे. " 29

("Das unmittelbar Wahrnehmbare ist doch nie einfältig. Je mehr Metaphern du verwendest, desto vielfältiger wird es. Was zum Einfall einer Metapher keine Anregung gibt, ist kein Ding; wem keine Metapher einfällt, ist kein Mensch.")

G.A. stellt einen Don dar, der erkannt hat, daß in dieser Welt nichts auf Authentizität einen Anspruch machen kann, außer materielle Erfolg. Wer/Was erfolgreich ist, gilt überall. Individuelle Kreativität und Außenseitertum hängen zusammen.

" आणि तुझ्या जगाने तर यश म्हणजे सत्य, अपयश म्हणजे मूर्खपणा ! स्वडेसे लहान सैन्य घेऊन सिकंदर जग जिंकायला निघाला. त्याला यश मिळाले, आणि तो इतिहासावर पाय फाकवून उभा राहिला. आणि मी ? मी खाद्या माशीप्रमाणे झटकला गेलो. मला जर यश मिळाले असते तर गावात जायला मला अंधाराची वाट पाहत थांबावे लागते नसते ! " 29

("Und in deiner Welt steht Erfolg für Wahrheit, Mißerfolg für Dummheit! Mit einer so kleinen Armee machte sich ^{hin,} Sikander (Marathi für Alexander) darauf/ die Welt zu erobern. Er hatte Erfolg und steht nun unerreicht in der Geschichte. Und ich? Ich wurde wie eine Flöhe weggeschnipst. Wäre ich erfolgreich gewesen, so müßte ich nicht auf die Nacht warten, um ins Dorf einzutreten!")

Don verachtet diese Welt, die einen nur nach seinem Erfolg ermißt. Er zieht sein Außenseitertum dem Angenommenwerden in einer solchen Ordnung vor. Manchmal rät er aber in Verwirrung, wenn er Sancho genau beobachtet. Er kann nicht fest sagen, ob dieser "eins-für-eins" Mensch einfach zu dumm ist, oder ein Weiser, der seine Kompromisse im Leben schon geschlossen hat.

Der geht aber, wie gesagt, seine eigenen Wege. Er trifft jetzt einen Priester, den Sancho überhaupt nicht sehen kann. Sancho schläft ein und Don nimmt eine Konversation mit dem Priester auf.

Dieser stellt sich als einen "Aufgeklärten" vor. Don stellt sein Problem vor den "Aufgeklärten":

"माझे आयुष्य म्हणजे जे आहे की नाही याचाच इतरांना विश्वास वाटत नाही, त्याच्या शोधात वायफळ झालेले आयुष्य आहे. निराळीच भाषा वापरत असलेल्या लोकांत मी वावरत असल्याप्रमाणे सगळीकडे माझ्या वाट्याला कुपेष्टाच आली. मी आता परत जात आहे. तेव्हा तुम्हाला काही विचाराये असे मला वाटते ----..."³⁰

("Die Leute zweifeln am Sein oder Nicht-Sein meines Lebens das sich auf die selbe vergebliche Suche gemacht hat. Mir ist, als ob ich unter Menschen wäre, die eine völlig andere Sprache sprachen und mich überall auslachten. Ich kehre jetzt zurück, und möchte an Sie einige Fragen stellen - ...")

Dons Problem ist sein "Mißerfolg". Die Tatsache, daß

er das absolut "Wahre" nirgendwo finden kann. Der Priester sagt, er verstehe Dons Problem nur zu gut, weil er Selbst so etwas erlebt habe. Jetzt aber sei er über solche Probleme hinaus. Das Leiden, meint er, habe ihm die Wahrheit, die authentische Erkenntnis offenbart; und zwar in einem Augenblick, der sonst kaum zu unterscheiden war, von allen anderen. Seine Aufklärung sei einfach so gekommen, völlig unerwartet. Don hat solche Sachen zu oft gehört. Er will wissen, ob der "Heilige" jetzt beweisen kann, daß diese Erkenntnis die endgültige ist.

" तुम्ही जे सांगितले ते मी पूर्वी अनेकदा ऐकले आहे. पण आपणाला जे झाले ते ज्ञान अंतिम सत्यच आहे, हे तुम्हाला कसे समजले ? " 31

("Was Sie gesagt haben, habe ich früher mehrmals gehört. Wie konnten Sie aber feststellen, daß ihre Erkenntnis die endgültige ist?")

Das kann der "Heilige" natürlich nicht. Allmählich findet er die Argumente Dons, immer schwerer zu widerlegen. Mit jeder seiner Aussagen sieht Don seine Heuchelei ein. Am Ende versucht der Priester, Don dadurch zu überreden, daß er ihm seine ganze Anhängerschaft zeigt. Don argumentiert, es sei merkwürdig, daß der Priester die Authentizität seiner Erkenntnis auf der Anzahl seiner Anhänger basiere

(man denke an die Aussage des Wächter- Richter-Henkers in der anderen Erzählung G.A.s - **पुवासी** (Der Reisende); Vgl. S. 49 dieser Arbeit).

"इतक्या लोकांनी धर्म स्वीकारला तर तो खरा, नाही तर खोटा, हे कसले तर्कशास्त्र आहे ? आणि अशांच्या संख्येवर तुम्ही तुमच्या ज्ञानाची पारख करता, हे सगळे विचित्र नाही का ? " 32

("Was für Logik ist es, die besagt, eine Religion sei authentisch, nur wenn so und so viele Leute sie akzeptieren, sonst nicht?... Und ist es nicht seltsam, daß sie die Authentizität ihrer Erkenntnis nach der Anzahl solcher Leute beurteilen?")

Der Priester kann Don nicht mehr ertragen. Er verflucht ihn und macht sich davon.

Im nächsten Teil der Erzählungen kommt Don einem Mann entgegen, der tief beleidigt erscheint. Don bietet ihm seine Hilfe an. Dieser stellt sich als Judas vor. Er erhebt den Anspruch, die schlimmste aller Sünden begangen zu haben. Er hat Jesus Christus an die römischen Soldaten verraten. Don meint, Judas könne trotz seiner Sünde erlöst werden; und wenn die Sünde die schlimmste aller Sünden wäre, so könnte diese Erfahrung des Endgültigen selbst (obgleich in Form einer Sünde) die Befreiung Judas' sein.

"पापात जरी तू परम क्षम अटुभवला असशील, तर तोच क्षम तुझ्या सुटकेवाढी असू शकिल. " 33

("Hättest du auch durch Sünde den endgültigen Augenblick erlebt, so könnte dieser Augenblick selbst der deiner Erlösung sein.")

Genau wie vor ihm dem Priester, so fällt jetzt auch Judas schwer, zu beweisen, daß seine Sünde die größte ist: Er fängt sogar an, sofort seine Tat zu legitimieren, wenn er sieht, daß Don bereit ist, ihm zu-zuhören. Für Don ist es aber wieder eine Enttäuschung. Seine Suche nach dem "Absoluten" bleibt unvollendet. Er sagt zu Judas, dieser hätte eine viel schlimmere Sünde begehen können, hätte er nach dem Tod Christi seine Rolle als religiösen Wegweiser übernommen und im Namen Christi die Leute ausgebeutet. Aus Christus hätte er eine Institution machen können, sich selbst als Führer deren stellen und dadurch politische Macht und materielles Reichtum gewinnen können. Hier finden wir eine Anspielung auf den Priester, den Don früher getroffen hat, und eine Kritik an jeder institutiona-
lisierten Religion.

Judas verliert hier seinen einzigen Halt - die Überzeugung daß er der größte Sünder aller Zeiten sei. Diese Überzeugung und ihre ständige Bestätigung durch die Gesellschaft, die sowieso auf der Suche nach Opfern ist, sind es, die ihm seine Identität, sein "Ich-Gefühl" gewährt haben. Ohne diese kann er nicht weiterleben. Er begeht Selbstmord.

Die ganzen Episoden mit dem Priester und mit Judas sind Sancho Völlig entgangen. Er erfährt nichts davon. Diese Tatsache belegt die Aussage Dons, daß er eine Sprache spricht, eine Welt erlebt, die die normalen "praktisch" orientierten Sanchos nicht verstehen/wahr-nehmen können.

Nach dem Selbstmord Judas' wird Don von Sancho nach Hause gebracht. Don weiß, daß er jetzt nicht lange mehr lebt. Er blickt aus dem Fenster hinaus und sieht einen Verrückten, den er ab und zu durch sein ganzes Leben hindurch gesehen hat. Der Verrückte ist eine sehr interessante Figur in der Erzählung. Niemand außer Don kann ihn sehen. Er sagt zu Don, daß er sehr bald Don mit ihm mit-nehmen wird, in eine Welt hin, wo die Umgebung sich nach den Metaphern Dons verändern wird. Don brauche nicht mehr in einer Welt weiterzuleben, wo er seine Metaphern je nach der stummen, toten Umgebung ständig verändern müsse. Die andere Welt wäre eine, wo Don alle seine Träume "wirklich" erleben würde.

"तुझी वेळ आली की मी तुला अलगद उचलून नेईन ... मी तुला येऊन गेलो की तेथे मात्र तुला जे भेटतील ते खरोखरच शत्रुसैनिक असतील. तू आपल्या तेजस्वी तलवारीने त्यांचा निःपात करशील, आणि नक्षत्राप्रमाणे स्पष्टी असलेली तुझी राजकन्या हिच्यावर किरण पडावा त्याप्रमाणे तुझ्याकडे पाहून कृतज्ञतेने हसेल. अरे, निर्बुद्ध, जड जगाविषयी बदलती स्पष्टी करत राहण्यापेक्षा तुझ्या स्पष्टाप्रमाणे जर जग बदलत जाऊ लागले तर तुला तरी जास्त काय हवे सांग. " 34

("Wenn deine Zeit um ist, werde ich dich behutsam (von hier) wegnehmen. ... Du wirst da, wo ich dich hinnehmen werde, wirklichen Feinden-armees entgegen kommen. Du wirst sie alle mit deinem glänzenden (scharfen) Schwert niederschlagen und deine Prinzessin - deine Göttin der Schönheit - wird dich anblicken - als fiele ein Lichtstrahl auf einen Diamanten - und dich dankbar anlächeln. Willst du denn etwas mehr als eine Welt, die nach deinen Metaphern sich verwandeln wird, statt einer, in der du deine Metaphern ständig verändern mußt, um ihre stumme, schwierige Wirklichkeit aufzufassen?")

Interessanterweise stellt es sich heraus, daß Sancho diesen Verrückten kennt und nicht nur aus den Vorstellungen Dons. Er hat selbst vor vielen Jahren ihn einmal gesehen. Diese war die Zeit in Sanchos Leben, wo er noch träumen konnte, wo er noch an Luftschlösserbilden Freude empfand, wo er sich in eine Zigeunerin verliebte und ihreswegen das Haus verließ. Er konnte noch ohne Regen und Sonne einen Regenbogen sehen.

Die Träume starben aber sehr früh in seinem Leben. Die Zigeunerin betrog ihn und an dem Zeitpunkt schloß er seinen Kompromiß mit seiner Welt. Er ist mit Don mitgegangen einfach weil Don seine eigene Vergangenheit war, die er unterdrückt hatte, um eines bequemeren, leichten Über-lebens willen. Wollte er es auch, hätte er sich von Don nicht trennen können.

"माझ्या मनात आले अतः तरी मला तुमच्यापासून तुटून राहता आले नसते.... मी कुणी परका नसून तुमचाच, भागे राहिलेला अर्धा भाग होतो.। " 35

("Wollte ich es auch, so hätte ich getrennt von Ihnen nicht leben können. ... Ich bin doch kein Fremder, sondern Ihr anderer Teil, der zurückgelassen worden war.")

Sancho sieht Don als die Verkörperung all dessen, was er in sich selbst zugunsten eines guten Überlebens hat sterben lassen.

" तुम्ही तर आम्हा सर्व तरणांचे बदलीबळी आहात.... आम्ही सगळ्यांनी आमच्यात जे जिवंत होते ते तुम्हाला अर्पण केले तुम्ही आम्हा साऱ्यांचा वनवास भोगलात " 36

("Sie sind doch derjenige, der sich für uns Jungen hat opfern lassen. ... das in uns noch Lebendige haben wir Ihnen geweiht. ... Sie haben unser aller Buße getan....")

Don scheint hier, in derselben "Kategorie" anzugehören, wie der Poet in der anderen Erzählung " प्रवासी " ("Der Reisende"; siehe S. 52 dieser Arbeit). Als der noch Mut habende, kreative Mensch muß er immer unter Außenseitertum "leiden". Er muß das Glück und Unglück der Sanchos der Welt selbst "erleiden." Die Erzählung stellt somit den schöpferischen Menschen als das Opfer der Gesselschaft dar.

1975-76, als diese Erzählung zum ersten mal erschien, gab es unter den Marathi Kritikern eine heftige Debatte darüber, ob sie überhaupt als eine gattungsmäßige "Erzählung" zu verstehen ist. Viele meinten, " यात्रिक " wäre nur ein prosaischer, philosophischer Text.

Pralhad Wader, zum Beispiel, in seiner Kritik an der Erzählung (" सत्यकथा ", Sept. '75), argumentierte, daß sie vielmehr ein philosophischer Aufsatz sei als eine Erzählung. Er meinte, die Charaktere hätten hier keine Möglichkeit, sich innerhalb der Handlung zu unabhängigen Figuren zu entwickeln. Die Erzählung bliebe auf der Ebene eines Gedankenaustausches.

S.T. Kully warf G.A. vor, daß er seine Beziehung zu der ihm umgebenden sozialen Realität verloren habe und deshalb darauf hin sei, kraft seiner Beherrschung der Sprache und seiner Fähigkeit, eine mystische, unverständliche Welt heraufzubeschwören, die Marathi Leserschaft irrezuführen und nur ihren Applaus zu gewinnen. " यात्रिक " sei kein kreatives Werk, weil es keinen Anspruch auf die Realität machen könne (Vgl. " सत्यकथा ", Feb. '76).

Es gab allerdings auch Argumente, die " यात्रिक " als ein kreatives Werk und sogar als eine gattungsmäßige "Erzählung" akzeptierten.

Prabha Ganorkar sah darin die Weiterentwicklung der Problematik, die zuerst in der viel längeren Erzählung

" प्रवासी " auftauchte. (Diese Erzählung ist auch in dieser Arbeit eingehend ausgelegt worden). Der Reisende in " प्रवासी " hat Glück durch materiellen Gewinn gesucht und hat alle seine Pläne an seinem Schicksal scheitern Sehen. Der Pilger Don suchte dagegen die absolute Erkenntnis. am Ende sah er die Vergeblichkeit seiner Suche ein und starb. Ganorkar meinte, die beiden Figuren - Don und Sancho - hätten hier eine selbständige Entwicklung, obwohl sie einigermaßen von Cervantes' Don Quixote und Sancho Panza abhängig sein. Besonders die Art und Weise, auf der am Ende Sanchos Figur sich offenbart, die Kohärente, Einheit des Inhalts, die hervorragende Sprache und die kritischen Kommentare über das menschliche Leben sind es, nach Ganorkar, die dieses Werk als eine Erzählung und sogar als eine gute Erzählung gelten lassen. (Vgl. " सत्यव्या " Feb. '76).

S.D. Inamdar in der selben Ausgabe der Zeitschrift legte die Erzählung ausführlich aus und kam zu dem Ergebnis, daß die Leistung Dons nach "normalen," auf materiellem Nutz basierten, Maßstäben verallgemeinernd nicht gemessen werden könne. Sie verkörpere sich dem entgegen im Eingeständnis Sanchos, daß Don allein den Mut gehabt habe, die Träume aller Sanchos zu träumen, ihr Leid zu erleiden.

॥

...जीवनात जे जे स्वप्नमय आहे, जे जे सुंदर आहे, जे जे जिवंत आहे व म्हणूनच स्वतःच्या प्रेरणेने जगू पाहणारे आहे, स्वतःची वेगळी वाट शोधू पाहणारे आहे; पाप ज्याची अंतिम परिणती एका अटळ अशा पराभवात आहे, अशा शूरवृत्तीचे शिक्केंदरी ङ डॉन हे प्रतीक आहे. " 37

("... Don ist hier ein Symbol für jene (ritterliche) Tapferkeit, die einerseits das Traumhafte, das Schöne, das Lebendigkeitsvolle und daher sich eigenhändig am Leben Erhaltende, sich den eigenen Pfad Schaffende vertritt; deren Zugrunde-Gehen (in unserer Welt) allerdings festgelegt ist.")

D.W. Deshpande hat seit 1977 eine Reihe von Artikeln geschrieben, die 1990 in einem Band herausgegeben worden sind ("जी.रं.नी कथा : एक अन्वयार्थ")

Die Erzählung " यात्रिक " nennt er das Apokryph von Cervantes' "Don Quixote." Cervantes' Don Quixote und Sancho Panza können schon als die zwei Seiten der selben Münze angesehen werden. G.A. Kulkarni entwirrt die Charaktere weiter - allerdings ohne sich direkt auf Cervantes' zu beziehen.

सर्वाटोइचा डॉन स्वप्ने दिसली रे दिसली की एकदम कृती करायला उद्युक्त होतो. या अधानि तो कृतिवीर आहे, जी.रं.नी त्याला जिज्ञासू बनवले आहे. 38

("Cervantes' Don Wird von seinen Träumen sofort zu Taten inspiriert. In dem Sinne ist er ein 'Man of Action', sozusagen. G.A. hat ihn wißbegierig gemacht.")

Trotzdem sieht Deshpande die Leistung des Autors nicht so sehr in der Bearbeitung des Charakters "Don", sondern Vielmehr in der des Charakters "Sancho." Er akzeptiert " यात्रिक " als eine apokryphische Erzählung und als eine gelungene, Vorausgesetzt die Schilderung der Zusammengehörigkeit Dons und Sanchos die Absicht des Autors gewesen ist.

(trotz ihrer Verschiedenheit)

Wir können noch sagen, daß Don und Sancho in manchem Sinne ähulich sind. Zum End Zustand des Reisenden (Vgl. 2.1, S.57 dieser Arbeit) sind beide längst gelangt. Die Entlarvung der illusorischen Natur der vorliegenden Wirklichkeit hat in beiden Fällen Stattgefunden. Sie scheiden sich von einander aus, nur am Scheideweg ^{Entweder} "Entweder/Oder." Don geht seine eigenen Wege, wo er sich ständig den Sinn seiner eigenen Existenz ertäumt, wie der Einzelne in "Eine kaiserliche Botschaft." Sancho kehrt vom Träumen völlig ab. Er gibt sich Völlig dem "Hier und Jetzt" hin, wie etwa der Mann vom Lande.

Ihre Zusammengehörigkeit, die Deshpande erwähnt, bedeutet doch, daß der Mensch sich stets an einem Scheideweg, in

einer "Entweder/Oder" situation befindet. ("Zwei Seelen wohnen ach § In meiner Brust!")* Und G.A. schließt den Text nicht ab, in dem er einen der beiden Wege abschließt, sondern läßt eine Konklusion offen. Er läßt den Leser in seiner eigenen "Entweder/Oder" Situation, und das ist doch kein Pessimismus.

* (Goethes "Faust").

ANMERKUNGEN:

1. A.K. Joshi: im Aufsatz " रमलखुणा " (zu finden in:
" सत्यकथा ", Juni '76, S.21-28) S.21.
2. G.A. Kulkarni: " रमलखुणा ", Bombay, 197 , S.5.
3. Ebda .
4. Ebda : S.6.
5. Ebda : S.7.
6. Ebda : S.9-10.
7. Ebda : S.20.
8. Ebda : Vgl. S.23.
9. Ebda : S.27-28.
10. Ebda : S.29.
11. Ebds : S.59.
12. D.B. Kulkarni: im Aufsatz " जी.ए. कुलकर्णी यांची रूपककथा "
(zu finden in " सत्यकथा ", Dezember '78,
S.10-20)
13. Ebda : S.16.
14. G.A. Kulkarni : a.a.o., S.67.
15. Ebda : S.75.

16. Ebda : S.79-80.
17. Ebda : S.92-93.
18. Ebda : S.94.
19. Ebda : S.105.
20. Ebda : S.106-107.
21. Ebda : S.120.
22. Ebda : S.126.
23. Ebda : S.127.
24. Ebda : S.160.
25. Ebda .
26. A.K. Joshi: a.a.O., S.26.
27. Shekhar Gadgil: in " सत्यकथा ", Juni '77, S.25.
28. G.A. Kulkarni : " पिंगळावेळ . " Bombay, 1989, S.221 .
29. Ebda : S.221-222 .
30. Ebda : S.225.
31. Ebda : S.226.
32. Ebda : S.227-228 .

33. Ebda : S.230.
34. Ebda : S.236.
35. Ebda : S.239.
36. Ebda : S.240.
37. S.D. Inamdar: in " सत्यकथा ", Feb. '76, S.21.
38. D.W. Deshpande : " जी. एं. च्या कथा. एक अन्वयार्थ "
Bombay, 1990, S.65.

KAPITEL 3

Mögliche Beziehungen zwischen Kafka und G.A.

Wir möchten in diesem Kapitel versuchen, die in den vorigen zwei Kapiteln bereits entwickelten Gedankenstrukturen mit einander in eine Beziehung zu setzen. Es kommt hier nicht darauf an, etwa den Einfluß der einen auf die andere aufzuzeigen (G.A. war Universitätslehrer für englische Literatur und kannte sich im Bereich der europäischen Literatur sehr gut aus; man könnte mit relativer Sicherheit annehmen, daß er Kafka in Übersetzung gelesen hat), sondern die Ähnlichkeiten (und Unterschiede) zwischen den zwei Strukturen - ihre Individualität (bzw. Originalität) aufrechterhaltend zu diskutieren. Wenn von Einfluß überhaupt Rede sein kann, so könnten die Worte J.T. Shaws unseren Gesichtspunkt einigermaßen erläutern:

"In contrast to imitation, influence shows the influenced author producing work which is essentially his own. Influence is not confined to individual details or images or borrowings - though it may include them - but is something pervasive, something organically involved in and presented through artistic works."¹

Es sind bis jetzt keine sachlichen Beweise vorgebracht worden, die einen Einfluß Kafkas auf G.A. feststellen könnten. Daher erübrigt es sich zu sagen, daß von 'Nachahmung' (Imitation) hier schon gar keine Rede sein kann. Auch 'Einfluß' als Vergleichskategorie wollen wir nicht einbeziehen, da die zwei Autoren, wie gesagt, als 'unabhängige Texte' gelesen werden sollen.

Der Vergleich, als solcher, wird hier in zwei Teilen eingeteilt:

3.1 - Gemeinsamkeiten und 3.2 - Unterschiede.

3.1 Gemeinsame Fäden.

A. "Intentionelles Außenseitertum":

Hans Mayer, in seinem Werk "Außenseiter" (Frankfurt a.M., 1975), geht von der Behauptung aus,

"... daß die bürgerliche Aufklärung gescheitert ist....
Sie versagte vor den Außenseitern."²

Mayer unterscheidet zwischen zwei Typen von Außenseitern:

(i) existentiellen, und (ii) intentionellen Außenseitern.

Die existentiellen Außenseiter sind diejenigen, die:
 "...zumeist unter dem Götterfluch stehen, die tragische
 und daher unlösbare Konstellationen nicht eigentlich
 gewollt haben."³

Intentionelles Außenseitertum ist dagegen ein bewußt
 angenommenes; eine Ablehnung des gegenwärtigen Systems,
 der gegenwärtigen gesellschaftlich - moralischen Werte,
 eine Kritik an der Gleichgültigkeit der Bourgeoisie
 dem Leben und seinen Problemen gegenüber (Vgl. auch
 Colin Wilson, "The Outsider", Kapitel 1).

Den Hungerkünstler Kafkas haben wir bereits als einen
 Rebellen dargestellt (siehe; Kapitel 1, S.27). In
 manchem Sinne ist er auch ein "intentioneller Außenseiter."
 Mayer meint, die tragischen Helden der griechischen
 Dramen "existentielle," während die der Komödien
 "willentliche/intentionelle" Außenseiter seien, die
 unter keiner Art "Götterfluch" geboren sind, sondern
 bewußt gegen den Strom der "Unvernunft" schwimmen,
 sozusagen, oder - mit einem Ausdruck Mayers -

"... dem Sprecher für die normalen und gesunden griechi-
 schen Kinder, als Spinner bloßgestellt werden."⁴

Der Hungerkünstler läßt sich "als Spinner bloßgestellt
 werden," sozusagen. Durch eigene Wahl sondert er sich
 von der Gemeinschaft ab. Er nimmt keine Nahrung zu

sich, weil er "die Speise," die ihm "Schmeckt" nicht findet und 'lebt' dabei das Paradox des "vom Hungern Lebens" (Vgl. Ingeborg Henel, a.a.O.). Die Erkenntnis des 'eigenen Geschmacks' ist im Hungerkünstler da, in der Negierung/Ablehnung des Vorhandenen, 'Nicht-Schmeckenden'. Er hat den Mut alle Hindernisse, die ihm den Weg zur 'wahren Nahrung' verstellen (sei es auch sein eigenes physisches Dasein), zu überschreiten (und zu einem "Grenzüberschreiter" zu werden, wie Mayer sagt).

Seine Absicht dabei ist nicht etwa, großes "Aufsehen" zu machen, sondern dem interessierten Zuschauer zu zeigen, daß das Hungern eigentlich nichts Schwieriges ist, wenn man sich des eigenen 'Geschmacks' bewußt ist. Daß seine Absichten und die des Publikums, das in ihm nur ein Unterhaltungsobjekt sehen will, ständig an einander vorbeigehen, ist das Tragische.

Einen "Grenzüberschreiter" sieht Hans Mayer auch in Cervantes' Don Quixote.

"Don Quijote lebt eine isolierte und imaginierte Feudalwelt in mitten der allgemeinen Verbürgerlichung."⁵

Dieser "fahrende Ritter" wird bei G.A. zu einem romantischen Dichter, der es vorzieht, seine Suche nach 'Wahrheit'

unendlich weitergehen zu lassen, als eine kompromierte Auffassung der Wahrheit als die authentische zu akzeptieren. Don ist nicht bereit - ganz im Gegenteil zu Sancho - die gegebenen stummen Dinge, so wie sie vorliegen, als die einzig gültige Wahrheit anzunehmen. Seine stets sich neu entfaltenden Metapher findet er viel interessanter als die stumme Wirklichkeit des gegebenen Wortes. Dies scheidet ihn von der Gemeinschaft ab und er nimmt das Außenseitertum an.

Der Abgrund zwischen Don und den 'normalen', ihn immer auslachenden Bürgern ist, eben wie beim Hungerkünstler, ein Abgrund, eine Kluft zwischen seinem Bewußtsein und dem der Anderen. Don ist auch mutig genug, das ihm 'Nicht-Schmeckende' abzulehnen, die Welt anders zu sehen und das ihm wegen dieses Wagnis' zuteil gewordene Außenseitertum zu akzeptieren.

Die Tatsache, daß, das was die beiden - Don und der Hungerkünstler - suchen, nämlich das ihnen Schmeckende, sich nie vollständig verwirklicht, macht ihnen nichts aus. Beide sind über das Schema zweckrationalen Denkens schon hinaus. Es kommt für sie nicht mehr aufs Ergebnis an; der Wille, den eigenen Geschmack zu bejahen, ist das Wichtigste. In diesem Zusammenhang können wir Colin Wilson zustimmen, wenn er sagt:

"Nevertheless,* the 'act of willing' is important; the result, whether it proves a success or a disillusionment, is only secondary."⁶

* in the case of an Outsider.

Obwohl Don und der Hungerkünstler keine "existentiellen" Außenseiter sind (nach den Kategorien Mayers), ist jedoch ihr Außenseitertum, als solches, ein 'existentielles' Problem insofern, als es ihre 'Existenz' angeht, die im wesentlichen anders ist, als die der Gemeinschaft. Dieses Problem verursacht ein anderes, nämlich:

B. Mangel an Kommunikation:

Dies ist noch ein gemeinsames Problem in beiden Fällen.

Zum Beispiel die Aussage Dons:

" निराळीच भाषा वापरत असलेल्या लोकांत मी वावरत असल्या-
-प्रमाणे सगळीकडे माझ्या वाट्याला कुचेष्टाच आली."

("Mir ist, als ob ich unter Menschen wäre, die eine völlig andere Sprache sprachen und mich überall auslachten."); (siehe Kap. 2, Anmerkung 30);

und die Gedanken des Hungerkünstlers:

"Versuche, jemandem die Hungerkunst zu erklären!

Wer es nicht fühlt, dem kann man es nicht begreiflich machen." (siehe Kap. 1, Anmerkung 6)

Diese Kommunikationslücke ist auch ein wesentliches Element des Abgrunds zwischen ihnen und ihren Mitmenschen. Beide wollen diese Lücke gefüllt sehen; beide wollen in ihren Mitmenschen das Bewußtsein/die Erkennung des 'eigenen' Geschmacks erweckt sehen. Und beiden gelingt es nicht.

Die Erläuterung Ramakant Sinaris zum Problem der Kommunikation bei einem 'Existentialisten' dürfte die Sache vielleicht präziser formulieren:

"(Then) what does an existentialist communicate?
 An existentialist's communication is intended to offer to others a possibility of experiencing that truth which already has attained in the existent a state of actuality. Whatever be the means of this communication, the fact that it seeks to bring about a certain revelation in the recipient represents that its fulfilment lies in the advancement of one's subjective awakening."⁷ (hervorgehoben von mir)

Dieses "revelation" kann dem Zuschauer vom Hungerkünstler (oder den Dörflern von Don) nicht auferlegt werden. Ihr 'Kommuniqué', sozusagen, sind sie selbst. Die Anstrengung für das "advancement of one's subjective awakening" soll vom Zuschauer kommen. Und die Kommunikation scheitert daran, daß dem Zuschauer der Wille zu dieser Anstrengung fehlt.

Die Hoffnung des Hungerkünstlers, den einem "für ihn bestimmten" finden zu können, bleibt unerfüllt. Und nicht er, sondern die Menge ist daran schuld, daß sie keine 'Botschaft' in ihn einlesen kann.

C. Die Bewunderung des Außenseiters:

"Sonderbarerweise hat man aber diejenigen niemals ernstlich abgesondert, die sich selbst vom allgemeinen Treiben fernzuhalten gedachten. Im Gegenteil wurde der sich Absondernde von jenen hoch geschätzt und insgeheim bewundert, denen er die Gemeinschaft aufkündigte."⁸

Die Bewunderung des Hungerkünstlers durch die Zuschauer sowie Dons durch Sancho, bestätigen diese Aussage Mayers. Die Anstrengung, die für ein 'Verständnis' für die "Kunst des Hungerns" oder die 'Wahn' Dons erforderlich ist, verschiebt der Zuschauer/Sancho immer. Diese Verschiebung macht einer Bewunderung dieser 'Phänomene' Platz; Don und der Hungerkünstler werden zu Ausstellungsstücken, zu einem "Zirkus der Gesellschaft" (um es mit einem Ausdruck G.A.s zu sagen), was sie gar nicht wollen. Das Problem liegt vielleicht darin, daß der 'normale' Zuschauer die (immerhin scheinbare) Sicherheit seines tagtäglichen Lebens aufzugeben nicht bereit ist. Mit großem Mut haben der Hungerkünstler und Don diese illusorische Sicherheit weggeworfen, sich auf eine abenteuerliche Reise einer möglichen 'Selbsterkennung' begeben, den Sprung auf eine neue Daseinsebene gemacht. Vor diesem Sprung fürchtet sich der Zuschauer, die Sanchos der Welt.

Der Poet in " प्रवासी " (Siehe Kap. 2, S. 52 dieser Arbeit) ist auch in diesem Kontext relevant. Dieser 'erlebt' die Erlebnisse anderer Leute - ihre Freude und ihr Unglück - viel tiefer als diese Leute selbst.

"...मला अतो दिसतं " ("Ich sehe zu viel/tief")
(siehe Kap.2, Anmerkung 7).

Am Anfang dienen seine Dichtungen als 'Schmuck' des Leides und der Freude der ganzen Gemeinschaft. Allmählich fangen aber seine Gedichte an, mit ihrer Schärfe und Einsicht die Leute zu verletzen. Der zu empfindsame Dichter wird von der Gemeinschaft ausgeschmissen. Ein Bewunderungs- , bzw. Ausstellungssubjekt wird hier zu einem unerträglichen Schmerz und wird weggeschafft. Der sich dem 'System' nicht Anpassende wird im Interesse der (scheinbaren) Sicherheit des 'Systems' geächtet.

G.A.s Sancho erweist sich in diesem Zusammenhang allerdings als ein Sonderfall. Er ist sich dieses Vorgangs des 'Don Zum-Bewunderungsobjekt-Machens' völlig bewußt. Er gesteht am Ende ein, daß er das Romantische, das Träumerische in ihm absichtlich seinem Meister "geweiht" hat, um selbst ohne irgendwelche geistige Qual, bequem überleben zu können. Dieses Geständnis zeichnet ihn auch als einen Außenseiter aus. Die "zwei Seelen" sind in Sancho schon da (mit

den Worten Goethes aus "Faust" ausgedrückt). Er scheint somit dem Schlangenbeschwörer und dem Fischer in " इस्किलार " und einigermaßen dem Mann vom Lande in "Vor dem Gesetz" sehr nah zu stehen.

D. Eine Frage des Glaubens:

Ein weiteres gemeinsames Element in den zwei Denkstrukturen (Kafka und G.A.) ist die Unbereitschaft, bzw. Unfähigkeit des 'Helden', das 'Unbewußte' zu entziffern. Dieses 'Unbewußte' und das "Gesetz", das das Leben Gestaltende, überschneiden sich so sehr, daß das eine vom anderen kaum zu unterscheiden ist. Fast alle Hauptcharaktere hier fühlen einen Drang, das 'Unbewußte,' dessen Bedeutung herauszufinden. Das Problem scheint gerade da anzufangen, wo sie etwa in Berührung mit dem 'Unbewußten' kommen.

Der Protagonist in " इस्किलार " widmet sein ganzes Leben der Suche nach dem für ihn bestimmten Fluch, unter dem er geboren ist. Er erfährt es auch - " खेरिपी इस्कहार इली " -; kann allerdings nichts damit anfangen. Die Worte sind ihm völlig fremd. Der Mann vom Lande gelangt bis zur Tür ins "Gesetz" hin; der Eintritt bleibt ihm aber immer verwehrt.

In beiden Fällen sehen wir das fast festgestellte Scheitern des Versuchs, das 'Unbewußte' nach den herkömmlichen 'Kategorien' des Bewußten zu interpretieren, sich das 'Unbewußte' zwangsmäßig anzueigenen. Kierkegaards Gedanke, daß im Versuch der spekulativen Philosophien, alles (einschl. der Beziehung des Individuums zu Gott) mittels der 'Ratio' zu erklären, die wahre 'Religiosität' verloren geht, scheint, dieser Problematik grundlegend zu sein.

Das "Gesetz," in dem es das Ewige ist, und der 'existierende' Mann vom Lande, der immer den Kategorien der Zeit und des Raumes untergeordnet bleibt, solange er Lebt, sind zwei völlig getrennte Sphären, sozusagen. Der Türhüter ist nur ein Symbol dafür, daß ein Übergang (wie etwa über einer Brücke) nicht möglich ist. Und in dem Augenblick, wo dieser dem Mann entgegentritt, fängt schon der Mann an, dies einzusehen.

"Kierkegaard hat die Kluft zwischen Mensch und Gott durch den Sprung in den Glauben zu überwinden gesucht. Kafka hat ihm, wie er selber sagt, nicht folgen können. Aber er hat, schon bevor er Kierkegaard kannte, den Gegensatz ebenso radikal wie dieser gesehen und ihn in seinen Parabeln auf eine Art ausgedrückt, daß sie eine religiöse Dimension annehmen."⁹

Die Sache ist also, daß der Mann vom Lande den "Gegensatz" einsieht. Er Steht an einem Scheideweg- 'Entweder/Oder.' Er könnte nun entweder:

(i) sich selbst abschaffen, da er selbst als der zeitlich Existierende das größte Hindernis ist, auf dem Weg zu einer Beziehung mit dem Ewigen (Vgl. Henel, a.a.O., S.54);

oder:

(ii) auf das 'Unbewußte', das Ewige warten ('Let things take their course', sozusagen), bis es sich selber ihm offenbart.

Er zieht die zweite Alternative vor. Diese Entscheidung zeigt sein völliges Aufgeben von Gewalt und daher seine Religiosität, nicht seine moralische Schuld.

Dasselbe gälte vielleicht auch für den Schlangenbeschwörer, und dem Fischer in " इस्किलार " und einigermaßen für Sancho in " यात्रिक . "

(Siehe Kap.2, Seiten, 63 , 65 , 89 ,). Diese Charaktere ziehen es vor, auf die Zukunft, auf das 'Unbewußte' zu warten, anstatt stets in sie/es einzugreifen. Sie sind alle Figuren, die ihre "Schlangen" erkannt haben,

sozusagen (siehe Kap.2, Zitat 17). Sie bewahren die Heiligkeit des Heiligen, in dem sie es, der Bequemlichkeit halber, auf etwas nicht reduzieren, das sie sich dann viel leichter aneignen können.

"The fundamental confusion, the original sin, of Christendom is that year after year, decade after decade, century after century, it has pursued the insidious purpose -...- of tricking God out of his rights as the proprietor of Christianity, and has got it into its head that the race, the human race, was itself the inventor, or had come pretty close to inventing Christianity." 10

So Kierkegaard in "The Point of View ". Von diesem "confusion", diesem "Sin" halten sich die oben erwähnten Figuren fern.

Ganz im Gegenteil zu ihnen versucht der Protagonist in " इस्किलार " ständig das auf ihn zukommende, vorbestimmte Schicksal, im voraus kennenzulernen, um es verändern zu können. Er glaubt, genau wie der Reisende in " प्रवासी ", durch sein eigenes optimistisches streben, sein vorbestimmtes Schicksal verändern zu können, seine "Schlange" nicht nur erkennen, sondern sogar sie sich untertänig machen

zu können. Die beiden Erzählungen " प्रवासी " und " इ स्त्रिलार " bringen ihre Protagonisten allerdings zu einem Punkt, wo sie die Hohlheit ihres Optimismus', die Vergeblichkeit ihres Versuchs potentiell einsehen können. Ob sie jedenfalls anfangen, dem 'Ubewußten', (dem 'Anderen') Anerkennung zu Schenken, wird nicht gesagt. Die Überwindung ihrer 'Entweder/Oder' Situation wird allein ihnen überlassen.

E. Der an sich selbst gestellte Auftrag

Im Schlußwort zu seinem Werk "Außenseiter" zeigt Hans Mayer auf, wie es keinem verallgemeinernden 'post-aufklärerischen' Denk-, Handlungsmodell gelungen ist, das Problem des Außenseitertums zu lösen.

Die Lösungsversuche reduziert Mayer auf drei Modelle:

- (i) liberales Modell; (ii) faschistisches Modell;
- (iii) marxistisches Modell.

Schon der Grundsatz aller drei, daß es eine allgemeine Gesetzgebung für alle - die "Normalfälle" sowie die "Außenseiter" - geben kann, bzw. geben muß, findet er widersprüchlich. Außenseitertum sei ein individuelles Problem, das von einer allgemeingültigen Gesetzgebung nur unterdrückt, aber nicht gelöst werden kann. (Vgl. "Außenseiter", Letztes Kapitel- "Offener Schluß").

Der Lösungsversuch muß also vom Individuum selbst kommen. Wir haben diesen Gedanken in unseren Auslegungen der Erzählungen "Eine kaiserliche Botschaft" (1.3) und " यात्रिक " (2.3) bereits gesehen.

Der Einzelne in "Eine kaiserliche Botschaft" sitzt an seinem Fenster und "erträumt" sich die Botschaft des Kaisers. Don, der Pilger, lebt seine eigene romantisierte Welt, da die äußere, gegebene Welt ihn langweilt. Auf die 'aktuelle' Botschaft oder Wirklichkeit kommt es gar nicht an. Don und der Einzelne sind selbst die Schöpfer ihres eigenen 'Auftrags,' sozusagen.

Eine interessante Parallele zu diesen Gedanken ergibt sich in Heiner Müllers (höchst problematischem) Stück "Der Auftrag."* Die Thematik dieses Stückes könnte etwa als das fast festgelegte Scheitern jeder politischen, von irgendeiner Ideologie eingeleiteten Revolution bezeichnet werden. (Der Untertitel lautet: "Erinnerung an eine Revolution.")

Die Handlung des Stückes wird an einer Stelle von dem Autor unterbrochen, um eine (etwa unabhängige)

* Heiner Müller : "Der Auftrag" (Frankfurt, a.M., 1988).

und fast episch erzählte "Szene" einzulegen. Diese "Szene" ist für die Handlung, als solche, nicht unerlässlich. Sie enthält jedoch das ganze 'Gedankengut' des Stückes . sozusagen. Es ist ein Traum. Die Identität des Träumers (des 'Ich' - Erzählers) kann aber nicht determiniert werden. (Wir können mit relativer Sicherheit auf eine detaillierte Wiedergabe der Handlung verzichten).

Die Verfehlung eines von außen her auferlegten Auftrags, bzw. die Unmöglichkeit einer Erfüllung dessen, was auch den Kern des Stückes bildet, ist der Gehalt des Traumes.

Der 'Ich' - Erzähler ist auf dem Weg zum Büro seines Chefs, wo ihm ein wichtiger Auftrag erteilt werden soll. Im Fahrstuhl bemerkt er, daß alle seine Bezugspunkte - die Zeit, der Ort des Büros, der Fahrstuhl und dessen angenommene Geschwindigkeit etc. - plötzlich anfangen, Amok zu laufen.

"Mir wird klar, daß schon lange etwas nicht gestimmt hat: mit meiner Uhr, mit diesem Fahrstuhl, mit der Zeit. ... Ich verlasse den Fahrstuhl beim nächsten Halt und stehe ohne Auftrag, ... , auf einer Dorfstraße in Peru. ... Wie soll ich meine Gegenwart in diesem Niemandsland erklären. ... Wie soll überhaupt eine

Verständigung möglich sein, ich kenne die Sprache dieses Landes nicht, ..., meine Sache ist eine verlorene Sache, Angestellter eines gestorbenen Chefs der ich bin, mein Auftrag beschlossen in seinem Gehirn, das nichts mehr herausgibt,.... Wie erfüllt man einen unbekanntem Auftrag. ... Wie soll der Angestellte wissen, was im Kopf des Chefs vorgeht." ¹¹

Nach dieser Verzweiflung, (die uns sehr stark an eine kleine Anekdote Kafkas - "Gib auf!" erinnert (siehe "Samtliche Erzählungen," Frankfurt a.M., 1970, S. 358)) kommt, meines Erachtens, die erleuchtende Erkenntnis:

"Keine Wissenschaft der Welt wird meinen verlorenen Auftrag aus den Hirnfasern des Verewigten zerrn. ... Etwas wie Heiterkeit breitet sich in mir aus, ich ... knöpfe das Hemd auf : mein Gang ist ein Spaziergang. ... Ich weiß jetzt meine Bestimmung. Ich werfe meine Kleider ab, auf das Äußere kommt es nicht mehr an. Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben." ¹²

Diese zwei etwas längeren Zitate zeigen bestimmte Kafkasche und 'G.A. ische' Themen auf. Mit der selben

Sicherheit, mit der Kafka den Fehlschlag des Boten in "Eine kaiserliche Botschaft" feststellt, spricht hier auch Müller von der Unmöglichkeit der Erfüllung eines vom Chef auferlegten Auftrags. Genau wie der Einzelne dort, hat auch der 'Ich'-Erzähler hier weder direkten Zugang zum Chef, noch eine Ahnung von dem vermeintlich eigentlichen Auftrag. In dem Augenblick, wo er die Nutzlosigkeit seines Bemühens einsieht, fühlt er sich, als sei er von seinem Gefängnis entlassen. Mit dem Chef und seinem Auftrag ist es vorbei. Er "weiß jetzt (seine) Bestimmung."

Die letzten Sätze des Traumes lassen sich auf den Traum des Schwertfegers, Yakirs, in " इम्किलार " zurückführen (siehe Kap.2, Zitat 20). Den von seiner Familie, seiner Tradition gegebenen Auftrag will Yakir nach dem Tod seines Vaters (des "Chefs"?) - auf den er sogar bereits wartet - wegwerfen und selber aufbrechen. Seine "Bestimmung" weiß er auch; das einzige, was ihn noch am Beruf, an der Familie gefesselt hält, ist das Noch-am-Leben-Sein seines Vaters. Danach fängt sein 'eigentliches' Leben an, die Suche nach seinem 'Anderen', seiner "Schlange," sozusagen. Er rechnet dabei auch mit seinem eigenen Tod, er fürchtet sich nicht davor. Er konzipiert sein Abenteuer, seine Reise allerdings nicht 'teleologisch,' als werde er an ihrem Ende quasi ans Ziel gelangen. Denn das Suchen

ist Selbstzweck; man begibt sich auf die Suche am Anfang zwar, um 'etwas' zu finden, - im Laufe des Suchens aber wird das Suchen selber das Gesuchte und umgekehrt.

3.2 Unterschiede:

Wir haben bis jetzt auf die Gemeinsamkeiten in den Denkstrukturen der zwei Autoren hingewiesen. Es ist eben so wichtig, auch auf einige wesentliche Unterschiede zwischen den Beiden etwa Licht zu werfen. Eigentlich würde eine eingehende Auseinandersetzung mit den Unterschieden zu einer viel 'bedeutungsreicheren' Arbeit führen. Der Skopus dieser Arbeit läßt uns allerdings ein so weites Thema nicht detailliert behandeln. Wir möchten also kurz die offensichtlichsten und beim ersten Blick schon wichtig erscheinenden Unterschiede hier erläutern.

A. Der Gegensatz Großstadt x Dorf:

a) Kafka: Das Individuum in der Industriegesellschaft der Großstadt:

Die Protagonisten Kafkas sind meistens Vertreter des 'modernen' Menschen, dessen Erlebnis der Entfremd-

ung in der Großstadt dem heutigen Literatur-Leser so gut bekannt ist, daß es kaum einer detaillierten Erläuterung bedarf. Kafkas Gregor Samsa, Hungerkünstler, Georg Bendemann, Karl Roßmann, Camus' Mersault etc. sind alle im unendlichen Gedränge des großstädtischen Lebens verlorene Individuen. Der Hintergrund einer höchst technisierten und aufsplitterten Gesellschaft läßt uns die typischen Probleme des Außenseiters, - wie etwa Einsamkeit, Mangel an Kommunikation mit den Mitmenschen, totale Verfremdung von der Arbeit, ein Gefühl der Unvollständigkeit, bzw. Langweile usw.-, sehr schnell/leicht verstehen. Wir können uns mit diesen Protagonisten oft identifizieren, da der Zusammenhang - die Erfahrung, bzw. die Erkenntnis der Probleme der 'Moderne' - bei uns einigermaßen schon vorhanden ist.

b) G.A. Kulkarni: der dörfliche/ländliche Hintergrund:

Die meisten Erzählungen G.A.s haben dagegen entweder das ländliche Leben als 'Kulisse', sozusagen, oder sie spielen sich in einer imaginierten, mythischen Welt ab (z.B. die hier behandelten Erzählungen " प्रवासी " und " इस्कि लार "). Eine mögliche Erklärung dafür läge in der Tatsache, daß im Kontext

Indiens man von einer "Aufklärung," bzw. "Moderne" und deren Krise (wie im europäischen Sinne) nicht so leicht reden kann. Diese Begriffe werden im indischen Kontext sehr problematisch; ein 'Projekt der Moderne' als solches, hat es hier nicht gegeben und man kann deshalb kaum von einer 'Krise der Moderne' sprechen. Eine Großstadt wie Bombay, z.B., könnte vielleicht einen mit der europäischen Konzeption vergleichbaren Hintergrund bieten. G.A. hat diesen allerdings kaum benutzt. Seine Außenseiter sind meistens Dörfler, die trotz des völlig unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus ähnliche Einstellungen, bzw. Haltungen den Mitmenschen und dem Leben gegenüber aufzeigen, wie die 'großstädtischen' Außenseiter Kafkas. Das besagt u.a., daß man die Außenseiter Problematik als bloße Reaktion auf die 'Moderne' nicht aberklären kann. Die Frage dieses Unterschieds zwischen den zwei 'Kulissen', sozusagen, könnte von sich selbst ein neues Forschungsfeld öffnen.

B. Das Element des 'Aberglaubens'/der Mystik:

G.A. benutzt mystische 'Symbole' und abergläubische Elemente (wie etwa der Edelstein in " प्रवासी ",

die zahlreichen Tempels in seinem Werk, angeborene Zeichen auf dem Körper und Götterflich etc., in " इस्त्रिलार ") sehr oft, wogegen diese in Kafkas Werk selten vorkommen. (Das "Sonnenzeichen," das der Bote in "Eine kaiserliche Botschaft" auf seiner Brust trägt, könnte (ausnahmsweise) ein Beispiel sein). Dieser Unterschied hängt, meines Erachtens, mit dem früheren (d.h. Dorf x Großstadt) eng zusammen. (Sogenante 'mystische' Rituale, die 330 Millionen Götter und Göttinnen sind heute noch integrale Teile der Psyche eines indischen Dörflers, trotz der Fernsehantenne auf dem Dach seines Häuschens!)

Diese sind jedoch Unterschiede, mit denen man sich eingehend auseinandersetzen soll, was auch einer detaillierten Untersuchung des soziologisch-historischen Hintergrunds Kafkas und G.A.s bedürftig wäre.

3.3 Schlußbemerkung:

Den meisten bisherigen Deutungsversuchen Kafkas und G.A.s ist es gemeinsam, daß diese die Werke der beiden Autoren als einen Ausdruck des im 'Gefängnis des Schicksals' verstrickten Menschen verstehen. (Es erübrigt sich hier, Namen zu nennen, besonders in Bezug auf Kafka. Für ähnliche Deutungen G.A.s

dürften kritische Aussagen von, u.a., Gangadhar Gadgil, D.B. Kulkarni, A.K. Joshi etc. berücksichtigt werden (siehe Bibliographie)). Die am häufigsten vorkommende Reaktion zu beiden Autoren ist etwa 'Ach! Kafka/G.A. der absolute Pessimist!' Hoffentlich haben wir hier zeigen können, daß es nicht unbedingt so ist.

Es steht zwar außer Frage, daß in den beiden Werken das 'dem Schicksal untergeordnet Sein' des Individuums ein zentrales Element ist; und das Geständnis dieser Erfahrung/Meinung bildet eine sehr wichtige Thematik bei beiden Autoren. Dieses Geständnis könnte man allerdings auch als ein Zeichen der Demut verstehen; oder als einen Ausdruck der Meinung, das der Mensch, in dem er ständig einem von ihm selbst gebildeten (bzw. sich eingebildeten) Ideal/Logos/Gott zu gleichen versucht und den Anspruch erhebt, daß Andere ihm folgen sollen, daß er in diesem Prozeß sich selber zu sehr überschätzt und dazu neigt, sein einfaches 'Mensch-Sein' zu vergessen. Nichts liegt den 'protagonisten' Kafkas, sowie G.A.s, näher, (als die 'Erkenntnis', daß sie doch nur Menschen sind und (daher) dazu nicht fähig sind, Gott/dem Ideal zu gleichen. Sie wollen vielmehr sich selber etwas 'besser' verstehen; nicht in Bezug auf/im Kontrast

zu: eine/einer Einbildung oder Voraussetzung des
'idealen Menschen'. (Dieses Konzept eines 'idealen
Menschen' fällt schon am Anfang eines solchen Ver-
ständnisvorgangs aus. Man fängt einfach mit sich
selber an, versucht, die verschiedenen Triebe und
Gefühle in sich selbst ein wenig 'besser' zu verstehen,
in dem man den Blick nach innen wendet und einen
nach dem anderen, die Schleier um sich herum abschält,
sozusagen. Das Wichtigste dabei ist die Ablehnung
von Voraussetzungen, bzw. Vorurteilen aller Art.
Die Frage also, ob es diesen 'Helden' gelingt,
ihr 'eigentliches - Ich' zu verstehen, scheint
hier in Schwanken geraten zu sein, denn Selbsterkennung
als Endstation ihrer 'Reise' scheint immer 'ferner'
zu liegen. Das 'eigentliche - Ich' (wenn es so
etwas überhaupt gibt) ist doch nicht vom Verständnis-
vorgang zu trennen.

Unsere Gedanken scheinen an dieser Stelle, sich
immer mehr in die Richtung einer 'Juxtaposition'
mit der gegenwärtigen Literaturkritik - Debatte,
nämlich der "Postmoderne" zu drängen. Der folgende
Versuch, auf die möglichen Beziehungen unserer
Deutung Kafkas und G.A.s zu der "Postmoderne-Debatte"
hinzuweisen, ist als eine Vorstellung weiterer
Bearbeitungsmöglichkeiten derselben Thematik (bzw.
Problematik) gedacht.



774-4345

"Postmoderne" : Die 'Verselbständigung' des Signifikanten(?)

"Eine zentrale These postmodernen Denkens besagt, daß in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen."

So Peter Bürger in der Vorbemerkung zu dem von ihm und Christa Bürger herausgegebenen Buch : "Postmoderne: Alltag Allegorie und Avantgarde" (Frankfurt a.M., 1987). (Anders gesagt bedeutet das, daß das "postmoderne" Bewußtsein den Übergang von dem 'Zeichen' zum 'Bezeichneten' jetzt nicht mehr wahrnehmen kann. Das 'Zeichen' vertritt nicht mehr das 'Bezeichnete', sondern einfach sich selbst. Der sogenannte 'eigentliche' Auftrag des Einzelnen (von dem "Chef" auferlegt) ist als Bezugspunkt, bzw. als Ziel nicht mehr da (Vgl. Kap. 3, E. "Der an sich selbst gestellte Auftrag", S. 114 dieser Arbeit). Der Pfad des "Reisenden" ist schon zu Ende gekommen, paradoxerweise aber die 'Reise' selber nicht. (Vgl. Kap.2, Zitat 11)

Dies bedeutet einerseits, daß der Reisende, jetzt völlig auf sich selbst angewiesen, selber den Dingen die Namen geben muß, selber Verfasser seiner eigenen "Botschaft" werden muß (Vgl. Kap.1, S. 38);

andererseits aber auch, daß er demütig genug ist, in dem er keinerlei Ansprüche erhebt, ein 'Transzendentaler Signifikant' geworden zu sein. Diese Demut finden wir in den Erzähltexten (bzw. deren Protagonisten) Kafkas und G.A.s. Die 'Entweder/Oder' Situation wird von ihnen den Protagonisten (und von einem anderen Gesichtspunkt aus - dem Leser) völlig überlassen. Eben darin liegt die Offenheit und daher die Schönheit ihrer Dichtung.

Postmoderne Ästhetik: Kafkas Einzelne in "Eine kaiserliche Botschaft" und G.A.s "Pilger" Don:

Andreas Kilb sagt in seinem Aufsatz "Die Allegorische Phantasie - zur Ästhetik der Postmoderne" (zu finden in "Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde." Hrsg. von Christa und Peter Bürger, Frankfurt a.M., 1987; S.88):

"Postmoderne Ästhetik ist der Versuch, den Eigensinn des Teilsystems gegen die totalitäre Logik des Betriebs, in dem tatsächlich alles 'geht', noch einmal zu behaupten."

Kunst (oder Schöpfung) wird somit zu dem, was dem Einzelnen (und Don) den Sinn für ihr Leben verleiht.

Sie ist kein Mittel zu irgendeinem Zweck, sondern vielmehr Selbstzweck, da sie von der Existenz des

Individuums nicht zu trennen ist. Eine solche subjektive (aber gleichzeitig aufrichtige, demütige) Kunst/Dichtung steht unter keinerlei Druck, dem Rezipienten absolute oder allgemeingültige Rezepte zu verschreiben. Somit wird sie - in diesem ihren 'Entlastet - Sein' - sowohl dem Dichter wie auch dem Leser zu einer ewigen Quelle gelassener Freude.

Anmerkungen.

1. J.T. Shaw: Zt. nach Ulrich Weisstein in : "Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft." Stuttgart, 1968, S.89.
2. Hans Mayer : "Außenseiter." Frankfurt a.M., 1975, S.9, 13.
3. Ebda : S.14.
4. Ebda .
5. Ebda : S.16.
6. Colin Wilson : "The Outsider.", London, 1967, S.264.
7. Ramakant Sinari : "Reason in Existentialism", Bombay, 1966, S.19-20
8. Hans Mayer : a.a.O., S.23.
9. Ingeborg Henel : a.a.O. (siehe Anmerkung **22**, Kapitel 1.), S.63.
10. Sören Kierkegaard : "The Point of View"
(Übersetzt von
Oxford, 1939 , S.135.
11. Heiner Müller : "Der Auftrag" . Quartett.
Frankfurt, a.M., 1988, S.28-32
12. Ebda : S. 33.

BIBLIOGRAPHIEPrimärliteratur:

KAFKA, FRANZ : Sämtliche Erzählungen.
Frankfurt a.M., 1970

KULKARNI, G.A. : रमल खुणा.

Bombay, 197

: पिंगळावेळ.

Bombay, 1989 (Zweite Auflage).

Sekundärliteratur zu Kafka:

ADORNO, Theodor : Prismen. (Darin -"Aufzeichnungen
zu Kafka").

Frankfurt a.M., 1955

ANDERS, Günther : Kafka - pro und contra,
München, 1951.

BEICKEN, Peter : Franz Kafka. Eine kritische
Einführung in die Forschung.

Frankfurt a.M., 1974.

DAVID, Claude (Hrsg.): Franz Kafka. Themen und Probleme.
Göttingen, 1980.

- EMRICH, Wilhelm: Franz Kafka.
Frankfurt a.M., 1957.
- HEINTZ, Günter (Hrsg.): Zu Franz Kafka.
Stuttgart, 1979.
- LUKÁCS, Georg: Werke. (Band 4 - Probleme des
Realismus I).
Neuwied und Berlin, 1971.
- NAGEL, Bert: Kafka und Goethe. Stufen der
Wandlung von der Klassik zur
Moderne.
Berlin, 1977.
- Franz Kafka. Aspekte zur Inter-
pretation und Wertung.
Berlin, 1974.
- POLITZER, Heinz (Hrsg.): Franz Kafka (Band CCCXXII der
Reihe "Wege der Forschung").
Darmstadt, 1973.
- : Franz Kafka - Der Künstler.
Frankfurt a.M., 1978.
- SCHOLZ, Ingeborg: Franz Kafka, Erzählungen I
(Band 279 der Königs Erläuterungen
und Materialien)
Hollfeld, 1985.
- Erläuterungen zu Franz Kafka.
Erzählungen II.
(Band 344 der Königs Erläuterungen
und Materialien)
Hollfeld, 1985.

STERN, J.P. (Hrsg.): The World of Franz Kafka.
London, 1980.

WAGENBACH, Klaus: Kafka.
Reinbek bei Hamburg, 1984.

Sekundärliteratur zu G.A. Kulkarni:

AWALIKAR, Pandit : जी. वं. ची कथा.
Pune, 1978.

ACHARYA, Dhananjay : काळीजवेध.
Pune, 1990.

DESHPANDE, D.W. : जी. वं. च्या कथा - एक अन्वयार्थ.
Bombay, 1990.

GADGIL, Gangadhar : आजकालचे साहित्यिक (Darin - "जी. वं.
कुलकर्णी : भोवत्यात अडकलेला प्रतिभावंत")
Pune, 1990 (Zweite Auflage).

HATKANANGALEKAR, M.D.: मराठी कथा - रूप आणि परिसर.
Pune, 1986.

SAPRE-CHOUDHARY, Vidya: गूढयात्री.
Belgaum, 1990.

Allgemein:

BÜRGER, Peter: Postmoderne: Alltag, Allegorie und
Avantgarde.
Frankfurt a.M., 1987.

- CAMUS, Albert : The Rebel (übersetzt aus dem Französischen von Anthony Bowe) Harmondsworth, 1962 (Penguin ed.)
- : The Outsider (übersetzt aus dem Französischen von Stuart Gilbert) Harmondsworth, 1961 (Penguin Ausgabe).
- : The myth of Sisyphus (übersetzt aus Französischen von Justin O'Brien). Harmondsworth, 1977 (Penguin Ausgabe).
- FULLER, B.A.G. und Mc MURRIN, S.M.: A History of Philosophy. New York, 1955 (Dritte Ausgabe) (Second Indian Reprint (F), New Delhi, 1976).
- GUHA, Naresh (Hrsg.): Contribution to Comparative Literature - Germany and India. Calcutta, 1973.
- KIERKEGAARD, Sören: The Point of View (übersetzt aus dem Dänischen von W. Lowrie.) Oxford, 1939.
- : Concluding Unscientific Postscript (übersetzt aus dem Dänischen von David Swenson und Walter Lowrie). Princeton, 1941.
- MÜLLER, Heiner: Der Auftrag. Quartett. Frankfurt a.M., 1988.
- MAYER, Hans : Aussenseiter. Frankfurt a.M., 1975.
- SINARI, Ramakant : Reason in Existentialism. Bombay, 1966.
- WEISSTEIN, Ulrich : Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart, 1968.
- WILSON, Colin: The Outsider. London, 1978 (Picador Ausgabe).

Literarische Zeitschriften:

ललित : Februar 1988 (G.A. Kulkarni Sonderheft)
Hrsg. von Ashok K. Kothawale/M.D. Hatkanangalekar.

सत्यकथा : Februar 1974 (hrsg. von V.P. Bhagwat);
Februar 1975 (hrsg. von V.P. Bhagwat);
Februar 1976 (hrsg. von Ram Patwardhan);
Juni 1976 (hrsg. von Ram Patwardhan);*
Juni 1977 (hrsg. von Ram Patwardhan);
Dezember 1978 (hrsg. von Ram Patwardhan)†
Juni 1982 (hrsg. von Ram Patwardhan).
(Seit 1982 eingestellt).

* (Darin: Ashok K. Joshi: "रमलखुणा." S. 21-28).

† (Darin: D. B. Kulkarni: "जी. ए. कुलकर्णी यांची रूपककथा,"
S. 10-20).

