

**Südasienswissenschaftliche
Arbeitsblätter
Band 3**

Kontaktadresse:
Institut für Indologie und Südasienswissenschaften
der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
D — 06099 Halle (Saale)
www.indologie.uni-halle.de

**Fiktionale Träume in
ausgewählten Prosawerken
von zehn Autoren der
Bengali- und Hindiliteratur**

HANS HARDER

Halle (Saale) 2001

**Fiktionale Träume in ausgewählten
Prosawerken von zehn Autoren der
Bengali- und Hindiliteratur**

**Südasienwissenschaftliche
Arbeitsblätter**

herausgegeben von

Rahul Peter Das

am

Institut für Indologie und
Südasienwissenschaften

der

Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

Band 3

Fiktionale Träume in
ausgewählten Prosawerken
von zehn Autoren der
Bengali- und Hindiliteratur

HANS HARDER

Halle (Saale) 2001

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit literarischen Träumen in Bengali- und Hindi-Prosa aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Zu Beginn wird versucht, einen methodischen Zugang zu fiktionalen Träumen zu erarbeiten. Wirkliche wie auch literarische Träume implizieren eine Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Bewußtseinszuständen bzw. semantischen Ebenen. Wie fungieren Traumpassagen in Erzählliteratur, wie werden sie in die sie umgebenden narrativen Strukturen eingebettet, inwiefern entfalten sie im Kontext ihre Bedeutung? Diese Fragen werden mit einem hauptsächlich literaturwissenschaftlichen begrifflichen Instrumentarium an eine Textauswahl von jeweils fünf Hindi- und Bengali-Autoren herangetragen. Den Einzeldarstellungen und Analysen der manchmal wenig bekannten Texte wird im Hauptteil der Arbeit ausführlich Raum gegeben.

Zum Schluß wird auf Grundlage des besprochenen Materials folgende literaturgeschichtliche These formuliert: Während in der ersten, "sakralen" Phase (ca. 1870-1925) häufig Inkubationsträume als Schicksalsstimme im narrativen Zusammenhang benutzt werden, sind in der zweiten, "psychologischen" Phase ab etwa 1915 psychologisch plausible fiktionale Träume dominant, die vorrangig der Darstellung des Innenlebens der Charaktere dienen. Um 1970 herum setzt eine dritte, "ästhetische" Phase ein, in der Traumberichte selbst alleinige Träger der Narration werden.

Die vorliegende Studie entstand 1992 in Heidelberg als Magisterarbeit im Fach Indologie II (Neuere Sprachen und Literaturen Indiens). Ich möchte hier noch einmal herzlich meinen damaligen Lehrern und Prüfern danken, den Herren Prof. Dr. Lothar Lutze und Dr. Alokaranjan Dasgupta. Wichtigen Anteil am Zustandekommen der Arbeit hatten auch meine indischen Freunde Raja und Sulagna Mukhopadhyay (Kalkutta), Parasnath Chow-

dhury (Delhi) und Dr. Shibaji Bandyopadhyay (Jadavpur University, Kalkutta). Herrn Prof. Dr. Rahul Peter Das danke ich besonders dafür, daß er sich bereit erklärt hat, die Studie in die *Südasi-
enwissenschaftlichen Arbeitsblätter* aufzunehmen.

Die Arbeit ist am Heidelberger Rechenzentrum geschrieben worden und ist leider digital nicht mehr zugänglich. Trotz einiger offensichtlicher Mängel inhaltlicher und gestalterischer Art sind wir darum übereingekommen, den Originaltext zu reproduzieren und eine Liste mit Corrigenda hinzuzufügen. Bei einer nachträglichen grundlegenden Überarbeitung würde die Arbeit nicht in der vorliegenden Form bestehen bleiben können. Der gewählte rein literaturwissenschaftliche Ansatz ist nicht wirklich ausgereift und läßt, so scheint mir heute, eine kulturelle Bewertung des Materials ins Hintertreffen geraten. Inhaltliche Mängel bestehen etwa im sehr oberflächlichen Exkurs (*Historische Skizze des Traums und der Traumauffassung in Indien*, S.32-39), in der ungeschickten und manchmal unkritischen Analyse im Kapitel B.I zu Bañkim'candra Caṭṭopādhyāy (S.40-51) und den pedantischen Ausführungen etwa in B.VIII zu Muktibodh (S.104-113). Ganz allgemein sind manche der Einzelbesprechungen zu langatmig geraten. Da die Arbeit aber zum Teil wenig bekanntes Material behandelt und eine meines Wissens neue These enthält, scheint mir eine Publikation in dieser Weise dennoch gerechtfertigt.

Halle, September 2001

Hans Harder

Generelle formale Mängel (nicht gesondert vermerkt)

- kein Gebrauch von Kursivierung;
- zeitweise Gebrauch doppelter Anführungsstriche auf allen Zitierebenen;
- Seitenlayout (z.B. Überschriften am Seitenende);
- Quellenangaben nach Autor-Jahreszahl-Prinzip im Text, nicht aber in der Bibliographie;
- fehlende Seitenzahlen bei Aufsätzen in Sammelbänden in der Bibliographie;
- inkonsistente Klammersetzung;
- in wenigen Fällen das Erscheinen von Fußnoten erst auf der folgenden Seite.

Corrigenda

Einige Korrekturen sind direkt am Manuskript vorgenommen worden. Die verbleibenden (zumeist Trennungsfehler) sind in dieser Liste aufgeführt (bei Zeilenangaben werden Leerzeilen mitgezählt) :

- S.6, Z.27 *irgen- detwas* → irgend- etwas
- S.7, Z.40 *erz- ähltechnischen* → er- zähltechnischen
- S.17, Z.3 *Tra- umform* → Traum- form
- S.18, Z.13 *Erz- ähler* → Er- zähler
- S.21, Z.6 *tex- tinternen* → text- internen
- S.22, Z.12 *verl- äuft* → ver- läuft
- S.26, Z.31 *dre- ams* → dreams
- S.44, Z.2 *Mit- leiden* → Mitleiden
- S.46, Z.22 *[Bañkim)* → [Bañkim]
- S.55, Z.4 *erz- ählt* → er- zählt
- S.55, Z.6 *erz- ählt* → er- zählt
- S.57, Z.32 *Diskussi- onsthema* → Diskussions- thema
- S.63, Z.35 *Fiebert- raum* → Fieber- traum

S.92, Z.38	<i>erz- ähltechnisch</i> → er- zähltechnisch
S.99, Z.36	<i>Erz- ählung</i> → Er- zählung
S.103, Z.26	<i>Geschichte scheint ein Glaubensbekenntnis</i> → Geschichte scheint ein Glaubensbekenntnis zu sein
S.105, Z.36	<i>Un- falls</i> → Unfalls
S.119, Z.11	<i>uneingestanden- erweise</i> → uneingestanden- denerweise
S.120, Z.20	<i>autographisch</i> → autobiographisch
S.131, Z.26	<i>erz- ählte</i> → er- zählte
S.135, Z.18	<i>Gren- züberschreitung</i> → Grenz- überschreitung
S.135, Z.21	<i>pratid- vandvī</i> → prati- dvandvī

INHALTSVERZEICHNIS

	3
Vorbemerkung zur Schreibweise indischer Wörter	3
A. Grundlegung	5
I. Einleitung	5
1. Grenzüberschreitung	5
2. Erste Abgrenzung des Untersuchungsgegenstands	6
3. Probleme in der Anlage der Untersuchung	9
II. Traumform	13
1. Vorrang des Visuellen im Traum	14
2. Standpunkt des träumenden Ich	14
3. Raumverhältnisse im Traum	15
4. Zeitverhältnisse im Traum	15
5. Mischbildungen	15
6. Verknüpfung der Bilder	16
III. Fiktion und fiktionaler Traum als Zeichensysteme	18
IV. Formale Untersuchungskriterien	25
1. Erzählform fiktionaler Träume	25
2. Codierung fiktionaler Träume	27
3. Fiktionale Träume im Zeitgefüge von Erzählungen	29
4. Figurengestaltung	30
V. Exkurs: Historische Skizze des Traums und der Traumauffassung in Indien	32
B. Einzelbesprechungen	40
Bengali:	
I. Die Stimme von außen: Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy (1838 – 1894)	40
1. „ <i>Biṣ'brkṣā</i> “ („Der Giftbaum“ 1873)	40
2. „ <i>Kamalākānta</i> “ (1885): Visionen eines Verrückten	46
II. Märchen, Grotteske und Satire: Trailokyanāth Mukhopādhyāy (1847 – 1919)	52
1. „ <i>Kaṅkābatī</i> “ (1892)	52
III. Der doppelbödige Traum: Rabīndranāth Thākura (1861 – 1941)	66
1. „ <i>Caturaṅga</i> “ („[Stück] in vier Teilen“, 1916)	66
IV. Trugschluß: Jībanānanda Dās (1899 – 1954)	73
1. „ <i>Mālyabān</i> “ (1948)	73

...INHALTSVERZEICHNIS

V. Traum als Fiktion: Sandipan Caṭṭopādhyāy (* 1931)	82
1. „ <i>Samabeta pratidvandvī o anyānya</i> “ („Versammelte Konkurrenten und anderes“, 1969)	82
Hindi:	
VI. Die Allegorie: Premcand (1880 – 1936)	89
1. „ <i>Nirmalā</i> “ (1925)	89
2. „ <i>Jvālāmukhi</i> “ („Vulkan“, oder „Die, deren Gesicht einer Flamme gleicht“, 19??)	93
VII. Der Traum in der psychologischen Literatur: Īcandra Joṣī (* 1902)	97
1. „ <i>Dākṭar kī fis</i> “ („Die Arztgebühr“, 19??)	97
2. „ <i>Plaince!</i> “ („Planchette“, 19??)	100
VIII. Verdichtung von Inhalten: Gajānan Mādhav Muktibodh (1917 – 1964)	104
1. „ <i>Nayī zindagi</i> “ („Neues Leben“, 1953)	104
2. „ <i>Kāṭh kā sapnā</i> “ („Holztraum“, 1963)	108
IX. Tabu im Traum: Gulṣer Khān Śānī (* 1933)	114
1. „ <i>Kālā jal</i> “ („Schwarzes Wasser“, 1985)	114
X. Realitätsverlust: Kūvar Nārāyan (* 1927)	122
1. „ <i>Kamīz</i> “ („Hemd“, 1971)	122
2. „ <i>Samdigdh cālē</i> “ („Dubiose Machenschaften“, 1971)	127
C. Schluß	131
I. Nachträgliche Bewertung der Untersuchungskriterien	131
II. Schlußfolgerung und Hypothese	133
III. Literaturverzeichnis	137

Vorbemerkung zur Schreibweise indischer Wörter

Wörter aus Sanskrit, Hindi und Bengali werden gemäß der standardisierten wissenschaftlichen Umschrift in lateinischen Buchstaben wiedergegeben. Für Hindi und Bengali gilt dabei Folgendes:

Hindi:

- In der Aussprache ausfallendes kurzes 'a' wird in der Umschrift NICHT wiedergegeben (z.B. Premcand, aKhbār).

- Kurzes 'a' nach Ligaturen dreier oder mehrerer Konsonanten ist in der Standardaussprache in Andeutung hörbar und wird darum wiedergegeben (z.B. Surendra, mähātmya).

- Das retroflexe 'r' und seine aspirierte Variante 'rh' werden als 'ṛ' und 'ṛh' wiedergegeben.

- Aus dem Urdu stammende, in Devanagari mit einem Punkt unter dem akṣar markierte Laute werden im Falle von 'j' als 'z', sonst durch Großschreibung wiedergegeben (z.B. zahar, Katl, aKhbār).

Bengali:

- In der Aussprache wegfallendes kurzes 'a' am Ende eines Wortes wird NICHT wiedergegeben; im Inneren eines Wortes wird sein Wegfallen durch Apostroph gekennzeichnet (z.B. Bañkim'candra).

- Das Apostroph zeigt weiterhin zwischen Vokalen einen Hiatus an (z.B. ha'ibe).

- Visarga am Ende eines Wortes wird nicht angegeben.

- Das 'Antaḥstha-ya' wird durch 'y' repräsentiert.

- Das retroflexe 'r' und seine aspirierte Variante 'rh' werden als 'ṛ' und 'ṛh' wiedergegeben.

- Im Bengali, das in der Aussprache keinen Unterschied zwischen 'b' und 'v' kennt, wird das aus dem Sanskrit übernommene, zum 'b' gewordene 'v' nur an solchen Stellen kenntlich gemacht, wo es nach den Ausspracheregeln des Bengali nicht ausgesprochen wird (z.B. svapna, dvandva; aber bikār statt vikār, biṣ'br̥kṣa statt viṣ'vṛikṣa).

Groß- und Kleinschreibung:

- Namen wirklicher Personen wie auch fiktionaler Figuren, soweit sie im Zusammenhang eines deutschen Textes erscheinen, werden in allen Teilen großgeschrieben (z.B. Rabīndranāth Ṭhākur; Kañkābatī).

- In Namen von Werken wird der erste Buchstabe großgeschrieben, möglicherweise folgende Wörter aber klein (z.B. Kālā jal).

- Längere Passagen in Umschrift werden durchweg kleingeschrieben.

Verzicht auf Umschrift:

- Bei im Deutschen bzw. Englischen geläufigen indischen Wörtern wird auf die in diesen Sprachen geläufige Schreibweise zurückgegriffen, solange das betreffende Wort im Zusammenhang eines deutschen oder englischen Textes erscheint (z.B. Hindi, Kalkutta, Brahmane; brahmin u.ä.).

A. GRUNDLEGUNG

I. Einleitung

1. Grenzüberschreitung

Traum und Wachbewußtsein stehen in Spannung zueinander. Sie erscheinen als entgegengesetzte Zustände menschlichen Daseins; ihr Verhältnis zueinander ist immer problematisch, und es wurde und wird darum von Kultur zu Kultur und Träumer zu Träumer in verschiedener Weise interpretiert. Es gibt eine Reihe von Übergangsstadien zwischen Traum und Wachbewußtsein, z.B. Tagtraum, luzider Traum,¹ und die Phasen des Einschlafens und Erwachens; diesen Übergangsstadien eignen Züge beider Zustände. Sie sind Mischzustände, die auf der Geraden zwischen den Polen Traum und Wachbewußtsein angesiedelt sind und deren Dualität nicht in Frage stellen.

Das Wachbewußtsein hält über die Sinneswahrnehmungen einen Kontakt zu seiner gegenwärtig gegebenen Umgebung aufrecht, der dem Traum fehlt.² Das Träumen ist dem Willen nicht unterworfen; der Wille ist alleinige Sache des Wachbewußtseins, während sich das Träumen durch absolute Unwillkürlichkeit auszeichnet.³ Der Traum ist ein Ausdrucksmodus des Subjekts, der sich Sinnesobjekte aneignet und sie mit dem Ich verquickt;⁴ insofern lebt "der Träumer [...] in der weitgehenden Objekt-Subjekt-Identifizierung".⁵ Vergleichbar etwa einem vom Getriebe abgekoppelten Motor trennt sich im Traum das Innen vom gegenwärtigen Außen, um in unver-

1

vgl. Green, 1968: Beim Erleben eines luziden Traums ist sich der Träumer seines Träumens bewußt.

² Sinnesreiz während des Träumens kann selbstverständlich Einfluß auf den Traum nehmen, ist aber keinesfalls, wie die Leibreiztheorie behauptet, sein alleiniges Konstituens (vgl. Freud 1900, v.a. 39 ff.).

³ Siebenthal 1953, 124 ff.

⁴ vgl. Lenk 1983

⁵ Siebenthal 1953, 205

minderter Bewegung eine Umgebung zu imaginieren, die von diesem Außen unabhängig ist. Im Zuge dieser Bewegung verlieren die Gesetze des Außen ihre Gültigkeit.

Traum und Wachbewußtsein sind zwei Modi menschlicher Erfahrung, zwischen denen eine Grenze verläuft. Fast immer bleibt der Traum, wenn er überhaupt ins Wachbewußtsein gelangt, diesem ein Fremdkörper und verlangt ihm eine Reaktion ab. Es gibt keine Kontinuität zwischen den beiden Zuständen, da offensichtlich schon die (Kantschen) Grundpfeiler, aus denen das Wachbewußtsein jegliches Kontinuum konstituiert, Raum und Zeit, im Traum in einer anderen Weise gegeben sind. In diesem Kontinuum, das mit dem Erwachen rekonstruiert wird, hat der Traum zunächst keinen Platz. Da er aber als Phänomen nicht geleugnet werden kann, muß ihm das Wachbewußtsein in irgendeiner Form Rechnung tragen, d.h. muß ihm einen Platz anweisen.

Vom Wachbewußtsein her gesehen liegt jedem Träumen eine Grenzüberschreitung zugrunde. Von jenseits dieser Grenze fordert der Traum das Wachbewußtsein heraus, das nach Vereinheitlichung seiner Sicht der Menschen und Dinge strebt. Das Wachbewußtsein kann den Traum als bedeutungslos hinstellen oder ihn domestizieren; es kann ihn auch in seiner Andersartigkeit würdigen und entweder als gleichwertig neben sich stellen oder auch über sich. "The world of the dream is another universe. Is it then more real, equally real, or less real than that of the waking state?"⁶

Aus der Feststellung dieser Grenze zwischen Traum und Wachbewußtsein heraus erschließen sich weite Fragestellungen. Weit davon entfernt, irgendetwas zu definieren, erzeugt diese Abgrenzung lediglich eine erste Opposition, die unter anderen folgende erste Frage aufwirft: Wie geht das Wachbewußtsein mit Dingen um, die von jenseits seiner Grenze zu ihm gelangen? Wie assimiliert, verdaut, benutzt es solche Fremdkörper, wie sondert es sie aus? Diese Frage liegt als die allgemeinste der Fragestellung dieser Arbeit zugrunde. Die Beantwortung dieser allgemeinsten Frage ist Sache der Psychologie, Anthropologie und auch Physiologie. Spezieller fragt diese Arbeit nach dem Umgang mit dem Traum in der Erzählliteratur als einer Art geronnenen Bewußtseins einer Reihe von Autoren. Sie fragt damit nicht nach dem wirklichen Umgang des Wachbewußtseins mit dem Traum, sondern nach der Art und Weise, wie dieses Verhältnis in der Fiktion zehn indischer Schriftsteller zweier Literaturen konstruiert worden ist. Der Traum als Grenzüberschreitung und die Gestaltung der Grenze sind das grundlegendste Augenmerk der vorliegenden Untersuchung.

2. Erste Abgrenzung des Untersuchungsgegenstands

⁶ Roger Caillois, 1966, 27

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind fiktionale Träume in den Erzählliteraturen zweier moderner indischer Sprachen, Bengali und Hindi. Beide Literaturen werden hier durch jeweils fünf Autoren vertreten. Beginnend bei Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy, dem Begründer des bengalischen und auch indischen Romans, werden fiktionale Träume aus einer Zeitspanne von etwa einem Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit hinein berücksichtigt. Dabei werden notwendigerweise verschiedene wissenschaftliche Disziplinen berührt. Das Verhältnis der Arbeit zu den einzelnen beteiligten Disziplinen soll an dieser Stelle kurz dargestellt werden, um den Untersuchungsgegenstand weiter einzugrenzen und damit zu einer präzisen Formulierung zu kommen.

(a) Traumpsychologie spielt in dieser Untersuchung keine übergeordnete Rolle. Die Überprüfung literarischer Träume auf psychologische Plausibilität ist nicht das Hauptziel; sie wird freilich hier und da durchgeführt, und dazu soll das Kapitel über Traumsprache, das Ergebnisse der Traumforschung zusammenfaßt, Kriterien bereitstellen. Insofern sie die Definition der "Traumsprache" beisteuert, ist auch die Traumpsychologie an der Grundlegung dieser Untersuchung beteiligt. Es geht dabei jedoch vornehmlich um eine Beschreibung der "Traumform"⁷ als einer Art spezieller Syntax; Ergebnisse der Traumdeutung als Wissenschaft von den Symbolen, deren der Traum sich bedient, werden nicht als Kriterien der Untersuchung benutzt. Die Traumdeutung (im weitesten Sinne) wird nur dort herangezogen, wo ihr Einfluß im Werk eines der Autoren nachweisbar ist oder zu sein scheint; sie interessiert als geschichtlicher Hintergrund der Werke und ihrer Autoren. Auch indischen Deutungstraditionen kommt diese Rolle zu.

(b) Literaturwissenschaft, genauer Erzähltheorie, und Literaturgeschichte sind das eigentliche Fundament dieser Untersuchung und liefern den größten Teil der verwendeten Terminologie. Strukturelle wie geschichtliche Aspekte interessieren in fast gleichem Maße: Die Einzelbesprechungen der jeweiligen Prosawerke, die im Grunde synchronische Strukturanalysen sind, sind chronologisch nach Entstehungszeit der Werke geordnet und werden abschließend in einen historischen Zusammenhang gebracht und als Folge betrachtet. Fiktion und fiktionaler Traum werden als Zeichensysteme betrachtet, und ihr Verhältnis zueinander wird untersucht; dabei wird berücksichtigt, daß sich aufgrund der spezifischen Seinsbedingungen fiktionaler Literatur dieses Verhältnis nicht unbedingt analog zum Verhältnis zwischen realem Traum und Wachbewußtsein verhalten muß, und es wird versucht, dieses Verhältnis zu bestimmen. Darüber hinaus werden die erzähltechnischen Bedingungen und Besonderheiten fiktionaler Träume katalogartig dargestellt und als eine Art methodisches Werkzeug auf die einzelnen Prosatexte bezogen. Es wird keine dogmatisch werkimmanente Methode anvisiert, aber nichtsdestotrotz steht die Arbeit mit Erzähltexten klar im Vordergrund. Von zwei Fällen abgesehen (Śānī und Sandīpan

⁷ s. a. Lenk 1983

Caṭṭopādhyāy) ist von den Autoren nur insoweit die Rede, als aus dem Text erschließbar ist. Natürlich werden kurze Einführungen zu Autoren und Werken den Einzelbesprechungen vorangestellt, doch diese dienen mehr der Orientierung der Leserschaft als der eigentlichen Untersuchung.

(c) Vergleichende Literaturwissenschaft spielt in dieser Arbeit keine Rolle. Die Ausdehnung des Materials auf Texte aus zwei Literaturen ist in erster Linie als Wunsch nach breiterer Bestandsaufnahme zu sehen. Eventuelle westliche Vorbilder von hier untersuchten indischen Prosawerken werden in ein paar Fällen genannt, aber nicht umfassend thematisiert.

(d) Indologie ist als Fach weniger scharf umrissen als die zuvor genannten Disziplinen. Obwohl also die Methodik dieser Arbeit eher im Rahmen der Literaturwissenschaften und der Germanistik zu sehen ist, sieht sie sich zuallererst als indologische. Das Ziel der Arbeit ist es, die möglichen Anwendungen literarischer Träume darzustellen und die Veränderungen der tatsächlichen Anwendungen über einen Zeitraum hinweg zu studieren; zumindest das letztgenannte dieser Ziele ist ein indologisches, da es um indische Literaturen und ihnen eigene Entwicklungen geht. Zudem wird durch den "Exkurs..." versucht, die Einzelbesprechungen auch in einen spezifisch indischen Betrachtungszusammenhang zu bringen.

Die Hauptziele dieser Arbeit sind somit folgende:

- Bestimmung des Verhältnisses zwischen fiktionalen Träumen und der sie umgebenden Fiktion;
- Darstellung der erzähltechnischen Besonderheiten fiktionaler Träume;
- Nachweis einer Veränderung in der Anwendung fiktionaler Träume durch Hindi- und Bengalschriftsteller im Zeitraum etwa eines Jahrhunderts,⁸ und Aufzeigen der Bedeutung dieser Veränderung für die Entwicklung der Literatur an sich; und
- Nachweis der großen Bedeutung des Aspekts der "Grenzüberschreitung" auch beim literarischen Traum.

Nebenziele sind:

- Skizze einer Syntax des Traumes, und anhand dieser Überprüfung der Plausibilität fiktionaler Träume;

⁸ und Schriftstellerinnen natürlich, wenn auch in dieser Arbeit nur Werke männlicher Autoren untersucht werden; s. dazu auch A.I.3.

- Skizzierung der Geschichte des literarischen Traums und der Traumdeutung in Indien.

3. Probleme in der Anlage der Untersuchung

Um Rahmen und Anspruch der vorliegenden Untersuchung weiter zu präzisieren, ist es notwendig, einige der Schwierigkeiten, mit denen sie fertig werden muß, gleich am Anfang zu benennen. Diese Benennung wird die Grenzen der Gültigkeit ihrer Aussagen recht klar zum Vorschein bringen, zugleich aber hoffentlich die Gültigkeit innerhalb dieser Grenzen festigen helfen.

(a) Auswahl der Autoren

Die Arbeit muß sich gegen die Forderung behaupten, entweder ein Einzelnes oder aber das Ganze behandeln zu müssen. Sie schlägt einen Mittelweg ein und bleibt damit, vom Ganzen wie vom Einzelnen her gesehen, lückenhaft. Dies ist unvermeidlich: Wäre das Werk eines einzelnen Autoren Untersuchungsgegenstand, so ginge die geschichtliche Perspektive weitgehend verloren und somit auch die Hälfte der Fragestellung; andererseits wäre eine vollständige Untersuchung fiktionaler Träume in einer oder gar zwei Literaturen kaum zu bewältigen, geschweige denn im gegebenen Rahmen einer Magisterarbeit. Die Zahl der berücksichtigten Autoren je Literatur - fünf - scheint eine bereits standfeste Mehrzahl und kann unter bestimmten Umständen hypothetische Aussagen über das Ganze der jeweiligen Literatur stützen. Der erste dieser Umstände ist die Repräsentationsfähigkeit: Inwieweit ist ein bestimmter Autor Vertreter einer Schule, Gruppierung, Generation, Richtung, Epoche etc.? Inwiefern ist sein Schreiben typisch für seine Zeit? Dieser Punkt ist höchst schwierig. Ein kurzer Auszug aus Stanislav Lems polemischer Kritik an Tzvetan Todorovs Strukturalismus mag die Brisanz dieser Fragen veranschaulichen helfen:

"Ein Werk wird um so mehr zum Kunstwerk, je origineller es ist. Die Meisterwerke 'wollen sich' deshalb dem gegebenen Gattungsparadigma nicht unterordnen, denn ihre Eigenart ist eben die Resultierende aller Abweichungen vom bisherigen Paradigma. Was das gattungseigentümliche Paradigma genau verkörpert, das gehört - laut Todorov - der Massenliteratur an: den Kriminal- und Spionageromanen, der Science Fiction usw. Daraus könnte man schließen, daß die strukturalistische Methode um so wichtigere Resultate zu liefern vermag, je banaler, je schundähnlicher die von ihr untersuchten Werke sind, und daß sie um so peinlicher versagt und uns im Stich lassen muß, je relevanter, origineller die Texte sind, eben weil diese dem Gattungsparadigma besonders hartnäckigen Widerstand leisten. Also wird der Strukturalismus das literarisch Beste nicht mehr zu untersuchen wissen."⁹

⁹ Lem 1974, 97

Es geht in dieser Arbeit nicht um Strukturalismus und auch nicht um Gattungsparadigmata, doch die Problematik ist analog: es muß lediglich "Zeit", "Epoche" o.ä. für "Gattungsparadigma" eingesetzt werden. Vor diesem Hintergrund darf nun offen gesagt werden, daß die Vorlieben des Verfassers dieser Arbeit eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Auswahl der Autoren spielte. Immerhin ist die Auswahl in Indien von verschiedenen Literaturwissenschaftlern als repräsentativ gesehen worden; einzige Ausnahme ist der Autor Sandīpan Caṭṭopādhyāy. In der Einzelbesprechung seines "Samabeta pratidvandvī o anyānya" wird davon die Rede sein. Es mag sein, daß eine weitgehende Übereinstimmung unter Fachleuten bezüglich dieser Auswahl nicht das letzte Wort in der Sache ist; doch sie ist sicherlich ein ausreichend solider Boden für diese Untersuchung, besonders, da das letzte Wort zur Repräsentationsfähigkeit gänzlich außer Reichweite dieser Arbeit liegt.

Alle untersuchten Werke sind nach Erachten des Verfassers von hoher literarischer Bedeutung und fern der Masseliteratur, was eine grundlegende Voraussetzung für die Möglichkeit dieser Untersuchung ist. Daß keine Werke von Schriftstellerinnen besprochen werden, hat nichts mit einer gewollten Ausgrenzung zu tun; die Auswahl geschah allein nach dem Kriterium "fiktionaler Träume". Bewußt wurde nur die Literatur aus Bangladesch bzw. dem ehemaligen Ostpakistan ausgeklammert, da ihre Berücksichtigung den ohnehin großangelegten Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

(b) Auswahl der Werke

Erstes Kriterium bei dieser Auswahl war selbstverständlich das Vorhandensein fiktionaler Träume. Es werden fast ausschließlich Romane und Kurzgeschichten besprochen; einzige Ausnahme ist die Satire "Kamalākānta" von Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy. Ein Grenzfall ist in gewisser Hinsicht auch Śānīs Roman "Kālā jal", der ausgeprägte autobiographische Züge trägt. Mögliche Implikationen dieser Ausnahmen für die Untersuchung werden an Ort und Stelle diskutiert. In vielen Fällen galt es, aus mehreren fiktionalen Träumen in den Werken eines Autors eine Auswahl zu treffen; in solchen Fällen fiel die Entscheidung meistens zugunsten besonders ausdrucksstarker und ungewöhnlicher Anwendungen der Träume. Zur Begrenzung des Umfangs der Arbeit scheint eine Beschränkung auf zwei Werke je Autor notwendig. Bei den Einzelanalysen nicht berücksichtigte Texte bestimmter Autoren werden hier und da als Vergleichstexte herangezogen.

(c) Der a priori-Charakter einiger Passagen des A-Teils

Wie fast immer im Falle von Arbeiten des vorliegenden Typus' gibt auch in dieser Arbeit die äußere Form nicht den wirklichen Ablauf des Erkenntnisprozesses wieder, der ihr zugrunde liegt. Dieser Prozeß eines ständigen Hin und Her zwischen Anschauung und theoretischen Überlegungen ist wohl selten genügend homogen und strukturiert, um als Form dienen zu können,

zumal er häufig Berichtigungen beinhaltet und oft zum Fundamentalsten erst zuletzt führt.

Einige Passagen des theoretischen A-Teils dieser Arbeit bekommen aufgrund der Zwänge einer stringenten und lesefreundlichen Gliederung des Stoffes einen Anschein von a priori-Aussagen, vor allem die Komplexe "Grenzüberschreitung" und "Formale Kriterien". Diese Grundaussagen und Analyse Kriterien sind in engster Fühlung mit dem "Material" erarbeitet und daraufhin lediglich theoretisch vervollständigt und auf ein abstraktes Niveau gehoben worden. Es scheint aber notwendig, sie vor den Einzelbesprechungen gesondert darzustellen, um das Verfahren vollkommen transparent zu machen. Der Schlußteil bringt immerhin die Form des zugrundeliegenden Erkenntnisprozesses, wenn auch in verzerrter Weise, zum Ausdruck: Sowohl dieser wie auch die Arbeit in der vorliegenden Form liegt irgendwo in der Mitte zwischen induktivem und deduktivem Verfahren.

(d) Die Lage der Sekundärliteratur

Literatur zum Traum gibt es in unerschöpflichen Mengen; der fiktionale Traum dagegen ist ein weitgehend unbeschriebenes Blatt. Sicherlich gibt es viele Spekulationen über den Zusammenhang von Traum und Literatur, bei Freud angefangen;¹⁰ es gibt Sammlungen literarischer Träume,¹¹ Zusammenstellungen der Aussagen verschiedener Schriftsteller zum Thema Traum,¹² und natürlich eine große Anzahl von Einzelanalysen fiktionaler Träume im Rahmen von Werkbesprechungen;¹³ eine systematische Abhandlung zu den Funktionen fiktionaler Träume scheint es jedoch bisher nicht zu geben. Am intensivsten hat sich Elisabeth Lenk¹⁴ mit dem Thema auseinandergesetzt, doch ihr geht es mehr um eine Ontologie des Traums und seine Gegenposition zur Gesellschaft als um die Mechanismen und Möglichkeiten des fiktionalen Traums. Immerhin ist dieses Buch für das Kapitel "Traumform" sowie für den Schlußteil von Bedeutung: Auch andere Veröffentlichungen, die sich ganz dem fiktionalen Traum widmen, tun dies entweder unter anderen Vorzeichen¹⁵ oder aber in sehr rudimentärer Form.¹⁶ Auf indologischem Gebiet haben unter anderen Wendy O'Fla-

¹⁰ Freud 1908, 213-223

¹¹ Borges 1981

¹² z.B. Kiessig (Hrsg.) 1976

¹³ z.B. Banerjee 1968 zu Baṅkim'candra's "Biṣ'brkṣa"

¹⁴ in "Die unbewußte Gesellschaft", München 1983

¹⁵ wie z.B. Devereux, 1985 unter ethnopschoanalytischen Vorzeichen.

herty¹⁷ und Willem Bollée¹⁸ zum Traum gearbeitet; doch auch hier geht es mehr um Ontologie des Traums und Bestandaufnahme als um literarische Mechanismen und Funktionen. Weiterhin gibt es verschiedene Publikationen mit Ansichten von Autorinnen und Autoren bezüglich ihrer eigenen fiktionalen Träume sowie bezüglich des Phänomens im allgemeinen;¹⁹ diese sind auf ihre Art sehr aussagekräftig, vermögen natürlich deshalb aber nicht, eine Theorie des fiktionalen Traums bereitzustellen.

Schließlich ist im Bereich der Erzähltheorie, leider in sehr verstreuter Form, das eine oder andere zum fiktionalen Traum geschrieben worden;²⁰ auch hier aber ist der fiktionale Traum nur am Rande behandelt worden. Wie nun vielleicht ersichtlich, ist eine fertige Theorie des fiktionalen Traums nirgendwo erhältlich. Was sich aus Anregungen, theoretischen Bruchstücken und eigenen Beobachtungen zusammentragen ließ, findet sich in diesem A-Teil versammelt. Der B-Teil wird erweisen, inwieweit dieses Werkzeug der Sache gerecht wird.

Auch die Lage der Sekundärliteratur zu den indischen Autoren ist vertrackt: auf der einen Seite eine Sintflut von Publikationen zu den drei berühmtesten älteren Autoren, Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy, Rabīndranāth Thākūr und Premchand; andererseits größte Schwierigkeiten, zu einigen der neueren Autoren - zu neu, um in Literaturgeschichten geführt zu werden - überhaupt etwas zu finden. Derartige Sekundärliteratur ist nur in Indien und unter großem Zeitaufwand zu besorgen. Immerhin können in zwei Fällen Interviews, die der Verfasser mit zwei Autoren geführt hat, einige Informationen beisteuern und diese Lücke etwas füllen. - Eine ausführlichere Diskussion dieser Literatur findet sich in die Einzelbesprechungen verwoben; hier mag diese kurze Lagebeschreibung genügen.

¹⁶ wie Latacz, 1984, zur antiken Literatur

¹⁷ "Dreams, Illusion and other Realities", Chicago 1984

¹⁸ "Zur Typologie der Träume und ihrer Deutung in der älteren indischen Literatur", in: St.I.I.10 (1984)

¹⁹ Frischmuth, 1991, sowie eine Serie von Aufsätzen in der Kalkuttaner Zeitschrift "deś patrikā".

²⁰ so in Barthes 1976; Cohn 1978; Lämmert 1955; Vogt 1990

II. Traumform

Eine Skizze der formalen Gegenbenheiten im Traum

"Freuds Beschreibung der Traummechanismen steht und fällt mit der Richtigkeit seiner Grundannahme: daß die Traumgedanken das erste seien, daß also der Traum einen präexistenten klaren und deutlichen Text verdichtet, verschiebt, bis zur Unkenntlichkeit verzerrt und daß der Traumdeuter diese Verzerrung rückgängig zu machen habe. Für die ästhetische Betrachtung des Traumes ist eine solche Grundannahme [...] unhaltbar [...]. Der Traum ist so wenig die Verkleidung oder Illustration von Gedanken wie ein Gedicht die Einkleidung fertiger Stimmungen ist."²¹

In der Tat ist die Geschichte der Traumdeutung, von ihren Anfängen bis weit über Freud hinaus, auch die Geschichte der Entwertung der dem Traum eigentümlichen Gestalt. Immer ging es der Traumdeutung darum, dem in ihrer Sicht in den allermeisten Fällen sinnlosen, verzerrten Traummaterial auf verschiedenste Weise einen verborgenen Sinn zu entreißen. Nach dessen Ermittlung blieb die ursprüngliche Gestalt wie eine überflüssig gewordene Haut zurück. Auch auf die Psychoanalyse trifft dies in vollem Maße zu. Um dieser Mißachtung der äußeren Form des Traums ein Ende zu setzen, fordert Elisabeth Lenk anstelle der Inhaltsanalyse des Traums eine "Traumformanalyse".²² Dieser Forderung soll hier, freilich nur im Umfang einer Skizze, nachgekommen werden. Welche Darstellungsmittel hat der Traum im Unterschied zum Wachbewußtsein? Es geht dabei um die Binnenverhältnisse des Traums, deshalb fällt z.B. die Metaphorik als Darstellungsmittel aus dem Rahmen dieser Skizze heraus.²³ Dabei sollen soweit möglich positive Bestimmungen erreicht werden und nicht bloße Negativdefinitionen in Abgrenzung zum Wachbewußtsein. Diese Bestimmungen sollen dazu dienen, das "Traumhafte" begrifflich faßbar zu machen und damit Kriterien der Plausibilität für die im B-Teil untersuchten fiktionalen Träume bereitzustellen. Die Plausibilitätskriterien unterscheiden sich so von denen Georges Devereux', der eine psychologische, und d.h. Freudsche, Glaubwürdigkeit ermittelt und dabei auf Anlage des fiktionalen Traums

²¹ Lenk 1983, 16

²² Lenk 1983, 13

²³ Meistens, wenn von Traumsprache die Rede ist, geht es um eben diese dem Traum eigene Neigung zur Metaphorik; vgl. z.B. Jung 1990, 25 ff.; Siebenthal 1953; Evers 1987, 33: "Diese Sprache hat ihre eigene Grammatik, die nicht den Gesetzen der formalen Logik folgt, sondern Prinzipien der assoziativen Felder, der Analogie und Metapher, der Polarität und der zyklischen Umkreisung."

sowie Bezug zum erzählerischen Zusammenhang gleichzeitig achtet. Hier geht es, wenn nicht ausdrücklich vermerkt, immer um Plausibilität von isolierten Träumen.

1. Vorrang des Visuellen im Traum

Der Traum ist in erster Linie eine Kette von Bildern. Akustische Eindrücke sind von geringerer Häufigkeit, und Sinneseindrücke der drei verbleibenden Arten sind recht selten. Siebenthal, der sich zu diesem Punkt am ausführlichsten äußert, weist dem Traum in seinem Schichtenmodell vom Bewußtsein die "Bilderschicht"²⁴ zu. Jung spricht von einem "bildhaften" Charakter des Traums,²⁵ und aufgrund des fehlenden Vorranges des Visuellen, schreibt Devereux "sind Homerische Träume, die lange Reden enthalten, genau deshalb nicht traumartig, weil sie der literarisch-esoterischen Konvention folgen, daß bedeutende Träume lange Reden zu enthalten hätten."²⁶ Gestützt wird diese Aussage implizit auch durch die Schlaflorschung, die den REM- (rapid-eye-movement-) Schlaf als weitgehend mit dem Traumschlaf identisch sieht.²⁷

2. Standpunkt des träumenden Ich

Das träumende Ich kann im Traum verschiedene Standpunkte einnehmen: Es kann eine Traumscene als Unbeteiligter betrachten; es kann weiterhin selbst handeln und die Szene als Handelnder wahrnehmen; es kann zum dritten beide vorangehenden Standpunkte verbinden, indem es gleichzeitig handelt und sich dabei als Unbeteiligter zusieht. Ein Spezifikum des Traumes ist lediglich der dritte Standpunkt; selbst er aber ist im Wachen nachgewiesen. Green nennt ihn "out-of-the-body-experience"²⁸ und meint damit eben diese Spaltung des Ich in handelndes und sich dabei betrachtendes. Sicherlich werden solche "out-of-the-body-experiences" als zumindest traumhaft und höchst außergewöhnlich erlebt. Da der gespaltene Standpunkt im Traum häufiger vorkommt, darf er wohl trotz seiner seltenen Entsprechung im Wachzustand als traumspezifisch gesehen werden.

Damit ist die formale Seite dieser Frage bereits abgeschlossen. Inhaltlich betrachtet ist der Standpunkt des Ich natürlich ungleich schwieriger zu bestimmen; so wird beispielsweise bei Lenk der gesamte Traum zur "Phan-

²⁴ Siebenthal 1953, 202

²⁵ Jung 1990, 27

²⁶ Devereux 1985, 33

²⁷ zuerst Aserinsky, E., und N. Kleitman 1953

²⁸ Green 1968, 20ff

tasmagorie" des Subjekts,²⁹ und Devereux spricht vom "Traumraum" als von einer Erweiterung des menschlichen Körpers: "Dies impliziert, daß der Träumer in irgendeiner Weise im Traum stets präsent ist."³⁰ Die Versuche, den Traum als Subjekt im weiteren Sinne zu verstehen, sind zahlreich, sind aber alle bereits Schritte in Richtung Deutung.

3. Raumverhältnisse im Traum

Im Traum hört der Raum auf, statische Gegebenheit zu sein. Räume können schrumpfen und sich dehnen. Größenverhältnisse zwischen Ich des Traums und dessen Umgebung können sich verschieben. Entfernungen zwischen Orten können sich verändern. Im Traum "spielt" der Raum "mit". Unbelebte räumlich ausgedehnte Gebilde führen im Traum gerne ein Eigenleben. Auch räumliche Mischbildungen sind häufig. Dem Träumer bekannte Orte schieben sich in- oder legen sich übereinander und ergeben so nie gesehene Kombinationen.

4. Zeitverhältnisse im Traum

Der Traum kommt häufig ohne lineare Zeit und Chronologie aus. Er kann sich sprunghaft vorwärts oder rückwärts durch Epochen bewegen. Lineare Zeit ist nicht Parameter, sondern höchstens Thema des Traums. Das Zeitgefühl während des Traums entspricht aber meistens dem während des Wachens. Meistens spielt der Traum Einzelsituationen; wird eine Veränderung gerafft, so wird der betrachtete Vorgang, nicht aber das Zeitgefühl des Betrachters beschleunigt. Mit Zeit im Sinne von Erinnerungen, gelebtem Leben oder auf ferne Zeiten bezogene Vorstellungen wird also ganz ähnlich wie mit dem Raum umgesprungen, Collagen und Brücken werden aus verschiedenen Zeiten erstellt. Das Zeitgefühl des Traumbetrachters aber wird durch diese Veränderungen kaum angetastet. Hier kann auch die Schlaflorschung eine Bestätigung liefern: Es "gilt als gesichert, daß die Dauer der Traumerlebnisse in etwa der Zeit entspricht, in der ein entsprechender Vorgang auch in der Realität ablaufen würde",³¹ und weiter heißt es, daß Testpersonen beim Gewecktwerden aus einem Traum imstande seien, die Dauer des Erlebnisses relativ genau abzuschätzen.

5. Mischbildungen

"Die Herstellung von Sammel- und Mischpersonen ist eines der Hauptarbeitsmittel der Traumverdichtung."³² Freud stellt an mehreren Beispielen,

²⁹ Lenk 1983, 362

³⁰ Devereux 1985, 74

³¹ Baust 1971, 135

hauptsächlich an der Traumperson "Irma", die Neigung des Traums fest, "Sammelpersonen" zu bilden: "All diese Personen, auf die ich bei der Verfolgung von "Irma" gerate, treten im Traum nicht leibhaftig auf; sie verbergen sich hinter der Traumperson "Irma", welche so zu einem Sammelbild mit allerdings widerspruchsvollen Zügen ausgestattet wird. Irma wird zur Vertreterin dieser anderen, bei der Verdichtungsarbeit hingecopfert Personen, indem ich an ihr all das vorgehen lasse, was mich Zug für Zug an diese Personen erinnert."³³

Das Erstaunen, mit dem Freud die "widerspruchsvollen Züge" bedenkt, beseitigt Siebenthal, wenn er sich zur Vorliebe des Traums für Gegensätzlichkeiten äußert: "Dieses Ineinandersein der Gegensätze, ihre unentfaltete Gemeinsamkeit ist schwer beschreibbar, zeigt sich aber in den Traumphänomenen immer wieder."³⁴ Die Einheit der Person ist im Traum nicht gewahrt. Mischbildungen können auch allmähliche, Teile der Person betreffende Verwandlungen sein. Freud betrachtet die Mischbildungen freilich gänzlich im Licht seiner Verdichtungstheorie, zu der unter (I) Stellung bezogen wird.

Auch Mischwesen, also Mischbildungen zwischen Mensch und Tier oder verschiedenen Tieren kommen vor; oft ist ihre Herkunft ganz eindeutig das kollektive Unbewusste. Schließlich können, wie schon erwähnt, auch Orte, Gegenstände usw. Mischbildungen unterliegen. Die Mischbildungen erscheinen als eine Grund Eigenschaft des Traums.

6. Verknüpfung der Bilder

Die einzige Art der Verknüpfung der Traumbilder ist die Aneinanderreihung; wie in einem Film ergibt der Kontext den Zusammenhang. Die Syntax des Traums ist damit eine höchst einfache. Nun wird aber häufig, wenn vom Traum als einer Sprache die Rede ist, die Freudsche "Traumarbeit" mit ihren Komponenten Verdichtung, Verschiebung und sekundäre Bearbeitung angeführt und anhand derer eine "Grammatik" des Traums erstellt und möglicherweise analog auf literarische Fertigung übertragen.³⁵

Bei solchem Vorgehen läßt es sich nicht umgehen, die Freudsche Grundannahme vom Traum als nach Form und Inhalt zwiespaltigem Phänomen mit in Kauf zu nehmen. Die Grammatik, die daraus entsteht, ist eine der Verstellung; immer wird vom gedeuteten Sinn her bemessen, nie nach der

³² Freud 1961, 247

³³ Freud 1961, 246

³⁴ Siebenthal 1953, 214

³⁵ z.B. Peters 1982, 70-78

direkten Anschauung der äußeren Form geurteilt. Darüberhinaus sind "Verdichtung" und "Verschiebung" jene Zweiteilung geradezu hervorruhende Begriffe. Aus all diesen Gründen können sie in einer Besprechung der Traumform keine Anwendung finden.

Auf den ersten Blick scheint weiterhin Freuds Frage nach der Darstellung logischer Beziehungen im Traum interessant, da hier bestimmte eigentümliche Verknüpfungsarten zur Sprache zu kommen versprochen:

"Welche Darstellung erfahren im Traum das "Wenn, weil, gleichwie, obgleich, entweder-oder" und alle anderen Präpositionen, ohne die wir Satz und Rede nicht verstehen können? Man muß zunächst darauf antworten, der Traum hat für diese logischen Relationen unter den Traumgedanken keine Mittel der Darstellung zur Verfügung. Zumeist läßt er all diese Präpositionen unberücksichtigt und übernimmt nur den sachlichen Inhalt der Traumgedanken zur Bearbeitung. Der Traumdeutung bleibt es überlassen, den Zusammenhang herzustellen, den die Traumarbeit vernichtet hat."³⁶

Im folgenden versucht Freud tatsächlich, trotz der anfänglichen Abweisung der Möglichkeit ihrer Existenz, einige Regeln aufzustellen für die Darstellung von Konjunktionen wie "weil" und "oder". Der feste Glaube, den Freud in das ursprüngliche Vorhandensein der Traumgedanken setzt, und der nicht einmal mehr zu denken erlaubt, daß der manifeste Traum das erste sei, läßt diese Regeln aber als solche erscheinen, die mehr dem Anschauungsparadigma als der Anschauung des Materials entsprungen sind. Auch diese Regeln sollen darum hier vernachlässigt werden.

Verknüpfung im Traum besteht also hauptsächlich in Reihung, häufig dem Prinzip der Assoziation folgend.

³⁶ Freud 1900, 260f

III. Fiktion und fiktionaler Traum als Zeichensysteme

Worin unterscheidet sich Fiktion von anderen Formen sprachlicher Äußerung? Aristoteles fragt in seiner "Poetik", wodurch sich Geschichtsschreiber und Dichter unterscheiden; es sei nicht die Tatsache, daß der eine in Prosa, der andere aber in Versen schreibe: "sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte."³⁷

Die Beziehung zwischen Autor und Text ist in der Fiktion eine ganz besondere, nämlich eine vermittelte. "Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar. Das hat bereits die ältere Romantheorie als Gattungsmerkmal, das erzählende Dichtung vor allem von dramatischer unterscheidet, erkannt."³⁸

Was Stanzel "Erzähler" nennt, ist eine Zwischeninstanz, die vom Autor getrennt gesehen werden muß. Fiktion ist bereits im Fundament, beim "Subjekt" des Erzählvorgangs, Gemachtes, Artefakt.

Käthe Hamburger nähert sich der Definition der Fiktion von der Sprachphilosophie her und konstatiert: "Die Aussage ist die Aussage eines Subjekts über ein Objekt' ist für die erzählende Dichtung NICHT gültig."³⁹ Problem im Falle der Fiktion ist das Aussagesubjekt; die Wirklichkeit einer Aussage steht und fällt nach Hamburger mit der Wirklichkeit ihres Aussagesubjekts, und in der Fiktion gehört nun dieses "Subjekt" - Hamburger verwendet den Ausdruck "Erzählfunktion" - bereits, mehr oder weniger, doch immer notwendig zu einem Mindestgrad, zur erfundenen Welt, zu "dem, was geschehen könnte". Dieser von der Wirklichkeit abgelöste Zustand birgt nun einige nur ihm eigentümliche Möglichkeiten, für die Phänomene wie die Erlebte Rede kennzeichnend sind und die Hamburgers berühmter Satz folgendermaßen umreißt: "Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."⁴⁰

³⁷ Aristoteles 1982, 29

³⁸ Stanzel 1989, 15

³⁹ Hamburger 1977, 37

⁴⁰ Hamburger 1977, 79

Jurij M. Lotman nähert sich dem allgemeiner gefaßten Problem der Eigenschaften der künstlerischen Sprache als Semiotiker. Er definiert Sprache als "jedes System, das zu Kommunikationszwecken zwischen zwei oder mehr Individuen dient".⁴¹

Sprache in diesem Sinne teilt er dann weiter ein in

"a) die natürlichen Sprachen (zum Beispiel die russische, französische, estnische, tschechische);

b) die künstlichen Sprachen: Wissenschaftssprachen (Metasprachen wissenschaftlicher Beschreibungen), Sprachen mit vereinbarten Signalen (zum Beispiel Verkehrszeichen) u.a.m.;

c) die sekundären Sprachen (sekundäre modellierende [d.h. konstruierende - Anm.d.Verf.] Systeme), Kommunikationsstrukturen also, die über der natursprachlichen Ebene aufgebaut werden (Mythos, Religion). DIE KUNST IST EIN SEKUNDÄRES MODELLIERENDES SYSTEM."⁴²

Die künstlerische Sprache fußt also auf einem primären semiologischen System - der Natursprache, ihr Sein erschöpft sich aber nicht in deren Rahmen, sondern sie bildet ihrerseits ein übergeordnetes, eben sekundäres, Zeichensystem aus. Barthes legt diese Verhältnisse für den Mythos folgendermaßen dar:

"Im Mythos findet man das soeben besprochene dreidimensionale Schema wieder: das Bedeutende, das Bedeutete und das Zeichen. Aber der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert; ER IST EIN SEKUNDÄRES SEMIOLOGISCHES SYSTEM. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), ist einfaches Bedeutendes im zweiten."⁴³

Das primäre Zeichensystem, von dem Barthes spricht, ist das, was Lotman "Natursprache" nennt. Das künstlerische Wort bedeutet also auf eine andere Weise als beispielsweise das alltäglich gesprochene; es bedeutet auf eine vermittelte, gebrochene Weise. Was hebt nun die künstlerische Sprache aus anderen sprachlichen Systemen hervor?

⁴¹ Lotman 1973, 19

⁴² Lotman 1973, 22

⁴³ Barthes 1964, 92

"Die poetische Sprache stellt eine Struktur von großer Komplexität dar. Sie ist im Verhältnis zur natürlichen Sprache beträchtlich erschwert und dadurch komplexer. Und wenn der Informationsumfang, der in der poetischen Rede (ob in Versen oder in Prosa abgefaßt, ist in diesem Fall ohne Belang) und in der gewöhnlichen Rede enthalten ist, gleich wäre, verlöre die künstlerische Rede ihre Existenzberechtigung und stürbe zweifellos aus. Der Sachverhalt ist jedoch anders: die erschwerte, aus dem Sprachmaterial geschaffene künstlerische Struktur ermöglicht es, einen Informationsumfang zu übertragen, wie er bei einer Übertragung mit den Mitteln der elementaren eigentlich sprachlichen Struktur gar nicht zu erreichen wäre. Daraus folgt, daß die betreffende Information (der Inhalt) außerhalb der betreffenden Struktur weder vorhanden sein noch übertragen werden kann. Beim Nacherzählen eines Gedichtes in der gewöhnlichen Rede zerstören wir die Struktur und übermitteln dem Empfänger folglich nicht den Informationsumfang, der darin enthalten war."⁴⁴

Lotman verwirft für die künstlerische Sprache den Gegensatz von Inhalt und Form; ja ihre Komplexität besteht gerade darin, daß beide eine untrennbare Verbindung eingehen. Lotman nennt das "die Aufhebung der Opposition 'Semantik - Syntaktik'.⁴⁵

Aber:

"Obgleich der Text ein EINZIGES ZEICHEN bildet, bleibt er dennoch gleichzeitig TEXT (Zeichenfolge) in irgendeiner natürlichen Sprache und bewahrt schon deshalb die Aufgliederung in Wörter, nämlich Zeichen des allgemeinsprachlichen Systems. So entsteht jenes für die Kunst charakteristische Phänomen, daß ein und derselbe Text bei der Anwendung verschiedener Codes sich in jeweils verschiedener Weise als Zeichen zerlegt."⁴⁶

Eine Aufstellung der verschiedenen Codes, die bei der Textanalyse zur Anwendung kommen können, gibt Barthes, der Lotman methodisch sehr nahesteht, in "Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen", und demonstriert dieses Verfahren in "S/Z".⁴⁷ Dabei muß der künstlerische Text systemexterne Bezugspunkte haben, z.B. das, was Lämmert "Realien" nennt; durch den künstlerischen Text werden nun "benutzte Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet"⁴⁸ und in die texteigenen

⁴⁴ Lotman 1973, 24

⁴⁵ a.a.O., 42

⁴⁶ a.a.O., 42

⁴⁷ Barthes 1988, 102-143, und 1976

⁴⁸ Lämmert 1955, 27

Systeme eingegliedert. "Material" wird somit modelliert, konstruiert, bekommt notwendigerweise Bedeutsamkeit innerhalb des durch und durch zeichenhaften Textes.

Die Vielzahl von Codes oder möglichen Leseweisen eines künstlerischen Textes, die gleichzeitige Zugehörigkeit seiner Sprache zu verschiedenen textinternen Systemen, von den textexternen ganz zu schweigen, bedingen nun seine Vieldeutigkeit. "Diese Fähigkeit des Textelementes, in mehrere Kontextstrukturen einzugehen und dementsprechend unterschiedliche Bedeutung zu erlangen, ist eine der tiefsten Grundeigenschaften des künstlerischen Textes."⁴⁹

Eben hier liegen sowohl Notwendigkeit wie auch Schwierigkeit der Textinterpretation begründet; "Interpretationen sind immer vorläufig, weil ästhetische Phänomene vieldeutig sind."⁵⁰

Was geschieht nun, wenn ein Traum Teil einer Geschichte, eines Romans, eines künstlerischen Textes wird? Zunächst einmal wird er, eine Kette visueller Eindrücke, versprachlicht. Diese erste Transformation stellt auch im außerliterarischen Umgang mit Träumen die Norm dar; meist ist sprachliche Fixierung in der therapeutischen wie alltäglichen Praxis das Mittel, die Bilderfolge des Traums vor dem Vergessen zu bewahren. Möglich, doch schwieriger zu handhaben ist daneben auch die optische Fixierung in Form von Zeichnen oder Malen der Traumszenen; sie ist therapeutisch angewandt worden, und in der Malerei vor allem der Surrealisten kommt ihr eine große Rolle zu. Inwieweit die Versprachlichung von Träumen geeignet ist, ihren Charakter zu bewahren, ist fraglich; immer besteht die Gefahr, daß erste Reflexionen und Bewertungen des Traum Inhalts in die versprachlichte Form mit einfließen. Darüber hinaus kann die Möglichkeit der angemessenen Versprachlichung überhaupt bezweifelt werden: "Was die Kabbalisten Gott zuschrieben, galt auch für einen Traum - es gab keine Worte, ihn zu beschreiben. Das Beste, was man tun konnte, war, darüber zu schweigen."⁵¹

So beginnt denn möglicherweise die Konstruktion bereits auf der Ebene des bloßen Festhaltens. Dieses Problem soll jedoch nur angedeutet werden.

Ein Traum liegt also in sprachlicher Form vor und wird in einen fiktionalen Rahmen eingefügt. Ob authentisch oder konstruiert, ist er einmal in den Zusammenhang fiktionalen Erzählens gerückt, so greift der Mechanismus, den Lämmert (s.o.) beschreibt: Er gerät ins Spannungsfeld der verschie-

⁴⁹ Lotman 1973, 100

⁵⁰ Lenk 1983, 16

⁵¹ Singer 1985, 90

denen Bedeutungsebenen, die einen künstlerischen Text durchziehen. Er verliert die Freiheit, vielleicht auch nicht bedeutsam zu sein; durch die Hebung auf das dichte semantische Niveau eines künstlerischen Textes wird er zu einer künstlerischen Information, und zwar so sehr, daß seine Herkunft auf einen Schlag unwichtig wird im Vergleich zu all den neuen Bedeutungen, die er erhält. Kriterium seiner Beurteilung ist nicht mehr seine Authentizität, sondern seine Teilhabe an einem sekundären Zeichensystem, seine Stellung innerhalb eines komplexen Systems von Bedeutungen. Er wird zu einer künstlerischen Information innerhalb eines künstlerischen Systems mit all dessen strukturellen Besonderheiten.

Auch die Grenze, die zwischen realem Traum und Wachbewußtsein verläuft, wird auf die Ebene des sekundären Zeichensystems - des künstlerischen Textes - gehoben. Der Traum bleibt auch hier eine Grenzüberschreitung; er verläßt die modellierte Tageswirklichkeit und bleibt normalerweise eine dem Willen aller in der Dargestellten Welt entzogener Vorgang. Anders als im wirklichen Leben aber MUSS der Traum nun unter allen Umständen als Zeichen gelesen werden, da ein Autor ihn zur künstlerischen Information gemacht hat. Durch die zwangsläufige Modellhaftigkeit eines abgeschlossenen künstlerischen Textes wird nunmehr auch die spezifische Stellung des Traums innerhalb dieses Textes zum Paradigma: Seine Stellung kann untersucht und die Absicht seines Autors ermittelt werden.

Die Grenze bleibt also bestehen und findet sich ebenfalls mit einem neuen Zeichencharakter versehen: Sie markiert den Übergang zu einer anderen Aussageform, den Übergang zu einem ins sekundäre Zeichensystem der Fiktion eingelassenen symbolischen System.⁵² Damit kann der fiktionale Traum als tertiäres Zeichensystem betrachtet werden. Daraus ergibt sich folgendes vorläufiges Schema:

primär: außerfiktionale Wirklichkeit

sekundär: .. künstlerische Sprache realer Traum

tertiär: fiktionaler Traum

Nun ist der fiktionale Traum natürlich zu Unrecht vorschnell darauf festgelegt worden, ein symbolischer Vorgang zu sein. Sowenig das hier für den wirklichen Traum entschieden werden kann und soll, ebensowenig können Autoren darauf festgelegt werden, den fiktionalen Traum als symbolisches Metasystem über fiktionale Rahmen zu spannen. Der Traum kann auch auf der fiktionalen Ebene liegendes semantisches Element sein wie alles andere in einer Geschichte auch. Das Schema wird also vervollständigt, indem es symbolische Träume (Traum II) und nichtsymbolische (Traum I) getrennt auführt:

⁵² s. auch Barthes 1976

primär: außerfiktionale Wirklichkeit ..Traum I

sekundär: .. künstlerische Sprache .. fiktionaler Traum I .. Traum II

tertiär: fiktionaler Traum II

Ist also die Grenzüberschreitung im Falle von Traum II tatsächlich der Übergang in ein semiotisches Metasystem, so ist für Träume vom Typ I im Einzelfall zu ermitteln, in welcher Form die Grenzüberschreitung gegeben ist. Tatsächlich ist der Traum als künstlerisches Zeichen oft Angabe eines Moduswechsels; so kann die realistische Schreibweise unter Benutzung dieses Zeichens verlassen werden. Was immer der fiktionale Traum im Einzelfall auch darstellen soll, fast immer wird durch ihn ein solcher Moduswechsel vollzogen, auch wenn wie im Falle des fiktionalen Traum I das dominierende Zeichensystem nicht überstiegen wird.

Wirkliche Träume sind ebenfalls in das Schema einbezogen als notwendige textexterne Bezugssysteme fiktionaler Träume. Auch sie sind in zwei Gruppen geteilt, Klarträume (Traum I) und symbolische Träume. Diese Trennung ist von vielen Traumtheoretikern vorgenommen worden; schon Artemidor von Daldis unterscheidet zwischen theorematischen Träumen, welche "vollkommen der Wirklichkeit, wie sie ist" entsprechen, und allegorischen Träumen, die die Wirklichkeit "in verschlüsselter Form" wiedergeben.⁵³ Auch bei Freud existiert diese Trennung. Bei ihm sind Klarträume lediglich die sogenannten "infantilen Wunschträume".⁵⁴ Der Schritt, beide als gesonderte Zeichensysteme aufzufassen, ist damit keine große Neuerung.

Nun gilt es noch, innerhalb des oben aufgeführten Schemas die Frage der Bezugssysteme von fiktionalen Träumen zu erläutern. Beide Typen fiktionaler Träume können verschiedene und auch mehrere Bezugssysteme gleichzeitig haben. Was Lotman zur Vieldeutigkeit künstlerischer Texte im allgemeinen sagt, ist für fiktionale Träume II in besonderer Weise wahr. Die Grenzüberschreitung ist ein Schritt ins Andere, welches zunächst ohne positive Bestimmung ist: Sie kann eine bloße Spiegelung des entsprechenden Übergangs vom Wachbewußtsein in den Traum in der Wirklichkeit sein, kann aber andererseits sogar außerhalb des fiktionalen Erzählens selbst führen.

Stark vergrößernd lassen sich die Bezugssysteme fiktionaler Träume in drei Gruppen aufteilen, welche zugleich die verschiedenen Leseweisen fiktionaler Träume andeuten:

⁵³ Artemidor von Daldis, 1965, I,2

⁵⁴ Freud 1961

(a) Selbstbezug: Ein Traum wird als eigenes, in sich ruhendes, sich genügendes System aufgefaßt und als Phänomen wahrgenommen und beschrieben. Analogie wird nicht gesucht, der Traum wird als Anderes isoliert betrachtet.

(b) Bezug auf umgebende Fiktion: Die Einbindung eines Traumes in einen Rahmen wird Gegenstand der Betrachtung, die Art der Verknüpfung; die Bedeutung des Traums wird im Zusammenhang einer Geschichte erschlossen.

(c) Außertextualer Bezug: Fiktionale Träume können in mannigfacher Weise auf die Welt deuten. Immer beziehen sie sich auf ihre Gegenstücke, die wirklichen Träume; wie diese können sie in unterschiedlichster Weise, aber fast immer als Modus der Subjektivität, auf die Außenwelt Bezug nehmen.

Alle drei Arten von Bezügen existieren fast immer gleichzeitig (Ausnahme sind selbstverständlich fiktionale Träume OHNE Rahmen; hierzu mehr in A.IV.2.). Bei der Untersuchung ist auf Verhältnis dieser Bezüge und mögliche Dominanz eines Einzelnen unter ihnen zu achten. Diese Untersuchung sucht allen drei Leseweisen gerecht zu werden und sie auch weitgehend getrennt zu halten; eine leichte Betonung liegt dabei auf (b).

IV. Formale Untersuchungskriterien

Wie werden fiktionale Träume erzähltechnisch behandelt? Welche Besonderheiten bringt das Erzählen von Träumen mit sich, und inwiefern eignen sich Träume als literarische Kunstgriffe? Diese Fragen klangen bereits im vorangehenden Teil an. Zu ihrer Beantwortung ist es aber notwendig, von der "Tiefenstruktur", zu der die Betrachtung der Fiktion als Zeichensystem gehört, zur "Oberflächenstruktur"⁵⁵ überzugehen und die rhetorische Seite der Erzählkunst in diesem speziellen Fall der fiktionalen Träume zu beleuchten. "Zur 'Oberflächenstruktur' gehören alle jene Erzählelemente und die Systeme ihrer gegenseitigen Zuordnungen, die der Vermittlung der Geschichte an den Leser dienen."⁵⁶

Hierher gehören Erzählform, Erzählperspektive, Verknüpfung von Erzählelementen (hier von Erzählung und Traum), erzählerisches Zeitgefüge sowie Figurengestaltung aus technischer Sicht. Das "Instrumentarium", anhand dessen die folgenden Untersuchungskriterien erstellt werden, sowie das Wort "formal" in der Überschrift zu diesem Abschnitt mögen den Eindruck erwecken, hier werde eine klare Grenze zwischen Form und Inhalt gezogen; und in der Tat geht es vornehmlich um erzähltechnische Besonderheiten. Eine solche Grenze existiert jedoch höchstens vorübergehend aufgrund der zerlegenden Natur einer Analyse; Lotmans oben angeführter Satz von der Semantisierung des Syntaktischen verliert nicht seine Gültigkeit und wird vor allem in den Einzelbesprechungen wieder zur Anwendung kommen. Auch Stanzels Begriff der "Oberflächenstruktur" bzw. der erzählerischen Oberfläche, der hier übernommen wird, will alles andere als eine naive Trennung von Inhalt und Form. Es geht hier lediglich darum, technische Möglichkeiten in der Anwendung fiktionaler Träume in abstrakter, vom Einzelfall abgelöster Form darzustellen; daß diese Techniken im Einzelfall semantisiert werden und vom Inhalt untrennbar sind, gehört zu den Eigenarten der Fiktion und befindet sich auf einem anderen Niveau der Untersuchung.

Nachdem der Abschnitt zur Traumform sich um Binnenbeschaffenheit des Traums drehte, wird der Traum hier bereits als Element eines Systems behandelt, und es interessiert die Einbettung des fiktionalen Traumes in erzählerische Zusammenhänge. Im einzelnen wird dabei in dieser Reihenfolge von Erzählform, Codierung, Zeitgefüge und Figurengestaltung die Rede sein.

1. Erzählform fiktionaler Träume

⁵⁵ Stanzel 1989, 31 ff.

⁵⁶ ebd., 32

Träume können auf zwei grundsätzlich verschiedene Weisen erzählt werden - in 'psycho-narration' oder im Bericht in der ersten Person; die Wahl einer dieser Erzählweisen bringt hier und da auch semantische Konsequenzen mit sich. Zunächst aber zur "psycho-narration". Den Begriff hat die amerikanische Germanistin Dorrit Cohn⁵⁷ geprägt. Er scheint weitgehend mit der Erlebten Rede⁵⁸ identisch, ist dieser aber hier vorzuziehen, da er genauer das bezeichnet, worum es geht, und auch von seiner Trägerin ausführlich mit Traumschilderungen in Verbindung gebracht worden ist. Das Besondere dieser Erzählform umreißt am prägnantesten Käthe Hamburger in oben bereits angeführtem Satz: "Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."⁵⁹

Der Erzähler dringt in einer in der Wirklichkeit nicht vorstellbaren Weise in die inneren Vorgänge seiner Figuren ein und übertrifft dabei noch die Fähigkeiten der Entäußerung von Wahrnehmungen bei wirklichen Menschen. Die Fiktion hebt die weitgehende Unmöglichkeit, zur selben Zeit zu handeln (bzw. zu denken, zu träumen) und über dieses Handeln zu reflektieren, auf. Schon die herkömmliche Erlebte Rede zeigt das Künstliche, Künstlerische, das Moment der Konstruktion; um wieviel mehr aber noch die Traumschilderung in psycho-narration. Der Traum, der, von Grenzfällen wie den luziden Träumen einmal abgesehen, immer erst im Nachhinein rekonstruiert und versprachlicht werden muß, kann durch psycho-narration im Moment seines Geschehens im Erzählverlauf selbst dargestellt werden in Form eines Augenzeugenberichts.

"[...] the dream AS A WHOLE is most often presented via psycho-narration. Framing it in its third-person context, such prologues as 'That night he had a fearful dream', or 'it was while he was asleep in the twilight of a dream' - and analogous epilogues - usually signal the raising and dropping of the curtain on the oneiric performance. It is not difficult to see why dreams do not lend themselves to presentation through the monologic techniques: a dreamer does not tell himself his dream while he dreams it, any more than a waking person tells himself his experiences while they are in progress. Within the confines of third-person fiction, where a narrator's magic power allows him to see into sleeping minds quite as readily as into waking ones, dreams are a form of mental life particularly in need of indirect mediation."⁶⁰

⁵⁷ Cohn 1978

⁵⁸ Hamburger 1957

⁵⁹ Hamburger 1957, 79

⁶⁰ Cohn 1978, 51 f.

Wie Cohn betont, ist psycho-narration an Erzählweisen in der dritten Person gebunden. Nur in dieser Form ist der simultane Traumbericht möglich; für Ich-Erzählungen scheidet er strenggenommen aus.⁶¹ So bedient sich die Ich-Erzählweise denn auch zumeist einer anderen Technik zur Schilderung von Träumen, nämlich des Berichts in der ersten Person. Die Nachträglichkeit dieses Berichts ist dabei immer offensichtlich, z.B. allein durch die fast immer gegebene zeitliche Distanz zwischen Erzählendem und Erlebendem Ich; der Bericht kommt dem Traumerlebnis nicht so nahe wie die psycho-narration. Rein theoretisch, wie man Cohn widersprechen muß, ist ein simultanes Traumerzählen in Form eines inneren Monologs natürlich möglich, aber sehr problematisch und nur in neuer Literatur nachzuweisen; das Problem wird hier im Rahmen der Besprechung von Sandīpan Caṭṭopādhyāy erörtert werden.

Neben der Ich-Erzählweise kann sich auch die Erzählung in der dritten Person dieser zweiten Art der erzählerischen Wiedergabe von Träumen bedienen, nämlich als Figurenbericht in wörtlicher oder indirekter Rede. Außer im Monolog, der im modernen Erzählen kaum vorkommen dürfte, wird dadurch immer eine Gesprächssituation geschaffen, die notwendig Folgen für die weitere Gestaltung der Fabel haben muß. Im Bericht wird der Prozeß der Versprachlichung von Traumerlebnissen in die Dargestellte Welt verlegt, während er in psycho-narration an der erzählerischen Oberfläche liegt; psycho-narration trägt das Merkmal des Künstlich-Künstlerischen in sich, während der Bericht erst durch seine Außenbezüge zu anderen Strukturelementen als künstlerisch erscheint. Bei der Semantisierung im Einzelfall rückt neben der verschiedenen Grade an Nähe und Vermitteltheit vor allem der Aspekt des Vorhanden- oder Nichtvorhandenseins einer Gesprächssituation in den Vordergrund.

2. Codierung fiktionaler Träume

Im allgemeinen werden fiktionale Träume durch einen bestimmten, begrenzten Bestand an Formeln vom Muster "Sie hatte einen Traum" bzw. "Hier brach ihr Traum ab" ein- und ausgeleitet. Solche Formeln sind metasyntaktische Anführungszeichen, Markierer eines bestimmten Ausdrucksmodus, einer bestimmten Art von Rede. Durch sie wird eine Codierung vorgenommen und wieder aufgehoben; eine Leseweise und Verstehensweise wird vorgegeben - ein Traum hat als Traum und nichts anderes gelesen und verstanden zu werden. Diese metasyntaktischen Anführungszeichen sind als Verknüpfungspunkte dort, wo jeweils eine Grenzüberschreitung stattfindet, von großem Interesse. Sie besorgen die Anknüpfung eines Traumerlebnisses an eine fiktionale Situation und "signal the raising and dropping of the curtain on the oneiric performance", wie Cohn es ausdrückt (s.o.). Wie dieses

⁶¹ Śānīs "Kālā jal" ist hier ein interessanter Mischfall; s. Besprechung im B-Teil.

geschichte, wird in den Einzelbesprechungen Betrachtungsgegenstand sein. Hierher gehören auch gewisse Übergangsformen zwischen Fiktion und fiktionalem Traum mit synoptischer oder ähnlicher Funktion. Besonders interessant aber ist, daß die metasyntaktischen An- und Ausführungszeichen auch fehlen können. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Codierung.

- Fehlende Einführung

Ein nicht eingeführter Traum wird erst am Ende codiert, d.h. er gibt sich erst im Nachhinein als Traum zu erkennen. Das verändert die Bedeutungsstruktur, da es eine Art Verstehen im Rückstoß bewirkt, eine Pointe. Hierzu Lotman, bei dem hier Textanfang und Textende als metasyntaktische An- und Ausführungszeichen fungieren:

"Im modernen Erzählen jedoch haben die Kategorien Textanfang und Textende noch eine weitere Funktion. Beim Beginn der Lektüre eines Buches, zu Beginn einer Film- oder Theatervorstellung ist der Leser oder Zuschauer möglicherweise nicht vollständig oder überhaupt nicht darüber informiert, in welchem System der Text, der ihm vorgelegt wird, codiert ist. Selbstverständlich ist er daran interessiert, eine möglichst vollständige Vorstellung von Stil und Gattung des Textes und von den spezifischen künstlerischen Codes zu bekommen, die er in seinem Bewußtsein für die Rezeption des Textes zu aktivieren hat. Informationen darüber entnimmt er hauptsächlich dem Anfang. Diese Frage kann sich natürlich, zeitweise in Gestalt eines Kampfes zwischen Text und Schablone, durch das ganze Werk hinziehen, und sehr oft erscheint das Ende in der Rolle eines "Anti-Anfangs", einer Pointe, die parodistisch oder auf irgendeine andere Weise das ganze System der Textcodierung umdeutet. Dadurch wird insbesondere eine ständige Entautomatisierung der verwendeten Codes und eine extreme Verminderung der Redundanz des Textes erreicht."⁶²

Das berühmteste Beispiel einer solchen Endauflösung eines Traums ist wohl Carrolls "Alice in Wonderland"; der Traum ist jeglicher Schablone frei und existiert als vieldeutiges System; ja erst bei solcher Lesart ist er überhaupt imstande, die Vielfalt seiner Bedeutungen zu entfalten und der Wertminderung "Es ist ja NUR ein Traum" zu entgehen. Erst da die dichte Phantasiewelt ihre Wirkung erreicht hat, wird die Codierung enthüllt.

Das Fehlen der Einführung bewirkt, daß der fiktionale Traum als etwas anderes gelesen wird; er soll im Vorübergehen den gesamten Raum der erfundenen Welt, die die Fiktion ist, einnehmen dürfen; er wird als uncodiertes System, das noch in alle Richtungen bedeuten kann, auf den Leser losgelassen. Zweck der Übung ist meist eben dies: ein Feuerwerk an verschiedensten Bedeutungen zu entfalten - die Endauflösung hat hauptsächlich die Aufgabe, den Leser zu beruhigen und im Rahmen realistischen

⁶² Lotman 1973, 327

Schreibens zu schließen.

- Fehlen der Ausführung

In diesem Fall nimmt normalerweise der fiktionale Traum den gesamten Raum der Fiktion ein; die Codierung besteht von vornherein. Ein Traum wird als solcher gelesen. Dies kann eine Scheincodierung sein, und das eigentlich Bedeutete kann außerhalb dieses Codes zugänglich sein. Der Text kann sich der Schablone entziehen, diese Abweichung aber nicht offenlegen wollen. In gewisser Weise ist ein solches Suchen nach anderen Codes bereits durch die Angabe des Traumcodes vorgegeben, da die Hebung eines in den Augen ganzer Leserschaften verschiedener Epochen Irrelevanten auf ein Niveau der unbedingten Bedeutsamkeit, eben das der Fiktion, eine solche Suche nahelegt. Die Codierung kann allein durch den Titel erfolgen; in diesem Fall fehlt der fiktionale Rahmen ganz, und die daraus folgende Unmöglichkeit, hier Bezüge aufzubauen, ruft automatisch andere Codes des Verstehens auf.

- Fehlen von Ein- und Ausführung

Hier wird überhaupt keine Codierung vorgenommen; der Traum gibt sich durch sich selbst zu erkennen, durch Eigentümlichkeiten seiner Bildhaftigkeit, Verknüpfung, Raumverhältnisse usw. Es gibt in den meisten Fällen keinen Rahmen, und wenn, dann keine Einbindung in diesen. Traum ist hier die Codierung, die der Leser zu entdecken hat, immer aber nur eine unter vielen möglichen Codierungen. Der Traum, von dem nicht mehr feststellbar ist, ob er eigentlich einer ist, wird als Fiktion einer Vielzahl möglicher Bedeutungen und Codierungen frei überlassen.

3. Fiktionale Träume im Zeitgefüge von Erzählungen

Ein weiteres System der Oberflächenstruktur ist das Zeitgefüge von Erzählliteratur, das von der chronologisch geordneten Geschichte ausgehend für die Fabel konstruiert wird.⁶³ Im Bereich der Germanistik hat auf diesem Gebiet vor allem Eberhart Lämmert mit seinen "Baupformen des Erzählens" (1955) Grundlegendes geschrieben, und mit seinen Begriffen soll darum hier vorgegangen werden.

Die Grenzüberschreitung kann bei fiktionalen Träumen die verschiedensten Formen annehmen. So können auch zeitliche Grenzen innerhalb der Dargestellten Welt durch Träume überschritten werden. Es gibt dabei zwei klar geschiedene Fälle und einen Grenzfall zu berücksichtigen, nämlich

⁶³ Die Begriffe "Geschichte" und "Fabel" werden hier von Lämmert 1955 übernommen. Dabei ist zu bemerken, daß natürlich auch die "Geschichte" im immer nur perspektivisch gegebenen Dasein praktisch nicht existent und immer schon Abstraktion ist.

Zukunftsbezug, Vergangenheitsbezug und Zusammenschau. Träume, die keiner dieser drei Kategorien zuzuordnen sind, z.B. Träume mit Gegenwartsbezug, haben im Hinblick auf das Zeitgefüge keinen Aspekt des Kunstgriffs und brauchen darum hier nicht berücksichtigt zu werden.

- Zukunftsbezug

VORAUSDEUTUNGEN können nach Lämmert das Ende einer Erzählung sowie bestimmte zukünftige Phasen der Handlung vorwegnehmen und geben meist unbestimmte Auskünfte über die Zukunft innerhalb der Dargestellten Welt. Aufgrund des ihnen attribuierten prophetischen Charakters können Träume diese Rolle übernehmen. Dabei kann auch die symbolische Bedeutung des Traums erst aus dem Handlungsverlauf heraus im Rückblick sicher erschlossen werden. Natürlich kann auch der potentiell prophetische Charakter von Träumen als Mehrdeutigkeit verwandt werden.

- Vergangenheitsbezug

RÜCKWENDUNGEN (Lämmert) holen Teile der Vorgeschichte nach und stellen ihren Bezug zur fiktionalen Gegenwart her. Hier sind z.B. Kindheitsträume mit Wirkung auf die Gegenwart zu nennen. Auch gänzlich unveränderte Einblendungen vergangener Szenen können als Träume erscheinen; es scheint allerdings angebracht, in solchen Fällen nur von einem metaphorischen Gebrauch von "Traum" zu sprechen.

- Zusammenschau

Träume können eine Problemkonstellation auf engstem Raum zusammenfassen und zuspitzen und kommen in dieser Rolle in die Nähe dessen, was Lämmert Rückblick nennt - dieser hat die "überzeitliche Wirkung der Vergangenheit"⁶⁴ zum Inhalt und beinhaltet immer eine Raffung höchsten Grades.

4. Figurengestaltung

Ein weiterer Aspekt des fiktionalen Traums, der sich mit dem bereits Angeführten überschneidet, es aber dennoch verdient, gesondert bedacht zu werden, ist seine Rolle bei der Gestaltung von Charakteren. Der Traum als innerlichste Ausdrucksform des Menschen vermag besser und direkter den Seelenzustand einer Figur darzustellen als eine detaillierte auktoriale Beschreibung und braucht weniger Worte dafür. Literaten wie Barbara Frischmuth und Sandīpan Caṭṭopādhyāy⁶⁵ geben an, Träume in diesem Sinne zu benutzen.

⁶⁴ Lämmert 1955, 136

⁶⁵ Frischmuth 1991; Sandīpan Caṭṭopādhyāy 1992

All diese Kriterien werden bei den Einzelbesprechungen eine Rolle spielen. Zu geringen Teilen schließen sie einander aus: So kann ein Traum ohne fiktionalen Rahmen kein Charakterisierungsmittel sein. Von diesen Fällen abgesehen stellen diese Kriterien einen Schritt in Richtung einer Typologie des fiktionalen Traums unter formalen Gesichtspunkten dar. Immer ist davon auszugehen, daß ein Traum an mehreren Systemen zugleich teilhat; zu ermitteln ist im Einzelfall das dominierende System und seine Funktion in diesem, aber auch sein Verhalten innerhalb anderer Systeme. Die oben angeführten Kriterien führen zu verschiedenen, für fiktionale Träume wichtigen Systemen im Rahmen der Oberflächenstruktur von Erzählliteratur.

V. Exkurs: Historische Skizze des Traums und der Traumauffassung in Indien

Diese Skizze will in ganz rudimentärer Weise einen Abriss der Kulturgeschichte des Traums in Indien geben. Sie stützt sich dabei zum größten Teil auf Sekundärliteratur, vor allem auf Wendy Doniger O'Flaherty's "Dreams, Illusion and Other Realities" (1984) und Willem Bollée's "Zur Typologie der Träume und ihrer Deutung in der älteren indischen Literatur" (1984). Träume in Mythen, also Teile von Erzählungen, und theoretische Auffassung des Traums werden nicht gesondert betrachtet.

1. Der Ṛgveda (ca. 1200 v.Chr.) enthält einige verstreute Erwähnungen von Träumen, wenn auch "keine direkten Mitteilungen von Traumerlebnissen"; es gibt "wohl schon den - mit 'wenn' eingeleiteten - Allgemeinfall und die Bitte an die Götter, das Übel abzuwenden [...]".⁶⁶ Ein Beispiel ist die Stelle RV 2,28,10: "Wenn ein Verbündeter oder Freund im Traum mir dem Furchtsamen Furcht einredet, o König, oder ein Dieb oder Wolf uns nachstellt, so behüte Du uns vor dem, o Varuṇa!"⁶⁷ Es wird Schutz vom Gott vor einem Altraum erbeten; es ist weiterhin zu vermuten, daß eine Beziehung der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Traum und Wachen angenommen wurde, da der Traum offensichtlich so gefährlich ist, daß es sich lohnt, vor ihm Schutz zu erbeten. O'Flaherty spricht von einem "assumed link not only between the worlds of dream and magic but between the worlds of dream and reality." (15) Sie führt eine weitere Stelle an, die den Bezug zur Magie zeigt: "The one who by changing into your brother, or your husband, or your lover lies with you, who wishes to kill your offspring - we will drive him away from here. The one who bewitches you with dream or darkness and lies with you - we will drive him away from here."⁶⁸ Die Magie ist also fähig, Träume zu induzieren und für ihre Zwecke zu benutzen. Übles Träumen wird weiterhin auf Götter abgeladen, wie Bollée (174) zeigt.

Eine sehr viel ausführlichere Beschäftigung mit dem Traum findet im späteren Atharvaveda (ca. 5. Jh.v.Chr.) statt, und zwar im zweiten Kapitel des achtundsechzigsten Anhangs. "Vom Ende der vedischen Zeit (ab 5. Jh.v.Chr.) ist uns mit dem AVPar 68,2,1-56 aber ein Text bewahrt, der

⁶⁶ Bollée 1984, 172

⁶⁷ mit Bollée nach Geldners Übersetzung zitiert.

⁶⁸ RV 10,162,5-6; Wendy O'Flaherty, The Rig Veda, 1981, 292

unter Berufung auf zwei Vorgänger schon ein richtiges Traumbuch enthält - das erste einer späteren Vielzahl solcher Svapnādhyāyas. Träume sind hierin nicht mehr so sehr eine furchterregende Erscheinung, sondern finden 'wissenschaftliche' Behandlung, indem sie mit Astrologie und Medizin verbunden werden, denn die Planeten regieren die menschlichen Temperamente, zu deren Bereich sowohl bestimmte Krankheiten als auch eigene Traumtypen gehören. Hierauf basiert die Einteilung in somatische - d.h. durch ein Temperament oder eine Sinnesreizung verursachte - Träume und solche göttlicher Herkunft."⁶⁹

Bereits hier taucht die von Freud beobachtete Inversion, d.h. die positive Bedeutung negativer Traumbilder und umgekehrt, auf: "Whoever, in a dream, has his head cut off or sees a bloody chariot will become a general or have a long life or get a lot of money."⁷⁰ Ob Träume Folgen tragen oder nicht, hängt von An- oder Abwesenheit der Erinnerung an sie ab.⁷¹ Sie werden behandelt wie Omen, d.h. in Einzelbilder zerlegt und daraufhin in ihrer Bedeutung festgeschrieben. O'Flaherty schreibt hierzu: "This is also apparent from the fact that the chapter on the interpretation of dreams is immediately adjacent to the chapter on the interpretation of omens and portents; that is, the things that happen inside people have the same weight as the things that happen outside them and are to be interpreted within the same symbolic system."⁷²

2. Im Vedānta wird dem Traum eine neue Rolle zugeschrieben: So unterscheidet Gauḍapāda in seinem Kommentar zum Māṇḍūkya-Upaniṣad "die vier Zustände, welche er schon eingangs im Anschluß an die Upaniṣad behandelt hatte, als vier Stufen von verschiedenem und zwar ansteigendem Wahrheitswert: erstens den zweieitlichen gewöhnlichen Zustand des Wachens, welcher Wahrnehmer und Wahrgenommenes getrennt umfaßt, zweitens den geläuterten gewöhnlichen des Traumes, in welchem objektlos vorgestellt wird, drittens den überweltlichen des Tiefschlafs, wo weder Objekt noch Wahrnehmung vorhanden ist, und endlich einen vierten absoluten Einheit und Geistigkeit - die höchste Wahrheit."⁷³

Der Traumzustand, im Māṇḍūkya-Upaniṣad Taijasa genannt, ist eine höhere Erkenntnisstufe als der Wachzustand, Vaiśvānara; er ist "the reality

⁶⁹ Bollée 1984, 170f

⁷⁰ AV 68,2,9f nach O'Flaherty 1984, 19

⁷¹ ebd.; s. auch Bollée 1984, 171

⁷² a.a.O., 18

⁷³ Strauss 1925, 241 f.

of the personal spiritual life, the dream state".⁷⁴ Eine ähnliche Auffassung kommt im Bṛhadāraṇyaka-Upaniṣad zum Ausdruck, wo (4,3,9-10) es heißt: "A man has two conditions: in this world and in the world beyond. But there is also a twilight juncture; the condition of sleep [or dream, svapna]. In this twilight juncture one sees both of the other conditions, this world and the other world. .. When someone falls asleep, he takes the stuff of the entire world, and he himself takes it apart, and he himself builds it up, and by his own bright light he dreams. .. There are no chariots there, no harnessings, no roads; but he emits chariots, harnessings, and roads. There are no joys, happinesses, or delights there; but he emits joys, happinesses, and delights. [...] For he is the Maker [kartṛ]."⁷⁵

Der Traum steht insofern über dem Wachbewußtsein, als er die Subjekt-Objekt-Spaltung aufhebt; er bleibt aber ebenfalls ein Zustand der Täuschung und gehört der Māyā an. Die upaniṣadische Traumauffassung umreißt Scharfetter folgendermaßen: "Der Traum ist eine Bewußtseinsgestaltung (Upaniṣaden). Der Manas-Geist entnimmt das Bauholz des Traumes der allenthaltenden Welt (Abegg, 1919, S.142) und baut daraus selbst das Traumerleben."⁷⁶

3. Der Buddhismus bringt erste überlieferte Traumtexte, so den Traum Māyās, der Mutter des Buddha; sie "träumt nach ihrer Empfängnis, ein weißer Elephant gehe in ihren Schoß ein";⁷⁷ darüberhinaus die fünf Träume des Buddha selbst:⁷⁸ "Der Bodhisattva sah sich der Reihe nach als Riese, der die ganze Welt, d.h. Indien, mit seinem Körper bedeckte und den Himālaya als Kopfkissen hatte; dann wuchs aus seinem Nabel Tiryā-Gras (?) in den Himmel; schwarzköpfige Würmer krochen bis an seine Knie empor; vier bunte Vögel flogen aus den vier Himmelsrichtungen auf ihn zu und wurden an seinen Füßen weiß; schließlich ging er auf und ab auf einem Düngerhaufen, wurde aber nicht beschmutzt."⁷⁹

Beide Träume sind "große" Träume, da mit der Person des Buddha verbunden und nur in diesem Zusammenhang bedeutsam. Sie bestehen aus einzelnen Bildern, die in ihrem begrenzten Umfang die Form von Omen haben. Wie Bollée betont, ist das "Novum der Traum mit religiöser Funktion: der

⁷⁴ Coxhead 1976, 13

⁷⁵ nach O'Flaherty 1984, 16

⁷⁶ Scharfetter 1984, 57

⁷⁷ Bollée 1984, 180

⁷⁸ A (Aṅguttaranikāya) III 240, 21 ff.

⁷⁹ Bollée 1984, 180 f.

Annunziations- und der (angebliche) Erleuchtungstraum."⁸⁰

4. Im Epos begegnen zum ersten Mal ausgedehnte Traumpassagen. Als Beispiel diene der Traum des Bharata im Rāmāyaṇa (2,69): Bharata erzählt seinen Gefährten von einem Traum, der ihn quält. "In einem Traum sah ich meinen Vater in einem blassen Gewand, mit aufgelöstem Haar, von einem Berggipfel herab in eine Grube mit Kuhdung fallen. Wie einen Frosch sah ich den großen König strampeln und sich Öl von den Daumen seiner Hände lecken. Danach sah ich ihn Reis, mit Sesamsamen gemischt, essen; sein Körper war mit Öl beschmiert, er badete in Öl! Und dann sah ich im Traum, wie der Mond zur Erde fiel, und die Welt in Finsternis versank. Die Stoßzähne der königlichen Elefanten zerbrachen in Stücke, und plötzlich verlosch ein loderndes Feuer. Die Erde sah ich zerreißen und die Bäume verdorren und die Berge sich spalten und Rauch speien. Ich erblickte den König auf einem eisernen Stuhl, schwarz gekleidet, und schwarzgelb gekleidete Dienerinnen verhöhnten ihn. Dieser tugendhafte König war mit Sandelpaste eingerieben, mit einem Kranz aus roten Blumen geschmückt und saß in einem Wagen, der südwärts fuhr. Ich sah eine riesige rotgekleidete Dämonin. Sie verspottete ihn. Es war ein schrecklicher Anblick. Entweder ich oder Rāma oder der König oder Lakshmana wird bald sterben. Wenn man jemand im Traum auf einem eselbespannten Wagen sieht, wird der Rauch des Scheiterhaufens bald aufsteigen."⁸¹

Kurz nach Bharatas Erzählung treffen Boten mit der Nachricht von Daśarathas Tod ein. Auch dieser Traum ist nichts anderes als eine lange Reihung schlechter Vorzeichen, deren einige bereits AVPar 68 aufführt. Bharata nimmt auch selbst sogleich eine Deutung vor, und einer der Fälle trifft dann wie vorausgesagt ein. Im Epos wird der Traum als erzählerisches Element gebraucht, und zwar hauptsächlich als Vorausdeutung mit spannungsaufbauender Funktion. Der Träumende ist dabei austauschbar; der Traumtext ist ebenso wie Omen u.ä. einem allgemeinen Gesetz der Deutung zugänglich. Der Traum steht in keiner notwendigen Beziehung zum Träumenden, er ist kein persönlicher, sondern ein "großer", allgemeiner Traum. Er ist redundant: "Der Inhalt, dessen Teile kumulativ dieselbe Botschaft mitteilen, ist in seinen Komponenten stereotyp und zeigt deutlichen Einfluß traditionell-kultureller Art."⁸² Ein vergleichbarer Traum des Rāmāyaṇa ist der der Trijaṭā in 5,27; im Mahābhārata der Traum des Karṇa in 5,141,5-42.

⁸⁰ Bollée 1984, 180

⁸¹ Rāmāyaṇa, Übs. von Claudia Schmolders, 1981

⁸² Bollée 1984, 177

5. Im Yogavāsīṣṭha (6.-12.Jh.n.Chr.) bekommt der Traum eine neue Rolle. Unter den einander ähnlichen Geschichten von König Lavaṇa, der träumt, ein Unberührbarer zu sein (3,104-121), und vom Brahmanen Gādhi, welcher träumt, ein Unberührbarer zu sein, der zum König wird (5,44-49), soll hier letztere aufgrund ihrer höheren Komplexität als Beispiel dienen.

Gādhi betreibt Askese; als Viṣṇu ihm erscheint, bittet er ihn, seine Verwandlungskräfte zu demonstrieren. Viṣṇu verspricht, der Bitte nachzukommen. Im Teich, wo er Askese übt, sieht er sich daraufhin als Unberührbarer wiedergeboren. Er wächst als solcher auf, heiratet eine Unberührbare und altert. Er überlebt den Rest seiner Familie und wird auf Wanderschaft durch einen Elefanten zum König eines Königreiches gemacht, als welcher er acht Jahre regiert. Als herauskommt, daß er unberührbar ist, will er sich verbrennen; hier erwacht Gādhi in seinem Teich. In der Folge erfährt er, daß tatsächlich ein Unberührbarer acht Jahre lang im Kīraland regiert hat; er geht dorthin und findet sowohl die Tatsache wie auch seine Erinnerungen aus dem Traum eine um die andere bestätigt. In höchstem Maße verwirrt, muß Viṣṇu dreimal zu Gādhi kommen und ihm die Natur seiner Erfahrung erklären, bevor Gādhi Ruhe findet.⁸³

In den Traum vom Jemand-anders-sein wird noch eine zweite Verwandlung hineingeschachtelt; die jeweiligen Wirklichkeitsebenen reißen wie dünnes Tuch, um den nächsten Platz zu geben. Die Grade der Metamorphose sind unterschiedlich; während Gādhi sich als Unberührbaren träumt, vergißt er Gādhi den Brahmanen; der unberührbare König hingegen kennt seine geträumte Lebensgeschichte weiterhin. Der erste Fall ist eine göttliche Täuschung gänzlich außerhalb der vorgespiegelten Lebenswelt, wohingegen die zweite, teils durch den Elefanten, teils durch den Unberührbaren zustandegebrachte Täuschung in der Lebenswelt des Unberührbaren liegt. Neben der vollkommenen göttlichen Täuschung muß die "menschliche" verblassen.

Die Wirklichkeit ist nach dieser Geschichte des Yogavāsīṣṭha ein wenig solides Gebilde, dessen Einheit Illusion ist, ja dessen grundlegendes Merkmal Illusion ist. Das Mittel, innerhalb dieses durchlöchernten Gebildes von Scholle zu Scholle zu springen, ist der Traum. Die Verifikation nach dem Erwachen zeigt aber, daß die Traumerlebnisse Wirklichkeit sind. Traum und Wirklichkeit befinden sich damit auf einer ontologischen Stufe.

Allerdings bleibt Gādhis Brahmanenleben von diesen Zweifeln unberührt; die Täuschung wird bereits von Viṣṇu gegen die Wahrheit gehalten, da dieser sagt, Gādhi werde sie ablehnen. "To Gādhi, his persona as an Untouchable is far more real than his persona as a king - which is merely a mask within a dream - twice removed from even apparent reality - but both are equally unreal in comparison with his true persona as a Brahmin."⁸⁴

⁸³ nach O'Flaherty 1984, 134 f.

6. Zumindest erwähnt werden muß das umfangreichste und bekannteste indische Traumbuch, das Svapnacintāmaṇi des Jagaddeva aus dem 12.Jh.n.Chr.⁸⁵ Das Svapnacintāmaṇi bleibt bei der analogen Behandlung von Träumen und Omina. Die Inversion ist bekannt. Traumbilder werden nach glücks- und unglücksbringenden Wirkungen getrennt aufgeführt.

7. Eine weitverbreitete Form des Traums in den Purāṇas und z.B. den bengalischen Maṅgal'kāvyas sind Traumbefehl (svapnādeśa) und göttliche Stimme (daivavāṇī). Die angebetete Gottheit erscheint ihrem Anbeter (bhakta), gibt ihm Handlungsanweisungen oder eröffnet ihm Einsichten. Diese Traumform scheint stark mit der Bhakti-Bewegung verknüpft. Von religiösen Träumen allgemeinerer Natur unterscheiden sie sich durch ihren direkten Aussagecharakter; außerdem setzen sie eine engere und andere Verbindung zwischen Gott und Gläubigem voraus als im Brahmanismus vorgesehen.

8. In den bengalischen Märchen (Rūp'kathā) ist die Rolle des Traums ähnlich wie etwa im Kathāsaritsāgara des Somadeva (ca. 11.Jh.n.Chr.).⁸⁶ Eine ganz typische Verwendung findet sich im Märchen "Kāñcan'mālā",⁸⁷ wo der Sohn eines reichen Händlers seine ihm bestimmte Frau im Traum erblickt und daraufhin alles daransetzt, sie im wirklichen Leben aufzufinden, was mit einigen Schwierigkeiten dann auch gelingt. Eine ähnliche Verwendung, nur komplexer und auf interessante Weise modifiziert, findet sich in "Madhumālā": Hier werden die beiden füreinander Bestimmten von zwei nachts umherstreifenden Feen zueinandergebracht und erhalten die Möglichkeit, ihre Namen zu erfragen, einige Gegenstände zu tauschen und natürlich sich zu verlieben. Sie schlafen wieder ein, und als sie sich beim Erwachen jeder an seinem alten Platz finden, veranlassen sie die getauschten "Beweisstücke", von einem Wahrtraum zu sprechen, während ihre Umgebung die Nichtigkeit der Erfahrung durch die Nichtigkeit von Träumen im allgemeinen zu erweisen sucht. Auf komplizierte Weise finden die beiden zueinander. Vom Element der Feen einmal abgesehen, handelt es sich hier um einen "shared dream" wie im Mythos von Vikramāditya und Malayavatī;⁸⁸ der Traum ist ein göttliches Mittel der Schicksalsgestaltung. Freilich wird der Traum im Märchen in den Feen in die äußere Welt projiziert und damit zur Verstehensweise der Sterblichen für etwas Übernatürli-

⁸⁴ O'Flaherty 1984, 138

⁸⁵ Negelein 1912: Der Traumschlüssel des Jagaddeva

⁸⁶ vgl. O'Flaherty 1984, 63 ff.

⁸⁷ D.M.Majumdar 1987, 225-270

⁸⁸ aus dem Kathāsaritsāgara; nach O'Flaherty 1984, 63 f.

ches herabgestuft.

Das Märchen "Puṣpamālā" geht der Frage der Bindung des Wahrheitsgehalts eines Traumes an die soziale Position des Träumers nach: Königin und Frau des Polizeichefs, beide kinderlos, versprechen sich, falls sie Kinder unterschiedlichen Geschlechts bekommen würden, diese zu verheiraten und zu König und Königin zu machen. Daraufhin träumt der König - und erzählt dies dem Polizeichef: "Letzte Nacht sah ich im Traum, daß in unser beider Häuser zwei Söhne [d.h. jeweils ein Sohn] geboren sind." Der Polizeichef sagte: 'Mahārāj! Da Sie davon sprechen - auch ich hatte einen Traum, daß im Palast ein Prinz, in meiner Hütte aber ein Mädchen geboren ist.' 'Polizeichef, das ist eine Lüge!' Der Polizeichef sagte: 'Mahārāj, darf ich ohne Vorbehalt [nirbhayē] sprechen?' 'Sprich.' 'Mahārāj! Der Junge ist in meinem Haus geboren, das Mädchen aber im Haus des Mahārājs.' 'Polizeichef, Vorsicht! Wessen Träume sind wahr, die des Königs oder die des Polizeichefs?' 'Oh Mahārāj, die des Königs!'"⁸⁹

Es kommt natürlich anders, ganz dem Traum des Polizeichefs entsprechend; der König ist dann nicht bereit, zum Versprechen seiner Frau, daß er bestätigt hätte, zu stehen, und die Intrigue nimmt ihren Lauf. Die Ablehnung der einfachen Entsprechung zwischen Status des Träumenden und Wahrheitsgehalt des Traums und die damit verbundene gesellschaftskritische, fast subversive Position, die "Puṣpamālā" zum Ausdruck bringt, ist beachtungswürdig.

9. Die psychoanalytische Art der Traumbetrachtung fand in Indien relativ bald nach ihrer Darstellung durch Freud Beachtung. 1922 wurde die "Indian Psychoanalytic Society" gegründet, hauptsächlich auf Betreiben des Bengalen Girīndra Śekhara Basu (1887-1953). Dieser verfaßte mit dem Buch "Svapna"⁹⁰ eine zweite komprimierte "Traumdeutung", die nur in wenigen Einzelfragen in der Auffassung von Freuds "Traumdeutung" abweicht. Das Buch fand Eingang in die Lehrpläne höherer Schulen.⁹¹

Nach Basus Tod stagnierte die Beschäftigung mit Freud in Indien: "The creative engagement with Freud's thought among the Indian analysts and a curiosity about the new science of mind among Indian intellectuals did not last long. Psychoanalysis gradually sank into obscurity. The number of Indian analysts today, thirty-five, has remained more or less unchanged for

⁸⁹ D.M.Majumdar, 1393 beng. Zeitrechnung, 108

⁹⁰ G.S.Basu, "Svapna", zweite Auflage 1951, Kal'kāṭā; das Jahr der Erstausgabe ist nach Auskunft von Dr. Alokerañjan Dasgupta 1928.

⁹¹ nach vom Verfasser in Kalkutta erhaltenen Auskünften von Privatpersonen.

the last fifty years."⁹²

⁹² Kakar 1991, 4

B. EINZELBESPRECHUNGEN

Erster Teil: Bengali-Autoren

1. Die Stimme von außen: Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy (1838-1894)

Der bengalische wie auch indische Roman ist durch Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy geschaffen worden. Der Autor gehörte zum ersten Absolventenjahrgang der Kalkuttaner Universität und war zugleich westlicher und indischer Intellektueller. Zeit seines Lebens stand er als collector in Diensten der Kolonialregierung, wurde aber gleichzeitig einer ihrer starken Kritiker. Baṅkim⁹³ schrieb, beginnend mit "Durgeś'nandini" (1865), ein Dutzend Romane; der andere, umfänglich nicht kleinere Teil seines Schaffens besteht aus Essays, satirischen Schriften u.a.

Träume spielen in einigen von Baṅkims Romanen eine Rolle; die notwendige Auswahl fiel auf den Roman "Biṣ'brkṣa" (1873; Baṅkims vierter Roman); daneben wird eine Untersuchung der Traumverwendung im satirischen Essay gestellt ("Kamalākānta", 1885).

1. "Biṣ'brkṣa" ("Der Giftbaum", 1873)

Inhalt

Das Waisenkind Kundanandini hält am Bett ihres gerade verstorbenen Vaters Totenwache. Schon die Eltern waren arm; ihre Lage ist sehr hoffnungslos. Sie schläft ein.

"Da sah Kundanandini einen Traum. Sie sah, (es war als ob) die Nacht höchst klar und lichtvoll wäre. Der Himmel war hellblau, und in diesem strahlenden Himmelskreis hatte sich scheinbar ein riesiger Mondhof gebildet. Einen so großen Mondhof hatte Kundanandini noch nie gesehen. Auch sein Licht war extrem hell, und dennoch wohltuend für die Augen. Doch in der Mitte dieses angenehmen, riesigen Mondhofes war kein Mond; anstedessen erblickte Kundanandini eine in der Mitte des Kreises sich

⁹³ Wie in der bengalischen Sekundärliteratur wird hier nur der verkürzte Vorname benutzt.

befindende einmalige, helle, göttliche Gestalt. In Begleitung dieser hellen Gestalt schien der Mondhof den hohen Himmel zu verlassen und allmählich, ganz langsam herunterzukommen. Mit der Zeit kam der Mondhof, tausend Kältestrahlen erzeugend, über Kundanandinis Kopf. Da sah Kundanandini, daß jene die Mitte des Mondhofs zierende, helle, mit Krone, Ohrringen und anderem geschmückte Gestalt die Form einer Frau hatte. (Sie hatte ein) Gesicht voll von froher Jugend, und ein liebevolles Lächeln zeigte sich auf ihren Lippen. Da erkannte Kunda voll Freude, daß diese Mitleidvolle den Körper ihrer schon lange verstorbenen Mutter angenommen hatte. Die Lichtvolle hob Kunda mit liebevollem Gesicht vom Boden hoch und nahm sie in den Schoß. Und der mutterlosen Kunda ging ein Wunsch in Erfüllung, als sie nach langer Zeit das Wort "Mutter" aussprach. Dann küßte die sich in der Mitte des Lichtkreises Befindende Kunda auf den Mund und sagte: 'Kind! Du hast großes Leid erfahren. Ich erfahre gerade, daß Du (auch weiter) großes Leid haben wirst. Du hast dieses Mädchenalter, diesen blütenartigen Körper; Dein Körper wird dieses Leid nicht ertragen. Darum bleibe nicht mehr hier. Verlasse die Erde und komm mit mir.' Kunda schien zu antworten: 'Wohin soll ich/sollen wir gehen?' Da zeigte Kundas Erzeugerin mit dem Finger die Welt der hellen, strahlenden Sterne und sagte: 'Dorthin (ai deś)!'. Daraufhin schaute Kunda die weite, zeitlose, wie hinter unzähligen Ozeanen sich befindliche, unbekannte Welt der Sterne (nakṣatralok) an und sagte: 'Ich werde nicht so weit gehen können; ich habe keine Kraft.' Als die Erzeugerin dies gehört hatte, entstand auf ihrem mitleidvollen und doch ernsten Gesicht ein Zusammenziehen der Brauen wie aus leichtem Mißfallen, und sie sagte in einem sanften, ernsten Ton: 'Kind, mach, was immer Du willst. Aber Du tätest gut daran, mit mir zu kommen. Später wirst Du, wenn Du die Sterne ansiehst, traurig sein, daß Du nicht gekommen bist (āsibār janya kātar). Ich werde Dir noch einmal erscheinen. Wenn Du vor psychischen Schmerzen im Staub liegst (dhūlyabalunthitā) und darum weinst, zu mir zu kommen, dann erscheine ich, dann komm zu mir. Jetzt folge mit dem Auge dem Zeichen meines Fingers (aṅgulisāṅketanītanāyane) und sieh an den Himmel. Ich werde Dir zwei Menschengestalten zeigen. Diese beiden Menschen werden in dieser Welt die Ursachen für Dein Glück und Unglück sein. Wenn Du kannst, so vermeide sie, sobald Du sie siehst, wie etwas Giftiges. Wohin sie gehen, dahin gehe Du nicht.'

Da zeigte die Lichtvolle durch Fingerzeichen den Rand des Himmels. Kunda sah dem Fingerzeichen gemäß - am blauen Bild des Himmels war die Gestalt eines von den Göttern geächteten Mannes gemalt worden. Er hatte eine entwickelte, starke, friedliche Stirn, einen graden, mitfühlenden Blick; niemand, der seinen schwanhaften, langen, leicht gekrümmten Hals und andere Anzeichen eines großen Mannes gesehen hatte, konnte glauben, daß hier Zweifel möglich waren. Als dann allmählich jene Mannesgestalt wie Regentropfen vom Himmelsbild verschwand, sagte die Mutter zu Kunda: 'Vergiß nicht, wenn Du dessen die Götter erfreuende Schönheit siehst. Obwohl er ein Ehrenmann ist, ist er Grund Deines Unglückes. Aufgrund des Wissens, daß er giftig ist, gib ihn also auf.' Als dann die Licht-

volle erneut mit den Worten 'Sich da!' an den Himmelsrand zeigte, sah Kunda die zweite Gestalt am Himmelsbild gemalt. Doch diesmal war es keine Männergestalt. Kunda sah dann eine lichte dunkelhäutige (ujjval śyāmāṅgī), lotusäugige (padmapalāśanayānī) Jugendliche. Auch bei ihrem Anblick bekam Kunda keine Angst. Die Mutter sagte: 'Diese ist eine Dämonin in Verkleidung einer dunkelhäutigen Frau. Lauf davon, wenn Du diese siehst.' Während sie das sagte, wurde plötzlich der Himmel dunkel, der große Mondhof verschwand am Himmel, und mit ihm verschwand auch die Glanzvolle in seiner Mitte. Da erwachte Kunda."⁹⁴

Der im Traum gezeigte Mann entpuppt sich sehr bald (219) als der Zamin-dar Nagendra Datta, der zufällig in das Dorf kommt und sich dazu berei-terklärt, Kunda zu Verwandten nach Kalkutta zu bringen. Der Kontakt zu Nagendra bleibt jedoch bestehen, und bald besucht sie ihn; Nagendras Frau Sūryamukhī beschließt, Kunda zu verheiraten. Kunda hat den Traum schon fast wieder vergessen (221); nun aber erkennt sie in Sūryamukhīs Dienerin Hīrā die Frau, die ihr im Traum gezeigt worden war (225). Kunda wird verheiratet, doch ihr Mann stirbt bald, und sie kommt wieder in Nagendras Haus. Die beiden verlieben sich. Nagendra, nach vielen Diskus-sionen um die Wiederverheiratung von Witwen, nimmt Kunda zu sich als zweite Frau. Sūryamukhī flieht. Nagendra merkt bald, daß die schöne Kunda ihm Sūryamukhī nicht ersetzen kann. Auf dramatische Weise finden sich Nagendra und Sūryamukhī wieder, während Kunda jeder Hoffnung auf Glück beraubt ist. Kundas zweiter Traum:

"Nachdem sie die ganze Nacht gewacht und geweint hatte, fiel Kunda am frühen Morgen in den Schlaf. Als sie eingeschlafen war, sah sie zum zwei-ten Mal einen Traum zum Erschauern (lom'harṣaṇ - das Sichaufrichten der Körperhaare). Sie sah, daß die lichtvolle Gestalt, die zur Zeit ihres Liegens an der Seite des Vaters Totenbettes im Vaterhaus vor vier Jahren die Gestalt ihrer Mutter angenommen hatte und im Traum erschienen war, daß eben jene lichte Friedensgestalt wieder auf Kundas Kopf herabgestiegen war. Doch diesmal war sie nicht heilig und rein in der Mitte des Mondhofes plaziert. In eine sehr dichte blaue Wolke, die kurz vor dem Abregnen stand, hatte sie sich begeben und war heruntergekommen. An ihren vier Seiten wurden Wellen von dunklem, schwarzem Rauch aufgeworfen, und in die-sem Dunkel lachte leise eine Menschengestalt. Inzwischen zuckten jeden Moment Blitze. Kunda sah angstvoll, daß das lachende Gesicht Hīrās Gesicht entsprach. Weiter sah sie, daß die mitleidvolle Schönheit der Mut-ter jetzt von tiefer Sorge durchdrungen war. Die Mutter sagte: 'Kunda, damals hast Du nicht auf mich gehört, bist nicht mit mir gekommen - jetzt hast Du das Leid doch gesehen?' Kunda weinte. Da sprach die Mutter erneut: 'Ich hatte gesagt, ich würde noch einmal kommen; hier bin ich. Wenn Du Dich jetzt an den Freuden der Welt sattgetrunken hast, dann geh mit mir.' Da sagte Kunda weinend: 'Mutter, nimm mich mit. Ich will hier

⁹⁴ Caṭṭopādhyāy 1986, 217 f.

nicht mehr bleiben.' Dieses hörte die Mutter, freute sich und sagte: 'Dann komm!' Darauf verschwand die Strahlende. Als der Traum endete, erinnerte sich Kunda an den Traum und bat die Gottheit: 'Diesmal sei mein Traum erfolgreich!'"⁹⁵

Hīrā, die Dienerin, versucht im Laufe der Intrige des Romans, die hier nachzuerzählen zu weit führen würde, immer wieder, Kundas Schwäche und Naivität böse auszunutzen. Jetzt kommt Kunda durch Hīrā an das Gift, durch das sie ihrem Leben ein Ende setzt."⁹⁶

Besprechung

Das allgemeinste Merkmal der Gestalt, die Kunda im ersten Traum erscheint, ist das Licht. Der große, helle Mondhof ist ihr Vehikel. Der Him-mel wird erleuchtet. Die Epithete der Gestalt zeugen in großzügiger Weise von ihrem lichtvollen Charakter: Jyotirmayī (die Mondlichtvolle), Ālok'mayī (die Lichtvolle) und Tejomayī (etwa: die Glanzvolle). Diese gött-liche Gestalt (217) nimmt nun die Form der Mutter Kundas an. Sie bleibt aber doppeldeutig; sie ist weder nur bekannte, vertraute, persönliche Mut-ter, noch nur unbekannte Gottheit. Die Funktionen persönliche Mutter und kollektive Muttergöttin verfließen ineinander. Der Mondhof ist sowohl Vehikel als auch Aura und zentriert ihre Erscheinung.

Sie fordert Kunda auf, mit ihr in die Welt der Sterne zu gehen, doch Kunda lehnt ab. Die Gestalt als außerhalb der Zeit stehende läßt nun am Himmel die Abbilder der beiden Unglücksbringer in Kundas Leben entstehen; als bedingt innerhalb der Zeit Stehende warnt sie Kunda vor diesen Menschen. Möglicherweise ist dieser Widerspruch (- die Gottheit muß wissen, wie es weitergeht -) aus der oben aufgezeigten Ambivalenz der Gestalt zu erklä-ren: Als Göttin ist sie sich dessen, was mit Kunda passieren wird, wohl gewärtig und gewährt ihr auch in den beiden Abbildern gewissermaßen eine Vision ihres zukünftigen Lebens; als Mutter aber möchte sie Kundanandinī davor bewahren und warnt sie also. Daß dieser Widerspruch für die Kon-struktion des Romans notwendig ist, erhellt sofort und wird weiter unten besprochen werden. Am Schluß des Traumes wird deutlich, daß auch die Helligkeit des Himmels an die Erscheinung der göttlichen Gestalt gebunden ist, da er sich mit ihrem Verschwinden wieder verdunkelt.

Kundas zweiter Traum steht in starkem Kontrast zum ersten. Eine regen-schwangere schwarze Wolke ist diesmal das Vehikel der Gestalt; schwarzer Dampf umgibt sie, Blitze zucken, und die Gestalt beherrscht nicht mehr die Totalität der Szenerie um sich herum, denn auch Hīrās Abbild erscheint in

⁹⁵ Caṭṭopādhyāy 1986, 291

⁹⁶ Diese Zusammenfassung wird der Vielsträngigkeit des Romans nicht gerecht, reicht aber im hiesigen Zusammenhang aus.

der Wolke. In der ambivalenten göttlichen Gestalt ist diesmal der Aspekt der persönlichen Mutter stark dominant. Ihr Mit-leiden kommt in der ganzen Szenerie sowie in ihrem Gesicht zum Ausdruck. Das Licht, das im ganzen ersten Traum Zeichen des Übernatürlichen, Göttlichen war, ist in diesem Traum nur ihr zueigen. Die Bildlichkeit beider Träume⁹⁷ steht in einer langen indischen Tradition der Darstellung mystischer Erfahrung; in der Bengaliliteratur möge der Dichter Hem'andra Bandyopādhyāy und sein Werk "Daśamahābidyā" als Beispiel dienen.

Kundas Träume werden deutlich als solche codiert; die Anführung erfolgt in beiden Fällen durch Versionen des Ausdrucks "sie sah". Nach dem ersten Traum bereut Kunda, nicht die Kraft besessen zu haben, der Anweisung ihrer Mutter Folge zu leisten. Sie erzählt dem Nachbarmädchen Cāpā ihren Traum; als Nagendra auftaucht, erkennt sie in ihm den Mann, der ihr im Traum gezeigt worden ist. Dennoch läßt sie die Dinge ihren Lauf nehmen.

Kundas Traum ist ein Klartraum, der Traumanweisung (svapnādeś) und Inkubation in sich verbindet; eben das macht ja seine Unschlüssigkeit aus. Indem Kunda bereut, ihm nicht Folge geleistet zu haben, erkennt sie ihn als Klartraum an. Sie schwankt nicht in ihrer Verständnisweise des Traum-erlebnisses. Trotzdem ist sie nicht fähig, es umzusetzen. Mit der Zeit ver-
gibt sie es vollständig.

Plausibel ist Kundas Traum nicht; die Traumform geht ihm ab, und zu offensichtlich geht es darüberhinaus hier darum, an der Fabel zu arbeiten; der Vorausdeutungscharakter ist zu eindeutig.

Berichtet wird Kundas Traum in psycho-narration, einer Erzählweise, die sonst in diesem Roman kaum je vorkommt. "Biṣ'brkṣa" wird, wie Baṅkims andere Romane auch, von einem auktorialen Erzähler erzählt.⁹⁸ Nur in den Traumpassagen findet der Erzähler den Weg in die Welt von Kundas geistigen Vorgängen, macht er den Geist "durchsichtig".⁹⁹ Inwieweit verfügt aber nun der Erzähler von "Biṣ'brkṣa" über Kundas Innenleben, inwieweit benutzt er es zu seinen Zwecken? Es sei hier erlaubt, etwas weiter auszuholen und erst einmal zu fragen, wie der Erzähler in "Biṣ'brkṣa" beschaffen ist. Der Erzähler tritt dann und wann hervor und wendet sich an den Leser, um den Inhalt zu kommentieren, für erzähltechnische Probleme um Verständnis zu bitten und ähnliches. Am Schluß z.B. findet sich folgende Bemerkung: "Wir haben Biṣ'brikṣa ("Giftbaum") beendet. Ich hoffe, daß hierdurch

⁹⁷ Das gilt im selben Maße für den Traum in "Ānandamaṭh" (1882); vgl. Caṭṭopādhyāy 1986, Bd.1, 685 f.

⁹⁸ Vgl. Stanzel 1989

⁹⁹ Cohn nennt ihr Buch über psycho-narration "Transparent Minds" (Cohn 1978).

in jedem Haus (ghare ghare) Ambrosium entsteht." (296) Diese Bemerkung kommt einer moralischen Aufforderung gleich; der Leser möge seine Lehre aus den Geschehnissen ziehen und sein Leben entsprechend gestalten. Der Erzähler vertritt also die Moral.¹⁰⁰ Schon allein der Titel (Giftbaum) läßt diese Haltung erahnen, und tatsächlich baut Baṅkims Erzähler kontinuierlich durch eingestreute Kommentare an dieser Vorstellung eines dem Romangeschehen inhärierenden Bösen, das nun am Schluß in moralischer Aufarbeitung der Leserschaft als Exempel anempfohlen wird.

Auch die psycho-narration spannt nun dieser Erzähler in sein morallehrendes Konstrukt ein. Die Träume sind nicht wirklich Teil von Kundas Innenleben, ihr Charakter wird durch sie nicht offenbar; sie sind vielmehr Orte, an denen das Übernatürliche eintreten kann. Vorgänge, die mit den Anforderungen einer realistischen Schreibweise nicht vereinbar sind, für die Fabel aber von größter Bedeutung sind, werden per psycho-narration und Codierung als Traum ins Innere von Kundas Kopf verlegt. Ihr Geist wird durch die psycho-narration nicht durchsichtig in dem Sinne, daß die Leserschaft erblicken darf, was sich dort wirklich abspielt; ihr Geist wird vielmehr in recht roher Weise aufgerissen, um ihm etwas einzugeben, das der Erzähler außerhalb nicht unterbringen kann. Es kann hier sogar gefragt werden: Hat Kunda überhaupt ein eigenständiges Innenleben? Die Antwort lautet, wie in Bezug auf die meisten von Baṅkims Romanfiguren, nein. "Baṅkim'andra hat nur Menschen mit flachen Charakteren gezeichnet; das Schaffen von runden Charakteren lag außerhalb seiner Neigung und Geschicklichkeit."¹⁰¹

S.C.Sengupta nennt diese "morality on the virtue of self-control" eine "didactic novel",¹⁰² und auch Sukumār Sen sieht Baṅkim in Biṣ'brkṣa als "nītiśikṣak" (Morallehrer).¹⁰³ Eine Würdigung des ersten Traumes findet sich bei S.K.Banerjee: "Chap. 3 is a unique example of what is called dramatic foreshadowing. The dream picture contained in it is not a mere conventional allegory observed in some of his novels; it forms the basis of the whole design of Vishavrikṣa[...]"¹⁰⁴

Der auktoriale Erzähler stellt sich die Daibabānī (göttliche Stimme) der verzerrten, inkohärenten Gottheit in den Dienst, um sowohl formale wie auch inhaltliche Probleme zu lösen. Durch den ersten Traum, genauerge-

¹⁰⁰ Vgl. Stanzel 1964, 22: "Der auktoriale Erzähler ist konservativer als seine Helden."

¹⁰¹ Dāś'gupta 1966, 249

¹⁰² Sengupta 1977, 3; 20

¹⁰³ Sen 1965, 208

¹⁰⁴ Banerjee 1968, 63

sagt durch seinen antizipierenden und ominösen Charakter, erhält der Roman seine Grundspannung, und zwar über seine gesamte Länge. Die Notwendigkeit der Spannungserzeugung erklärt die Inkohärenz der göttlichen Gestalt im Traum; nur ein andeutendes Halbwissen um die Zukunft erfüllt hier den Zweck. Wie oben argumentiert wurde, findet die Inkohärenz Ausdruck im Oszillieren der Gestalt zwischen den Polen "persönliche Mutter" und "Göttin". Der Charakterisierung dienen die Träume nicht; sie gehören nicht der Figur, sondern allein der Fabel.

Das Böse wird metaphysisch überhöht. Denn was vorhersagbar ist, ist auch determiniert. Kundas Jammertal wird göttlichem Frieden gegenübergestellt. Auch die beiden Träume gehören also zu dem schweren Geschütz, das der Erzähler gegen den "bīj" (Samen) des Giftbaumes ins Feld führt: gegen die Gelüste des Mannes nach anderen Frauen als seiner einen, eigenen. Die Träume überschreiten dabei die Grenze, die die realistische Schreibweise setzt; der Traum wird zum Landeplateau für die Gottheit.

2. "Kamalākānta" (1885): Visionen eines Verrückten

"Kamalākānta", 1885 in Buchform erschienen, ist auf den ersten Blick eine Sammlung satirischer Essays, "which, half humorously and half seriously, he [Bāṅkim] regarded as his best work."¹⁰⁵ Kamalākānta, der fiktionale Schreiber dieser Essays, wird zu Beginn vom fiktionalen Herausgeber, Śrībhīṣmadeb Khośnabīs, vorgestellt: Seine Halbbildung (ein wenig Englisch, ein wenig Sanskrit), seine Unfähigkeit zu arbeiten, sein Opiumkonsum kommen zur Sprache. Der Abschnitt hat die Form einer editorischen Vorbemerkung und enthält sich darum nicht, den editierten Text in Wendung an die Leserschaft einzuführen. Śrībhīṣmadeb Khośnabīs hat Kamalākānta, den er für verrückt erachtet, eine Zeitlang in seinem Haus untergebracht; als Kamalākānta ("Er pflegte sich nirgendwo fest niederzulassen."⁽⁴⁹⁾) eines Tages in orangefarbener Sannyāsikleidung sein Haus verläßt, gibt er ihm seine gesammelten Aufzeichnungen (daptar) als bakhśīś. Śrībhīṣmadeb fragt sich, ob er diese "unschätzbaren Juwelen" dem Feuer übergeben solle; die Mildtätigkeit jedoch läßt ihn darauf kommen, das Ganze zum Nutzen der Allgemeinheit zu veröffentlichen: "Denen zu Hilfe, die an Schlaflosigkeit leiden, habe ich mich an die Verbreitung der Werke Kamalākāntas gemacht."⁽⁴⁹⁾

Śrībhīṣmadeb tritt damit noch nicht ab; er enthält sich nicht, im Text Kamalākāntas - in Form editorischer Anmerkungen - ihm besonders absurd scheinende Stellen zu tadeln. Er stellt die Außensicht Kamalākāntas dar und bietet der Leserschaft gleich eine Leseweise an; daß diese Leseweise freilich nur für sehr bornierte Köpfe durchzuhalten ist, weist bereits auf eine grundlegende, das gesamte Buch durchziehende Ambivalenz hin, die hier herausgearbeitet werden soll.

¹⁰⁵ S.C.Sengupta 1977, 49

(a) Ein Satz aus "Manuṣya phal" ("Menschenfrüchte")

Die Träume in "Kamalākānta" sind Opiumträume, also künstliche, auf der Ebene der dargestellten Welt; essentiell aber sind sie ein Vorwand für Allegorien mit Bezug auf die Wirklichkeit, und Verständnis bedeutet in Kamalākānta immer Verständnis der Allegorien. "Menschenfrüchte" (Bāṅkim Racanābhāṣī Bd.2, 51 ff.) ist eine solche Allegorie. Sie beginnt mit der hier üblichen Einleitungsformel "Wenn ich eine etwas zu hohe Dosis Opium nehme..."; dann führt Kamalākānta seine Vorstellung ein, die Menschen seien Früchte.

"Einige werden vollreif gepflückt, im Gangeswasser gewaschen und für den Gottesdienst oder zur Brahmanenspeisung verwendet: Nur deren Geburt als Frucht oder als Mensch ist sinnvoll (sārthak)."

Allin dieser Satz kurz nach Beginn von "Menschenfrüchte" zeigt die Mannigfaltigkeit der Bezüge und Leseweisen, die sich herstellen lassen. Das soll nun kurz demonstriert werden:

-a- Die Leseweise, die Śrībhīṣmadeb vorschlägt, bleibt bereits beim Modus stecken. Die Angabe, daß diese Vorstellung durch erhöhten Opiumgenuß zustande kommt, impliziert für ihn Ungereimtheit, die er, mit diesem Vorverständnis, dann auch sieht und als einschläfernd empfindet. Er betrachtet nur den "face value" und liest, in seiner Leseweise gefangen, über den Satz hinweg.

-b- Die zweite Leseweise geht über die Allegorie hinweg (was hier zugegebenermaßen schwierig ist, da die Worte "oder als Mensch" vollständig ignoriert werden müßten) und verfolgt den Satz als Aussage über das "Leben" von Früchten. Ein solches Verständnis würde den Satz zwar kohärent, aber belanglos machen.

-c- Der Satz kann, wenn das Verstehen der Allegorie gegeben ist, ironisch aufgefaßt werden. Denn vom Standpunkt der Frucht her betrachtet ist Vermehrung sinnvoller als Vernichtung; so drängt sich die Analogie auf, daß es auch für den Menschen sinnvoller sei, sich zu vermehren, als Göttern zu dienen oder bei der "Brahmanenspeisung verwendet" (wie auch immer das aufzufassen ist) zu werden.

-d- Ironische wie nicht-ironische Leseweise bergen beide noch zwei weitere Optionen: Zählt Kamalākānta als Brahmane sich zu den speisenden Brahmanen oder nicht? Äußert er Sozialkritik oder Selbstironie? usw.

Der Satz ist sozusagen "vielschneidig"; er bleibt in der Schwebelage und läßt sich nicht auf eine einzige, "solide" Leseweise festlegen. Er ist gewollt semantisch überladen. Diese Vieldeutigkeit von Kamalākāntas Traumstimme trägt die Form ihrer Äußerung schon in sich. Aufgrund ihrer

semantischen Überladenheit kann sie unmöglich einen Roman erzählen, da die Fabel, um bestehen zu können, eine solche Überfülle durchkreuzen müßte. Insofern läßt die Gesamtheit eines Romans ihren Bestandteilen viel weniger Freiheit, als es hier der Fall ist.¹⁰⁶ Angemessen ist dieser Traumstimm eine Kurzform, das satirische Essay (hier als Brief, Tagebuchaufzeichnung, Bericht etc.). Diese Essays stehen in einem Rahmen, der Einleitung und Zwischenbemerkungen des Autors umfaßt, und sind mehr oder minder additiv verknüpft,¹⁰⁷ d.h. meist ohne inneren Zusammenhang aneinandergerichtet.

(b) "Āmār durgotsab" ("Mein Durgäfest")

Einer der Träume ist nicht satirisch; er vermag an sich und durch die Tatsache, daß es Kamalākānta ist, der ihn äußert, einigen Aufschluß über Baṅkim zu geben: Es ist der elfte Essay "Mein Durgäfest" ("Āmār durgotsab").

"Wer hatte mir gesagt, ich sollte am Tag der Saptamīpūjā soviel Opium rauchen (caṛāno)! Warum habe ich Opium geraucht! Warum ging ich das Götterbild ansehen! Warum habe ich das gesehen, was ich nie sehen werde! Wer hatte mich so behext (c kuhak ke dekhāila)! Ich sah plötzlich den Strom der Zeit, der den Horizont umhüllend mit starker Geschwindigkeit dahinflöß; ich stieg auf ein Floß und trieb. Ich sah diesen unendlichen, uferlosen, in Dunkelheit (fließenden), sturmaufgewühlten Strom, voll von Wellen; dann und wann stiegen die hellen Sterne auf, nieder und wieder auf. Ich war vollkommen allein; ich bekam Angst, weil ich allein war; ganz allein; ohne Mutter - "Mutter! Mutter!" rief ich. Auf der Such nach der Mutter war ich in dieses Zeitmeer gekommen. "Wo bist Du, Mutter?" Wo war meine Mutter? Wo war die bengalische Erde (baṅgabhūmi), die Kamalākānta geboren hatte? "Wo bist Du in diesem schrecklichen Zeitmeer?" Plötzlich füllte sich die Ohrhöhle mit himmlischer Musik; im Kreise der Himmelsrichtungen verströmte ein glühend helles Licht wie beim morgendlichen Sonnenaufgang, ein angenehmer, leichter Wind blies; über dieser Wassermasse voll von Wellen sah ich in der Ferne (dūraprānte) die Goldgeschmückte, das herbstliche Idol dieser Saptamī. Im Wasser lachte sie, trieb sie und verströmte sie Licht! War das die Mutter? Ja, das war Mutter. Ich erkannte sie, sie war meine Hervorbringerin und Muttererde, die Erdige, Erdiggestaltige, mit unendlichen Juwelen Geschmückte - sie lag schlafend im Bauche der Zeit. Zehn edelsteinverzierte Arme, zehn Richtungen, in zehn Richtungen ausgedehnt; darin glänzten in Form verschiedener Waffen

¹⁰⁶ Hier wird kein normatives Urteil über die semantische Beschränktheit des Wortes im Roman versucht; Vergleichspunkt sind vielmehr Baṅkims eigene Romane, nach deren Lektüre die Freiheit des Wortes bei "Kamalākānta" ins Auge sticht.

¹⁰⁷ Vgl. Lämmert 1955, 45

verschiedene Śaktis (Kräfte); unter den Füßen sind von Feinden eingekesselte Helden und Löwen mit der Heilung der Feinde beschäftigt (!) Diese Gestalt werde ich jetzt nicht sehen - heute nicht, morgen nicht, bis zur Überwindung des Zeitstromes nicht; doch eines Tages werde ich sie sehen; sie, deren Arme die Richtungen sind, die mit verschiedenen Waffen schlägt, die Feinde erdrückt und auf Birendras Rücken weilt; rechts Lakṣmī, die Schicksalsgestaltige (bhāgyarūpiṇī), links die Gestalt von Wissen und Wissenschaft, dabei Kārttikeya, die Gestalt der Kraft, und Gaṇeś, die Gestalt der gelungenen Taten - sie, das goldene Idol Bengalens sah ich in jenem Zeitstrom." [Kamalākānta findet Blumen und ruft:] "[...] "Komm Mutter, komm nach Hause; vereinigt an einem Ort zu einer Zeit werden sechzigmillionen Kinder hundertzwanzigmillionen Handteller zusammenlegen und Deinen Fußlotus verehren! [...] Steh auf, Mutter, diesmal werden wir gute Kinder sein und auf dem rechten Pfad bleiben, wir werden Dein Gesicht halten. Göttin, (Du, die wir) durch die Götter bekommen (haben), diesmal werden wir uns selber vergessen, brüderlich sein, des Nächsten Wohl anstreben, die Unmoral, die Faulheit und die Sinnenfrohn werden wir aufgeben; steh auf, Mutter, ich weine allein, immerfort weinend sind meine Augen vergangen, Mutter! Steh auf, steh auf, steh auf, Mutter, Gebälerin Bengalens!" Mutter stand nicht auf. (Hat jemand erwartet, daß) sie aufstünde? Kommt, all ihr Brüder! Laßt uns in diesen dunklen Zeitstrom springen! Kommt, laßt uns dieses Idol mit einhundertzwanzigmillionen Armen hochheben, auf sechzigmillionen Köpfen tragen und nach Hause holen. [...]"¹⁰⁸

Besprechung

Kamalākāntas Traum wird in der ersten Person berichtet, und zwar in der Vergangenheit, was das Zeitenverhältnis zwischen Erlebnis und Protokoll wiedergibt. Er wird durch eine der üblichen Floskeln bezüglich des Opiumrauchens codiert. Ein Bezug auf das fiktionale Ganze ist aufgrund der Anlage des Buches von vorneherein auszuschließen; der Traum steht isoliert da und muß auch so gedeutet werden. Das bereitet kaum Schwierigkeiten, denn der Traum ist ein Klartraum, der sein Anliegen offen vor dem Leser ausbreitet. Plausibel ist der Traum wohl nicht, denn Kamalākāntas Ansprache ist zu lang, um mit der Traumform vereinbar zu sein; er ist aber authentisch im Sinne einer Utopie des Autors.

Im Zusammenhang des "Kamalākānta" ist dieser Traum völlig überraschend. Die Rhetorik verblüfft; seine hohe Sādhu Bhāṣā, voll von Epitheten, ist hier - und nirgendwo sonst im "Kamalākānta" - ohne Ironie; wie Sudipta Kaviraj¹⁰⁹ anmerkt, könnte diese Passage ohne Probleme in "Ānandamaṭh" eingefügt werden. Kamalākānta Cakrabartī hat hier kein

¹⁰⁸ Caṭṭopādhyāy 1986, Bd.2, 79 f.

¹⁰⁹ Kaviraj 1989, 210

Stück Ambivalenz mehr, sein Traum geht einfach mit ihm durch. Und: Der Traum hat eine Wahrheit, die ihm sehr unbequem ist. Ausführlich bereut er eingangs, daß ihm sein Opiumkonsum diese Vision beschereu mußte. Er hätte es bevorzugt, nicht an seine verlorene Identität erinnert zu werden. Wie in "Ānandamaṭh" ist die Göttin Bengalen. Sechzigmillionen Bengalen sind mutterlos; das Land gehört Fremden, sie sind sich selbst fremd. Das ist die Wahrheit des "Durgāfestes" wie auch des gesamten "Kamalākānta", mit dem Unterschied, daß es in diesem Traum IN statt wie sonst überall zwischen den Zeilen steht.

Doch es ist es immer noch ein großer Unterschied, ob dieser Traum im "Kamalākānta" oder in "Ānandamaṭh" auftaucht. Um diesen Unterschied zu klären, muß nun von der grundlegend von den Romanen abweichenden Struktur des "Kamalākānta" die Rede sein.

"Kamalākāntas" Hauptmodus nennt S.Kaviraj "liminality". Kamalākānta ist unproduktiv, wird von vielen für verrückt gehalten. Gesellschaftlich ist er der absolute Verlierer. Er raucht Opium. Sein Hauptgang ist eine ungebildete Milchfrau. Ist Kamalākānta fast idealtypisch marginal, so sind es seine literarischen Produkte erst recht: Er träumt im Opiumrausch, daß er mit Katzen und Nachtfaltern redet. Doch eben diese Liminalität ist der einzige Modus, in dem Baṅkim - denn er ist hier deutlich zu erkennen - als kolonialisierter Intellektueller seine Wahrheit sagen kann. Alles spricht dafür, "Kamalākānta" Baṅkims "secret biography" (S.Kaviraj) zu nennen. Baṅkim selbst hat "Kamalākāntas" Wahrheit als jemand, der in führender Position im Dienste der Kolonialverwaltung stand, marginalisieren müssen. "Kamalākānta" ist "veiled",¹¹⁰ und zwar gleich vielfach: durch gesellschaftliche Randstellung, Verrücktheit, Opium und Traum fast schon überdeterminiert. Darüber hinaus muß Kamalākānta seine Vision noch bereuen. Und trotz dieser potenzierten Distanzierungen ist Baṅkim im "Kamalākānta" seiner Wahrheit und der der bengalischen Gesellschaft am nächsten gekommen; sein Traum, Baṅkims persönlicher Traum, steht im "Kamalākānta" in aller Liminalität da, doch die Liminalität ist authentisch, ist auch Baṅkims eigene. Der Traum ist authentisch.

Ein Vergleich mit dem Roman "Ānandamaṭh" zeigt, wie sehr Baṅkim dieser Liminalität bedarf, um Utopie zum Ausdruck zu bringen. "Ānandamaṭh" versucht mit gewaltiger Anstrengung, die persönliche Utopie ins Zentrum einer Handlung zu rücken, und diese Anstrengung ist dem Roman überall anzumerken. Wenn auch "Ānandamaṭh" zeitweise als Revolutionärsfibel behandelt wurde - literarisch gesehen paßt der Traum nicht ins Zentrum eines Romans zu Baṅkims Lebzeiten. Kamalākānta kann sogar selbst "Ānandamaṭh" kritisieren. Während er rufen kann: "Kommt, all Ihr Brüder! Laßt uns in den dunklen Zeitstrom springen (und) [...] das Idol [...] nach Hause holen!" (s.o.), muß der Autor von "Ānandamaṭh" auf einen ein Jahr-

¹¹⁰ S.K.Banerjee, 1968, XVIII

hundert zurückliegenden geschichtlichen Stoff zurückgreifen und diesen noch kräftig manipulieren (wie verschiedene Kritiker bestätigen). Auch in dieser zeitlichen Distanzierung liegt Liminalität, was jedoch nichts daran ändert, daß der Roman ein Genre ist, das eine Fabel und einen Schluß¹¹¹ braucht, und "Ānandamaṭh" sich damit sehr schwer tut.

Stellvertretend für alle Romane zeigt also "Biṣ'brkṣa", wie der Traum bei Baṅkim im Sakralen, Übernatürlichen verhaftet bleibt; er ist nicht mehr als dessen "Hintertür", durch die es in die Dargestellte Welt eindringt. Baṅkims fiktionale Träume sind nicht plausibel und sind vor allem keine Schöpfungen ihrer jeweiligen Träumer: Es sind die Träume, die von einer anderen, gleichwohl aber die Dargestellte Welt bestimmenden Welt zu ihren Träumern kommen. Ganz anders sieht aber die Rolle der Opiumträume im "Kamalākānta" aus; sie sind Modi der Ausgrenzung von Wahrheiten. Die Konstellation Traum-Wachwelt wird hier zu einem Gleichnis über verkehrte Kolonialverhältnisse; während die Wahrheit (eines Autors oder eines Volkes) im Mittelpunkt des Lebens bzw. der Wachwelt stehen sollte, hat sie sich hier ganz an den Rand geflüchtet. Nur sind Kamalākāntas Träume genaugenommen nicht fiktionale Träume, sondern satirische Essays, die schon fast nicht mehr im Bereich dieser Untersuchung liegen.

¹¹¹ S.o.: Auch hier geht es nur um für Baṅkim relevante Normen.

II. Märchen, Grotteske und Satire: Trailokyanāth Mukhopādhyāy (1847-1919)

Beginnend mit dem Roman "Kaṅkābatī" (1892) veröffentlichte Trailokyanāth Mukhopādhyāy insgesamt vier Romane und vier Sammlungen von Kurzgeschichten. Seine Romane gelten als in vieler Hinsicht dieser Bezeichnung nicht angemessen,¹¹² aber er gehört zu den beliebtesten bengalischen Prosaautoren seiner Zeit. Seine Stärke liegt in der Beweglichkeit seiner Phantasie und besonders auf dem Gebiet der Komik. "Trailokyanāth war ein Künstler eigenständigen Temperaments."¹¹³

Die bekannteste seiner Veröffentlichungen, der auch als "Märchenroman" (upakathā upanyās)¹¹⁴ bezeichnete Roman "Kaṅkābatī", welcher zum Großteil eine Traumschilderung ist, soll hier besprochen werden.

1. "Kaṅkābatī" (1892)

Inhalt:

Teil I

Zu Beginn referiert der Erzähler des Romans eine alte Sage, nach der ein Junge sich schwört, diejenige zu heiraten, die seinen Mango isst. Ohne von dem Schwur zu wissen, tut dies seine Schwester Kaṅkābatī.¹¹⁵ Er bleibt bei seinem Schwur, und sie muß sich aus Scham ertränken. Nun tritt der Erzähler hervor: "Dieses glaubt aber niemand. Wegen eines Mango will jemand seine Schwester heiraten? Das ist unmöglich. Was möglich ist, sage ich nun."¹¹⁶

Der Roman spielt in einem großen, in einem bewaldeten Gebiet Bengalens gelegenen Dorf namens Kusum'bāṭī. Tanu Rāy, ein frömmelnder Brahmane hoher Abstammung, hat drei Töchter und einen Sohn; zwei der Töchter verheiratet er in Umkehrung des Brauches für ordentliche Geldsummen an dem Tode entgegengehende Bräutigame. Der jüngsten Tochter Kaṅkābatī,

¹¹² vgl. z.B. Gupta 1992, 357

¹¹³ a.a.O.

¹¹⁴ Caudhurī 1989, 57

¹¹⁵ "Kaṅkābatī" heißt "die Mangohafte".

¹¹⁶ Mukhopādhyāy 1892, 1

einem überaus lieblichen Kind, gedenkt Tanu Rāys Frau ein besseres Leben zu erkämpfen. Im selben Viertel des Dorfes wohnt die verwitwete "Khetur Mā", die Mutter Khetus, mit ihrem einzigen Sohn Khetu in bescheidenen Verhältnissen. Ihr verstorbener Mann, ein rechtschaffener und wohlthätiger Gelehrter, hatte sein Geld immer zur Hilfe an andere verwendet und bei seinem Tod kaum etwas zurückgelassen. Einer seiner ehemaligen Schüler, der keineswegs wohlhabende, in Kalkutta wohnende Rām'hari, sorgt innerhalb seiner begrenzten Möglichkeiten für Khetu und seine Mutter. Im Dorf nimmt in gewisser Hinsicht der Brahmane Nirañjan, der seinen gesamten Besitz an den Zamindar Janārddan Caudhurī verloren hat und erklärter Gegner Tanu Rāys ist, den Platz des Vaters für Khetu ein.

Als Khetu das Schulalter erreicht, holt Rām'hari ihn zu sich nach Kalkutta; Khetu unter der Trennung leidende Mutter schließt Freundschaft mit der Mutter von Kaṅkābatī, und vor allem das liebevolle Mädchen hilft ihr, wieder Freude am Leben zu finden. Khetu verbringt gewohnheitsmäßig die Schulferien in Kusum'bāṭī, und schon bald bringt er nicht nur für seine Mutter, sondern auch für Kaṅkābatī mühsam ersparte Geschenke aus Kalkutta mit. Als diese heranwächst, lehrt er sie Lesen und Schreiben. Kaṅkābatīs Mutter bittet sich von ihrem Mann aus, dieses eine Mal bei der Wahl eines Bräutigams für das Mädchen mitreden zu dürfen, und als Kaṅkābatī, zur Schönheit geworden, das entsprechende Alter erreicht, bringt sie Khetu ins Gespräch, für den Rām'hari ebenfalls im Begriffe steht, eine Braut zu suchen. Tanu Rāy und Rām'hari kommen überein, nach weiteren drei Jahren bei Beendigung von Khetus Studium die beiden zu verheiraten.

Nach Ablauf dieser drei Jahre hört Khetu, daß Tanu Rāy wortbrüchig geworden ist und Kaṅkābatīs Verheiratung mit dem greisenhaften, aber reichen Zamindar Janārddan Caudhurī plant. Er macht sich sofort ins Dorf auf, hat aber keine Möglichkeit, irgendetwas zu ändern. Er wird vielmehr, da er einmal Wasser mit Eis getrunken hat und damit nach Auffassung der Brahmanen um den Zamindar zum Christen geworden ist, aus seiner Kaste verstoßen. Je näher der Zeitpunkt der Hochzeit rückt, desto kränker wird Kaṅkābatī; am Tag der Hochzeit wird sie bewusstlos (kaṅkābatīr jñān nāi, samjñā nāi).

Teil II

Kaṅkābatī verspürt großen Durst und bricht zum Fluß auf, wo ihr ein Fisch den Rat gibt, mit einem Boot in die Mitte des Flusses zu fahren und in die Tiefen des Wassers zu gehen, wo sich ein kühler Wohnort befindet. Kaṅkābatī handelt entsprechend. Als sie in der Mitte des Flusses ist, erscheint nacheinander ihre ganze Familie am Ufer, um sie zur Rückkehr zu bewegen; Kaṅkābatī aber läßt sich mit dem Boot ins Wasser sinken. Dort versammeln sich verschiedene Fische und andere Wasserbewohner um sie und beschließen, sie zu ihrer Königin zu machen. Die im Fluß versenkten Goldschätze werden herausgeholt, und in Begleitung eines Krebses und

einer Schildkröte macht sich Kaṅkābatī auf den Weg zum "alten Schneider" (buṛo dar'jī) und danach zu Khaliphā Sāheb, um königliche Gewänder geschneidert zu bekommen. Danach bezieht sie als Königin eine schöne Muschel im Innern des Flusses als Wohnsitz.

Diese Muschel findet eines Tages eine Hirtin aus Kaṅkābatīs Dorf beim Baden und nimmt sie mit in ihre Hütte. Als die Hirtin ins Dorf geht, um Milch zu verkaufen, verläßt Kaṅkābatī die Muschel und trägt plötzlich wieder ihre eigene Kleidung. Sie erledigt alle Hausarbeit. Die Hirtin ist sehr verwundert und täuscht eines Tages nur vor, das Haus zu verlassen, um dann die ihr bekannte Kaṅkābatī, von der sie meint, sie habe sich im Fluß ertränkt, vorzufinden. Kaṅkābatī erzählt ihr ihre Geschichte, bleibt fürs erste in ihrer Hütte und bittet sie, für sie Erkundigungen im Dorf einzuziehen. So erfährt sie, daß Khetus Mutter gestorben sei und niemand bereit sei, Khetu bei der Verbrennung ihres Leichnams zu helfen. Wie eine Verrückte rennt Kaṅkābatī zum Totenverbrennungsplatz (śmaśān). Dort trifft sie Khetu; sie erzählen sich ihre Geschichten, und Khetu schlägt vor, sie ins Haus ihres Vaters zu bringen - Janārddan Caudhurī werde sie keinesfalls heiraten, da sie das Haus verlassen habe - , und selbst ein Jahr außerhalb Bengalens Geld zu verdienen, um sie dann gegen eine bestimmte Summe von ihrem Vater erbeten zu können.

Nach Ablauf dieses Jahres kommt ein Tiger in Tanu Rāys Haus und verlangt Kaṅkābatī zur Ehe. Schnell siegt Tanu Rāys Geldgier über seine Angst, und er beginnt, finanzielle Forderungen zu stellen; mit der Kiste von Goldmünzen, die der Tiger ihm mitgebracht hat, ist er höchst zufrieden. In Kaṅkābatīs und ihrer Mutter Richtung raunt der Tiger mit Khetus Stimme, es gebe nichts zu befürchten. Daraufhin wird die Hochzeit vollzogen.

Der Tiger heißt sie auf seinen Rücken steigen und trägt sie durch den Wald; an einer Stelle befiehlt er ihr, die Augen zu schließen. Kaṅkābatī hört ein grauerregendes Gelächter; kurze Zeit später darf sie die Augen öffnen und findet sich im Innern einer mit reichen Schätzen bestückten Festung. Der Tiger entfernt sich für einen Moment und kommt als Khetu zu ihr zurück.

Khetu erklärt ihr, es sei nötig, noch zwei Monate in der Festung zu bleiben und draußen nur als Tiger zu erscheinen, was sie akzeptiert. Kaṅkābatī bittet ihn jedoch, sie einmal zu ihrer Mutter zu bringen, um diese zu beruhigen. Während dieses Besuchs bietet Tanu Rāy seinem Schwiegersohn, dem Tiger, nacheinander eine alte Kuh, Nirañjan und die Hirtin (die ihn beständig anklagt, seine Töchter verkauft zu haben) zum Mahl an, und Khetu schafft es nur unter Mühen, abzulehnen. Seiner Tochter Kaṅkābatī flüstert Tanu Rāy ins Ohr, ihr Ehemann sei möglicherweise kein echter Tiger; falls er im Haar eine Wurzel trage, sei er nur ein verwandelter Mensch, und alles werde wieder gut, wenn sie die Wurzel verbrenne.

Kaṅkābatī hält Khetu für verwünscht und sieht wenige Tage vor Ablauf der zwei Monate nach der Wurzel in Khetus Haar; sie nimmt sie heraus und verbrennt sie. Khetu erwacht und erklärt, das Geschehene sei nicht ihre, sondern seine eigene Schuld, da er ihr nicht die ganze Geschichte erzählt habe; jetzt habe er nur noch kurze Zeit zu leben, und sie solle fliehen. Da sie das nicht tut und mit ihm sterben will, so es denn sein müsse, erzählt Khetu seine Geschichte:

Während des Jahres, da Kaṅkābatī bei ihren Eltern war, hatte Khetu in Benares gearbeitet, sich von nichts als Wasser ernährt und schließlich die gewünschten zweitausend Rupien verdient; diese wurden ihm auf der Rückfahrt nach Kusum'bāṭī gestohlen. Vom Bahnhof ab wählte er den Weg von vier Tagesmärschen durch den Wald. Unterhalb eines Berges bereits in Sichtweite von Kusum'bāṭī ruhte er nachts aus, als plötzlich ein Skelett und ein Totenschädel zu ihm kamen und sprachen:

"Bābu, Du scheinst nicht an Geister (bhūṭ) zu glauben? Ich antwortete: 'Bewahren Sie, meine Herren! Legen nicht auch noch Sie sich mit mir an. Ich bin von verschiedenen Schwierigkeiten und Schmerzen geplagt. Gehen Sie, gehen Sie nachhause! Stören Sie mich nicht weiter.' Durch meine Worte wurde der Kopf nur noch wütender. Schreiend fragte er abermals: 'Bābu, Du scheinst nicht an Geister zu glauben? Anscheinend hast Du Englisch gelernt und glaubst nicht an Geister?' Ich sagte: 'Sind Sie etwa wütend, weil die Bābus, die Englisch gelernt haben, nicht an Geister glauben? Sind Sie beleidigt, wenn die Leute nicht an Geister glauben?' Der Totenschädel antwortete: 'Statt wütend zu werden sollen wir uns wohl am ganzen Körper wohlfühlen, oder wie? Erhöht das etwa den Status, wenn die Leute nicht an Geister glauben und die Geister [deshalb] nicht beleidigt sind? Weshalb sollen denn Leute sagen, daß es auf der Erde keine Geister gibt? Was haben wir den englisch erzogenen Bābus denn getan, daß sie uns vollständig aus der Welt schaffen wollen? Die Götter habt Ihr ja bereits verjagt; wenn ihr jetzt noch diese paar Untergötter (upadebatā) abschaffen könnt, dann war's das wohl. Also wirklich (baṭe)!"¹¹⁷

Khetu gab den beiden recht. Sie erzählten weiter von der Gesellschaft zur Wiederherstellung des Geisterglaubens, die sie "Skull, Skeleton and Company" (skal, skeleṭan eṇḍ kom) genannt hatten: Denn auch wenn bengalische Geschäftsleute einen Laden eröffneten, "dann nennen sie diesen Laden 'Longman and Company'. Nachdem alle gesehen und gehört haben und tausendmal betrogen worden sind, vertraut den einheimischen Leuten niemand mehr. Eher schon glauben sie, was ein englischer (indruj pindruj) Ladenbesitzer sagt, einem einheimischen Ladenbesitzer jedoch glaubt niemand. Und sich auch mal - ob es um die Veden oder die Śāstras geht, die Veden und Purāṇas sind nur dann gut, wenn die ausländischen Sāhebs sie für gut befinden. Niemand bedenkt auch nur die Worte der einheimischen

¹¹⁷ Mukhopādhyāy 1892, 113

Gelahrten (paṇḍit).¹¹⁸

Khetu gefiel den beiden, und sie beschlossen, ihn zu belohnen. Die beiden, ehemals EIN raffgieriger Kaufmann, der dann geköpft worden war, führten ihn zur Festung und sagten ihm, wie lange er zu warten hätte, da sie eine Dämonin als Wächterin des Schatzes, den sie zu Lebzeiten angehäuft hatten, für hundert Jahre verpflichtet hatten. Khetu erklärte, weshalb er das Geld sofort bräuchte, und so rieten sie ihm, sich in einen Tiger zu verwandeln, da dieser die persönliche Gottheit der Dämonin (iṣṭadebatā) war, und zeigten ihm das Verwandlungsverfahren mit der Wurzel.

Kaum hat Khetu seine Erzählung beendet, da rückt bereits die Dämonin Nākeśvarī an, um ihn zu vernichten. Kaṅkābatī wirft sich ihr mehrmals zu Füßen, um ihren Khetu zu retten, doch sie wird jedesmal von der Dämonin weggepusht, das letzte Mal bis aus der Festung heraus.

Zunächst will sie bei Meditation über die Füße ihres Gatten ihr Leben aufgeben; dann fällt ihr aber ein, daß es doch Weise gebe, die durch Geister und Hexen angerichteten Schaden kurieren können; sie beschließt also zur nächsten menschlichen Siedlung zu gehen und Erkundigungen einzuziehen. Als sie noch überlegt, in welche Richtung sie gehen soll, da sieht sie einen Frosch von einmaliger Gestalt: Er trägt Hut, Mantel und Hose (peṅṭulen), also die Aufmachung eines Weißen. "Nur die Farbe war noch die eines Frosches, selbst durch das Waschen mit Seife war die Farbe nicht wie bei einem Weißen geworden. Weiterhin hatte er keine Schuhe an den Füßen. Er hatte noch keine Schuhe gekauft; demnächst würde er welche kaufen und tragen."¹¹⁹

Kaṅkābatī fragt diesen Frosch: "Frosch Mahāśay! In welcher Richtung ist ein Dorf? In welche Richtung muß ich gehen, um zu einer menschlichen Siedlung zu gelangen?" Der Frosch antwortete: 'hiṭ miṭ phyāt.' [Imitationslaute des Englischen ohne Bedeutung]. Kaṅkābatī sagte: 'Frosch Mahāśay! Ich habe nicht verstehen können, was Sie gesagt haben. Reden Sie mal richtig. Ich frage Sie: In welche Richtung muß man gehen, um eine menschliche Siedlung zu erreichen?' Der Frosch sagte: 'hiś phiś ḍyām. Kaṅkābatī sagte: 'Frosch Mahāśay! Ich sehe, Sie sprechen auf englisch. Da ich kein Englisch gelernt habe, kann ich nicht verstehen, was Sie sagen. Wenn Sie mit Verlaub bitte auf Bengali sprechen wollen, dann kann ich Sie verstehen.' Der Frosch guckte sich um. Er sah, daß niemand in der Nähe war. Denn falls die Leute hörten, daß er Bengali sprach, so verlöre er seine Kaste; alle hielten ihn für einen 'native' (netib). Als er sah, daß niemand in der Nähe war, faßte er Mut, Bengali zu sprechen. Er sah Kaṅkābatī mit wütendem Blick an und sagte in reichlich beleidigender Weise: 'Was bist

¹¹⁸ Mukhopādhyāy 1892, 114

¹¹⁹ Mukhopādhyāy 1892, 126

Du denn für eine Göre (kothākār chuṛī re tui)? Oh je (ā gela yā). Du siehst doch, daß ich ein Sāheb bin, trotzdem sagt sie wiederholt Frosch Maśāi, Frosch Maśāi [= Form von Mahāśay in der calit bhāṣā; traditionelle Anrede]. Wieso? Fällt es Dir so schwer, Sāheb zu sagen?"¹²⁰

Zufrieden ist der Frosch erst, als er mit Namen und Sāheb angesprochen wird. Er antwortet aber nicht auf Kaṅkābatīs Frage, sondern erzählt ihr vielmehr, daß ein Elefant über ihn hinweggetrampelt sei, und daß er eben deshalb zum Sāheb geworden sei, damit das nicht mehr passieren könne.

Als Kaṅkābatī endlich den für ihre Zwecke nutzlosen Frosch verlassen hat, trifft sie eine Mücke, der sie erzählt, sie sei ein Menschenkind; die junge Mücke daraufhin: "Ein Menschenkind! Unser Essen? Deren Blut Papa holt? Ich trinke es in der Tat, habe aber nie einen Menschen gesehen. Wir sind doch 'gentle-moskitoes' [bhadra-maśā; dem bengalischen Ausdruck für Gentleman, bhadrak, nachempfunden], deshalb wissen wir all das nicht."¹²¹

Mit diesem Mückenkind schließt sie Freundschaft, was die Mücke "verdorbene Wasser schließen" nennt; beide Freundinnen werden füreinander "verdorbene Wasser".¹²² Die Mücke vertröstet die leidende Kaṅkābatī auf die Ankunft ihres Mückenvaters, der alles regeln werde. Vorher erfährt sie noch, daß der Mückenhaushalt ihrer Freundin vorhat, Kaṅkābatī als eine Art Haustier zu halten - nicht um ihr Blut trinken zu können, sondern um sich ihrer zu erfreuen.

Der Vater kehrt zurück und fragt sie, wessen Besitz sie sei. Sie nennt die Namen ihres Vaters und Mannes; der Mückenvater fragt aber, welcher Mücke Besitz sie sei. Als sie das nicht weiß, ist er sehr erzürnt. Nach einigem Hin und Her ermittelt er ihre drei Besitzer und kauft sie diesen ab. Danach halten die vier versammelten Mückenhaushaltsvorsteher eine Versammlung ab, in der die schwierige momentane Lage der Mücken Diskussthemata ist; in Indien, wo bisher immer alle Menschen an ihrem Ort geblieben seien, habe jetzt eine besorgniserregende Wanderungswelle eingesetzt, von Dorf zu Dorf bis über die natürlichen "Zäune" Ozean und Himalaya hinweg. Es sei darum nötig, Vorkehrungen zu treffen; gesetzliche Regelungen seien schon von den Mückengelehrten ersonnen worden, insbesondere für das Kaliyuga. An dieser Stelle wird ein Sanskritvers zitiert:

¹²⁰ a.a.O., 127 f.

¹²¹ a.a.O. 134

¹²² Der Ausdruck "pacājal pātā" ist, wie d. Verf. in Kalkutta erfuhr, eine Prägung Trailokyanāths und ist in die Umgangssprache eingegangen.

„Die Bewohner Indiens sollen in dunkelster Dunkelheit (ghorāndhatamase) in einer Höhle weilen, ständig die Hände hohl zusammengelegt, nackt und mit verbundenen Augen; und alle (yāvantaḥ) Mücken auf der Erde sollen ihr Blut trinken. Von heute an ist auf der Welt dieses Gesetz inkraft gesetzt.“¹²³

Nach Beendigung der Versammlung bringt der Mückenvater Kaṅkābatī zu Kharbbur, einem in seinem Besitz befindlichen Magier, und die drei begeben sich zurück zur Festung, wo sie Khetu in beinahe totem Zustand vorfinden; Nākeśvarī hatte ihn nicht vollständig getötet, da sie ihre Tante, die weit weg wohnt, zum Mahl laden will und das Fleisch eines Toten zu schnell verderben würde. Kharbburs Magic (mantra tantra) richtet jedoch nichts aus. Die zurückgekehrten Dämoninnen hält der Magier mit zwei Kürbissen in Schach, bei deren Spaltung die Köpfe der beiden geteilt würden. Schließlich kommt heraus, daß Khetus „paramāyū“, das als eine Art Organ materialisierte Lebensalter, von der Dämonin herausgenommen und an einen Baum gehängt und dort von Ameisen gefressen worden ist, welche im Magen des als Sāheb verkleideten Frosches gelandet sind. Der Frosch wird aufgefunden, doch es gibt kein Mittel, ihn zum Erbrechen zu bringen. Nach Kharbburs Auskunft ist das einzig sichere Brechmittel in solchen Fällen eine bestimmte Menge der Wurzel des Mondes; Kaṅkābatī beschließt darum, sich auf die Himmelsreise zu begeben und fängt als Vehikel das Neugeborene einer bestimmten Art von fliegendem Dämon (khokkoś). Im Himmel macht sie die Bekanntschaft verschiedener Märchengestalten und bringt schließlich die ersuchte Menge von Mondwurzel zur Festung zurück. Der Frosch erbricht die Ameisen, und diesen entreißt Kharbbur die Kleinstteile des paramāyū. Dieses, stellt Kharbbur bestürzt fest, ist jedoch so wenig, daß er, einmal zum Leben erweckt, sofort sterben müssen. Khetu erwacht, nimmt Abschied und stirbt. Kaṅkābatī will auf Khetus Scheiterhaufen Satī begehnen; darüber wird lange diskutiert, und schließlich setzt sie sich durch. In dem Moment, als sie den Scheiterhaufen besteigt, fällt sie in tiefen, angenehmen Schlaf.

Auflösung („pariśeṣ“)

Die Mitglieder von Kaṅkābatīs Familie sitzen um ihr Bett herum, und der Arzt verkündet, ihr Schlaf sei ganz ruhig geworden. Die Mutter sagt, sie habe Kaṅkābatī im Schlaf mehrmals Khetus Namen sagen gehört; Kaṅkābatī hört die Stimme ihrer Mutter und öffnet ganz langsam die Augen. Sie begrüßt alle und denkt, sie sei im Himmel. Sie fragt die Mutter, wo „er“ (traditionell darf die Hinduhefrau nicht den Namen ihres Mannes aussprechen), der zum Tiger geworden war, jetzt sei. Langsam findet sie zur Realität zurück und erfährt, daß sie einen zwanzigtägigen Fieberschlaf hin-

¹²³ a.a.O. 147: „sadākṛtāñjalipuṭāḥ vyaṃśukāḥ pihitekṣaṇāḥ/ ghorāndhatamase kūpe santu bhāratavāsinaḥ/ pivantu rudhirañcaīṣāṃ yāvanto maśakā bhuvī/ adya prabhṛti vai loka vidhīreṣa pravartitāḥ.“

ter sich habe; sie ortet ihre Erfahrung als Traum und erfragt von ihrer Mutter die wahren Begebenheiten, um den Anfang des Traums zu rekonstruieren. Sie erfährt, daß ihr Traum mit dem Aufbruch zum Fluß am Tage der geplanten Hochzeit mit Janārddan Caudhuri begonnen hat.

Die Lage hat sich inzwischen zum Guten gewendet: Janārddan ist durch den Tod eines Verwandten zur Raison gebracht worden und hat Nirañjan seine Besitztümer, Khetu seine Kastenzugehörigkeit wiedergegeben. Auch in Kaṅkābatīs Vater und Bruder hat sich ein Sinneswandel vollzogen, und die Hochzeit mit Khetu ist bereits in Planung.

Kaṅkābatī wird gesund und erzählt ihren Traum im Dorf herum. Darauf erhält sie drei Reaktionen: Ihre Freundin Sitā wirft ihr vor, ihr keinen Stern vom Himmel mitgebracht zu haben; Khetu zieht sie auf, indem er sie beim Anblick einer Mücke fragt, ob diese ihr „verdorbenes Wasser“ sei; Nirañjan aber würdigt den Traum als etwas Wunderbares:

„Wir können nicht die wahre Natur (prakṛt tattva) irgendeines Dinges erkennen und scheinen darum alle wie traumgeschaffene, imaginäre Lebewesen in dieser Welt (ei saṃsāre) zu wandeln. Warum sollen wir uns also über Kaṅkābatīs Traum lustig machen? So wie die gesamte Außenwelt durch unsere wachen Sinnesorgane geschaffen ist, ebenso ist Kaṅkābatīs Traumwelt durch ihre schlafenden Sinnesorgane geschaffen (suṣupta indriya-kalpita). Zwischen beiden Welten besteht kein spezieller Unterschied. Mit allem, was Kaṅkābatī gesehen, gehört und je gedacht hat, ist eine Traumwelt errichtet worden. Von Anfang bis Ende des Traums ist Kaṅkābatī an jeder Stelle präsent. Der Traum ist nichts als das, was Kaṅkābatī gesehen, gehört, gesagt und gedacht hat. Hier und da können wir Täuschungen sehen, wie sie im Falle Kaṅkābatīs möglich sind. Die Nase der Mücken wird nicht wie beim Elefanten zum Rüssel verändert; bei den Mücken wachsen zwei Haare zum Rüssel [zusammen]. Und an anderen Stellen, wie z.B. im Himmel, hat auch die Göttin der Phantasie ein wenig mit Kaṅkābatī gespielt. Wie auch immer, wir müssen den Traum als etwas Wunderbares akzeptieren (adbhūt baliyā mānīte ha'ibe). Ich wundere mich, wie Kaṅkābatī jenen Sanskritvers (saṃskṛta bacan'tī) geschaffen hat! Khetu sagte lachend: 'Ich hatte einmal aus Spaß diesen Vers geschaffen. Das ist lange her. Ich hatte ihn auf ein Stückchen Papier geschrieben; dieses hatte ich nach ein paar Tagen weggeworfen. Kaṅkābatī wird wahrscheinlich dieses Papierstückchen gesehen haben.'“¹²⁴

Besprechung

Wie schon aus der vorangehenden Zusammenfassung ersichtlich ist, nimmt in „Kaṅkābatī“ der Traum die wichtigste Stellung ein und übertrifft auch an Umfang den fiktionalen Rahmen um ein Vielfaches. Der Traum ist der

¹²⁴ a.a.O. 190 f.

eigentliche Ort, das größte Anliegen des Erzählvorgangs an sich.

Ebenfalls sofort ersichtlich ist, daß Kaṅkābatī's Traum kein authentischer Traum ist und in mehreren Teilen von der Traumform abweicht. Er trägt alle Merkmale der Fiktion und bleibt in seinen Veränderungen der Wirklichkeit im Rahmen der Konventionen des Märchens, der Satire und der Groteske. So wird in den Rückschritten zur Nachholung von Neben- und Parallelhandlungen, die z.B. im Falle von Khetus Bericht in der Festung¹²⁵ in wörtliche Rede eingekleidet werden, bewußte literarische Konstruktion sichtbar; außerdem verträgt sich der lange Bericht nicht mit dem überwiegend visuellen Charakter wirklicher Träume.¹²⁶

Auch die Kosmologie des Traums ist nicht unabhängig, sondern eindeutig die des Märchens. Das gilt auch für Khetus Verwandlung zum Tiger und Kaṅkābatī's Leben in einer Auster im Fluß. Weiterhin finden keine Mischbildungen statt; die Figuren des Rahmens bleiben sie selbst, wenn auch in manchmal überzeichneter Form, z.B. im Falle von Tanu Rāy. Das Handlungsgefüge ist solide gebaut und in einem Maße stringent, das dem wirklichen Traum kaum zuzutrauen wäre. Und schließlich ist auch seine kräftige Satire der flach gezeichneten Romanfigur Kaṅkābatī, immerhin der Träumerin, kaum zuzutrauen. Die Szene mit dem Frosch beispielsweise zeigt eine unglaubliche Diskrepanz zwischen Kaṅkābatī's Situation und der Bedeutung der Szene: Der Traum spricht hier nicht von oder zu Kaṅkābatī, sondern in unüberschbarer Deutlichkeit zur Leserschaft. Kaṅkābatī's Traum ist also in keinsten Weise plausibel zu nennen.

Kaṅkābatī's Traum ist ebenfalls kein terzäres Zeichensystem; er ist nicht als symbolisches Metasystem in einen fiktionalen Rahmen eingebunden, um innerhalb desselben eine mehr oder weniger verschlüsselte Bedeutung einzunehmen. Der Traum bedeutet dem Rahmen fast nichts, beide stehen fast gänzlich getrennt voneinander da. Die Anbindung besteht lediglich darin, daß die Ausgangssituation des Traums genau der zeitgleichen Rahmenlage entspricht; die darauf folgende Handlungsentwicklung innerhalb des Traums wie auch die Figurengestaltung werden durch die am Schluß enthüllte Parallelhandlung des Rahmens geradezu widerlegt. Die Anbindung beschränkt sich am Schluß auf Kaṅkābatī's Ausrufe, die die das Bett umringenden Familienmitglieder hören, ihr Erwachen, sowie ihre Erzählung des Traums, die diesen zu einem Teil der Rahmengeschichte und zum Gegenstand unterschiedlicher Bewertungen werden läßt.

Rahmengeschichte und Traum stehen sich in gewisser Weise als Alternativen gegenüber, als Antworten auf die Frage: Was geschieht jetzt? Recht bekommt letztendendes die Rahmenhandlung, doch wichtiger ist dem Erzäh-

¹²⁵ a.a.O. 105 ff.

¹²⁶ vgl. Devereux 1985, 33 zu Homers Träumen.

ler der Traum. Neben bestimmten strukturellen Erfordernissen ist die einzige Daseinsberechtigung der "Auflösung" die Korrektur des traurig endenden Traums.

Der Traum verbindet in sich drei erzählerische Codes, nämlich Märchen, Groteske und Satire. Der Märchencode ist der grundlegendste, da er die Handlung trägt; er wird in großzügiger Weise angelegt, und auch typische Märchenformeln wie das "sāt samudra, tero nadī" (Sieben Meere, dreizehn Flüsse) der Rūp'kathās fehlt nicht.¹²⁷ Oftmals gehen alle drei Codes eine feste Verbindung ein, z. B. in der Szene, da Kaṅkābatī und der Tiger auf Besuch zu Kaṅkābatī's Eltern kommen (96 ff.). Zunächst ist der in einen Tiger verwandelte Mensch ein Märchenmotiv. Der Versuch Tanu Rāy's, dem Tiger seine verschiedenen Feinde zum Fraß anzubieten, entwickelt erst das Groteske, das im Tiger steckt, indem das fremde, in märchenhafter Gestalt auftretende Tier in eine Alltagssituation gebracht wird, also praktisch "säkularisiert" wird. Das ist grotesk. Spätestens bei Tanu Rāy's Bemerkungen über die Schwiegersonne im allgemeinen dann kommt auch die Satire ins Spiel: "Tanu Rāy dachte: 'Schwiegersonne sind etwas schamhaft. Man muß mehrmals 'iß, is!' sagen, nur dann essen sie etwas. Wenn die Schwiegersonne sich zum Essen hingesetzt haben, dann essen sie sich nicht richtig satt, wenn nicht ständig fünf Leute 'iß dies, is das, is noch ein wenig' sagen. Sie lassen alles auf dem pāt (Teller aus einem Bananenblatt) liegen und stehen auf. Im Widerspruch zu ihrem wahren Befinden sagen sie (edike mukhe balen) 'Ich habe keinen Hunger mehr, ich kann nicht mehr essen.' Das ist das Gesetz (rīti) der Schwiegersonne."¹²⁸

Tanu Rāy, der Familiengesetz ("Der Schwiegersonn muß gefüttert werden!") vor Universalgesetz (ahimsā - "Man soll nicht töten!") stellt und dieses genau wissend trotzdem in vollstem Einverständnis mit sich selbst handelt, ist hier offensichtlich nicht nur Romanfigur, sondern in großem Maße Abbild und Zerrbild eines bestimmten Menschentypen der außerfiktionalen Welt; insofern handelt es sich um Satire.

Es ist offensichtlich, daß sich diese Szene anders liest, sobald einer oder zwei dieser drei Codes beim Lesen ausgeschlossen werden; in jedem denkbaren Fall (sie sollen hier nicht durchgespielt werden) einer solchen Codebegrenzung bleiben Elemente als bloße Versatzstücke zurück. Keiner dieser Codes erscheint je in Ausschließlichkeit. So geht auch die Episode der "Königin der Wasserbewohner" über bloß Märchenhaftes hinaus: Kaṅkābatī ist zwar im großen und ganzen ein flacher Charakter, dennoch wird ihr mehr Eigenleben und eigene Meinung zugestanden, als das im Märchen gemeinhin üblich ist; sie geht nicht vollständig in der Handlung auf, sondern bezieht Stellung zu ihr. So bezweifelt sie an einer Stelle die

¹²⁷ Mukhopādhyāy 1892, 153

¹²⁸ Mukhopādhyāy 1892, 97

Zurechnungsfähigkeit ihrer Begleiter, des Krebses und der Schildkröte:

"Was ist denn los? Ich sche, daß ich in die Fänge lauter Verrückter geraten bin. Dieser Krebs ist ja vollkommen verrückt. Der müßte ins Irrenhaus gesteckt werden."¹²⁹

Kaṅkābatī demonstriert in dieser Weise ihre Distanz zu ihrer Situation und Umgebung und läßt damit die Groteske ins Blickfeld rücken.

In Kaṅkābatīs Traum kann beobachtet werden, wie der Code des Märchens, der die allgemeinsten außerfiktionalen Bezugssysteme an sich bindet, mit anderen Codes mit konkreteren Bezugssystemen durchsetzt wird und insofern zu eindeutig auf die zeitgleiche außerfiktionale Wirklichkeit zielenden Aussagen fähig wird, sich aber auch sofort wieder von dieser Aussageebene zurückziehen kann. Das passiert in der Episode mit "Skull, Skeleton and Company"; schnell wird ihre zunächst märchenhafte Erscheinung in eine groteske (ein Totenschädel fragt, ob Khetu an Geister glaube) verwandelt, und sofort danach beginnt die Satire, die zu sehr direkten Äußerungen über die Gespaltenheit der Identität der Bābus kommt. Doch selbst als "Skull and Skeleton" ganz offen die Manie der Bābus beschreiben, sich die Gültigkeit ihrer kulturellen Werte von Europäern bestätigen zu lassen, sind alle drei Codes vorhanden (märchenhaft ist ihr Auftauchen; grotesk ihre Gesellschaftsgründung; satirisch schließlich das, was sie sagen): Der satirische Code tritt vorübergehend hervor, um in dem Moment, da Khetus Erlangung des Schatzes zum Thema wird, weitgehend das Feld zu räumen für den handlungstragenden Märchencode. Ganz ähnlich verhält sich die Episode mit dem Frosch.

Auf dem Gebiet der Groteske übertrifft die Episode von der Herrschaft der Mücken alles andere in "Kaṅkābatī" an Ausführlichkeit und Ausarbeitung. Die Mückenherrschaft kann mit Bachtin¹³⁰ als karnevalistisches Motiv gesehen werden; die "Gegengesellschaft" der Mücken kommt zu ihrem Recht. Die Groteske wird dabei so weit getrieben, daß ihre potenzielle Komik ausgiebig angezapft wird. Sie schlägt aber nicht in Satire um, da das Phantastische, das der Dargestellten Welt aufgepfropft wird, nämlich eben die Mückenherrschaft, nicht analogiefähig ist. Die Kolonialherren rücken zwar hier und da als mögliches Bedeutetes in die Nähe des Bedeutungsfeldes, werden aber von sofort auftauchenden Widersprüchen abgewehrt.¹³¹ Die Mückengesellschaft wie überhaupt das dargestellte Reich von Tieren

¹²⁹ a.a.O., 70

¹³⁰ v.a. in Bachtin 1987, Kap.2

¹³¹ Ein weiteres groteskes Motiv ist das obsessive Nachdenken über die eigene Nase als besonders schönes oder häßliches Körperteil bei Krebs, Frosch und Mücke: Mukhopādhyāy 1892; 70, 129 und 136.

und Märchenwesen ist hochgradig antropomorph; im Falle der Mückengesellschaft ist auch diese Vermenschlichung ein Stilmittel der Groteske und der Komik. Eben die Angleichung läßt hier das Andere als beinahe das Eigene erscheinen (auch die Mücken haben Paṇḍits, auch bei ihnen arbeiten Familienväter tagsüber außerhäusig usw.), so sehr, daß das Andere nicht mehr glaubwürdig ist und eben dadurch, daß es trotzdem weitererzählt wird, die Groteske und das Lachen herbeiruft.

Das Interessante ist nun, daß Kaṅkābatīs Traum nicht eingeführt wird.¹³² Die Codierung als Traum erfolgt erst im Nachhinein, und zwar in dem Moment, als der Erzählmodus der psycho-narration zugunsten der auktorialen Erzählperspektive des Rahmens verlassen wird. Wie wird nun der Übergang vom Rahmen in den Traum gestaltet, und welche Folgen hat der damit stattfindende plötzliche Codewechsel? Trailokyanāth muß gewußt haben, daß seine Leserschaft nicht ohne weiteres einen nicht angekündigten Traum naiv als Realitätsbeschreibung weiterliest und ungebrochen den realistischen Code anwendet; denn das ist unmöglich. Der Versuch, den Codewechsel der Leserschaft allmählich zu gestalten und abzufedern, ist denn auch im Kapitel 2,1 offensichtlich, wo die realistische Leseweise noch funktionieren kann; der rufende Fisch ist hier noch "irgendjemand". Trotzdem aber läßt sich ein lautes Quietschen im Getriebe der Codes nicht überhören, als die Fische im Wasser sich zurufen, Kaṅkābatī sei gekommen (63). Der Erzähler, so scheint es, hat hier eine Regel gebrochen und verliert dadurch seine Glaubwürdigkeit. Es ist dem erzählerischen Talent Trailokyanāths zu danken, daß dieser Eindruck bald zugunsten neuen Lesevergnügens verschwindet; der Makel aber muß eingestanden werden.

Geschickter ist die Ausführung gestaltet; der Traum kommt zu einem schlüssigen Ende.¹³³ Kaṅkābatī hat Zeit, ganz langsam zu erwachen und nacheinander erst den Traum als solchen zu erkennen und dann seinen Anfang, also den Augenblick der Grenzüberschreitung, zu lokalisieren. Hier endlich löst der Erzähler sein Versprechen aus 1,1 ein, nur Mögliches zu erzählen, und beweist der zweifelnden Leserschaft, daß er sein Wort gehalten hat. Er gibt die Grenzüberschreitung, die, obgleich sie verdeckt war, die Leserschaft hat stocken lassen, zu erkennen. Der zwanzigtägige Fiebertaum ist nun die Form, der Modus der erzählten phantastischen Geschichte, oder auch, um mit Bachtin zu sprechen, ihre "Motivation".¹³⁴

¹³² vgl. A.IV. - Fehlende Einführung

¹³³ Das Aufwachen nach dem Verbrennen auf dem Scheiterhaufen könnte an die Geschichte von Gādhī im "Yogavāsiṭha" angelehnt sein; vgl. A.V.5. in dieser Arbeit.

¹³⁴ Im Werk Trailokyanāth Mukhopādhyāy steht Kaṅkābatīs zwanzigtägiges Fieber nicht allein da; auch im Roman "Phoklā digambar" (18??) kommt ein zwanzigtägiges Fieber vor, allerdings ohne Einkleidung eines

Der Traum wird dann als erzählter in den Rahmen einbezogen; und in Nirañjans abschließendem Kommentar zum Traum wird - zumindest ist das eine legitime Interpretation - auch Autorenstimme hörbar. Trailokyanāth spricht durch Nirañjan, um die Glaubwürdigkeit des Traums sicherzustellen. Anlaß des Gesprächs mit Khetu ist eine Unstimmigkeit bezüglich des Wertes der Traumerfahrung;¹³⁵ schnell aber bemächtigt sich Trailokyanāth der Figurenstimme, um Indizien für die Glaubwürdigkeit des Traums aufzuzählen. Dabei ist anscheinend besonders wichtig, daß das vorkommende "Material" des Traums in Kañkābatī's Leben nachgewiesen werden kann.

Die Geschichte ist nur unter der Bedingung möglich, daß sie geträumt wurde. Die Frage von möglich und unmöglich läßt sich also für Trailokyanāth durch eine formale Zuweisung der Inhalte an unterschiedliche Aussageebenen oder Codes lösen: Mögliches im auktorialen Bericht, Unmögliches im Traum. Der Traum wird damit das Medium des Phantastischen, das Jenseits des realistischen Schreibens. Die Grenzüberschreitung ist die vom realistischen in den phantastischen Code.

Ein prominenter Leser von "Kañkābatī", der Kañkābatī's Fiebertraum nicht glaubwürdig fand und ihn als Makel des Werkes betrachtete, ist Rabīndranāth Thākūr; nach anfänglichem Lob schreibt er:

"Aber im Versuch, den zweiten Teil seiner Erzählung als Traum im Krankenbett unterzubringen, konnte der Schriftsteller nicht erfolgreich sein. Er ist ein Märchen (rūp'kathā), kein Traum. Er ist zwar so grotesk (śṛṣṭichāṛā) wie ein Traum, doch nicht so inkohärent (asaṃlagna). Immer ist der rote Faden einer Geschichte präsent. Im Traum kann es keinen Teil geben, der dem Träumenden nicht wahrnehmbar ist, aber in diesen Traum hat der Schriftsteller viele Hintergrundhandlungen eingeführt, die nicht vor dem "Traumblick" (svapnadṛṣṭi) des Mädchens passieren. Darüber hinaus findet sich manchmal ein Zusammenkommen (saṃghaṭan) von solchartigen Gefühlen und Szenen, die nicht wirklich vom Traum des Mädchens zu meistern sind (āyattagāmya). Zum zweiten ist die realistische Handlung des ersten Teils der Erzählung schon so weit fortgeschritten, daß mittendrin das plötzliche Auftauchen im Reich des Unmöglichen beim Leser mit Irritation gemischtes Erstaunen hervorruft. Es ist, als führe eine Geschichte in der Eisenbahn, und plötzlich um Mitternacht käme ungewußt aus der entge-

Traums zu sein.

"Die beiden, einander korrespondierenden, phantastischen Gestalten (die lachenden toten Alten) sind auch ähnlich motiviert: bei Pushkin durch WAHNSINN, bei Dostoewskij durch einen FIEBERTRAUM." Bachtin 1985, 190.

¹³⁵ Nirañjans Auffassung kommt der Traumauffassung des Vedānta nahe; s. A.V.2.

engesetzten Richtung noch eine Bahn, stöße mit dieser zusammen, entgleise, und die Geschichte stürbe. Es steht außerhalb des guten Tons in der Literatur, im Leser Mitleid und Neugier zu erwecken und ihn dann aus Unvorsicht so grob zu behandeln. Während des Lesens dieses Romans fällt einem ein englischer Band namens "Alice in the Wonderland" ein. Auch das ist der unmögliche, unrealistische und kuriose Traum eines Mädchens. Doch gibt es dort keinen "Nahkampf" (nikaṭ saṃgharṣa) zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit wie hier. Außerdem ist es [Alice in Wonderland - Anm.d.Verf.] inkohärent und veränderlich wie ein echter Traum und höchst amüsant. Doch beim Lesen des Bandes [Kañkābatī - Anm.d.Verf.] haben wir all diese Mängel vergeben."¹³⁶

In der Tat drängt sich der Vergleich mit "Alice in Wonderland"¹³⁷ auf; Rabīndranāth's kurzen Ausführungen zu diesem Thema schließt sich der Verfasser ohne weitere Bemerkungen an. Eine einzige Anmerkung fordert Rabīndranāth's Worte über die Hintergrundhandlungen heraus: Das eigentlich Unwahrscheinliche ist nicht das Vorhandensein mehrerer Handlungsstränge (wenn auch natürlich ihre Kohärenz sehr unwahrscheinlich ist), sondern die Art und Weise ihrer Präsentation im ausführlichen Figurenbericht.

¹³⁶ Vorwort von Mukhopādhyāy, 1892; aus Sādhanā, zweites Jahr, erster Teil (phālgun, 1299 b.Z.).

¹³⁷ Carrol 1987

III. Der doppelbödige Traum: Rabīndranāth Thākur (1861-1941)

Rabīndranāth wurde schon zu Lebzeiten und wird noch heute von der Mehrzahl der Leser und Kritiker für den wichtigsten indischen Dichter und Schriftsteller der Neuzeit gehalten. In Kalkutta als Sohn einer alten Zamin-darfamilie geboren und aufgewachsen, betätigte er sich Zeit seines Lebens maßgeblich in allen Bereichen der Literatur und auch außerhalb ihrer. Der Nobelpreis, den er im Jahre 1913 erhielt, wurde zum Katalisator für seinen Weltruhm. In nicht abbreißender Kreativität schuf er ein Werk von beträchtlichem Umfang, so daß eine Untersuchung der Rolle des Traums in Rabīndranāths Gesamtwerk bereits jedes Normalmaß sprengen müßte. Fiktionale Träume im Sinne des vorliegenden Untersuchungsgegenstands sind jedoch rar; das einzige ausführliche Beispiel eines solchen findet sich im Roman "Caturaṅga" (1916), der bereits zum späten Prosawerk Rabīndranāth Thākurs gerechnet wird. Die folgende Besprechung beschränkt sich auf diesen Roman. Da auch ausführlichere Inhaltsangaben der Tagoreschen Romane leicht erhältlich sind,¹³⁸ wird die folgende Zusammenfassung sehr kurz gehalten und im wesentlichen auf die zur Interpretation der Traumstelle unerläßlichen Elemente beschränkt.

1. "Caturaṅga" ("[Stück] in vier Teilen", 1916)

Inhalt

Śrībilās, der Ich-Erzähler des Romans, lernt Śacīs, den Protagonisten, im College als überzeugten Atheisten kennen. Als Śacīs Onkel, der seine Erziehung in die Hand genommen hat, stirbt, verläßt Śacīs Kalkutta. Nach einer Weile erreichen Śrībilās Gerüchte, Śacīs habe sich einem Vaiṣṇava-Guru angeschlossen und ziehe mit ihm von Dorf zu Dorf. Er sucht Śacīs auf, findet das Gerücht bestätigt und schließt sich bald selbst den Vaiṣṇavas an. Die Gruppe zieht nach Kalkutta, und der Guru bezieht Wohnung im ihm zur Nutzung überlassenen Haus eines verstorbenen Anhängers, wo noch dessen Witwe Dāminī wohnt. Diese ist erst mit ihrem ganzen Wesen gegen das spirituelle Treiben in ihrem Haus eingestellt und provoziert den Guru nach Kräften; eines Tages aber vollzieht sie eine Kehrtwendung und stürzt sich mit derselben ihr in allem eigenen Kraft in die Verehrung. Es existiert eine undurchsichtige Art von Bindung zwischen Dāminī und Śacīs; Śacīs bewundert ihre Hingabe und empfindet Verehrung für sie, über ihre Gefühle wird noch weniger bekannt.

¹³⁸ Eine ins Detail gehende Zusammenfassung von "Caturaṅga" findet sich in Majumdar 1968, 234-245.

Der Guru beschließt, mit seinen engsten Anhängern, Śrībilās und Śacīs, für ein paar Tage die Stadt zu verlassen und ans Meer zu gehen. Dāminī besteht darauf mitzukommen, und schließlich wird ihrem Wunsch stattgegeben. Die Nacht verbringen die vier in verschiedenen Räumen einer Höhle. Der Ich-Erzähler Śrībilās führt eine Stelle aus Śacīs Tagebuch an:

"In der Höhle waren viele Räume. In einem davon breitete ich meine Decke aus und legte mich hin.

Die Dunkelheit der Höhle war wie ein schwarzes Tier, [und] sein feuchter Atem schien meinen Körper zu berühren. Mir schien, als wäre es das erste Tier der ersten Schöpfung in der Urzeit. Es hatte keine Augen und Ohren, nur einen riesigen Hunger, und war seit Ewigkeiten in dieser Höhle gefangen. Es hatte keinen Geist, und es wußte nichts; es hatte nur Schmerzen und weinte lautlos.

Wie ein Gewicht drückte die Müdigkeit meinen ganzen Körper, doch mir kam einfach kein Schlaf. Irgendein Vogel, vielleicht eine Fledermaus, flog von innen nach außen oder von außen nach innen, dabei mit den Flügeln ein Geräusch (jhap jhap) erzeugend, und verschwand von Dunkelheit in Dunkelheit. Als sein Luftzug meinen Körper erreichte, überzog meinen ganzen Leib eine Gänsehaut.

Ich dachte daran, draußen zu schlafen, hatte jedoch vergessen, in welcher Richtung der Höhleneingang war. Beim Versuch, in eine Richtung zu kriechen (gūrī mārjā), berührte mein Kopf etwas; in einer anderen Richtung stieß ich mir den Kopf, und in einer weiteren fiel ich in ein kleines Loch, wo das in den Spalten der Höhle verkalkte Wasser gesammelt war.

Schließlich ging ich zurück und legte mich auf die Decke. Mir schien, das Urtier hätte mich in seine speichelfeuchte Mundhöhle gesteckt, und es gäbe nirgendwo einen Ausweg für mich. Das war nichts als ein schwarzer Hunger, der mich Stück für Stück lutschen und vernichten würde. Sein Saft war ein Verdauungssaft, der geräuschlos ausmergelte. Wenn ich schlafen könnte, wäre ich gerettet; mein Wachbewußtsein (jāgrat caitanya) konnte die enge Umarmung einer so großen, alles vernichtenden Dunkelheit nicht ertragen; das konnte nur der Tod. Nach ich weiß nicht wievielen Augenblicken umhüllte mein Bewußtsein etwas, das, wie mir scheint, nicht wirklich Schlaf war, sondern eine dünne Decke von Benommenheit. Irgendwann unter der Täuschung des Schlummers (tandrābeṣe) spürte ich zunächst in der Nähe meiner Füße ein starkes Ausatmen. Vor Angst gerann mir das Blut in den Adern (āmār śarīr him ha'iyā gela). [Es war] jenes Urtier!

Darauf umfaßte es irgendwomit meine Füße. Zuerst dachte ich, es wäre irgendein Waldtier. Doch die haben Körperbehaarung, dieses hatte keine. Mein ganzer Körper wand sich. Es schien ein schlangenartiges Tier zu sein, das ich nicht kenne [oder: kannte; in Bengali Präsens, das aber auch vorzeitig sein kann - Anm.d.Verf.]. Was für eine Art von Kopf, Körper, Schwanz

es hatte, war nicht bekannt; ich konnte mir nicht ausdenken, welche seine Art des Ergreifens war. Eben weil es so weich war, war es so grauenhaft; ein Ausbund von Hunger (kṣudhār puñja). Ich erstickte vor Angst und Ekel. Ich begann, es mit beiden Beinen zu treten. Anscheinend hatte es das Gesicht auf meine Füße gelegt und atmete schwer; ich weiß [oder: wußte; s.o.] nicht, was für ein Gesicht das war. Mit schleudernden Beinen schlug ich wie mit einem Stock um mich.

Schließlich verging meine Illusion. Zunächst hatte ich ja gedacht, es hätte keine Körperbehaarung; doch plötzlich fühlte ich, daß eine Mähne auf meinen Füßen zum Liegen kam. Nervös setzte ich mich auf. In der Dunkelheit ging jemand davon. Ich hörte ein seltsames Geräusch. Ob das unterdrücktes Weinen war?¹³⁹

Im weiteren Verlauf brechen Dāminī, Śacīś und Śrībilās mit dem Guru, und Śacīś wird zu Dāminīs Guru. Śrībilās heiratet Dāminī und die beiden erleben eine glückliche Zeit, bis sie krank wird:

“Von der Rückkehr aus der Höhle an war in Dāminīs Brust ein Schmerz entstanden, von dem sie niemandem erzählt hatte. Als es schlimmer wurde, sagte sie auf Fragen hin: ‘Dieser Schmerz ist mein geheimer Reichtum, mein Stein der Weisen (paraś’mañi). Nur mit dieser Mitgift konnte ich zu Dir kommen; wäre ich sonst etwa Deiner würdig gewesen?’¹⁴⁰

Dāminī stirbt.

Besprechung

Zunächst ist zu klären, inwieweit es sich bei Śacīś Erfahrung um einen Traum handelt. Das Bild des “Urtiers” hat seinen Ursprung nämlich nicht im Traum, sondern drängt sich Śacīś bereits im Moment auf, da er sich schlafenlegt. Die Unerträglichkeit der Erscheinung zwingt Śacīś dazu, in einen Zustand hinüberzugleiten, der “nicht wirklich Schlaf war, sondern eine dünne Decke von Benommenheit”, und den er auch “Schlummer” nennt. Es dürfte Halbschlaf gemeint sein, genauer gesagt ein leichter Traumschlaf wie kurz nach dem Einschlafen und vor dem Aufwachen, denn dem Zustand wird ausdrücklich illusionäre Qualität zugeschrieben (“Täuschung des Schlummers”, “Illusion”). Die Erfahrung kann also unter gewissen Vorbehalten als Traum gewertet werden; ein genaueres Bild wird im Laufe der Besprechung herausgearbeitet. Der Traumtext ist die Passage von “Irgendwann unter der Täuschung” bis “Schließlich verging meine Illusion.”.

¹³⁹ Thākūr 1986; 2,10 (57-59)

¹⁴⁰ Thākūr 1986; 4,5 (117)

Das “Urtier” erscheint Śacīś sowohl visuell als auch taktil. Dabei ist die visuelle Wahrnehmung eine negative: Der einzige Eindruck ist formlose Dunkelheit. Eben diese beängstigt; Śacīś Vorstellung überbaut die taktile Grundlage der Traumerfahrung mit unbestimmten Schreckensbildern, die aber nur als bloße Möglichkeiten vorhanden sind und keine Gestalt annehmen. Dominierend in der Traumerfahrung ist also exakt ausgedrückt die bloße mit Angst erfüllende Möglichkeit des Auftauchens von Schreckensbildern. Oberbegriff der möglichen Bilder ist das “Urtier”, in dem die Angst ihr nicht weiter spezifiziertes Objekt sucht. Die höchstgradige Beklemmung der Situation entsteht folgendermaßen: Aufgrund der taktilen Wahrnehmung kann die Angst ihr Objekt nicht nach außen verbannen, es kommt ihr zu nahe; die mangelnde visuelle Wahrnehmung verhindert zusätzlich eine Ortsbestimmung dieses Objekts. Keine Art der Abgrenzung ist möglich; die Angst selbst ist dazu verdammt, formlos und damit absolut zu bleiben. Der Traum erscheint plausibel, ist aber so wenig ausgeführt, daß diese Aussage kaum von Belang ist. Seinen Sinn erlangt der Traum erst durch die Interpretation seiner taktilen Grundlage; diese ist innerhalb wie auch außerhalb des Traumes zu lokalisieren. Das macht Śacīś Traum zu einem seltenen, darum aber nicht unmöglichen Spezialfall von Traum.

Śacīś Traum wird ein- und ausgeführt, unterscheidet sich aber nur in geringem Maße von dem, was ihm vorangeht. Das Traumbild existiert schon vorher; im Traum wird lediglich das taktile Element noch wesentlich verstärkt. Der Übergang zum Schlafen ist außergewöhnlich, da er für Śacīś lebenswichtig wird. Der Traum an sich ist in starkem Maße Bedeutetes, und das gilt auch für seine Ein- und Ausführung so sehr, daß sie es kaum zulassen, als bloße metasyntaktische An- und Ausführungszeichen betrachtet zu werden. Die Ausführung ist insofern interessant, als selbst nach Ende der “Illusion” noch implizit vom Tier die Rede ist. Entweder heißt das, daß nur der Impetus der “Vision” nachläßt; anderenfalls aber ist diese Bezugnahme selbstironisch auf der Ebene der Figurersprache Śacīś: Obgleich er sehr wohl weiß, daß kein Urtier in seinem Raum der Höhle war, schreibt er weiter davon.

Der Traum liegt in Form einer Tagebuchaufzeichnung vor, also in einer Form, da Sender und Empfänger einer Nachricht normalerweise eine Personalunion eingehen; kein zweiter erfährt von hier mitgeteilten Dingen. Die Auffindung dieser Aufzeichnung kann ohne weiteres in der Zeitspanne zwischen Ende der Dargestellten Zeit und fiktiver Zeit des Erzählens angesiedelt werden. Die andere Möglichkeit, der Leserschaft, nicht aber dem Rest oder Teilen der Dargestellten Welt innere Vorgänge einer Figur zu offenbaren, die psycho-narration, kommt hier nicht in Frage, eingedenk der Regeln, die Cohn und Hamburger¹⁴¹ für die Ich-Erzählweise aufgestellt haben.

¹⁴¹ s. A.4. - Bericht und psycho-narration.

Wie bereits angedeutet, gehört Śacīś Traum zwei fiktionalen Systemen zugleich an und ist nur durch ihre aneinander orientierte Interpretation voll verständlich; die Herkunft der taktilen Wahrnehmungen muß nicht innerhalb, sondern außerhalb des fiktionalen Traums erklärt werden. Wer oder was atmet stark, berührt Śacīś Füße, hat eine "Mähne", erzeugt ein Geräusch, das wie unterdrücktes Weinen klingt? Erst der Schluß von "Caturaṅga" beantwortet diese Frage eindeutig; es ist Dāminī. Im Nachhinein - wenn nicht schon vorher - läßt sich eine doppelbödige Leseweise des Traumtextes entwickeln, in der auf der einen Seite wie gehabt die inneren Vorgänge Śacīś, auf der anderen Dāminīs Erscheinen in seiner Höhle stehen und parallel gelesen werden. Sämtliche taktilen Elemente des Traums sind auch auf der fiktionalen Ebene wirklich; d.h., Śacīś windet sich bei Dāminīs Berührung und tritt schließlich nach ihr, woraufhin sie fortgeht. Die äußeren Vorgänge bringen die Körperreize, die der Traum verarbeitet.

Als Element eines terzären Systems muß nun das "Urtier" auf die fiktionale Umgebung bezogen werden. Erst bei diesem Untersuchungsschritt wird die ganze Komplexität der Höhlenepisode offenbar. Das Urtier steht bei aller Formlosigkeit doch in Analogie zur Höhle; es umhüllt, Śacīś meint, sich in seinem Inneren zu befinden. Die Höhle ist nun nach Auffassung der Psychoanalyse ein Symbol des Unbewußten einerseits¹⁴² und für die Frau bzw. das Weibliche andererseits. Śacīś Wachbewußtsein hat Dāminī zum Objekt der Verehrung stilisiert; in seinem Unbewußten dagegen werden "Urtier", absolute Dunkelheit und Frau zu Synonyma. Dies ist selbstverständlich Interpretation; doch findet sich im Roman außer Dāminī nichts in Śacīś Blickfeld, das ihm in ähnlicher Weise zum inneren Untier werden könnte. In der Doppelbödigkeit des Traums werden nun Bedeutendes - das Urtier - und Bedeutetes - Dāminī - in einmaliger Weise zusammengebracht. Bei alleiniger Betrachtung des tertiären Systems könnte man sagen, Śacīś trete im Urtier die im weitesten Sinne erotische Dāminī; bei paralleler Betrachtung wird klar, daß hier eine echte Koinzidenz zwischen Außen und Innen erzählt wird. Die Handlung im symbolischen System des Traums entspricht genau derselben konkreten Handlung im fiktionalen System.

Auch Bimanbehari Majumdar scheint diese Koinzidenz andeuten zu wollen, wenn er euphorisch nach einer Übersetzung des Originals schreibt: "The English translation quoted above does not represent even a fraction of the wonderfully vigorous description of the sexual instinct, as it appeared to a man who is making frantic efforts for its sublimation. Such a vivid metaphorical and at the same time realistic representation of the elemental passion has got hardly any parallel in the literature of any country in the world."¹⁴³

¹⁴² So benutzt z.B. auch Baṅkim'candra Caṭṭopādhyāy die Höhle als "setting" für die Traumqualen im Laufe der Buße der Protagonistin Śaibalī in seinem Roman "Candraśekhar" (1875, Kap.4).

Majumdar sieht Śacīś Sexualtrieb im "Urtier" versinnbildlicht, die vorliegende Untersuchung dagegen Dāminī als das Außen, das dem Innen Śacīś gefährlich wird. Der Unterschied ist damit einer zwischen Subjekt und Objekt der Leidenschaft und kann hier vernachlässigt werden. Wie Majumdar richtig andeutet, ist die "metaphorical and at the same time realistic representation" das eigentlich Bemerkenswerte des Textes. Majumdar äußert sich auch zu Dāminīs Umgang mit ihrer Behandlung durch den träumenden Śacīś: "Had Dāminī been an ordinary woman, she would have been actuated by an almost uncontrollable feeling of hatred and hostility towards Sachish after such a repulsion. She realized that Sachish had not administered the kicks consciously, as a matter of fact he was in a state of torpor and dreaming. Long after this incident she confessed to Srivilas that the kick killed the beast in her and that she deserved it richly because she attempted to throttle the Beautiful in him."¹⁴⁴

Dāminī tötet den erotischen Aspekt ihres Wesens ab; sie macht Śacīś zu ihrem Guru. Den Tritt, an dessen Spätfolgen sie stirbt, erklärt sie für heilsam.¹⁴⁵

Inwiefern ist also in diesem Fall eine Grenzüberschreitung gegeben? Śacīś befindet sich bereits vor dem Traum in einer Extremsituation; als die Vorstellung des "Urtiers" unerträglich wird, versucht er, die Höhle zu verlassen, findet jedoch den Ausgang nicht mehr. Sein Zustand spitzt sich soweit zu, daß er schreibt: "Wenn ich schlafen könnte, wäre ich gerettet; mein Wachbewußtsein konnte die enge Umarmung einer so großen, alles vernichtenden Dunkelheit nicht ertragen, das konnte nur der Tod." Und der Traum, wäre interpretierend zu ergänzen. Hieraus kann auf eine interessante Unterscheidung zwischen Traum und Wachbewußtsein geschlossen werden, die übrigens in erstaunlicher Übereinstimmung mit Freuds Verdrängungstheorie steht: Eine massiv verdrängte "Wahrheit" kann das Wachbewußtsein, der Modus konkreter Wahrnehmung, nicht offenbar werden lassen, ohne daran zugrunde zu gehen ("das konnte nur der Tod."). Solches kann nur der Modus ABGETRENNTER Wahrnehmung, nämlich der Traum. Nur durch

¹⁴³ Majumdar 1968, 241.

¹⁴⁴ a.a.O., 241; zu fragen wäre natürlich, was Majumdar genau unter "ordinary woman" versteht.

¹⁴⁵ Es sei zumindest angemerkt, daß andere Kritiker, wie Śrīkumār Bandyopādhyāy (1984, 160 ff.), "Caturaṅga" in nicht so positivem Lichte sehen; Bandyopādhyāy gewinnt der Höhlenszene außer ihrer poetischen Qualität nicht viel ab und sieht in der Beschreibung von Dāminīs Tod ein "Übermaß an trockener, scharfer Leidenschaft" (162) am Werk; weiterhin wird die aphoristische Kürze von "Caturaṅga" als Mangel aufgefaßt.

das Hinübergehen in diesen anderen Wahrnehmungsmodus entgeht Śacīs der Gefahr, den Verstand zu verlieren; nur durch diese Grenzüberschreitung wird es ihm weiterhin möglich, Dāminīs Berührung in irgendeiner Form zu ertragen.

Durch die Kombination von innerer und äußerer Schicht dient in Caturaṅga der Traum in einmaliger Weise dazu, ein Tabu auszudrücken, das nirgendwo sonst im Werk so klaren Ausdruck findet. Der eher knapp und vorhalten geschriebene Roman kulminiert in der extrem dichten und komplexen Höhlenepisode, die erst im Rückblick mit einiger Sicherheit der Interpretation zugänglich ist. Die Dichte bringt für den Traum eine Mehrzahl von Funktionen mit sich, deren eine ganz klar auch die der Charakterisierung Śacīs ist. Als wichtigste Funktion soll jedoch der Ausdruck eines Tabuthemas unter Benutzung eines tertiären, symbolischen Systems festgehalten werden.

IV. Trugschluß: Jībanānanda Dās (1899-1954)

Dieser Autor gilt als stärkster Lyriker der auf Rabīndranāth Thakur folgenden Generation von Schriftstellern,¹⁴⁶ zu der unter anderen auch Premendra Mitra und Buddhadeb Basu gehörten. Seinem Prosaschaffen, 1948 mit dem Roman "Mālyabān" beginnend, wird nicht derselbe Wert zugemessen wie seiner Lyrik,¹⁴⁷ was aber auch mit dessen vergleichsweise geringem Umfang zusammenhängen mag. Der Verfasser dieser Arbeit teilt diese Geringschätzung - so sie denn eine ist - nicht; darüberhinaus ist der erwähnte erste Roman "Mālyabān", der erst posthum veröffentlicht wurde, für das Thema dieser Arbeit von großem Interesse.

1. "Mālyabān" (1948)

Inhalt

Mālyabān, die Hauptfigur des gleichnamigen Romans, lebt mit seiner Frau Utpalā und seiner Tochter Manu in einer Wohnung im Norden Kalkuttas. Die Handlung setzt im Jahre 1929 ein; er ist seit 15 Jahren Angestellter einer Firma. In der Nacht nach seinem zweiundvierzigsten Geburtstag, den er selbst wie auch seine Familie vergessen hatte, liegt er wach und denkt nach - über die zwölf hinter ihm liegenden Ehejahre und seine Kindheit auf dem Land. Seine Frau ist hübsch und zieht ihn noch immer an, doch ihrer beider Leben berührt sich kaum. Sie schlafen getrennt, und Sinnlichkeit ist aus ihrem Leben geschwunden (17). Das Eheleben ist von Alltag gezeichnet, und Mālyabān bezeichnet die Ehe als schlecht (18).

Der Roman zeichnet das Nichtverstehen zwischen Utpalā und Mālyabān genau und meistens aus Mālyabāns Perspektive nach; es gibt ständig zermürbenden Streit um Kleinigkeiten, z.B. darum, wo Mālyabān sich baden solle (22ff.), ob auf dem Dach gegessen werden solle (26ff.) usw. Mālyabān ist der Nachgebende. Oft kommen diese Dialoge zu recht klaren Aussagen über die Art von Leben, die die beiden miteinander führen. Meist aber überwiegt Nichtverstehen; wenn Mālyabān Utpalā ansieht, sieht er "aus dem Innern eines Nebels in Richtung eines Nebels".¹⁴⁸

¹⁴⁶ Gupta 1992, 449

¹⁴⁷ vgl. Basu 1973, in: Dās 1986 (1392 b.Z.), 240 ff.

¹⁴⁸ Dās 1986, 32

das Hinübergelien in diesen anderen Wahrnehmungsmodus entgeht Śacīs der Gefahr, den Verstand zu verlieren; nur durch diese Grenzüberschreitung wird es ihm weiterhin möglich, Dāminīs Berührung in irgendeiner Form zu ertragen.

Durch die Kombination von innerer und äußerer Schicht dient in Caturaṅga der Traum in einmaliger Weise dazu, ein Tabu auszudrücken, das nirgendwo sonst im Werk so klaren Ausdruck findet. Der eher knapp und verhalten geschriebene Roman kulminiert in der extrem dichten und komplexen Höhlenepisode, die erst im Rückblick mit einiger Sicherheit der Interpretation zugänglich ist. Die Dichte bringt für den Traum eine Mehrzahl von Funktionen mit sich, deren eine ganz klar auch die der Charakterisierung Śacīs ist. Als wichtigste Funktion soll jedoch der Ausdruck eines Tabuthemas unter Benutzung eines tertiären, symbolischen Systems festgehalten werden.

IV. Trugschluß: Jībanānanda Dās (1899-1954)

Dieser Autor gilt als stärkster Lyriker der auf Rabīndranāth Thakur folgenden Generation von Schriftstellern,¹⁴⁶ zu der unter anderen auch Premendra Mitra und Buddhadeb Basu gehörten. Seinem Prosaschaffen, 1948 mit dem Roman "Mālyabān" beginnend, wird nicht derselbe Wert zugemessen wie seiner Lyrik,¹⁴⁷ was aber auch mit dessen vergleichsweise geringem Umfang zusammenhängen mag. Der Verfasser dieser Arbeit teilt diese Geringschätzung - so sie denn eine ist - nicht; darüberhinaus ist der erwähnte erste Roman "Mālyabān", der erst posthum veröffentlicht wurde, für das Thema dieser Arbeit von großem Interesse.

1. "Mālyabān" (1948)

Inhalt

Mālyabān, die Hauptfigur des gleichnamigen Romans, lebt mit seiner Frau Utpalā und seiner Tochter Manu in einer Wohnung im Norden Kalkuttas. Die Handlung setzt im Jahre 1929 ein; er ist seit 15 Jahren Angestellter einer Firma. In der Nacht nach seinem zweiundvierzigsten Geburtstag, den er selbst wie auch seine Familie vergessen hatte, liegt er wach und denkt nach - über die zwölf hinter ihm liegenden Ehejahre und seine Kindheit auf dem Land. Seine Frau ist hübsch und zieht ihn noch immer an, doch ihrer beider Leben berührt sich kaum. Sie schlafen getrennt, und Sinnlichkeit ist aus ihrem Leben geschwunden (17). Das Eheleben ist von Alltag gezeichnet, und Mālyabān bezeichnet die Ehe als schlecht (18).

Der Roman zeichnet das Nichtverstehen zwischen Utpalā und Mālyabān genau und meistens aus Mālyabāns Perspektive nach; es gibt ständig zermürbenden Streit um Kleinigkeiten, z.B. darum, wo Mālyabān sich baden solle (22ff.), ob auf dem Dach gegessen werden solle (26ff.) usw. Mālyabān ist der Nachgebende. Oft kommen diese Dialoge zu recht klaren Aussagen über die Art von Leben, die die beiden miteinander führen. Meist aber überwiegt Nichtverstehen; wenn Mālyabān Utpalā ansieht, sieht er "aus dem Innern eines Nebels in Richtung eines Nebels".¹⁴⁸

¹⁴⁶ Gupta 1992, 449

¹⁴⁷ vgl. Basu 1973, in: Dās 1986 (1392 b.Z.), 240 ff.

¹⁴⁸ Dās 1986, 32

Mālyabān lebt zurückgezogen im unteren Stockwerk der Wohnung; er hat selten Besuch von Freunden und geht Gewohnheiten wie Rauchen, Spazieren usw. nach. Ferientage vergehen im Streit mit Utpalā, sei es im Zoo (48) oder im Kino (58). Utpalā bekommt abends oft Besuch von diversen Herren, die Mālyabān mehr oder weniger kennt, und verbringt mit diesen bei Singen und Späßen die Zeit. Mālyabān läßt sie ohne jeden Einspruch gewähren.

In seinem Umfeld geschehen Krankheits- und Todesfälle, und er reagiert mit Sorge um seine Frau; als in der Nachbarschaft eine junge Frau (auch Utpalā ist noch unter dreizig) stirbt, hat er wiederholt Träume vom Tod:

„Eines Tages sah er, daß er selbst gestorben war und man ihn zum Verbrennungsplatz brachte. Dort redete er sehr frei mit allen, grüßte alle, nahm Abschied und sprach: 'Ich werde Sie ja nun nicht mehr wiederssehen; wer weiß, wohin ich gehe.' Als er erwachte, dachte er, wie seltsam das war! Es war wohl ein Traum (hala'i-bā svapna), aber im Traum war er ja gestorben; wie stellt sich nun ein Mensch, der gestorben ist, hin und redet mit lebenden Menschen? In der Tat sind Träume so inkohärent (hijibiji) - sie schneiden dem Verstand, Urteilsvermögen und Bewußtsein des Menschen beide Ohren ab (du kān keṭe cheṛe deṛ). Viele sagen, daß Träume wahr werden. Würde er wirklich sterben?“¹⁴⁹

Mālyabān macht sich im Zuge dieser Überlegungen weniger um sich selbst als um Utpalā und Manu Sorgen und geht hoch in deren Schlafzimmer, um sich von ihrem Wohlbefinden zu überzeugen. Allmählich beruhigt er sich.

„Doch der Traum eines anderen Tages bereitete ihm das größte Unbehagen. Er sah, daß Utpalā gestorben war. Im Traum schien ihm, Utpalā sei Satyens Frau [Satyen ist einer von Utpalās "Herrenbesuchen" - Anm.d.Verf.], das weiß die ganze Welt, und auch er selbst weiß ganz genau, daß die beiden seit zehn-zwölf Jahren gesetzlich verheiratet sind; Mālyabān ist von dieser ihrer Beziehung in keinsten Weise geschockt. Und doch ist Utpalā gleichzeitig, im selben Traum, Mālyabāns Frau und niemandes sonst. Solche seltsamen Dinge schienen im Traum sehr wahr und natürlich. Er sah, daß die gestorbene Utpalā zu einem Holzstück geworden war; ihre Haare waren zerzaust, sie hatte einen häßlichen Fleck von Sidur am Haaransatz, und trug - erstaunlich! - einen Einteiler für Witwen (bidhabār thān). Auf der Totenbahre liegend erzählt die tote Frau mit verschiedenen, Psyche und Physis betreffenden, leichten, unkontrollierbaren Krämpfen Satyen von den Schmerzen des Todes, doch Leere und Trauer dringt Mālyabān in alle Glieder.

¹⁴⁹ Dās 1986, 93

Er erwachte. Es war späte Nacht. Unter der Decke war Mālyabān am ganzen Körper in Schweiß ausgebrochen. Er stand schnell auf und lief barfuß ins obere Zimmer. Dort sah er, daß Manu auf dem Bett aufrecht saß und Utpalā nicht da war. Utpalā war nicht da; der Traum hatte ja gesagt, daß sie nicht da sein würde. Vielleicht war ihre Abwesenheit mit dem Traum verknüpft. Sie war nicht da.“¹⁵⁰

Er fragt Manu nach Utpalā und erfährt, sie sei auf Toilette gegangen; es gehe ihr wie immer. Als Utpalā wiederkommt, erkundigt er sich umständlich nach ihrem Befinden, um dann sehr zögerlich auf seinen Traum zu sprechen zu kommen. Er verwirft Freuds Traumauffassung: „Doch was weiß schon Freud vom Traum? Es kamen doch in Wien lauter krankhafte Patientinnen zu ihm; man kann doch keine Theorie des menschlichen Lebens aufstellen, indem man aus deren Kaffeesatz eine heiße Brühe kocht.“¹⁵¹

Manu ist von ihres Vaters Erzählung beunruhigt; Utpalā berichtet ihr dann Folgendes:

„Ich träumte, Dein Vater ritt umgekehrt auf einem Esel mit einem Sidhe [ein Geschenk von ungekochten Nahrungsmitteln - Anm.d.Verf.], den er Brahmamohan'ābū von Bājeśib'pur geben wollte. Er ritt und ritt, das Reiten nahm kein Ende, wohin ritt er umgekehrt auf dem Esel sitzend? Zur herumliegenden, verholzten Banyanfrucht von Bājeśib'pur.“¹⁵² Manu und Mālyabān lachen ausgiebig. Mālyabān ist von Utpalās Verfassung und Reaktion beruhigt und geht zurück in sein Zimmer.

Eines Abends wirft jemand von der Straße her ein Katzenjunges in Mālyabāns Zimmer, das ganz jämmerlich schreit. Mālyabān kann das Geschrei nicht ertragen und wirft es wieder hinaus, wobei es stirbt. Nach diesem Vorfall kann er tagelang mit niemandem reden und ist von seiner eigenen Unmenschlichkeit schockiert. Er ißt keinen Fisch mehr und füttert Raben.

Als Utpalās Bruder mit seiner Familie für einige Monate nach Kalkutta kommt, zieht Mālyabān in eine Pension. Die dort herrschende Atmosphäre, von Ausschweifungen und schmierigem Verlangen geprägt, wird ihm schnell unerträglich, doch Utpalā ist nicht bereit, für ihn Platz zu schaffen; „In den essentiellen Momenten des Lebens ist seine Frau zu nichts nutze.“ (145)

¹⁵⁰ Dās 1986, 94

¹⁵¹ Dās 1986, 96

¹⁵² Dās 1986, 96 f.: "Bājeśib'purer nak'ṛi khosāl baṭ'byāler kāche" - ??

Schließlich beginnt ein Mann namens Amareś Utpalā zu besuchen; Mālyabān wird auf ihn aufmerksam und meint, er gehöre in eine andere Kategorie von Herrenbesuch als ihre vorangegangenen Besucher. Amareś bleibt häufig sehr lange, und weder Musik noch Gespräch ist von oben zu vernehmen. Einmal spricht er des Nachts mit ihm; Amareś vergleicht Utpalā und sich selbst mit Zucker und Ameise - ersterer ziehe letztere an (155). Schließlich spricht Mālyabān, der sich sonst nie in Utpalās Angelegenheiten einmischt, mit ihr über Amareś. Sie gibt zu erkennen, daß ihre Beziehung zu Amareś jenseits jeder Norm liege, gibt Mālyabān aber gleichzeitig zu verstehen, daß nur er eine solche Norm schaffen und inkraftsetzen könne, was er aber, wie sie ihn kenne, nicht fähig sei zu tun. Mālyabān wird sehr deutlich und bezeichnet Amareś als Prostituierte (164). Utpalā wehrt diesen Vorwurf ab; und als sie erzählt, er bleibe ja immer nur bis zehn, jetzt aber sei es zwei Uhr nachts, die Winternacht sei "gereift" (śīter rāt pekeche), nimmt das Gespräch eine erstaunliche Wendung: Mālyabān nimmt ihr Wort von der gereiften Winternacht auf, die hier eine Liebesnacht ist; auch diese sei ja vergänglich. Utpalā aber sagt, sie werde ewig dauern. Mālyabān scheint es, als gehe er in eine Zetlosigkeit ein.

"'Wird die Nacht nie zu Ende gehen?' - 'Nein.' - 'Wird unsere Nacht nie zu Ende gehen, Utpalā?' - 'Nein, das wird sie nicht.' - 'Die Winternacht wird sich niemals erschöpfen?' - 'Nein.' - 'Wird der Winter, die Nacht, unser Schlaf sich niemals erschöpfen?' - 'Nein, nein, es wird sich nicht erschöpfen.' - 'Wird der Winter, die Nacht, unser Schlaf sich niemals erschöpfen?' - 'Nein, es wird sich nicht erschöpfen.' - 'Wird der Winter, die Nacht, unser Schlaf sich niemals erschöpfen?' - 'Nein, nein, es wird sich nicht erschöpfen.' - 'Wird der Winter, die Nacht, unser Schlaf sich niemals erschöpfen?' - 'Es wird sich nicht erschöpfen. Es wird sich nicht erschöpfen. Niemals...'

Während des aufgeregten Redens hörte er immerfort irgendwie Helligkeit und Dunkelheit, Sonne, Blitze (śikare bāj - ?), Sturmböen, die Mütter, die Huren, Utpalās brüllendes Lachen, Meeresrauschen, Blutraschen, Todesraschen und das Fließgeräusch der unendlichen Winternacht, und wachte auf. Sein Kopf lag auf dem Tisch. Er sah, daß das Zimmer dunkel war; er hatte nicht mitbekommen, wann die Teller und Gefäße vom Tisch geräumt und die Essensreste weggewischt worden waren. Der Tisch war blitzblank, er glänzte wie der Rücken eines schwarzen Reptils. Mālyabān konnte nicht erkennen, wann er eingeschlafen war. War also die Utpalā, die er gerade gesehen hatte, das Bett, auf dem er gelegen, die Worte, die er gehört hatte - war all das nur im Schlaf erblickt, hatte er nur die Stimme der unbewußten Totenwelt vernommen? Seit wann hatte er also geschlafen? Mālyabān legte den Kopf zur Seite und versuchte in der Dunkelheit, sich darüber klar zu werden...

Es fiel ihm ein. Seine Erinnerung hatte sehr gelitten. Utpalā hatte gesagt, daß nichts passieren würde, daß er nichts würde tun können, als sie sah, wie Mālyabān auf dem mit Essensresten bedeckten Tisch einschliefe; sie wischte die Reste weg, hängte ihr Moskitonetz auf, legte sich auf das Bett

und schlief ein; - hielt sie es nicht einmal für angebracht, Mālyabān aufzuwecken?"¹⁵³

Besprechung

Bei der Diskussion der Träume in "Mālyabān" sind Mālyabāns Albträume in der Mitte des Romans und der Traum am Schluß getrennt zu halten, da sich ihre Rolle erheblich unterscheidet.

(a) Mālyabāns Albträume liegen ganz eindeutig auf der Figurenebene, und der Umgang mit diesen Träumen ist entsprechend ausführlich dargestellt. Sie werden klar in eine Situation eingebettet; als Auslöser der Träume wird der Tod einer Nachbarin genannt. Die beiden Träume sind Teil einer ganzen Reihe solcher Träume, die Mālyabān in dieser Zeit hat. Ein- und Aus-führung sind unzweideutig; erstere geschicht in beiden Fällen durch die Floskel "er sah", letztere durch verschiedene Versionen von "er erwachte". Beide Träume werden in psycho-narration berichtet.

Beide Träume handeln vom Tod, wobei sich vom ersten zum zweiten hin eine Steigerung der Komplexität bemerkbar macht. Im ersten Traum besteht ein einfaches Paradox, daß er nämlich zugleich tot ist und sich - wie ein Lebender - von den anwesenden Lebenden verabschiedet. Im zweiten Traum "tut" Utpalā dasselbe wie er hier; zusätzlich aber ist Utpalā zugleich Satyens und Mālyabāns Frau und ist zudem als Witwe gekleidet; da Satyen ja als Lebender ihren Bericht anhört, muß sie Mālyabāns Witwe sein. Mālyabān sieht hier also als Toter eine mit zwei Männern zugleich verheiratete Tote mit einem Lebenden sprechen.

Die Klärung der Plausibilität dieser Träume findet im Text selbst statt, und anders als in Trailokyanāth Mukhopādhyāys "Kaṅkābatī" kann die Auffassung des Textes von der Interpretation übernommen werden. Gegenstand der Interpretation wird damit der Zusammenhang zwischen den Träumen und der Reaktion auf sie im Text.

Mālyabān ist von seinen Träumen beunruhigt. Im ersten Fall ist er zunächst sehr verwundert über das Paradox des Traums. Schnell ordnet er die Erfahrung als Traum ein und sieht dann auch das Paradox in ihrem Traumsein begründet. Er erkennt die Traumform der Erfahrung. Wie aber ist nun diese Erfahrung auf seinen Wachzustand zu beziehen? Die weitverbreitete Auffassung, daß Träume wahr werden, kommt ihm in den Sinn, und er läßt sich verleiten, ihn entsprechend weiterzudenken. Wie wäre für Utpalā gesorgt, wenn er tatsächlich stürbe? Ihn überkommt Sorge um Utpalā und Manu, und er geht hinauf, um nachzusehen. Genaugenommen handelt er inkohärent; der Traum hat keine direkte Gefahr für seine Familie angekündigt, sondern - wenn denn überhaupt - für ihn selbst. Es ergibt in

¹⁵³ Dās 1986, 165 f.

seiner Situation keinen Sinn, sich um die beiden zu sorgen, da ihr Unheil, entsprechend seinem Gedankengang, an das seine gekoppelt ist. Sein Gedankengang scheint sich hier einem Instinkt zu beugen, einer Gefühlsbewegung, die die eigentliche Erklärung für sein Nachsehen bietet. Folgende Interpretation liegt nahe: Nach einer Konfrontation mit dem eigenen Tod im Traum sucht Mālyabān, indem er zu Frau und Tochter geht, Kontakt zum Leben; und zwar einmal im ganz allgemeinen Sinne, um sich der Wirklichkeit zu versichern und die Spuren des Traums auszulöschen, dann aber auch im speziellen Sinne Kontakt zu seiner Familie als dem, was er als seinen wichtigsten Lebensinhalt betrachtet. Um dieser Regung nachzugeben, lockert der Gedankenstrom seine Folgerichtigkeit und bietet Mālyabān einen falschen Vorwand an für die Handlung, die seine Gefühlsregung ihm eingibt.

Mālyabān ist versucht, den Traum trotz seines Paradoxes als prophetischen Klartraum zu verstehen; der Roman bricht ab, ohne Auskunft darüber gegeben zu haben, ob dieses Verständnis gerechtfertigt ist, ob also Mālyabān in ABSEHBARER Zeit wirklich stirbt. Es ist daneben aber auch möglich, den Traum als tertiäres System zu lesen und auf Mālyabāns Lebenssituation zu beziehen: Mālyabān ist in seiner Ehe einem Toten gleich, der nur zum Schein mit Menschen redet; im Grunde ist das Leben für ihn bereits vergangen. Diese Interpretation wird weiter unten noch einmal aufgenommen werden.

Im Falle des zweiten Traums ist die Bedrohung Utpalās ganz deutlich im Traumtext dargestellt. Auffällig sind hier übrigens die Bewertungen des Wahrgenommenen ("Solche seltsamen Dinge", "erstaunlich!"; s.o.); es ist unklar, ob sie tatsächlich Bestandteile des Traums oder aber bei wacher Betrachtung eingefügte Kommentare sind. Die psycho-narration legt die Bewertungen immerhin formal als Traumbestandteile fest. - Utpalās Bedrohung ist hier ganz deutlich, und Mālyabān braucht denn auch nicht so lange wie im ersten Traum, um oben nachzusehen. Als er Utpalā nicht vorfindet, zieht er wieder ganz explizit eine Deutung seines Erlebnisses als Klartraum in Erwägung ("Der Traum hatte ja gesagt, daß sie nicht da sein würde. Vielleicht war ihre Abwesenheit mit dem Traum verknüpft."). Als Utpalā wiederkommt, ist er vorsichtig und erzählt nicht sofort von seinem Traum, womöglich weil er Angst vor ihrer Reaktion hat, welche in Erschrecken bestehen könnte, vielleicht aber auch, um sich nicht lächerlich zu machen. Auch als er ihn erzählt, redet er etwas weitschweifig und streift in einer Assoziationskette auch Freud (s.o.).

Auch hier wird nicht klar, ob der Traum als Klartraum interpretierbar ist; für die Leserschaft, und darum geht es, ist er es jedenfalls nicht. Zumindest Teile des Traums bereiten einer Deutung als symbolisches, also tertiäres System keine Schwierigkeiten; so kann das Traumbild, in dem Utpalā neben Mālyabān auch mit Satyen verheiratet ist und letzterem sogar näher steht, ohne weiteres auf den Romanzusammenhang übertragen werden. Die symbolische Interpretation wird weiter unten wieder aufgenommen.

Eine dritte Umgangsform mit dem Traum aber zeigt Utpalā in ihrer Antwort. Das erste Bild ihrer fingierten Traumerzählung ist bereits aus dem Rāmāyaṇa bekannt als unglückbringendes Traumbild.¹⁵⁴ Ihr Traumbericht wandelt es jedoch zur Lachhaftigkeit, indem sie die epischen Konnotationen des Unglückszeichens mit Alltagstätigkeiten wie dem Überbringen eines Sidhe verbindet. "Er ritt, er ritt, sein Reiten nahm kein Ende" scheint eine Imitation der Traumform, indem es eine zeitliche Unbestimmtheit ausdrückt. Der Schluß bleibt dem Verfasser dieser Arbeit sehr unklar. Trotzdem aber wird deutlich, daß Utpalā den komischen Aspekt des Traums betont und tiefergehende Betrachtung zumindest hier ablehnt. Indem ihr Traum das Eselsbild ironisiert, ironisiert sie auch Mālyabāns Traum. Sie erklärt den Traum an sich für etwas Märchenhaftes. Darüber hinaus kann das Bild von Mālyabān auf dem Esel auch auf seinen Umgang mit dem Traum bezogen werden; er setzt sich falsch herum darauf, d.h. er "sitzt der falschen Traumauffassung auf". Mālyabān wiederum läßt sich gerne auf den Arm nehmen, da ihn Utpalās Gemütsverfassung beruhigt und von seinem unguuten Gefühl abbringt.

(b) Im Gegensatz zu den oben besprochenen Träumen liegt der Traum am Schluß von "Mālyabān" näher an der erzählerischen Oberfläche. Hier fehlt die Einführung; er wird erst im Nachhinein als Traum codiert, und Mālyabān muß sich konzentrieren, um seinen Beginn zu bestimmen. Der Traum, der mit der Wendung des Gesprächs zwischen Utpalā und Mālyabān beginnt, mündet in ein akustische Szenario von universellen, kosmischen Ausmaßen ein, dessen "Singstimmen" die Stimmen des Gesprächs darstellen. Auch rein visuell zugängliche Phänomene wie Licht und Sonne werden von Mālyabān GEHÖRT. Das Szenario hat archetypische Dimensionen; "die Mütter" erinnern an die göttlichen śaktis, die Devī im "Durgāsaptasatī" zum Kampf gegen die Dämonenheere aus sich entläßt. Ihnen werden die "Huren" zur Seite gestellt; die brüllend lachende Utpalā erscheint als noch hinter der Differenzierung zwischen Gut und Böse (o.ä.) stehendes Urbild der Frau. Dem Szenario eignet vor allem Zeitlosigkeit; im Gespräch versichert sich Mālyabān dieser bei Utpalā. Utpalā weiß in dieser Traumwelt besser Bescheid als Mālyabān, und sie selbst wird Teil des akustischen Szenarios. Sie beantwortet seine Fragen, und er bezeichnet sie einmal als Göttin (jaladebī).

Erzählt wird der Traum in personaler Erzählweise, die gegen Schluß allmählich in psycho-narration übergeht. Auch erzähltechnisch wird der Traumbeginn also verschleiert. In seiner Essenz kann der Traum möglicherweise als plausibel gelten, wenn auch das Fehlen visueller Wahrnehmung

¹⁵⁴ vgl. A.V.4: "Wenn man jemand im Traum auf einem eselbespannten Wagen sieht, wird der Rauch des Scheiterhaufens bald aufsteigen." (Rāmāyaṇa 2,69) - Verurteilte wurden in Bengalen umgekehrt auf Esel gebunden zur Hinrichtung geführt, erzählte dem Verfasser Dr. Alok'rañjan Dās'gupta.

nicht gerade dafür spricht. Diese Essenz aber ist in einen Kontext, den Schluß eines Romans, eingearbeitet, und die Konstruktion, die der Romanschluß mit sich bringt, überlagert und bearbeitet die möglicherweise glaubwürdige Essenz des Traums, um ihn ihren Anforderungen anzupassen. Die Plausibilität leidet natürlich unter dieser künstlerischen Bearbeitung, und der Traum wird als Kunstgriff deutlich erkennbar: Das beweist die allmählich abschwenkende Erzählweise und das ebenso bruchlose Hereingleiten in die Traumform (so es diese hier überhaupt gibt). Inwiefern dieser Kunstgriff aber höchst gelungen ist, soll nun dargelegt werden.

"Mälyabān" ist ein psychologischer Roman, der fast ohne äußere Handlung auskommt. Ein Spannungsbogen wird zwar erzeugt, aber mehr durch Häufung von kleinen Hinweisen als aus einer traditionellen Fabel heraus. Zu diesen Hinweisen gehören z.B. die beiden Alpträume, die sich ja als trügerisch herausstellen, und Mälyabāns starke Beschäftigung mit dem Tod; schließlich in gehörigem Maße das Auftreten Amareés. Dieses leitet das Ende ein; Amareés spitzt die häusliche Situation zu und macht eine Regelung notwendig. Utpalā glaubt nicht, daß Mälyabān imstande sei, eine solche durchzusetzen. Er aber zeigt sich entschlossener als sonst; er redet angriffslustiger und blickt sie lange und entschlossen an; er will plötzlich etwas und kann sie herausfordern. Dies sind die Voraussetzungen für eine Annäherung oder Vereinigung der Ehepartner, und hieraus entsteht das akustische Szenario. Der Traum kann mit einem musikalischen Trugschluß verglichen werden;¹⁵⁵ der eigentliche Schluß besteht im jähen Erwachen und in der Erkenntnis, daß weder Zweisamkeit noch zeitloser Tod (für den Mälyabān das Szenario hält) für Mälyabān vorgesehen sind. Die Kadenz, der Tonartwechsel, der in ihr liegt, hat keinen Platz in Mälyabāns Welt. Er ist zum Alltag verurteilt, und zwar als jemand, der nicht die Kraft besitzt, ihn in seinem Sinne zu gestalten, ja der nicht einmal den Liebhaber seiner Frau des Hauses verweisen kann. Nur im Traum sind ihm Kadenz, Zweisamkeit, Zeitlosigkeit möglich; in der Wirklichkeit kann er Spannung nicht umsetzen, sondern nur in Nichtbeteiligung vergehen lassen.

Der Traum vor Schluß bringt in verdichteter Form die Essenz des Romans: der Riß zwischen Wollen und Sein, und in seiner Mitte der konfliktunfähige Mälyabān. In sich ist er Trugschluß, erzeugt aber die nötige Spannung für den Schluß.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Beginnend mit den ersten drei Elementen einer Kadenz, Tonika, Subdominante und Dominante, führt der Trugschluß anders als die Kadenz nicht zur Tonika zurück, sondern beispielsweise in deren Mollparallele.

¹⁵⁶ Debeś Rāy merkt an, daß sich im Manuskript des Romans, das der hier benutzten Ausgabe zugrunde liegt, kein sonst bei Jibanānanda Dās üblicher Schlußstrich finde, und daß darum nicht mit Sicherheit gesagt werden könne, ob der Schluß vom Autor so geplant worden sei (Debeś Rāy 1985, 239). Zweifel müssen also bezüglich der Gewolltheit der oben

Die Thematik des letzten Traums findet sich im Rückblick in ganz anderer Form auch in den ersten zwei Träumen wieder; auch dort träumt Mälyabān radikal veränderte Situationen. Und ebenfalls im Rückblick vermag auch eine symbolische Interpretation des ersten der beiden Träume zu überzeugen; Mälyabān ist in gewisser Weise lebendig tot.

Mälyabāns Träume überschreiten die Grenzen des Alltagslebens. Während in den ersten Träumen und vor allem auch in ihrer Erörterung im Text die Charakterisierung überwiegt und beide Träume mehr der Figuren- als der Handlungsebene angehören, ist der Schlußtraum eine literarische Konstruktion; der Traum wird zum Ort der Zusammenschau, an dem die Verdichtung der Essenz des Romans geschehen kann.

dargelegten Konstruktion des Autors bestehen bleiben. Zumindest aber ist, wie obige Ausführungen hoffentlich zu zeigen vermocht haben, der vorliegende Schluß durchaus nicht unglaubwürdig, sondern ganz im Gegenteil recht beeindruckend.

V. Traum als Fiktion: Sandīpan Caṭṭopādhyāy (* 1931)

Dieser Autor fällt etwas aus der Reihe der bisher besprochenen Autoren. Sein Platz in der Bengaliliteratur ist keineswegs gesichert; er wird angeblich nicht viel gelesen, und seine Leserschaft kommt zu ganz verschiedenen Bewertungen seiner Literatur. Der am häufigsten geäußerte Vorwurf ist der der Obszönität.¹⁵⁷

Beginnend mit "Samabeta pratidvandvī o anyānya" (1969) hat Sandīpan Caṭṭopādhyāy in unregelmäßigen Abständen wenige Romane und Kurzgeschichtenbände veröffentlicht. "Samabeta pratidvandvī o anyānya" ist dabei nach Angaben des Autors¹⁵⁸ mit dem größten Interesse seitens der Kritik aufgenommen und als surrealistische Literatur verstanden worden.

Sandīpan Caṭṭopādhyāy gehört der Schriftstellergeneration der 50er Jahre an, und ihre bekanntesten Vertreter, Śakti Caṭṭopādhyāy und Sunīl Gaṅgopādhyāy, waren seine engen Freunde. Heute begreift er sich als Schriftsteller des "anti-establishment" oder auch einfach als "Nicht-Schriftsteller" (nā-lekhak).¹⁵⁹ "Samabeta Pratidvandvī o anyānya" soll deshalb hier besprochen werden, weil Sandīpan Caṭṭopādhyāy in diesem Band Träume in einer sehr interessanten und radikalen Weise benutzt, die in einem gewissen Sinne "moderner" ist als die Art, wie z.B. Sunīl Gaṅgopādhyāy¹⁶⁰ Träume einsetzt. Darüber hinaus ist "Samabeta Pratidvandvī o anyānya" das einzige Werk des Autors, das Einlaß in die breitere Diskussion gefunden hat und als halbwegs etabliert bezeichnet werden kann.

Sekundärliteratur konnte zu diesem Autor trotzdem nicht gefunden werden; das Interview, das der Verfasser mit dem Autor führen konnte, ist damit die einzige Quelle textexterner Informationen.

¹⁵⁷ Ein bengalischer Literaturwissenschaftler, mit dem ich über das Thema dieser Arbeit sprach, wurde richtiggehend böse, als er hörte, ich wolle Sandīpan Caṭṭopādhyāy miteinbeziehen.

¹⁵⁸ Im Februar 1992 konnte ich ein Interview mit Sandīpan Caṭṭopādhyāy führen; im Folgenden wird noch daraus zitiert werden.

¹⁵⁹ Caṭṭopādhyāy 1992

¹⁶⁰ z.B. in Gaṅgopādhyāy 1989: "Svapna lajjāhīn", kurzer Roman.

I. "Samabeta pratidvandvī o anyānya" ("Versammelte Konkurrenten und anderes", 1969)

Inhalt

Bei diesem Buch handelt es sich weder um einen Roman noch um eine Sammlung von Kurzgeschichten. Die hier vertretenen Kurzformen lassen sich noch am ehesten als Skizzen bezeichnen; die einzelnen Skizzen haben eigene Titel, stehen aber nicht vollkommen abgetrennt da: Es gibt manchmal direkte Bezüge hin zu anderen. Thematisch umkreisen fast alle der Skizzen die Komplexe Sex und Tod. Weiterhin ist das Buch keine reine Fiktion; immer wieder erscheinen wirkliche Geschehnisse im Freundeskreis des Autors, zu dem Śakti Caṭṭopādhyāy und Sunīl Gaṅgopādhyāy gehörten, die denn auch namentlich auftauchen.

Aus dem losen System der Bezüge lassen sich für diese Untersuchung einzelne Skizzen abtrennen und in sich interpretieren. Als Beispiel wird hier die kurze Skizze "Rūpālī pardāy" gewählt.

"Vor dem silbernen Vorhang

Die Brücke ist über dem Fluß, ist jedoch klein wie eine Kanalbrücke; beim Pfosten auf der Brücke steht Cāmeli an der Bushaltestelle - auf der Brücke fahren mit langsamer Geschwindigkeit Doppeldecker durch Handwagen, Rikshaws, unglaubliches Gedränge und Stau - das monotone Geräusch (bhō) konstanten Hupens - ständig das Geräusch des Fallens von Hämmern auf Glocken - Handwagen, Rikshaws, Gedränge - das versammelte Glockengeräusch einer Herde streunender Kühe - Handwagen, Rikshaws, Gedränge und langsame Doppeldecker - unter der roten Bushaltestelle steht Cāmeli, den Pfosten umgreifend - "Warte, ich komme", sage ich, während ich unter der Brücke stehe; sie begibt sich in eine Pose, als werde sie warten - ich kann nicht hören, was sie sagt - trotzdem scheint es, als sage sie, ich solle schnell zu ihr kommen; um hinaufzusteigen muß ich einen Berg überwinden - ich zögere nicht, den Berg zu ersteigen - ich zweifle nicht am Berg, wenn auch sein Dasein außerhalb der Vorstellung war - doch da ich ihn vorfinde, verspüre ich keinen Zweifel oder Verwunderung - weil der Berg zwar unbekannt war, aber jetzt sehe ich, daß er da ist, und es ergibt keinen Sinn, das "ist da" anzuzweifeln - schnell steige ich auf einer Treppe den Berg hinauf; ein kleiner Berg - der Gipfel ist ganz wie eine Wiese - dort ist ein Wald von Ātā (custard apple) - in Richtung des Waldes sehend rufe ich: "Eeeeeee kāluyā!" - im Innern des Waldes bewegen sich auf einmal Bäume und Äste (gāch'pālā) - Kāluyā von Hājāribāg steigt von den Bäumen und kommt aus dem Wald hervor - er gibt mir einen ziemlich großen Ātā, riesig, groß wie eine Pampelmuse, ich kaufe ihn für Cāmeli; hastig steige ich den Berg hinunter - damit ich nicht zu spät komme! Insgesamt hat es keine zehn Minuten gedauert - unten gehe ich zum Pfosten und sehe - keine Cāmeli - eine Frau mittleren Alters steht da - nachdem ich einmal hingesehen habe, wende ich den Blick ab - sie sah, kommt es mir einmal

vor, vor zwanzig Jahren wie die die 31-jährige Cāmeli aus; ich zweifle nicht ein einziges Mal daran, daß mittlerweile zwanzig Jahre vergangen sind; aus dem Gedränge kommt Caudhuribābu-hervor und sagt zu mir: "Ja, ich habe Cāmeli gesehen" - danach erzählt er schnell und andauernd Geschichten von verschiedenen Mädchen - Geschichten von verschiedenen Mädchen gefallen mir nicht - "Ich will nicht Geschichten von verschiedenen Mädchen hören" kann ich ihm nicht sagen - vor Druck platzt mir die Brust - während ich seine Worte höre, suche ich mit scharfem und tränenvollem Blick Cāmeli aus dem Gedränge heraus - ich kann nicht glauben, daß sie gegangen ist."¹⁶¹

Diese Übersetzung behält soweit möglich die Zeichensetzung des bengalischen Originaltextes bei, da diese für die Interpretation von Bedeutung ist.

Besprechung

"Rūpāli pardāy" ist, wie der Autor mitteilt, eine Traumaufzeichnung. Der Text zeigt verschiedene Elemente der Traumform:

- Der Raum führt ein Eigenleben. Wie in einer Collage wird ein Berg in die Mitte dessen gesetzt, was aller Wahrscheinlichkeit nach eine Kalkuttaner Straßenszene ist. Dabei sind sowohl die Örtlichkeiten um die Brücke herum wie auch der Berggipfel dem Ich-Erzähler bekannt.¹⁶²

- Die lineare, allgemein gültige Zeit wird aufgelöst. Während der nach Schätzung des Ich-Erzählers etwa zehn Minuten, die er braucht, um zur Haltestelle zu kommen, altert Cāmeli um zwanzig Jahre; kurz danach wird dieser Sprung wieder rückgängig gemacht, da er beginnt, die 31-jährige Cāmeli in der Menge zu suchen (es ist offensichtlich, daß nicht die gealterte Cāmeli gemeint ist, da er diese ganz bewußt kein zweites Mal angesehen hat).

- Zweideutig sind die Stellen, an denen der Ich-Erzähler betont, daß er nicht an seinen Wahrnehmungen zweifelt; ist der Mangel an Zweifel ganz eindeutig ein Zeichen dafür, daß es sich um einen Traum handelt, so kann es sich bei der im Falle des Berges recht ausgeführten Betonung dieses Mangels bereits um Reflexion des Traumerlebnisses während des Aufschreibens handeln. Dies verhält sich aber nicht zwangsläufig so, da die eingangs¹⁶³ erwähnte Aufsplitterung des Traum-Ichs in handelndes und

¹⁶¹ Caṭṭopādhyāy 1969, 53 f.

¹⁶² Obgleich der vorliegende Traum authentisch ist, werden, da dieser Traum auf ein fiktionales Niveau gehoben worden ist, in der Untersuchung Erzähler und Autor getrennt gehalten.

¹⁶³ in A.II.

betrachtendes durchaus eine solche Reflexion bereits während des Träumens möglich erscheinen läßt. Indes befindet sich die Verwunderung über eine Abwesenheit von Verwunderung, die hier vorliegt, ganz in der Nähe zum luziden Traum; von hier ist es nur ein kurzer Gedankenschritt zur Bewußtmachung des Träumens.

"Rūpāli pardāy" ist ein Traumprotokoll, d.h. die verbale Rekonstruktion eines authentischen Traumerlebnisses. Bestimmte stilistische Besonderheiten des Textes lassen sich in Zusammenhang damit erklären:

- Der Text verzichtet beinahe vollkommen auf stukturierende Zeichensetzung, und zwar im Unterschied zu den sonstigen, nicht "traumhaften" Skizzen. Die verwendeten Gedankenstriche stellen eine Art Nullstufe der Verknüpfung dar und bewirken eine bloße Reihung unter weitgehendem Formverzicht. Das scheint ein Versuch zu sein, möglichst wenig sprachliche Ordnung über die Syntax des Traums zu stülpen und die Bilderabfolge so unverändert wie möglich darzustellen. Andere, spärlich verwendete Satzzeichen erhalten dadurch hier und da einen besonderen Sinn; so z.B. im Satzteil "damit ich nicht zu spät komme!". Das Ausrufezeichen weist hier eventuell darauf hin, daß diese Äußerung bereit im Traumerlebnis eine sprachliche war. Da dieser Gebrauch anderer Satzzeichen aber nicht durchgängig nachzuweisen ist, bleibt diese Interpretation Spekulation.

- Am Anfang des Textes fällt eine dreifache Reihung der Phrase "Handwagen, Rikshaws, Gedränge" auf, die eine Beschreibung der akustischen Kulisse umrahmt (s.o.). Das Ganze wird wiederum vorne und hinten von Aussagen über Cāmeli umgeben; steht "a" für Cāmeli, "b" für Handwagen usw. und "c" für Geräusch, so läßt sich die Struktur dieses Abschnitts folgendermaßen darstellen: a b c b c b a. Was hier geschieht, ist folgendes: Die Gleichzeitigkeit der Traumerlebnisse, hier einer multisensuell wahrgenommenen Szene, muß in ein sprachliches Nacheinander überführt werden. Dieses wird als strukturelles Ineinander konstruiert und kann so die ursprüngliche Gleichzeitigkeit des Erlebens bereits an der sprachlichen Oberfläche nachahmen. Ob bewußt als Stilmittel eingesetzt oder nicht, diese Konstruktion ist hier gut gelungen. Eine andere Funktion der dreimaligen Wiederholung der Phrase ist natürlich die Verdichtung des sinnlichen Eindrucks der Szene.

Die Erzählweise des Traums ist nach den Theoretikern Hamburger und Cohn ein Paradox, ein Unding. Der Ich-Erzähler berichtet ein Traumerlebnis in der Gegenwart, ein Phänomen, das wie psycho-narration in der ersten Person anmutet. Das ist in Wirklichkeit natürlich unmöglich; die Nachzeitigkeit der Versprachlichung wird hier verdeckt. Denkbar ist diese Form praktisch nur im Traumprotokoll, also in einer Niederschrift direkt vorangegangener, fast noch "gegenwärtiger" Erlebnisse. In der Fiktion kommt diese Form der Traumdarstellung aber gemeinhin nicht vor; die Konvention ist hier gegenläufig.

Dazu sind nun zwei Dinge anzumerken: Erstens geht das Bengali freier mit der Erzählzeit um, und kann nach einmaliger Angabe der Vorzeit ins präteritive Präsens wechseln; dies mildert den Einwand der Theorie etwas ab, setzt ihn natürlich nicht außer Kraft. Zum zweiten aber wird der Traum ja nicht als solcher erzählt; und präsentische Ich-Erzählungen entsprechen weit mehr der Konvention als entsprechende Traumberichte. Somit hat die Erzählweise, davon abgesehen, daß sie die Unmittelbarkeit der Darstellung steigern soll, auch Anteil an der Verschleierung der Codierung des Textes. Das führt bereits zum nächsten Punkt der Untersuchung:

Ein für den Text verbindlicher Rahmen fehlt; weiterhin fehlt jegliche Codierung des Textes als Traum. Nur der Titel "Vor dem silbernen Vorhang" kann möglicherweise als Metapher für "Traum" gedeutet werden, allerdings nur im Nachhinein und nur dann, wenn die Codierung als Traum zumindest in Betracht gezogen wurde. Das Traumprotokoll wird als fiktionaler Text hingestellt, als ein uncodiertes, abgelöstes Bedeutungssystem, das in seinem freien Schweben einer Vielzahl von möglichen Bedeutungen offensteht. Der Leserschaft wird kein "Aha, es war nur ein Traum" zur Orientierung in die Hand gegeben; der Traum, d.h. dieser spezielle Traum soll als Phänomen wahrgenommen und nicht als Traum abgetan werden. Viele Texte verkleiden ihr Anliegen als Traum; dieser Text tut das Gegenteil: Er "verkleidet" den Traum als Anliegen.

Diese Verarbeitung eines Traums entspricht der Traumauffassung Sandīpan Caṭṭopādhyāy's, was einige Zitate aus dem erwähnten Interview vom Februar 1992 nun zeigen sollen.

"Eigentlich versucht der Traum zum Echten (prakṛt), Wirklichen zu gelangen. Nur der Traum signalisiert Dir, was wirklich ist, und daß es nicht das ist, was Du denkst. [...] Der Traum ist ein allmächtiges Ding. Er hat nichts mit der Vorstellungskraft zu tun, die der Mensch mit Absicht kultiviert hat - durch Beethoven, Picasso, Shakespeare und was nicht alles noch. Er ist allmächtig; ihm muß Ehre erwiesen werden. Wie Du dem Tod Ehre erweisen wirst - auch der ist allmächtig -, so erweise nun dem Traum Ehre."

Zum Protokollieren von Traumerlebnissen:

"Falls jetzt eine Kamera entwickelt würde, was ja sein kann, mit der die visuellen Bilder menschlicher Träume festgehalten werden könnten, so wäre das für die Menschen eine große Hilfe zu verstehen, wie sie leben. Doch jetzt ist es gut, wenn jemand seine Träume wahrheitsgetreu und soweit wie möglich schriftlich festhält, wie ich es eine Zeit lang versucht habe. Es wäre gut, wenn ein Traumbuch herauskäme. Ich meine nicht Kaṅkābatī's Traum - der ist ein künstlicher (bānāno: gemachter) Traum. Ein echtes Traumprotokoll ist etwas anderes."

Und weiter zum erdichteten Traum:

"[Im Gegensatz zu wirklichen Träumen sind] Träume, die für das Schreiben gemacht werden, etwas vollständig anderes. Die macht man, wenn man sie braucht. Auch ich habe in diesem Buch zwei Träume verwendet [es geht um Sandīpan Caṭṭopādhyāy's neueste Publikation namens "Liebe in den Zeiten der Cholera" (myāleriyār samayē prem; nach Marquez)]. Ich habe zwei Träume erfunden, die dem Muster der Geschichte helfen."

Sandīpan Caṭṭopādhyāy unterscheidet also klar zwischen echten und "gemachten" Träumen und tut letztere als Konstruktionen ab, denen bei weitem nicht die Bedeutung echter Träume zukommt. An anderer Stelle des Interviews lehnt Sandīpan Caṭṭopādhyāy eine Interpretation seines "Sama-beta pratidvandvī o anyānya" als surrealistisches Werk ab; zumindest im Bereich Verwendung und Auffassung des Traums sind einige Parallelen jedoch unübersehbar. Auch Breton interessierte sich stark für die Protokollierung des Traums, wenn er auch mehr als Sandīpan Caṭṭopādhyāy an der Repräsentationsfähigkeit schriftlicher Fixierung zweifelte;¹⁶⁴ er sah den Traum als Herausforderung an das Wachbewußtsein und forderte die Beschäftigung mit dem Traum, um eine Ausweitung der Wahrnehmungsgrenzen zu erreichen. In einem Definitionsversuch schreibt Breton: "Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens."¹⁶⁵ Weiterhin kümmerten sich die Surrealisten als erste konzentriert um die Publikation von Träumen als literarischen Texten und benutzten dabei dieselbe Erzählform wie Sandīpan Caṭṭopādhyāy in "Rūpālī pardāy", wenn sie auch im Nachempfinden der Syntax des Traums nicht so weit gingen.¹⁶⁶

Die Aufzeigung dieser Parallelen soll nun Sandīpan Caṭṭopādhyāy nicht zum Surrealisten stempeln, sondern lediglich am Rande mit in Betracht gezogen werden.

Das Besondere des Textes "Rūpālī pardāy" läßt sich zusammenfassend kurz folgendermaßen umreißen: Die Grenzüberschreitung ist an der erzählerischen Oberfläche nicht sichtbar. Der Traum wird der Leserschaft als fiktionaler Text präsentiert. Die Grenzüberschreitung, die in diesem Fall im Leben des Autors ihren Ort hat, wird nicht mit dem Traum auf die fiktionale Ebene gehoben. Der Traum wird damit als etwas an sich Bedeutendes gesetzt. Er ist von jeglicher Einbindung und Moderation befreit und kann für sich selbst sprechen. Und paradoxerweise kann er nur dann für sich selbst sprechen, wenn er wie hier nicht als er selbst spricht. Er verheimlicht

¹⁶⁴ Breton 1977, 15 ff.

¹⁶⁵ a.a.O., 26 f.

¹⁶⁶ so z.B. Queneau im Text "Ich bin in London" in: Surrealismus in Paris 1919-1939, 1990, 150.

sein Wesen, um nicht den Vorurteilen über seine Gattung, die Träume im allgemeinen, zum Opfer zu fallen. Ohne Abfederung wird er in die Erzählung eingeklassen, um sein Potential an Bedeutungen zu entfalten.

Zweiter Teil: Hindi-Autoren

VI. Die Allegorie: Premchand (1880-1936)

Premchand ist nach einhelliger Meinung der Kritik der wichtigste Hindi-schriftsteller seiner Zeit und vielleicht der Hindiliteratur überhaupt. Mit ihm hat die Erzählliteratur - Roman wie Kurzgeschichte - ihren wirklichen Einstand und ersten Höhepunkt. "In India there is general agreement among critics that he was the foremost writer in both Hindi and Urdu during the first three decades of the twentieth century. His literary legacy consists of a volume of writing of such wide measure, diversity, and vigor, it marks such a notable change from earlier writing in these literatures, and it has so influenced writers of his and subsequent time, that literary historians regard his work as an epitome and signature of the period, and they call it the Premchand Age."¹⁶⁷

Aus seinem umfangreichen Schaffen werden hier zwei Werke ausgewählt, der Roman "Nirmalā" (1925) und die Geschichte "Jvālāmukhi" (19??) aus der Sammlung "Mānsarovar". Die Inhaltsangabe von "Nirmalā" kann dabei stark geräfft werden, da sie für die Traumbesprechung nicht sehr wichtig ist und darüberhinaus leicht verfügbar ist.¹⁶⁸

1. "Nirmalā" (1925)

Inhalt

Der Rechtsanwalt Udaybhānu sucht für seine Tochter Nirmalā einen Mann. Diese macht der Gedanke an die Heirat nicht glücklich.

"Im Garten waren die Blumen erblüht. Es duftete süß. Es wehte die kühle, leichte Brise des Monats Caitra. Am Himmel standen die Sterne. In diese traurigen Gedanken versunken schlief Nirmalā ein, und sobald die Augen zufielen, begann sie im Traumland zu wandern. Sie sieht, daß vor ihr ein Fluß Wellen wirft und sie am Flußufer auf ein Boot wartet. Es ist die Zeit der Dämmerung; wie ein beängstigendes Tier kommt die Dunkelheit heran. Sie ist in großer Sorge, wie sie den Fluß überqueren und nachhause kommen werde. Weinend fleht sie (ro rahī hai ki), daß es nicht Nacht werden möge, denn wie könnte sie dann allein hier bleiben? Plötzlich kann sie ein

¹⁶⁷ Swan 1969, [3]

¹⁶⁸ z.B. in Gupta 1968, 37

schönes Boot in Richtung der Ufertreppen (ghāt) kommen sehen. Sie springt vor Freude auf und versucht, das Boot zu betreten, sobald es an den Treppen anlegt; doch sowie sie den Fuß auf das Trittbrett setzen will, sagt der Bootsmann: 'Für Dich ist hier kein Platz!' Sie schmeichelt dem Bootsmann, fällt ihm zu Füßen und weint; doch der sagt immer weiter: 'Für Dich ist hier kein Platz!' Das Boot legt gleich (ek kṣaṇ mē) wieder ab. Sie weint schreiend los. Beim Gedanken, wie sie die ganze Nacht am menschenleeren Ufer bleiben sollte, will sie ins Wasser springen, um das Boot zu bekommen; da kommt von irgendwoher eine Stimme: 'Warte, warte, der Fluß ist tief, Du wirst ertrinken. Das Boot da ist nicht für Dich. Ich bin gleich da (mairā ātā hū). Setz Dich in mein Boot, ich bringe Dich hinüber.' Sie guckt verängstigt nach hier und dort, wo die Stimme wohl hergekommen sei. Nach einer kurzen Weile sieht sie eine kleine Barke herankommen. Diese hat weder Segel, noch Ruder noch auch einen Mast. Der Boden ist kaputt (phaṭā huā), die Planken gebrochen, die Barke ist voll Wasser, und ein Mann schöpft das Wasser heraus. Sie ist kaputt; wie wird sie das andere Ufer erreichen? Der Bootsmann spricht: 'Für Dich ist diese hier geschickt worden, setz Dich hinein.' Sie überlegt einen Moment lang: 'Da soll ich mich hincinsetzen?' Schließlich trifft sie die Entscheidung, sich zu setzen. 'Trotz allem ist es immer noch besser, mich hincinzusetzen, als allein hier-zubleiben. Es ist doch besser, im Fluß zu ertrinken, als im Bauch eines furchtbaren Tieres zu landen. Wer weiß, vielleicht kommt die Barke ja ans andere Ufer,' denkt sie, nimmt ihre Lebensgeister zusammen (prāṇō ko muṭṭhī mē liye hue) und setzt sich in die Barke. Eine Weile schleppt sich die Barke schlingelnd dahin, doch sie füllt sich ohne Unterlaß mit Wasser. Auch sie macht sich daran, mit dem Bootsmann zusammen mit beiden Armen das Wasser herauszuschöpfen, bis ihre Arme müde werden; aber das Wasser steigt weiter. Schließlich beginnt die Barke, sich zu drehen. Es scheint, jetzt sei sie gesunken (mālūm hotā hai, ab ḍūbī). Sie streckt beide Arme nach irgendeiner unsichtbaren Hilfe aus; die Barke rutscht hinweg, und sie verliert den Boden unter den Füßen. Sie schrie laut, und gleichzeitig öffneten sich ihre Augen. Sie sah, daß ihre Mutter vor ihr stand und sie an den Schultern schüttelte." ¹⁶⁹

Der Vater findet bald einen passenden Bräutigam für Nirmalā, doch bevor die Hochzeit stattfindet, stirbt der Vater, und die Restfamilie kann die hohe Mitgiftforderung nicht erfüllen. Schließlich muß die junge Nirmalā den bereits alternden Rechtsanwalt Totārām heiraten, der drei Söhne zwischen sieben und sechzehn Jahren mit in die Ehe bringt. Totārām kann Nirmalā nichts von dem erfüllen, was sie sich erhofft hatte, und die Ehe wird zu einem langen und bitteren Leidensweg für sie, der über Quälereien durch die Schwiegermutter, plötzliche Armut und Totārāms Verlassen des Hauses bis zu ihrem frühzeitigen Tod führt.

Besprechung

¹⁶⁹ Premchand 1987, 5 f.

Nirmalās Traum wird konventionell ein- und ausgeführt, wird also deutlich als solcher markiert und soll als solcher gelesen werden. Die Einführung deutet hier den Übergang in ein symbolisches System an. Der Traum ist ganz explizit in eine Situation eingebettet und folgt direkt auf Nirmalās Gedanken, während sie auf dem Dach sitzt. Beendet wird der Traum in ihrem Schrei, also einem der Innen- und Außenwelt gemeinsamen Element. Durch seine Zugehörigkeit zu beiden Systemen ist er eine ideale Brücke von einem Bedeutungssystem (Traum) zum anderen (fiktionaler Umgebung).

Sehr auffällig ist der Wechsel der Erzählzeit beim Traumbericht: Der Traum wird im Präsens berichtet und damit aus der umgebenden Fiktion herausgehoben. Anfang und Ende der hier vorliegenden psycho-narration werden zusätzlich durch diesen Zeitenwechsel bestimmt; so wird der Schrei Nirmalās bereits als Bestandteil der Außenwelt erzählt. In der psycho-narration findet sich eine große Zahl von Verben der inneren Vorgänge ("überlegt", "denkt", "weiß", auch "fleht"; daneben "beim Gedanken" etc.), die fast immer Gedanken in der wörtlichen Rede ein- und ausführen. Auch die Innenwelt des Traums, die durch psycho-narration offenbart wird, spaltet sich selbst noch einmal in Innen und Außen, in Traum-Ich und Traumumgebung der Träumerin. Die hier gegebene Traumdarstellung entspricht also genau der Darstellung der fiktionalen Welt, auch wenn sie einer anderen Erzählschicht oder einem anderen Bedeutungssystem zugehörig ist.

Eben diese Art der Darstellung läßt Zweifel an der Plausibilität von Nirmalās Traum aufkommen: Die Trennung zwischen Innen und Außen wird innerhalb des wirklichen Traums oft aufgegeben oder aber zu einer Verdopplung des Ich verdichtet. Auch andere Merkmale der Traumform fehlen hier. Nirmalās Traum ist hochgradig kohärent, und die Traumbilder fügen sich nahtlos zu einer Geschichte zusammen; er erscheint literarisiert, stilisiert.

Vor allem aber wird Nirmalās Traum nicht aus ihrer Situation begreiflich. Der Traum erschließt nicht Vorangegangenes, löst nichts auf und ist auch kein Ausdruck ihres momentanen inneren Konfliktes. Auch ohne Kenntnis des weiteren Verlaufs des Romans wird der Leserschaft klar, daß die Bedeutung des Traums erst noch erschlossen werden muß, und zwar auf dem Wege der Herstellung von Analogien. Nirmalās Traum legt es aufgrund seiner Kohärenz und Stilisierung nahe, als Allegorie verstanden zu werden; der Romanzusammenhang bestätigt diese Annahme.

Der Traum läßt sich in drei Phasen aufteilen:

- Zugzwang: Nirmalā muß den Fluß überqueren. Sie wird durch wilde Tiere bedroht. Um den Fluß zu überqueren, ist sie auf ein Hilfsmittel angewiesen.

- Abweisung: Das schöne und sichere erste Boot ist nicht für sie bestimmt, wie ihr der Bootsmann mitteilt.

- Untergang: Das zweite Boot betritt sie zögernd; zu seiner Erhaltung ist weder sie noch der Bootsmann in der Lage. Sie schafft es nicht, den Fluß zu überqueren und ertrinkt in seiner Mitte.

Im Moment, da der Traum erzählt wird, ist nicht eine dieser Phasen in Analogie zu erklären; nach Lektüre des Romans aber können ihnen Entsprechungen auf der fiktionalen Ebene zugewiesen werden. Der Zugzwang stellt sich als die gesellschaftliche Notwendigkeit der Verheiratung Nirmalās heraus; diese findet in "wilden Tieren" freilich eine unverhältnismäßig starke Darstellung. Die Abweisung ist auf die erste, noch vom Vater anberaumte und nach Anblick des Bräutigams auch von Nirmalā gewünschte Hochzeit zu beziehen, die für die Halbweise nicht mehr in Frage kommt. Der Untergang schließlich ist ihr Leben mit Totārām und ihr vorzeitiger Tod. Die Allegorie kann bis in alle Einzelheiten entschlüsselt werden; so wäre beispielsweise der Fluß das Leben,¹⁷⁰ ständen die Bootsmänner für die beiden Bräutigame und bedeutete ihr Schöpfen ihren Kampf mit den sich verschlechternden Zuständen. Etwas holprig ist sie nur in der Phase "Zugzwang"; eine andere Auslegung kann hier aber kaum beabsichtigt sein.

Die Allegorie, die Nirmalās Traum darstellt, erinnert stark an Tilottamās Traum in Bānkīm'candras "Durgē's'andini". Hier wie dort wird der Romaninhalt auf engstem Raum allegorisch zusammengefaßt. Während aber in "Durgē's'andini" der Traum zum Schluß des Romans dazu eingesetzt wird, die Protagonistin wieder in den Mittelpunkt der Handlung zu rücken, wird in Nirmalā die folgende Handlung durch den Traum vorweggenommen. Was dort Rückschritt ist, ist hier Vorausdeutung.¹⁷¹ Nirmalās Traum geht gänzlich in Erfüllung und erweist sich als wahrhaft prophetisch. Nirmalās Leben bekommt durch ihn etwas Vorherbestimmtes. Ihr Untergang ist keine zufällige Verkettung von Ereignissen, sondern er folgt einem Plan, der für sie existiert. Der Traum weiß mehr als irgendjemand sonst im Roman; darüberhinaus spricht er im Präsens und mit einer größeren Autorität und Zeitlosigkeit als seine Umgebung. Der Traum überhöht Nirmalās Untergang und gibt ihm eine metaphysische Nuance. Er gibt nicht an, ob er von einer Gottheit kommt, doch er weiß mehr, als Menschen gemeinhin zu wissen imstande sind. Ja, er weiß auch mehr, als Nirmalā weiß, er gehört kaum zu ihrer Welt; und folglich weiß die Leserschaft nach Lektüre des Traums wohl mehr über das in Erwartung Stehende, aber kaum mehr über Nirmalā. Der Traum ist nicht ihr eigener; er gehört inhaltlich der Vorsehung und erzähltechnisch der Spannungserzeugung. Über Nirmalās Charakter, über ihr Innenleben sagt er nichts, er benutzt sie nur als Medium. Swan schreibt: "[...] the individual character will become too submissive to an ideal to be able to emerge with a true individuality. Premcand takes us into houses and huts and bazaars, and so we see the whole scene in a part of India from

¹⁷⁰ vgl. Muktibodh, "Kāth kā sapnā", in dieser Arbeit

¹⁷¹ mit Lämmert, 1955, eine "zukunftsungewisse Vorausdeutung".

1920 to 1932, but he does not take us into the hidden places of characters' minds."¹⁷²

Nirmalās Traum bestätigt das: Selbst die Einblende in ihre geistigen Vorgänge zeigt uns doch nicht ihren Geist, sondern die Hand der Vorsehung. Ihr Traum steht den Göttern noch nahe, ist noch ganz Bestandteil einer sakralen Sphäre. Die Grenzüberschreitung ist eben hier zu sehen: im Übergang vom Realismus¹⁷³ zum Übernatürlichen.

2. "Jvālāmukhī" ("Vulkan" oder "Die, deren Gesicht einer Flamme gleicht", 19??)

Inhalt

Der Ich-Erzähler der Geschichte hat seine B.A.-Prüfung bestanden und sieht Stellenanzeigen durch. Er stößt auf ein Angebot, in Aisgarh für das erstaunliche Gehalt von eintausend Rupien monatlich als Privatssekretär zu arbeiten; er glaubt nicht, daß dieses ernstgemeint sein könne, bewirbt sich aber trotzdem und erhält nach einer Woche positive Antwort. Er macht sich auf den Weg. Nach Auskunft eines Reiseführers soll die Landschaft um Aisgarh lieblich, aber voll von gefährlichen Tieren sein. Angekommen, wird er fürstlich empfangen und bekommt Gemächer in dem Palast zugewiesen, in dem er arbeiten soll. Abends trifft er den "Herrn" (sarkār), der sich als eine Frau herausstellt, die der Ich-Erzähler mit einer "Flamme von Schönheit"¹⁷⁴ vergleicht. Ihre Ausstrahlung nimmt ihn vollständig gefangen. Sie weist ihn in seine Arbeit ein: Er hat die Massen von Briefen, in denen die Herrin tagtäglich von einfachen und prominenten Leuten um Rat in verschiedensten Angelegenheiten gefragt wird, in ihrem Sinne zu beantworten, d.h. zu offenkundig ungerechtem, schlechtem Verhalten zu raten. Er tut dies und gerät ganz in den Bann ihrer Schönheit und Anziehungskraft. Er spürt, daß sie ein Spiel - und möglicherweise keines mit gutem Ausgang - mit ihm spielt, schafft es aber nicht, sich dem zu entziehen.

Eines Abends läßt sie ihn zu sich rufen und teilt ihm mit, sie sei Opfer einer Krankheit, die nur einer heilen könne; dieser aber halte die Medizin bösarig zurück. Er versteht ihren Wink; als sich beide in die Arme fallen wollen, sieht er Funken aus ihren Augen kommen und weicht unwillkürlich zurück. "Schnell ging ich in mein Zimmer zurück, und als sich mein Gemüt (citt) beruhigt hatte und ich über diese Begebenheit nachzudenken begann, schien mir, als sei ich beinahe in ein Feuerloch gefallen. Irgendeine geheime

¹⁷² Swan 1969, 107

¹⁷³ Kumār 1980, 24, beschreibt Premcands Realismus als "ādarśonmukh yathārthvād", also etwa "idealistischen Realismus".

¹⁷⁴ Premcand 1983, 92

Kraft war mein Helfer geworden. Was war diese geheime Kraft?"¹⁷⁵

In seinem Zimmer erscheint darauf ein weiser Mann, der eine Hütte im Palastgarten bewohnt und den die Herrin fürchtet. Der rät ihm, sofort den Palast zu verlassen. Er drückt einen versteckten Knopf an der Wand, und eine Tür öffnet sich; "Die Szene, die sich vor meinen Augen zeigte, war vielleicht noch furchtbarer, gruslicher und höllenhafter als die Höllenszene, die Italiens unsterblicher Dichter 'Dante' gezeigt hat."¹⁷⁶ Er sieht einen Haufen von Wesen, die augenscheinlich einmal Menschen waren, nun aber die Züge verschiedener Tiere wie Wölfe oder Schlangen angenommen haben und einander in grausamster Weise quälen. Der Weise erklärt ihm, all diese seien wie er als Privatsekretäre gekommen und haben der Umarmung der Herrin nicht widerstehen können. Sie vergnügen sich nun bei ihrem Anblick. Der Ich-Erzähler entschließt sich daraufhin zu fliehen und schafft es nach mehrmaliger Rückkehr, sich von der Anziehung der Herrin freizumachen und wegzugehen; er fährt nachhause und erwacht irgendwann in seinem Bett.

Er vermeint, einen Monat weggewesen zu sein und erzählt Freunden von seinen Erlebnissen. "Alle sagen, daß ich nicht eine Minute außerhalb des Zimmers gewesen sei, von einem Verschwinden für einen ganzen Monat einmal zu schweigen. So bin ich jetzt gezwungen zu sagen, daß ich möglicherweise einen Traum gehabt habe. Wie auch immer, ich danke Gott tausend und abertausendmal, daß ich aus diesem Sündenloch gerettet worden bin. Sei es auch nur ein Traum, ich jedenfalls fasse es als eine wirkliche Erfahrung meines Lebens auf, da es für immer meine Augen geöffnet hat."¹⁷⁷

Besprechung

Im Gegensatz zu "Nirmalā" nimmt in "Jvālāmukhī" der Traum den größten Raum innerhalb der Geschichte ein; der Rahmen ist an ihm gemessen verschwindend klein und bringt auch inhaltlich nichts Eigenes. Das eigentliche Erzählmaterial ist der Traum.

Der Traum in "Jvālāmukhī" wird nicht eingeführt, sondern als der eigentliche Ort des Erzählens präsentiert. Die Codierung geschieht durch die Ausführung, welche fast direkt auf das einzige ganz offensichtlich phantastische Element des Traums folgt, nämlich auf die Höllenszene mit den menschlich-tierischen Mischwesen. Bis zu diesem Punkt genügt eine realistische Leseweise (bzw. Verständniscodierung), um die Geschichte zu lesen. Das Phan-

¹⁷⁵ Premcand 1983, 98

¹⁷⁶ Premcand 1983, 100

¹⁷⁷ Premcand 1983, 101

tastische dringt allmählich in die Dargestellte Welt ein; der Codewechsel, den der Leser spätestens bei der Höllenszene vollzogen haben muß, wird vorbereitet und zur rechten Zeit durch die Codierung als Traum legitimiert; es kommt durch den Wechsel zu keinem ästhetischen Bruch.¹⁷⁸

Plausibel ist dieser Traum nicht; seine erzählerische Breite und Kohärenz wie auch die allmähliche Steigerung der Phantastik tragen zu deutlich die Merkmale literarischer Konstruktion oder zumindest literarischer Überarbeitung. Präsentiert wird er im Bericht in der ersten Person, und zwar als vergangenes Ereignis. Im Rahmen tritt das erzählende Ich in der Gegenwart hervor und kommentiert das zuvor Erzählte. In "Nirmalā" passiert das Gegenteil: Dort steht das Traumpräsenz dem "epischen Präteritum"¹⁷⁹ gegenüber. Ein Grund dafür ist in der Codierung zu sehen; in "Jvālāmukhī" tritt der Traum als die eigentliche Fiktion auf. Daneben bringt das erlebende Ich der Konvention entsprechend das Präteritum mit sich. Vor allem aber bekommt der Traum, verglichen mit dem Nirmalās, durch das Präteritum eine ausdrückliche Ereignishaftigkeit zugesprochen, ja einen Anflug von Historizität; und wirklich behält sich das erzählende Ich vor, den Traum als "wirkliche Erfahrung" zu handhaben.

Der Rahmen codiert den Traum, doch nicht nur das: Er bewertet ihn, er weist ihm einen Platz in der Welt des erzählenden Ich zu. Das erzählende Ich faßt das Traumerlebnis "als wirkliche Erfahrung meines Lebens auf, da es für immer meine Augen geöffnet hat", so der letzte Satz der Geschichte. Worin diese Einsicht aber besteht, und inwiefern diese für das Leben des Ich-Erzählers wichtig ist, sagt der Rahmen nicht.

Immerhin aber fordert er zu einer symbolischen Deutung auf: Der Traum ist keine von Beliebigkeit geprägte Geschichte, sondern trägt eine zumindest für den Ich-Erzähler große Bedeutung. Und da der Ich-Erzähler nicht preisgibt, worin die Bedeutung für ihn besteht, gibt er der Leserschaft mittelbar zu verstehen, daß sie diese Bedeutung für sich selbst erschließen könne; anderenfalls wäre der Erzählakt unsinnig. Eine moralische Botschaft, auch soviel ist klar, soll dem Traumtext entrissen werden.

Wie könnte diese Moral aussehen? Wie muß der Text in eine Wirklichkeitsaussage übersetzt werden? Der junge Bachelor of Arts, der in den Dienst der "Herrin" tritt, legt Wert auf ein Leben in Bequemlichkeit und Wohlstand. Diese beiden und die Ausstrahlung einer Frau, zusammengenommen Bestandteile eines üppigen, weltlichen und genießerischen Lebens, lassen ihn seine Wertvorstellungen aufgeben und korrumpieren ihn. Dabei hat die Frau bei weitem die größte Wirkung auf ihn; sie ist "vulkanisch", ein Feuer-

¹⁷⁸ vgl. Trailokyanāth Mukhopādhyāy "Kaṅkābatī" in dieser Arbeit (B.II.).

¹⁷⁹ Hamburger 1957

loch, das ihn zu schlucken droht, ihn zu seinem Spielball macht und schließlich verwandelt und zu eigenem Vergnügen leiden läßt. Sie ist vollständig amoralisch und tadelt seine "kulturellen Mißbildungen" (kusaṃskāra). Soll hier die männliche Leserschaft vor den Tücken eines bestimmten Frauentyps, der männerverschlingenden Nymphomanen, gewarnt werden? Soll die Liebeslust als teuflisch angeprangert werden und somit gar vor den Frauen überhaupt gewarnt werden? Oder geht es darum, die Traumwelt eines Neurotikers, nämlich des Ich-Erzählers, darzustellen? Diese Fragen können hier nicht entschieden werden, und genauso wenig können ganz außerhalb dieses Bereiches liegende Bedeutungen nicht ausgeschlossen werden. Die Geschichte gibt keine weiteren Auskünfte. Die "Her-rin" hat immerhin zum Teil Züge des traditionellen indischen Frauenbildes, welchem entsprechend die Frau die sexuell fordernde und dem Mann Energie entziehende ist; die Geschichte spielt mit einem gefährlichen Stereotyp.

In "Jvālāmukhī" ist der Traum eigentliches Erzählanliegen. Wie in "Nirmalā" ist er ein Erkenntnismittel, der hier eine wirkliche Erfahrung vollwertig ersetzt. Beide Träume sind klüger als ihre Träumer; ist der Traum in "Nirmalā" symbolische Vorwegnahme einer später eintretenden Handlung, so ist er in "Jvālāmukhī" eine Art symbolische Ersatzhandlung. Die Träume sind stark stilisiert und können nicht plausibel genannt werden. Als übernatürliche Erkenntnismittel werden die Träume bei Premcand nicht zu Mitteln, weiter in die Charaktere seiner Figuren einzudringen. Eben hier liegt eine der Begrenzungen in Premcands Schaffen, deren Ausweitung dem "premcandottarkāl", also der ihm folgenden Schriftstellergeneration, vorbehalten bleibt.

VII. Der Traum in der psychologischen Literatur: Ilācandra Joṣī (* 1902)

Dieser Autor ist einer der wichtigen Vertreter der auf Premcand folgenden Schriftstellergeneration, zu der unter anderen auch Ajñey und Jainendra Kumār gehören. Er schrieb zwischen 1930 und 1976 ein gutes Dutzend Romane, z.B. den bekannten Roman "Saṃnyāsī" (1949, Ilāhābād). Berühmt ist er vor allem als einer der Mitbegründer des psychologischen Romans (manovaijñānik upanyās); er setzte sich mit den Lehren Freuds, Jungs und Adlers auseinander und brachte sie in seiner Erzählprosa zur Anwendung.¹⁸⁰

Neben seinen Romanen schrieb er auch eine Reihe von Kurzgeschichten, so im Band "Dāyri ke niras pṛṣṭh" (1950, Ilāhābād) und in "Merī priy kahāniyā" (1987, Dillī). Zwei der Geschichten des letzteren Bandes sollen im Folgenden besprochen werden.¹⁸¹

1. "Dāktar kī fīs" ("Die Arztgebühr")

Inhalt

Ein Stöhnen hallt die Treppen herunter, die zwei Männer in Begleitung eines Zuhälters ersteigen, um sich zu einer Prostituierten führen zu lassen. Sie ist es, die stöhnt; ihr Körper ist, unter anderem aufgrund von Unterernährung, in einem miserablen Zustand, und außerdem hat sie ihr einjähriges Kind zu versorgen. Die beiden Männer werden von ihrer leidvollen Erscheinung so abgeschreckt, daß sie stehenden Fußes kehrt machen. Jamunā, die Prostituierte, wird daraufhin von Śyāmlāl, dem Zuhälter, beschimpft und aufgefordert, sich zurechtzumachen und hinunter zum Schaukasten¹⁸² zu gehen. Sie beschuldigt ihn, all ihre Einkünfte durchzubringen und ihr nicht einmal das Geld für die dringende ärztliche Behandlung ihres kranken Kindes zu lassen, und sagt, sie sei nicht in der Lage, zum Schaukasten zu gehen. Er greift sie daraufhin tätlich an und fin-

¹⁸⁰ Vgl. Kumār 1980; 2, 8 u.a.

¹⁸¹ Es war nicht möglich, die Entstehungsjahre der Geschichten zu ermitteln; mit Sicherheit kann nur gesagt werden, daß sie vor 1970 geschrieben worden sein müssen. Nach Schätzung des Verfassers sind sie um 1950 herum entstanden.

¹⁸² Im Original "koṭhī": ein von der Straße her einschbarer, aber durch Gitter von ihr getrennter Raum, in dem sich Prostituierte zur Schau stellen.

det ihre versteckte kleine Geldreserve, mit der er abzieht.

In Jamunās Gedanken läuft jetzt die Vorgeschichte ab; Śyāmlāl hatte sie mit schönen Worten und dem Versprechen, als Ladenbesitzer für sie zu sorgen und ihr ein Leben in Bequemlichkeit zu bereiten, aus ihrem Dorf geholt und mit sich nach Lakṣnāu genommen. Dort hatte er begonnen, sie zur Prostitution zu überreden, und als sie durch nichts dazu zu bringen war, sperrte er sie bei unregelmäßiger Verpflegung in ihrem Zimmer ein. Schließlich mußte sie nachgeben. Die drei Jahre, die inzwischen vergangen sind, haben sie zur Mutter gemacht und sie körperlich und seelisch an den Rand des Abgrunds gebracht. Seit kurzem ist das Kind krank und droht zu sterben.

In ihrer Verzweiflung entschließt sich Jamunā, für das Kind doch hinunterzugehen. Im Schaukasten wird sie von den anderen Prostituierten mitleidig bis hämisch angesehen. Sie muß lange warten und erniedrigt sich vollständig, als sie sich einem Freier zu Füßen wirft, der dann doch eine andere wählt. "Schon lange sitzt sie nun schon da. Das Kommen und Gehen der Leute unten in der Gasse wird weniger. Trotz voller Anstrengung der Willenskraft nickt sie wieder und wieder unwillkürlich ein und schreckt dann wieder auf. Im Schlummer von nur wenigen Sekunden hat sie seltsame, unklare Alpträume, von denen beim Erwachen nur ein Nachgeschmack (ābhās) des Schreckens bleibt. Einmal sieht sie, wie sie und ihre Tochter in einem uferlosen Gewässer treiben, sich irgendwie vor den Kiefern von Krokodilen retten und plötzlich in die Tiefe sinken. Sie kämpft, indem sie Arme und Beine nach oben zu bringen versucht, doch zu ihrer Hilfe kommt nur ein weiteres Krokodil mit riesigen Kiefern. Schreiend zieht sie die Hände zurück, und durch ihr Zappeln gerät das Kind aus ihren Händen. Um sie wieder zu fassen, taucht sie noch tiefer. Da dringt eine Stimme an ihre Ohren: 'Du hast eine ordentliche Show abgezogen (acchā svāṅg racā hai)'. Sie schreckt auf und setzt sich wieder richtig hin, während sie sich die Augen reibt."¹⁸³

Vor ihr steht ein Freier, und beide gehen nach oben. Nachdem der Freier gegangen ist, erscheint Śyāmlāl und zieht mit den zehn Rupien, die dieser bezahlt hat, wieder ab, um zu trinken. Sie bleibt auf dem Boden liegen und hat Alpträume; wenn sie erwacht, klopft sie dem Kind auf den Rücken und stöhnt.

Besprechung

Jamunās Traum ist stark in eine Situation eingebunden; sie ist sehr erschöpft und gleitet wiederholt in kurzanhaltenden Traumschlaf. Der angeführte Traum ist damit einer von vielen und steht als eine Art Beispieltraum da. Ausgeführt wird er durch die wörtliche Rede des Freiers, die im

¹⁸³ Jośī 1987, 105

Zusammenhang des Traums keinen Sinn ergibt und Jamunā erwachen läßt. Die Aussage, sie habe "eine ordentliche Show abgezogen", weist gleichzeitig auf die äußeren Wirkungen des Träumens hin - Jamunā muß während des Träumens irgendetwas Außergewöhnliches getan haben, das den Freier auf sie hat aufmerksam werden lassen. Der Traum ist also zugleich Bestandteil zweier Ebenen, des fiktionalen Innen und Außen, und wird auf beiden in den Zusammenhang eingebunden.

Die Bedrohung Jamunās stellt der Traum in Bildern der belebten und unbelebten Natur dar, welche symbolisch aufgefaßt und auf ihre Situation übertragen werden müssen. Jamunā und ihre Tochter sind Opfer von Gewalten, die sich vollkommen ihrer Kontrolle entziehen. Jamunās Traum ist ein tertiäres Zeichensystem, das das sekundäre Zeichensystem der Fiktion symbolisch überspannt. Er verstößt nicht gegen die Traumform; er ist zudem von überwiegend visuellem Charakter und ist somit plausibel zu nennen. Berichtet wird er in psycho-narration.

Der Traum hat keinerlei Funktion innerhalb des Zeitgefüges der Geschichte, er deutet nicht vor noch hinter sich; er zeigt, "illustriert", Jamunās Lage aus ihrem Inneren heraus. Er ist nicht das einzige Mittel, in die geistigen Vorgänge der Figur Jamunā einzudringen, wie bereits die Inhaltsangabe zeigt: Die Vorgeschichte wird in Form von Jamunās Gedankenstrom in die Geschichte eingefügt. Der Traum ist hier vielmehr ein Element von vielen zur Darstellung der Innenwelt der Figur Jamunā.

In "Dākṭar kī fīs" werden verhältnismäßig wenig äußere Vorgänge als solche dargestellt. Techniken, die dem "stream of consciousness" nahekommen, benutzen hier Jamunās Bewußtsein als Reflektor; mit diesen Mitteln wird die erzählte Zeit von einem Abend um ihre Vorgeschichte ergänzt. Die Hülle des einen Abends ist zwar nicht gänzlich ohne Ereignisse, zeigt aber keine dramatische Kurve und langt da an, wo sie einsetzt, nämlich bei Jamunās Stöhnen. "Dākṭar kī fīs" fügt sich ohne weiteres der Definition, die Siṃh dem psychologischen Roman gibt:

"In ihm findet die Darstellung eines Bewußtseinsstromes (cetanā pravāh) statt. Zu diesem Zweck eignet er sich nicht den Stil der Chronik oder Erzählung (itivrīt yā kathā) an. Die Fabel [in Lämmerts Sinne, dem englischen "plot" entsprechend] ist aus ihm verbannt."¹⁸⁴

Wenn auch das Wort von der Verbannung der Fabel überspitzt erscheint, so ist immerhin offensichtlich, daß die Fabel nicht im Vordergrund steht; erstes Anliegen der Darstellung ist die Welt in Jamunās Bewußtsein. Dem Traum kommt hier keine zentrale Stellung zu; er dient als eine spezifische Art des geistigen Vorgangs dazu, Jamunās Innenwelt möglichst ausgiebig darzustellen. Er ist zugleich Bedeutetes - Jamunā hat in dieser Lage diesen

¹⁸⁴ Siṃh 1981, 311

Traum - wie auch Bedeutendes - Jamunā fühlt sich als Opfer übermächtiger, lebensbedrohender Zwänge. Die Grenzüberschreitung liegt in der Dargestellten Welt und nicht an der erzählerischen Oberfläche. Der Traum steht im Dienste der Charakterzeichnung, nicht der ohnehin schwach ausgeprägten Fabel.

2. "Plaincç" ("Planchette")¹⁸⁵

Inhalt

Lālā Śaṅkarlāl ist ein berühmter Rechtsanwalt seiner Heimatstadt. Vor vier Monaten ist seine Frau Brajeśvarī gestorben, und er betrauert ihren Verlust über alle Maßen, obwohl er sich zu ihren Lebzeiten nie besonders um sie gekümmert hatte. Ihm scheint, ihr Geist (pretātmā) sei um ihn. Er zieht sich aus aller Gesellschaft zurück und gibt sein Interesse für spirituelle Dinge auf, um sich ganz der Parapsychologie (pretātm-vidyā) zu widmen. Von der Annahme ausgehend, er könne zu seiner verstorbenen Frau in Verbindung treten, macht er sich daran, eine Planchette zu konstruieren und in langer Kleinarbeit ständig zu verbessern. Diese stellt er nachts neben seinem Bett auf. Nach einigen Tagen des Wartens, schlaflos vor Ungeduld, hört er in der Nähe ein Harmonium spielen; kurz darauf bemerkt er ein kratzendes Geräusch aus der Richtung der Planchette. Er wendet langsam den Kopf und sieht eine in ein weißes Tuch gehüllte Schattengestalt (chāyāmūrti) von der Größe seiner verstorbenen Frau etwas auf die unter der Planchette liegenden Papierblätter schreiben. Hoherfreut wartet er, bis die Gestalt fertig ist und verschwindet, um sich an die Lektüre der im dunklen Zimmer von selbst leuchtenden Aufzeichnung zu machen.

Brajeśvarī gibt ihm zunächst Auskunft über das Dasein der Toten, das ohne Freude und Schmerz sei und nur ein leichter Schatten der Erinnerung an die irdische Existenz. Dann kündigt sie an, einige Erinnerungen an solche Erlebnisse für ihn aufzuschreiben, die sie ihm zu Lebzeiten unter gar keinen Umständen habe anvertrauen können. Er habe sich nie sehr um sie gekümmert und immer nur für den Beruf gelebt; in der gähnenden Leere der Mittagsstunden sei sie auch aus diesem Grund fast täglich zu einem religiösen Gesangskreis (kīrtan-maṇḍalī) für Frauen in ihrer Nachbarschaft gegangen. Ein neuer, harmoniumspielender Leiter dieses Kreises namens Rādhāmohan habe eine ständig wachsende Anziehung auf sie ausgeübt:

"Wenn ich während des Singens oder in Momenten einsamer Besinnung über Kṛṣṇ meditierte, so verwandelte sich sein magisches, bannendes Bild vor meinem geistigen Auge in die Gestalt Rādhāmohan Śarmās."¹⁸⁶

¹⁸⁵ In der Parapsychologie ein Gerät zur unbewussten Hervorbringung schriftlicher Äußerungen.

¹⁸⁶ Jośī 1987, 51

Sie beschreibt genau, zu welchen Treffen mit Rādhāmohan es kam, und wie er sie schließlich, als sie auf der Straße hinfiel, mit der Hand stützte:

"Durch die Berührung seiner Hand löste sich die Welle eines elektrischen Magneten aus meinem Innern und breitete sich auf meinem äußeren Körper aus, und dieser begann in einem stürmischen Takt zu erschauern, was für mich im Leben eine völlig neue Erfahrung war."¹⁸⁷

Sie nennt ein seltsames Reißen in der Herzgegend, das sie daraufhin verspürt, die eigentliche Ursache für ihren zwei Jahre auf diese Erfahrung folgenden Tod. Ihrem ehemaligen Mann wirft sie vor, seine Pflicht mit der Beschaffung medizinischer Hilfe als erfüllt betrachtet zu haben. Aus seinem schlechten Gewissen heraus denke er jetzt so viel an sie, und werde dies wohl noch eine Weile tun müssen.

Hier wacht der Rechtsanwalt auf. Er geht zur Planchette und findet das darunterliegende Papier leer. "Er begann zu überlegen, ob dann Brajeśvarīs Geist wohl im Traum zu ihm gekommen sei und nicht im Wachen. Ja, natürlich war es ein Traum, obgleich er noch fühlbarer wahr schien als der Wachzustand. Doch wie soll ich glauben, daß ihre Erzählung unwahr ist, weil sie im Traum gekommen ist und sie aufgeschrieben hat? Eingedenk des subtilen Zustands, in dem Geister ihr Leben verbringen, ist es sogar wahrscheinlicher, daß sie im subtilen unterbewußten Zustand des Traums in unsere Nähe kommen können."¹⁸⁸

Er beschließt, den Traum zu überprüfen und erfährt, daß es im Gesangskreis seines Viertels nie einen Rādhāmohan gegeben habe, daß aber ein Mann mit diesem Namen oft abends zum Harmoniumspiel singe und den Schlaf im Viertel störe. Er entsinnt sich, daß dieser Gesang sein Einschlafen vor dem Traum begleitet hatte, und daß er diesen Rādhāmohan persönlich kennt. "War also die Grundlage dieses ganzen Traums bloß das Singsang dieses Esels namens Rādhāmohan? Sehr lange dachte der Herr Rechtsanwalt über diese Frage nach, und es ist nicht bekannt, welche Antwort sein Innerstes auf diese Frage gab."¹⁸⁹

Besprechung

¹⁸⁷ Jośī 1987, 53

¹⁸⁸ Jośī 1987, 54; der Übergang von Gedankenbericht zum Inneren Monolog gibt die Verhältnisse im Original wieder.

¹⁸⁹ Joshi 1987, 54

Der Traum des Rechtsanwalts wird nicht eingeführt; wie der Rechtsanwalt tritt auch die Leserschaft unvermittelt in die Welt des Phantastischen ein. Und dieses kommt ja nicht unerwartet; der Rechtsanwalt schnt das Übernatürliche in Form des Erscheinens seiner verstorbenen Gattin herbei. Erst im Nachhinein wird die Erfahrung als Traum, also als Schöpfung seines Geistes, enttarnt. Darüber wird noch ausführlich zu sprechen sein.

Die überwiegend personal, also mittels eines Reflektors, erzählte Geschichte bedient sich als Erzählmodi hauptsächlich der Erlebten Rede, des Inneren Monologs und des Gedankenberichts. Das vorletzte Zitat in der obigen Inhaltsangabe zeigt, wie leichtfüßig der Wechsel von einem dieser Modi in den anderen sich in Hindi gestalten läßt: "Er begann zu überlegen" geht "wie soll ich glauben" voran; Gedankenbericht geht in Inneren Monolog über, ohne daß Tempus- und Moduswechsel in irgendeiner Weise angekündigt oder moderiert werden müßten.

Hauptteil des in psycho-narration präsentierten Traums bildet die Lektüre des von Brajeśvarī aufgeschriebenen Berichts, dessen Wiedergabe von keinerlei Reaktionen seitens des Rechtsanwalts unterbrochen wird. Der Traum, insofern als er in Brajeśvarīs Bericht besteht, spricht in kaum zu überbietender Deutlichkeit zum Rechtsanwalt und bedarf keinerlei symbolischer Deutung: Er scheint ein Klartraum par excellence zu sein. Komplikationen treten erst auf, als seine Aussagen zum Schluß an der Wirklichkeit überprüft werden und der verwirrte Rechtsanwalt einen anderen Verständnismodus entwickeln muß; diese Aufgabe wird dann vom Reflektor abgelöst und der Leserschaft anheimgestellt.

Als Traumtext scheint der Traum nicht sehr plausibel; in der Traumforschung sind Leseträume dieses Ausmaßes nicht erwähnt, und ein derart avisiertes Traumerlebnis - das Visuelle ist lediglich Medium der Übermittlung der Nachricht - ist nicht glaubwürdig. Allerdings gehört die zweifelhafte Plausibilität des isolierten Traums in "Plaincet" mit zum Spiel, wie das Folgende zeigen wird.

Die Bauweise des Übernatürlichen, das der Traum beinhaltet, entspricht ganz den Erwartungen des Rechtsanwalts; darum scheint ihm der Traum wirklicher, "wahr" als der Wachzustand. Er sieht das, von dem er meint, es sehen zu können, und faßt seinen Traum zunächst als wirkliche Wahrnehmung auf; das unbeschriebene Papier läßt ihn dann an einen Klartraum denken. Es erscheint ihm plausibel, daß Geister als "subtile" (sūkṣma) Wesen sich des subtilen Daseinsmodus' Traum als Medium ihrer Erscheinung bedienen. Der geistergläubige Rechtsanwalt wäre wohl mit dieser Auffassung zufrieden, wenn ihn der Inhalt von Brajeśvarīs Aufzeichnung nicht so stark verunsichern würde. So aber versucht er, ihre Aussagen zu überprüfen und findet heraus, daß der wirklich existierende Rādhāmohan mit dem im Traum gemeinten nichts zu tun haben kann. Lügt der Klartraum, lügt Brajeśvarīs Geist? War alles nichts als ein Hirngespinnst? Die einzig naheliegende Lösung dieser Fragen, deren Beantwortung die Geschichte

vorenthält, ist folgende: Der Traum ist nicht als Klartraum aufzufassen, er bedarf durchaus einer Deutung. Es gilt hierbei, Zugeständnisse an des Rechtsanwalts Vorstellungen und äußere Anlässe vom Kern zu unterscheiden.

Der Traum ist raffiniert und parodiert in gewisser Weise seinen Träumer: Er läßt einen Geist Unwahreres erzählen und zeigt damit nicht etwa, wie sich der Rechtsanwalt möglicherweise fragt, daß Geister lügen, sondern, daß nicht der Geist, sondern etwas anderes spricht, daß also der Geist nur Zutat ist. Des Rechtsanwalts Unterbewußtes spricht und illustriert seine Rede mit während des Einschlafens bzw. Träumens erhaltenen Eindrücken, ausgehend von "Rādhāmohan". Im Grunde genommen verkleidet der Traum nur folgende zwei Sätze, die der Rechtsanwalt als Traumerzeuger dem Rechtsanwalt als Traumempfänger mitteilt: "Du hast Deine Frau zeit ihres Lebens vernachlässigt, sie nie wirklich berührt und nicht gekannt. Durch ihren Tod ist Dir die Möglichkeit genommen, dies wiedergutzumachen." Der Traum ist somit höchst pädagogisch: Bevor der Rechtsanwalt seinen Aberglauben bezüglich der Geister nicht aufgibt, gibt der Traum seine Grundaussage nicht frei. So ist er Parodie und Enthüllung einer fundamentalen Wahrheit zugleich. Er spielt mit seiner eigenen Codierung; als Klartraum ist er unbegreiflich. Der Rechtsanwalt soll auf den nötigen Codewechsel gestoßen werden und dabei lernen, daß die Psyche sich selbst genug Geist ist, und daß er etwas über sich lernen kann, wenn er ihre Äußerungen, wie z.B. Träume, lesen lernt.

Die Geschichte scheint ein Glaubensbekenntnis an die erstaunlichen Fähigkeiten des Traums, der hier Spieler und Enthüller zugleich ist. Er ist allerdings nicht der Traum der Psychoanalyse und der Freudschen Traumdeutung; denn welche Zensur würde Brajeśvarī so frei reden lassen - sie erzählt ja möglicherweise mehr, als tatsächlich passiert ist. Das Parodierende jedenfalls ist ein verbreiteter Zug am Traum.¹⁹⁰

Die Planchette und der Geist erregen ordentlich die Aufmerksamkeit des Rechtsanwalts, denn auf sie hatte er es abgesehen; sie sind jedoch bloß Inventar für die Erkenntnis, auf die es ankommt. Der Traum überschreitet die Grenze zur Phantastik nur scheinbar; in Wirklichkeit bringt er, ganz in Übereinstimmung mit modernen westlichen Traumauffassungen, einen verdrängten Bestandteil des Unterbewußten ins Bewußtsein.

¹⁹⁰ So schreibt z.B. Frischmuth 1991, 39: "Die Lektüre [der Freudschen Traumdeutung - Anm.d.Verf.] löste eine solche Flut von Träumen aus, daß ich wie benommen war und an meinem Seelenheil zweifelte. Bald aber merkte ich, daß ich sogenannte Musterträume träumte, Träume nach dem Muster derer, die ich bei Freud gelesen hatte, und mir kam der Verdacht, daß meine Träume sich über mich und meinen Versuch, sie zu deuten, lustig machten."

VIII. Verdichtung von Inhalten: Gajānan Mādhav Muktibodh (1917-1964)

Gajānan Mādhav Muktibodh ist in erster Linie als Lyriker zu Ruhm gekommen. Daß er aber auch an anderen Formen interessiert war, beweist rein quantitativ bereits ein Blick in seine 1980 posthum herausgegebenen *Racanāvālī*: Zwei der sechs Bände enthalten seine gesammelten Gedichte, drei weitere seine literaturkritischen und feuilletonistischen Schriften, und einer schließlich die Kurzgeschichten. Zwei dieser Geschichten sollen im Folgenden behandelt werden.¹⁹¹

1. "Nayī zindagī" ("Neues Leben", 1953)

Inhalt

Rameś, Hauptfigur der Geschichte, streift noch spät in der Nacht mit einem Freund in den Straßen herum. Aufgrund seines schlechten Gewissens wegen seiner zuhause wartenden Frau und Kinder nötigt er seinen Freund, sich zu verabschieden, und geht in Erwartung einer Auseinandersetzung mit seiner Frau nach Hause. Dort findet er alle schlafend. Als eins der Kinder aufwacht, fährt ihn seine Frau mit einem Satz an; er liest und redet nicht weiter mit ihr.

Der Ich-Erzähler beschreibt Rameś als talentierten "Leader" (113) innerhalb seines Stadtviertels, als jemanden, der gerne liest und lehrt und aufgrund seiner rhetorischen Fähigkeiten die Leute erreichen kann. Doch ist er auch wirklich um Fortschritt für sein Land bemüht, so wird dieses Bemühen durch seine Eitelkeit im Bezug auf seine Fähigkeiten und ehrgeizige Aufstiegsvorstellungen beeinträchtigt; es geht ihm mehr um sein Reden als um die Leute, zu denen er redet. Vor allem aber läuft eine unerträgliche Trennung durch sein Leben; er kann sein Zuhause nicht mit seiner Gedankenwelt in Verbindung setzen, was ständig zu Konflikten führt. Auch das Geldverdienen ist nicht seine Sache.

Rameś sieht, daß eines seiner Kinder sehr krank ist, und verspricht seiner Frau, die nötige Medizin zu besorgen. Ein Zeitungsherausgeber, für den er zu schreiben versprochen hat, gibt ihm sogar einen Vorschuß, so daß der Besorgung nichts mehr im Wege steht; doch er trifft einen Freund und bleibt bis spät abends im Kaffeehaus. Als er mit der Medizin nach Hause

¹⁹¹ Sekundärliteratur zu Muktibodhs Kurzgeschichten ist sehr rar. Zu welchen der folgenden Geschichten überhaupt etwas geschrieben worden ist, wird im Einzelfall und unabhängig von ihrer Relevanz für diese Untersuchung angemerkt. -

kommt, scheint das Kind bereits am Sterben zu sein. Rameś wird sehr nachdenklich. Er erinnert sich an einen Traum vom vorangehenden Tag:

"Er sah, daß seine Frau auf der abfallenden Gleisüberführung in der Mitte der Straße saß. Ein Ochsenwagen kam mit hoher Geschwindigkeit die Abfahrt herunter und fuhr über seine Frau hinweg. Als der furchtbar besorgte Rameś seine Frau und Kinder suchte, fand er sich selbst auf dem Ochsenwagen sitzend, den Fuhrmann fragend, wer er sei. Der Fuhrmann antwortete: 'Du weißt es nicht. Du bist mein Herr, und ich bin Dein Diener.' Rameś lachte schallend. Der Traum brach ab."¹⁹²

Um seinen Zustand zu verändern, beginnt Rameś nun verschiedene Arbeiten wie Holzhacken, Heizen und Wasserholen. Seine Frau küßt das Kind und singt. Der Ich-Erzähler, der bei Rameś die Rolle eines Freundes und Ratgebers einnimmt, geht besorgt zu Rameś, um nach dem Rechten zu sehen. Er findet Rameś im aufgeräumten Zimmer sitzend und seiner Frau aus einem Buch vorlesend. Der Ich-Erzähler sagt Rameś, daß er die Lösung seiner Probleme gefunden habe; Rameś bestätigt: "Ja, jetzt will ich allen Verantwortungen des neuen Lebens gleichermaßen (ek sāth) gerecht werden [...]".¹⁹³

Besprechung

Rameśs Traum beinhaltet verschiedene Perspektiven und zerfällt, nach den Perspektiven geordnet, in drei Phasen:

(a) vom Anfang bis "suchte": In dieser Phase ist Rameś außenstehender Betrachter. Die Situation breitet sich vollständig einschbar vor seinen Augen aus. Bereits der erste Satz deutet dreifach auf die Gefahr hin, die im Verzug ist. Seine Frau sitzt in der Mitte der abfallenden, unübersichtlichen Straße: Sie sitzt, d.h. ist nicht fähig, sich schnell zu entfernen (erster Hinweis); "Straße" (sarak) weist als Fahrbahn auf potentielle Fahrzeuge hin (zweiter Hinweis); und die "Gleisüberführung" kombiniert in sich das Gefälle, das die Geschwindigkeit der potentiellen Fahrzeuge erhöht, mit der Unsichtbarkeit desselben für potentielle Fahrer, und addiert damit noch das spezifisch Unabsichtliche des (potentiellen) Un-falls (dritter Hinweis). Diese Szene kann nicht lange Bestand haben; sie ist zwar statisch, trägt aber bereits den ganzen Konflikt zwischen Statik und Dynamik in sich ("saß" versus "Straße etc."). Diesen Konflikt realisiert nun der zweite Satz in der erwarteten Form: Rameśs Frau gerät unter den Ochsenwagen, der mit großer Geschwindigkeit herankommt. Die Paraphrase mit "gerät unter" macht klar, daß der Konflikt bereits vollständig in der im ersten Satz beschriebenen Szene liegt; eine Täterschaft des Ochsenwagens bzw. dessen

¹⁹² Muktibodh 1980, 116

¹⁹³ Muktibodh 1980, 117

Fahrers besteht hier noch nicht. Die "Ochsen" als wenig sensible Zugtiere bestätigen dies.

"Als der furchtbar besorgte Rameś seine Frau und Kinder suchte" ist bereits der Übergang zur zweiten Phase insofern als Rameś nicht mehr betrachtet, sondern reagiert (furchtbar besorgt) und agiert (sucht), bzw. agieren will. Doch der daraus folgende Perspektivenwechsel erfolgt erst im Hauptsatz. Rameś sucht "Frau und Kinder", obwohl bisher nur von der Frau die Rede war. Offensichtlich sind die Kinder von Anfang an mitbedeutet, und Rameśs Frau steht einfach für die Familie; andernfalls wäre sein Suchen nach den Kindern eine absolut fehlgerichtete Handlung. Er sucht seine Familie; findet aber nur sich selbst in einer veränderten Lage.

(b) von "fand" bis "Diener": Rameś ist hier selbst Akteur; er hat die statische Beobachterposition mit der dynamischen Position eines Involvierten vertauscht. Nur ist ihm das zu Beginn noch nicht ganz klar. Er fragt den Fuhrmann, wer er sei. Er ahnt also zumindest, daß die Identität des Fuhrmanns eine Rolle für das Geschehen spielt, wenn auch die erste Phase eigentlich überzeugend versucht, das Ganze als notwendigen Unfall zu zeigen. Ohne diese Ahnung hätte es näherliegende Fragen an den Kutscher gegeben. Der bestätigt zunächst Rameśs Unwissenheit und bezeichnet sich dann als Rameśs Diener. Er dient Rameś, indem er seine Familie beseitigt. Oder noch zugespitzter: Rameś hat unwissentlich den Auftrag zur Beseitigung seiner Familie gegeben und ist zum eigentlichen Täter geworden. Die zweite Phase ist also eine Enthüllung: Rameś ist an den Ort der Täterschaft versetzt, um sich der eigenen Tat bewußt zu werden.

Ohne diesen letzten Satz in Frage zu stellen, kann aber schon hier noch weiter gegangen werden: Rameś zerfällt in zwei Personen, und Rameś als besorgter Betrachter weiß noch nichts von Rameś dem Täter. Stück für Stück bringt der Traum die beiden näher zusammen, um schließlich durch die Vermittlung des Fuhrmannes ihre Identität zu demonstrieren. Der Traum erreicht hier seinen Höhepunkt.

(c) "Rameś lachte schallend." Diese dritte Phase ist die Reaktion Rameśs auf die Enthüllung des Traums. Wie ist dieses Lachen beschaffen? Zwei Auslegungen scheinen möglich:

- Rameś der Betrachter weigert sich, den Worten des Fuhrmanns irgendeine Bedeutung zuzumessen und nimmt sie als Scherz. Nun sind die Worte des Fuhrmanns aber, wenn sie denn als Scherz verstanden werden sollen, in keinem denkbaren Fall etwas anderes als ein sehr schlechter Scherz, der nicht zum Lachen reizen dürfte. Wenn Rameś im Traum also lacht, so doch nur um sich selbst ganz deutlich zu machen, daß die andere, ernste Verständnisweise für ihn nicht in Frage kommt. Er wählt die unschlüssigere von zwei Optionen und muß sich in dieser Wahl bestärken, wozu er das Lachen als zusätzliches Kennzeichen braucht.

- Die plötzliche Zusammenführung der zwei Personen Rameśs verursacht einen Schock, der zu einer Art Übersprungshandlung führt. Rameś entzieht sich zunächst einmal jeder Konsequenz seiner Erkenntnis, ja steigt gänzlich aus ihrem Kontext aus. In diesem Fall trägt sein Lachen Züge der Verücktheit.

Eine dritte Möglichkeit, das Lachen als Triumph des Täters in Rameś zu sehen, scheint sehr abgelegen.

Der Traum ist eindeutig als solcher codiert; er wird in psycho-narration wiedergegeben. Er ist als tertiäres Zeichensystem aufzufassen und auf die ihn umgebende Fiktion zu beziehen. Die Trennung Rameśs in zwei Personen findet sich im Text als "zwei verschiedene Atmosphären (vātāvaraṇ). Eine die, die in seinem Geist ist, die zweite die, die in seinem Zuhause ist." (114) Die Opposition dieser beiden Atmosphären, für die die oben bereits benutzten Begriffe "dynamisch" und "statisch" übernommen werden können, wird die ganze Geschichte hindurch gestaltet und äußert sich in Rameśs schlechtem Gewissen seiner Frau gegenüber (112 etc.) sowie seinen Selbstzweifeln (113). Eine Steigerung setzt durch die Krankheit des Kindes ein, und er reagiert, indem er sich anbietet, die Medizin zu besorgen; erneut aber geht die "Atmosphäre in seinem Geist" mit ihm durch und verschlimmert die Atmosphäre zuhause. Nun fällt ihm der in der vergangenen Nacht geschehene Traum wieder ein, und da beginnt Rameśs "neues Leben". Er liest seiner Frau vor: Er trägt die dynamische Seite seiner Person, zu der das Lesen im Zuge seiner Bildung, Führerschaft und Zukunftserwartung gehört, in die statische hinein, und benennt es am Schluß selbst als sein "neues Leben".

Der Traum setzt sein Inneres in Bewegung; nach anfänglicher Bestürzung (116) erreicht er durch körperliche Arbeit eine Art Katharsis, die noch zusätzlich durch die "erste Wolkenansammlung der Regenzeit" (barsāt kī pahlī ghaṭā) symbolisiert wird; sein neues Leben fällt mit dem Einsetzen des Monsun zusammen.

Für die Deutung des Traumes ergeben sich aus dem Zusammenhang heraus weitere Konsequenzen. Die Situation seiner Familie, symbolisiert durch seine auf der Fahrbahn sitzende Frau, kann von vorneherein nur als Rameśs Verschulden interpretiert werden, denn "Zuhause war niemand, der Sorge getragen hätte." (116). Ihre Tarnung als Unfallsszenarie ist aber für den "dynamischen" Rameś die einzige Möglichkeit, sie weiter zu betrachten; der Traum verhält sich hier noch als Wächter des Schlafs. Rameś wird nicht sofort, sondern langsam und deutlich an die Enthüllung seiner Täterschaft herangeführt. Der Rameś auf dem Ochsenwagen ist der nicht handelnde Familienvater, der sich unterlassener Fürsorge schuldig macht, diesen Gedanken aber nicht zuläßt. Der Traum bedeutet ihm, daß auch Nicht-Handeln Täterschaft sein kann.

Der Albtraum ist auf der Ebene des latenten Traum inhalts mit Fromm¹⁹⁴ ein Einsichtstraum; er bildet den zentralen Punkt von "Nayī zindagī", indem er direkt die Wende vom alten zum neuen Leben herbeiführt. Er ist auch nicht nur Allegorie, die in symbolischer Form bereits Vorhandenes rekapituliert, sondern eigentlicher Ort des Geschehens. Funktional gesehen ist der Traum von Rameś damit die Darstellungsform des wichtigsten inneren Vorgangs.

Es wurde bereits angedeutet, daß der Traumbericht in kurzangebundener, nüchterner Form geschrieben ist, die seine zentrale Rolle kaum betont. Weiterhin trägt die Tatsache, daß der Traum nur vom Vortag erinnert wird, anstatt im Moment seiner Darstellung stattzufinden, zu dieser "Verschleierung" bei. Die potentielle Dramatik, die in Rameśs Situation steckt, bleibt potentiell. Selbst der mögliche Tod des Kindes hat seinen Ort nur im Kopf Rameśs. All dies ist sehr typisch für Muktibodhs Geschichten und trägt zum Anschein einer gewissen Unfertigkeit¹⁹⁵ bei. Es soll hier "fiktionales Understatement" genannt werden.

2. "Kāṭh kā sapnā" ("Holztraum", 1963)

Inhalt

Ein müder, vom Leben mitgenommener Vater sieht seiner kleinen Tochter Saroj beim Spielen auf der Verandah zu, und ihr ärmliches Äußeres sowie ihr schlechter Gesundheitszustand lassen ihn an seine unerfüllbare Pflicht (kartavya) ihr gegenüber denken. Die beiden sind allein zuhaus. Er fährt sie etwas zu scharf an, weshalb sie nicht ins Haus gehe, und als sie darauf "ernst, wie ein alter Philosoph" (188) sitzenbleibt, nimmt er sie aus Reue und Liebe auf die Schultern und geht mit ihr ins Haus. Bei seinen Gedanken an die Tochter wird der Vater weinerlich und stellt sich seine Häßlichkeit vor; es ist kein Spiegel im Haus. Er beginnt zu träumen:

"Vorne, im Dunklen, schwimmen bunte, doch unklare Gestalten. Da ist ein Mädchen mit schönem Gesicht, das ist seine Saroj: mit orangenem Sari, goldener Borte, weiß-gelber Bluse. Um den Hals [trägt sie] ein Geschmeide. An den Armen sind bunte Armreifen, jeweils ein Dutzend. Sie ist vom Haus ihres Mannes zurückgekehrt. Sie ist glücklich, der Schwiegersohn ist mechanical engineer, der eine arme Gestalt (?) hat. Und er sitzt auf dem Stuhl auf der Verandah; ihm fällt nicht ein, was er tun sollte. Zuhause macht seine Frau gerade Pūrīs; Pakaurīs werden gemacht. Es gibt viele verschiedene Dinge. Es gibt Gerenne, Geräusch, Geschrei. Leute kommen und setzen sich - sie kommen und gehen. Die Frauen der Nachbarschaft helfen im Hof. Und 'was zu tun ist, das werden wir tun' - [solch eine Stimmung]

¹⁹⁴ Fromm 1980, 150

¹⁹⁵ Vgl. Nemicand Jain in Muktibodh 1980, Vorwort.

ist in ihren Herzen. Wie schön es doch wäre, wenn sie diese Fähigkeit hätten, alle glücklich zu machen und die ganze Welt froh zu sehen! ...Nun (ki itnc mē) bricht der Traum ab."¹⁹⁶

Seine Frau kommt heim, zwei Sätze werden ausgetauscht, und sie sucht Feuerholz und zündet den Ofen an. Saroj schaut mit Freude das Feuer an, ißt Reis und geht schlafen. Auch Mann und Frau legen sich hin, können aber nicht einschlafen. Beide wissen, daß sie einander etwas zu sagen hätten, das schmerzvoll ist; sie wollen aber die Augenblicke vor dem Schlaf nicht verderben. Doch auch vom "Autor dieser Schrift" (is lekḥ kā lekḥak) empfohlene Mittel zur Herbeiführung von Schlaf versagen, der Mann denkt weiter nach. Zwischen ihm und seiner Frau ist "weder Akzeptanz, noch Ablehnung" (190), sie beide sind kalt geworden. Er sucht nach der Wärme, die es einmal gab in ihrer beider Leben, doch die Energie versiegt. Dann sieht er die ganze Nacht in ständiger Wiederholung folgenden Traum:

"Hinter das Leben des Mannes und der Frau ist ein Schlußpunkt gesetzt worden, sie sind zu Hölzern geworden. Die Flut kommt. Die am Ufer liegenden Hölzer treibt sie mit sich. Es ist Hochwasser. Die Hölzer treiben dahin, trotzdem treiben die leblosen Hölzer aneinandergebunden dahin. Wegen Wolken und Stürmen werden die Bäume krumm. Aber sie treiben aneinandergebunden weiter, treiben weiter... Und, ja, die aneinandergebundenen Hölzer sind nicht leer. Auf ihnen sitzt ein Mädchen. Ja, es ist Saroj. Ihre zwei kleinen Hände hat sie auf die beiden Hölzer gestützt, mit deren Hilfe sie selbst sich vorwärts bewegt. Diese Kindergestalt von Saroj muß unbedingt beschützt werden (rakṣā karnī hī hogī). Nur dies ist die Pflicht jener beiden leblosen Holzstöcker." (191)

Besprechung

Der erste der beiden Träume, ein Tagtraum, ist bereits in sich eindeutig als Wunschtraum determiniert, da der als Traumtext gestaltete Wunsch im Traum selbst (am Schluß) durch eine direkte Wunschäußerung paraphrasiert wird. Im Traumtext (bis "[...] ist in ihrem Herzen") liegt wie in allen realen wie auch fiktionalen Wunschträumen das Bedeutete bereits an der erzählerischen Oberfläche, d.h. manifester und latenter Trauminhalt sind identisch. Die Analyse braucht hier nur das szenisch aufgelöste Bedeutete in Grundbegriffen zu kristallisieren, um den wichtigeren Teil der Interpretation an die Betrachtung im Kontext abzugeben. Diese Grundbegriffe wären die folgenden:

- Wohlstand wird einmal unmittelbar für Saroj gewünscht, bezeichnet durch Goldborte, Geschmeide und eine Mehrzahl von Armreifen sowie auch durch den Beruf ihres Gatten; dann mittelbar als Überfluß von Leckerien anläßlich ihrer Rückkehr.

¹⁹⁶ Muktibodh 1980, 188 f.

- Freude ist einmal Sarojs persönliche als Resultat von Wohlstand, Ehe und Heimkommen, dann der kollektive Optimismus der Frauen bei der Hausarbeit.

- Menschen sollen das Haus zu einem Zentrum machen und mit Geräusch und Leben anfüllen.

"Wohlstand", "Freude" und "Menschen" sind freilich nur Aspekte des Gewünschten und liegen im Traumtext in vielfacher gegenseitiger Durchdringung vor.

Der letzte Satz des Traumes nun liegt auf einer anderen Ebene als der Traumtext; er ist nicht mehr Betrachtung, sondern direkte Wunschäußerung. Im Gegensatz zum Traumtext kann dieser Satz nicht mit "Er sah..." eingeleitet werden; er befindet sich bereits auf dem Weg zum Erwachen, was ja dann folgt. Dieser Satz geht inhaltlich noch über den Traumtext hinaus - der Wunsch des Vaters, der ganzen Welt Glück zu spenden, wird verallgemeinert ausgedrückt - und bezeichnet gleichzeitig die Leseweise des Vorangegangenen als Wunschtraum. So ist er, von seinem Inhalt abgesehen, zusammen mit der Floskel "Nun bricht der Traum ab" Markierer der Grenze und des Zusammenhangs zwischen Dargestellter Welt und fiktionalem Traum.

Eine ähnliche formale Bestimmung des Zusammenhangs zwischen Dargestellter Welt und fiktionalem Traum findet sich im zweiten Traum. Mann und Frau werden mit den Hölzern des Traumes im Rahmen des Traumes selbst identifiziert. Das Symbol "Hölzer" wird etabliert und sogar erklärt, indem es mit dem Leben kontrastiert und als den posthumen Zustand bedeutend kenntlich gemacht wird. Mit der Erklärung dieses zentralen Symbols wird der Schlüssel zum Verständnis der anderen Symbole gereicht. Die Flut kommt, der Strom nimmt die Hölzer mit sich, und "Trotzdem treiben die leblosen Hölzer [...]". Das "trotzdem" verrät, daß das Treiben gegen die Natur der Hölzer geht, was widersinnig scheint; allein auf der symbolischen Ebene ist dieser Widerspruch auflösbar. Die Hölzer bedeuten Tod; besteht also in ihrem Im-Strom-Fließen ein Widersinn, so nur, wenn der Strom der Seite des Lebens zugeordnet wird. Da das Symbol der Hölzer durch nichts anderes als durch seine Opposition zum Leben determiniert wird, ist diese Folgerung die einzig offensichtliche. Die Seite des Lebens: Zum Strom kommen Wolken und Stürme, die die Hölzer verbiegen und gegeneinander verschieben, trotzdem bleiben sie zusammengebunden. Diese Lebenswelt ist gefährlich, verlangt eine Bewegung in ihrer Richtung und verbiegt bestehende Beziehungen. In ihr können sich nur Starke über Wasser halten, oder aber solche, die ihr Leben opfern und zu Hölzern werden. Die beiden Hölzer treiben dahin, und auf ihnen sitzt ein Mädchen, "Ja, es ist Saroj." Hier ist erneut ein klarer Verweis auf die Dargestellte Welt; "Saroj" ist ein Zeichen auf fiktionaler Ebene, kein Symbol, und wird denn auch als fiktionales Zeichen in ein System fiktionaler Symbole eingebaut.

("Saroj" bedeutet Lotus, und diese Konnotation schwingt freilich mit und fügt sich gut ins Bild des Traums, doch hier geht es nur um die Denotation des Namens "Saroj". Dies alles ist allerdings bereits ein Vorgriff auf den nächsten Analyseschritt.) Das Kind ist schwach und würde ohne die Hölzer im Strom versinken. Um dem schwachen Kind das Leben zu ermöglichen, müssen Mann und Frau Hölzer und zusammen bleiben; das ist ihre Pflicht.

Somit läßt sich folgende Liste der Symbole und ihrer Signifikate erstellen:

- Strom: Leben mit den Attributen Gefahr und Gewalt
- Hölzer: Mann und Frau im leblosen Zustand
- Wolken und Stürme: Stürme des Lebens
- Aneinandergebundensein: Ehe, gemeinsames "Leben"

Am Schluß des Traumes ist von Pflicht die Rede. Wie im vorangehenden Wunschtraum sind diese zwei Schlußsätze wieder Angaben einer Leseweise: Der Traum soll als in weitestem Sinne moralischer gelesen werden. Doch bleibt die Symbolsprache beibehalten, so daß die direkte Übertragbarkeit des Begriffes "Pflicht" erst im Zusammenhang der Geschichte klar wird; dieser Faden soll darum hier nur angedeutet werden.

Der erste Traum beinhaltet in allen seinen Grundbegriffen das genaue Gegenteil seiner erzählerischen Umgebung: Der arme Mann steht weinend im leeren Haus und träumt von Wohlstand, Freude und vielen Menschen. Seine Wünsche, wie im Zusammenhang erhellt, beziehen sich auf die Zukunft, und zwar auf einen Zeitpunkt in der Zukunft, der in direkter Beziehung zu seinen vorangehenden Gedanken bezüglich seiner Tochter steht. Seine Pflicht (188) ihr gegenüber kulminiert in ihrer angemessenen Verheiratung, und er sieht sie im Traum nach einer glücklichen Heirat. Im Kontext zeigt sich der Traum als Akt der Verzweiflung, alles spricht gegen seine Verwirklichung. Von seiner Pflicht weiß der Mann schon vor seinem Traum, daß er sie "nicht erfüllen kann, noch erfüllen können wird noch erfüllen konnte" (188). Eine Enthemmung, die den Traum möglich macht, stellt der Anflug von Selbstmitleid dar, der dem Traum direkt vorangeht: Das Bedürfnis, sich selbst in seiner Jämmerlichkeit im Spiegel zu betrachten, ist schon ein Rückzug nach innen, der ein Gefühl absolut setzt. Dieser Affekt bildet die zündende Kraft für den Tagtraum. Der Traum bezieht sich auf die Zukunft, hat aber wenig von einer Vorausdeutung. Er bietet eine flächige Abbildung einer als zukünftig gedachten Szene, ohne auf den Status quo Bezug zu nehmen; außerdem ist er durch den letzten Satz zu eindeutig als Wunschtraum charakterisiert. Er ist um eines Kontrastes willen eingesetzt; die Distanz zwischen Wunschtraum und Dargestellter Welt ist eben die Größe des Leidens, das beschrieben werden soll. Der Traum ist die Form, in der der Wunsch der Wirklichkeit gegenübergestellt wird.

Die Rolle des zweiten Traums ist ungleich zentraler als die des ersten. Der Titel der Geschichte kündigt diese zentrale Stellung bereits an.¹⁹⁷ Weiterhin wird diese Bedeutsamkeit durch die Stellung am Schluß der Geschichte akzentuiert. Der Traum, dessen Bedeutung (im Sinne von Entschlüsselung der Symbole) ja bereits innerhalb der isolierten Betrachtung weitgehend herausgearbeitet werden konnte, übernimmt drei Zeichen aus der Fiktion der Geschichte, ohne ihnen eine zusätzliche symbolische Bedeutung zu geben: "Frau und Mann", "Saroj" und "Pflicht". Daraus entsteht ein sofort einschubarer Zusammenhang; der Traum wird solide in der Geschichte verankert. Von diesem Bekannten ausgehend können die anderen Zusammenhänge erschlossen werden.

Das Auf-die-Schultern-heben am Anfang der Geschichte (188) stellt eine Parallele zum Stützen der Hölzer dar. Subjekt und Objekt der Aktion bleiben dieselben: Vater (und Mutter im zweiten Fall) und Saroj. Doch sind im ersten Fall Subjekt und Objekt fiktionale Zeichen, so ist im zweiten Fall das Subjekt Symbol. Diese Parallele von der Form Zeichen-Zeichen:Symbol-Zeichen bewirkt, daß im Rückblick die erste der Subjekt-Objekt-Relationen von der Symbolhaftigkeit der zweiten affiziert wird. Die Aktion - der Vater nimmt die Tochter auf die Schultern - bekommt in einer rückwärtsgewandten Durchdringung der Geschichte einen symbolischen Gehalt, den sie vorher nicht hatte. Von derselben Form ist die Parallele zwischen "des Vaters Pflicht" (188, dort pronominal ausgedrückt) und "die Pflicht der Hölzer" (191): Zeichen-Zeichen:Symbol-Zeichen, wobei "Hölzer" das Symbol ist. Hier wird allerdings in umgekehrter Richtung "Pflicht" im Traum durch die Parallele um einen möglichen symbolischen Charakter gebracht, was die formale Darstellung bereits berücksichtigt hat. Obwohl "Pflicht" in einem symbolischen System steht, bestimmt diese Parallele es eindeutig als eines der drei fiktionalen Zeichen innerhalb des Traumes.

Diese drei Zeichen legen fest, wie die Allegorie, die der Rest des Traumes darstellt, auf die Dargestellte Welt zu beziehen ist, daß zum Beispiel die durch Wolken und Stürme in schräge Position zueinander geratenen Stämme Mann und Frau sind, die durch schwierige Lebenslagen bedingt auseinanderdriften, die aber trotzdem zusammengebunden, also verheiratet bleiben, etc.

Ist nun diese Allegorie auch formal der Traum eines Charakters mit offensichtlichem Bezug auf sein Leben, so hat sie doch eine große Tiefe, die ihr eine überindividuelle Wirkungskraft verleiht, eine Allgemeingültigkeit über die Dargestellte Welt hinaus. Sie vereint alle Teile der Geschichte in sich und destilliert aus ihnen eine Essenz. Der Traum ist der Rahmen einer dicht formulierten Einsicht einer Figur - des Vaters - in sein Leben. Der Traum

¹⁹⁷ Nach Nemīcandra Jain (Muktibodh Racanāvalī 1980, Vorwort) hat Muktibodh nicht alle seiner Geschichten selbst betitelt. Ob der Titel von Muktibodh stammt, ist dem Verfasser nicht bekannt.

wird zur Substanz der Geschichte als Punkt der Kristallisation einer Einsicht. Im Vergleich zum Traum in "Nayī zindagī" ist er weniger plausibel, ist mehr als fiktionaler Modus für die Allegorie eingesetzt und läßt deutlicher Autorenwort vernehmen. Er ist mehr literarischer Traum und zeitlose Vision.¹⁹⁸

In beiden Geschichten sind die Träume zugleich in Charakter- und Handlungsebene harmonisch eingebettet. Sie sind plausibel; Muktibodhs Realismus besteht auch im Umgang mit Träumen.

¹⁹⁸ Lakṣmaṇdatt Gautam (1972, 174) bespricht "Kāṭh kā sapnā", ohne auf den Traum Bezug zu nehmen. Er sieht als Hauptpunkt der Geschichte "innere Trennung" (bhītarī algāv) aufgrund von Inaktivität, was für die hier erfolgte Besprechung nicht relevant ist.

IX. Tabu im Traum: Gulšer Khān Śānī (* 1933)

Der aus Jagdalpur in Madhyapradesh stammende, in Delhi wohnhafte Autor hat eine Reihe von Romanen und Kurzgeschichten herausgebracht. Seine literarische Karriere begann mit einer Zweitveröffentlichung des 1960 geschriebenen Romans "Kālā jal" ("Schwarzes Wasser"), der später auch verfilmt worden ist. Er gehört zu den bekanntesten lebenden Hindiautoren; bis 1991 leitete er die Sahitya Academi in Delhi. Trotz der Bekanntheit Śānīs ist dem Verfasser kaum Sekundärliteratur zu seinem Werk zugänglich; neben einem Artikel von Lothar Lutz¹⁹⁹ kann aber ein Interview, das der Verfasser im März 1992 mit Śānī führen konnte, die eine oder andere Hintergrundinformation bereitstellen.

1. "Kālā jal" ("Schwarzes Wasser", 1985)

Inhalt

Babban, der Ich-Erzähler des Romans, ist nach langer Zeit zurück in seine Heimatstadt gekommen. Der Gestank des Dorfteiches umgibt ihn, während er auf seine Tante väterlicherseits wartet; diese holt ihn ab, um in ihrem Haus eine muslimische Totengedenkeremonie (fātihā) zu vollziehen. Die Namen der Verstorbenen rufen bei Babban die Geschichte von drei Generationen wach, die nun in extremer Zeitraffung im Rahmen der Zeremonie erzählt wird.

Die Witwe Bī lebt mit ihrem Sohn Rośan und einem Verwandten ihres verstorbenen Mannes, welcher dessen Stelle eingenommen hat, in Jagdalpur. Rośan kommt ins heiratsfähige Alter; er wird mit der Tante Babbans verheiratet. Die Hochzeit verläuft spannungsreich. Die Tante geht zunächst zurück in ihr Elternhaus; eines Abends kommt sie dann, um fortan bei ihrem Mann zu wohnen, und trifft nur jenen Verwandten namens Rajjū an. Der macht ihr Tee und erzählt von einem Mord in der Nähe des Hauses: Ein Mann ist in Teile zerschnitten in einen Brunnen geworfen worden. Schnell wird der Tante diese Geschichte zur Obsession. Es ergeht ihr schlecht: Bī, die Schwiegermutter, unterdrückt sie, Rośan ist verständnislos, und auch Rajjū wird ihr zur Bedrohung. Einige Male nähert er sich ihr in unbestimmter Absicht, und einmal faßt er sie an. Mit ihrem Mann kann sie diese Dinge nicht besprechen. Sie hört von einer Frau, die von ihrem Onkel sexuell mißbraucht wird, und träumt:

"Das passierte seit einigen Tagen. Erstens kam ihr lange kein Schlaf; und dann, sobald die Augen zufielen, begannen bedrohliche Träume sie zu beunruhigen. Meistens hatte sie in wenig veränderter Form den einen Traum, daß sie dem Tode nahe war, sich aber in der ungläubwürdigen Situation direkt vor dem Sterben plötzlich der Tatsache bewußt wurde, daß sie nicht die Wirklichkeit, sondern nur einen Traum sah und verwirrt die Augen öffnete.

So ist sie zum Beispiel in einen menschenleeren Wald geraten und steigt in ein mit Blumen gefülltes Tal hinab. Dort sind hohe Śāl-Bäume; doch sobald sie die Augen hebt und nach oben sieht, springt plötzlich irgendeine Schlange mit geflecktem Rücken auf sie zu. Um ihr Leben zu retten, kehrt sie um und will mit voller Kraft Hals über Kopf fliehen. Das Seltsame ist aber, daß, wie sehr sie sich auch bemüht, der Abstand nicht kleiner wird und folglich die Schlange sich an ihren Körper heftet. Dies ist der Moment, in dem sie verwirrt die Augen öffnet oder sich aufsetzt...

Sie ist mit dem Onkel [d.h. mit ihrem Mann] auf irgendeinen Jahrmarkt gegangen. Während sie im Gedränge gegangen sind, ist der Onkel stark zurückgeblieben, sie aber ist allein vorne, weit vorne herausgekommen. Nach einer kurzen Weile sieht sie, daß nicht der Onkel, sondern Rajjū mit ihr geht. Von irgendwoher ist auch Raśīdā [Anm.: der Name der Frau, die von ihrem Onkel sexuell mißbraucht wird] gekommen, und sowie sie in Richtung ihres Schwiegervaters sieht, verwandelt sich sein Gesicht in das des Onkels von Raśīdā. Oh Allah, was wird jetzt geschehen? Beängstigt will sie nach hinten zurückweichen, als irgendjemand von unterhalb ihrer Rippen ihre beiden Unterarme festhält... Viele solche Träume [...]"²⁰⁰

Als Māltī, Findelkind von Bī und Rajjū und als Haushaltsgehilfin herbeigeholt, dann tatsächlich von Rajjū vergewaltigt wird, bestätigt sich ihre Angst. Kurz nachdem die Tante Mutter wird - sie gebiert das Mädchen Sallo - stirbt Rajjū und bereut, was ihr jedoch nichts wiedergutmachen kann.

Babban, der Ich-Erzähler, geht mit einem älteren Schulfreund Leguane jagen und entdeckt, daß dieser sein Cousin ist, Sohn seiner Tante väterlicherseits.

Die Umstände der Trennung der Familienzweige erfährt er noch nicht. Babbans Eltern sind launisch und autoritär; um so mehr beeindruckt Babban der freundliche Empfang durch die Tante. Besonders seine Cousine Sallo zieht ihn an, zu ihr entwickelt sich schnell ein vertrautes Verhältnis. Sie fragt er nach den Gründen für die Trennung und muß erfahren, daß es seines Vaters Umgang mit Pornos und Prostituierten sind. Beide Familien sind weit davon entfernt, sich wieder anzunähern, tolerieren aber Babbans

¹⁹⁹ Vorwort in: Śānī: Pratinidhi kahāniyā. Delhi, 1988

²⁰⁰ Śānī 1985, 117

Grenzgängertum.

Dessen Vaterbild muß noch mehr leiden, als er den wirtschaftlichen Ruin seines Vaters mitansuchen muß und beginnt, sich selbst als vollkommen überflüssig zu empfinden. So phantasiert er, daß seine Leiche aus dem Brunnen gezogen worden ist und die ganze Familie ihn endlich durch ausgiebiges Beweinen und Loben würdigt.²⁰¹ Er träumt, eine Ruine falle mit Wucht über einer Gruppe von Menschen zusammen, welche sich als seine Familie herausstellt; in einem anderen Traum ist er allein das Opfer der zusammenfallenden Ruine, seine Cousine Sallo ist krank, und ihm wird verheißen, er müsse bald ins Gefängnis.²⁰²

Zwei weitere Träume sind die folgenden:

"Regennasse dichte Bambussträucher, große, lange "Türme" von Gras [baṭī lambī-lambī gās kī minārē - nach Auffassung d. Verf. liegt ein Druckfehler vor: "gās" heißt Schwierigkeiten, Schmerzen, möglicherweise auch englisch 'gas', was aber kaum einen Sinn ergibt; es müßte "ghās" - Gras heißen.], Schlamm, Sumpf und das Schwemmland des Flusses Mārīn. Wie blau und lieblich (pyārā) das Wasser des Mārīn-Flusses ist! Wie viele Fische blitzen wie Silber an seiner Oberfläche auf, um mit einem Platschen wieder zu verschwinden. Ich sehe, daß Sallo mit durchnäßigem Körper aus diesem blauen Wasser kommt. Der naße dünne und nur einlagig gewickelte Stoff haftet so an jedem Teil ihres Körpers, daß sie vollkommen nackt zu sein scheint. Ich erschrecke und will in eine andere Richtung sehen, als ich mich erinnere, daß in ihrer Hand ein großer Fisch ist; doch als mein Blick zum zweiten Mal darauffällt, sehe ich, daß es kein Fisch, sondern eine Schlange ist.

'Cousine, laß das los, das ist eine Schlange.' Ich rufe lautstark, aber Sallo hört nicht auf das, was ich sage; lachend läuft sie langsam weiter...

(Plötzlich verändert sich die Szene.)

Der Hinterhof von Sallos Haus. Dort ist ein von Vögeln bewohntes (darbānumā) Haus, in das ich, ich weiß nicht warum, allein gegangen bin - auch Sallo ist nicht bei mir. Was tue ich nur allein dort? Ich verspüre Atemnot aufgrund der Schwüle des Zimmers und der eng aneinandergelagerten Wände, und sobald ich hinausgehen will, werden die Wände lebendig und schieben sich von allen vier Seiten langsam zur Mitte hin zusammen. Ich fliehe springend nach draußen."²⁰³

²⁰¹ a.a.O., 187

²⁰² a.a.O., 190 f.

²⁰³ a.a.O., 191 f.

Babbans Vater wird dann bald versetzt, und die Familie verläßt Jagdalpur. Irgendwann später erhält Babban die Nachricht vom Tod Sallos - sie ist, wie er nur vermuten kann, durch den dilettantischen Abbruch einer illegalen Schwangerschaft umgekommen.

Der Rahmen schließt sich wieder - die Fātihā ist zuende. Babban geht hinaus, um Luft zu schöpfen, doch der Gestank des Wassers ist in der Luft.

Besprechung

Alles, was im Rahmen der Fātihā erzählt wird, erscheint als eine Art Tagtraum: In einer Zusammenschau bringt er dem Erzähler Babban innerhalb kürzester Zeit die Vergangenheit der Familie vor Augen. Dieser Tagtraum kann mit Lämmert²⁰⁴ als ein gigantischer Rückschritt bezeichnet werden. Nun aber zu den fiktionalen Träumen im hiesigen Sinne.

Nicht alle Träume von "Kālā jal" können hier besprochen werden; so sind denn auch der Traum, in dem Babban sich als Leiche sieht, wie auch einige Teilstücke der letzten, langen Traumsequenz, nicht übersetzt worden. Erörterungsgegenstände sind die vier oben angeführten Träume: die beiden Träume der Tante und darauf die beiden Babbans.

(a) Die Träume der Tante werden als wiederholte, serielle Träume eingeführt; sie hat in einer bestimmten Phase ihres Lebens diese und ähnliche Träume geträumt. Die hier niedergeschriebenen Träume sind ganz deutlich als Beispiele gekennzeichnet. Sie kreisen um ein Thema, das ihnen vorangestellt wird, und das sie exemplifizieren. Erst wird die zur Gewohnheit gewordene Situation des Erwachens und des Erkennens des Vorangegangenen als Traum beschrieben, dann wird ihr Grundthema angeführt; die Tante steht als Opfer eines Angriffs kurz vor dem Tod, bevor sie erwacht.

Obleich es sich um Beispielträume handelt und in keiner Weise angedeutet ist, daß einer in einer früheren, der andere in einer späteren Phase geträumt worden sei, läßt sich doch eine Steigerung vom ersten Traum zum zweiten hin feststellen. In beiden Träumen kristallisiert sich die Gefahr allmählich heraus. Im ersten findet sich die Träumerin in einem dichten Wald, der hier wie im ganzen Buch das Außen ist, ein schutzloser, chaotischer, unangemessener Zustand, eine latente Gefahr. In der Schlange konkretisiert sich die unbestimmte Bedrohung; außerdem kommt hiermit eine sexuelle Konnotation ins Spiel. Die Flucht schließlich, die der Tante mißlingt, bzw. ihre Lähmung zeigt deutlich ihre Hilflosigkeit. Dieser Traum ist ein tertiäres Zeichensystem, das freilich vom Erzähler erklärt wird und der Leserschaft nicht viel Kopfzerbrechen bereiten dürfte. Der zweite Traum nun zeigt ebenfalls einen Kristallisationsprozeß: Der Onkel, der Schützer, bleibt zurück, die Situation gerät in Unordnung; an seine Stelle setzt sich die

²⁰⁴ Lämmert 1955, 112 ff.

mögliche Gefahrenquelle, Rajjū, und verwandelt sich in die personifizierte Gefahr, Raṣīdās Onkel. Als sie fliehen will, hält dieser sie fest. Dieser Traum ist, und hier liegt der Unterschied, sehr viel konkreter und bedarf nicht mehr der Deutung; er ist kein symbolisches, tertiäres System wie der erste. Die Konkretisierung der Gefahr, wie sie im Verlauf eines jeden der beiden Träume zu beobachten ist, ist somit auch auf der höheren Ebene ihrer Abfolge zu beobachten. Diese letztere Konkretisierung liegt allerdings im Gegensatz zur ersten eindeutig auf der darstellenden anstatt auf der dargestellten Schicht, anderenfalls müßte eine zeitliche Sukzession nachweisbar sein.

Beide Träume sind plausibel; die physische Unmöglichkeit der Flucht und im zweiten Fall die Verwandlung sind Elemente der Traumform. Im Zeitgefüge kommt ihnen sicherlich ein leichter Vorausdeutungscharakter zu, auch wenn das angekündigte Unheil nicht die Tante, sondern Mālī zum faktischen Opfer macht. Vorausdeutungen können durchaus trügerisch sein. Dieser Aspekt ist aber schwach, und den Träumen wird schon dadurch, daß sie fast mit Gewohnheit auftreten, fast jegliche Chance genommen, als klare Weissagungen gelesen zu werden.

Interessant ist die Frage nach der Erzählweise: Obwohl "Kālā jal" ein Ich-Roman ist, werden die Träume der Tante in psycho-narration - in der Gegenwart - erzählt. Das zeigt, daß die Erzählperspektive heterogen ist; der Ich-Erzähler tritt hier und da als personaler, hier sogar als auktorialer²⁰⁵ Erzähler auf. Er sucht einen Zugang zum Innenleben der zentralen Figur der Episode, der Tante; er begnügt sich nicht damit, äußere Bedrohung zu zeigen, sondern will auch ihre Folgen für das Innenleben der Tante darstellen.

Das führt zum Hauptpunkt: Die Träume sind symptomatisch für ihre Träumerin, und genau deshalb werden sie erzählt. Sie dienen der Charakterisierung, der Darstellung von äußeren Geschehnissen oder möglichen Geschehnissen im Innen; sie machen die Leserschaft noch näher mit der Tante bekannt. - Dieser Punkt wird aber am Ende der Besprechung von Babbans Träumen in noch allgemeinerer Form ausgeführt werden.

(b) Babbans Träume sind Teil einer Sequenz von insgesamt fünf Träumen. Den Träumen geht ein besonders problematischer Tag voran; Babbans Vater ist schon seit zwei Tagen nicht nach Hause gekommen, und die finanzielle Notlage nimmt krasse Züge an. Die Sequenz endet, als Babban schreit und daraufhin von seiner Schwester wachgerüttelt wird. Mit der Einleitung - "Ich sah einen Traum - [dort] steht eine sehr große, den Himmel berührende Ruine" etc. - wird der Tempuswechsel in die Gegenwart vollzogen. Es handelt sich dabei um ein imperfektivisches Präsens, das das

²⁰⁵ im Sinne von Stanzel 1989

Paradox der Gleichzeitigkeit des Erlebens und Berichtens hervorbringt.²⁰⁶

Sind nun vier der fünf Träume ohne Schwierigkeiten auf die fiktionale Umgebung, d.h. hier im engeren Sinne die Notsituation der Familie, zu beziehen, so gilt dies nicht vom Schlangentraum. Er rührt an zwei besonders tabuisierte Komplexe und wird für das Verständnis dieser Komplexe wichtig, da es sich anderweitig nicht erschließen läßt. Der Traum läßt sich zu Untersuchungszwecken in drei Phasen aufteilen. Die erste beinhaltet Sallos Herauskommen aus dem Wasser, ihre Nacktheit und Babbans Wegsehen. Hier findet sich das erste Indiz dafür, daß Babban in seiner Cousine Sallo eine erotische Frau sieht und sie, wenn auch ungestanden-erweise, wie sein Wegsehen zeigt, begehrt. Andere leise Andeutungen später im Text belegen diese Interpretation. Die zweite Phase, da der Fisch in ihrer Hand zur Schlange wird, bringt einmal Gefahr ins Spiel, hat aber auch wie schon der Schlangentraum der Tante eine eindeutig sexuelle Komponente.²⁰⁷ Sallo wirkt nicht nur erotisch, sondern ist "aktiv erotisch". Wie die dritte Phase zeigt, bezieht sie diese ihre Gefühle aber nicht auf Babban; sie kommt nicht auf ihn zu, sondern geht wie eine, die ein Geheimnis hütet; er hat keine Möglichkeit, an sie heranzukommen, und sie ignoriert sogar seine Warnung.

Sowohl Babbans Verliebtheit als auch Sallos verbotene Liebschaft sind durch diesen Traum angedeutet; Dinge, die erst viel später passieren, werden hier eingeführt. Der Traum ist damit auch eine Vorausdeutung. Wie dieser ist auch der folgende Traum plausibel; die Verwandlung des Fisches wie hier das Zusammenrücken der Wände haben höchst traumhaften Charakter. Der Raum verselbständigt sich, die Umgebung bleibt dem Träumer nicht Objekt, sondern wird zum Subjekt. Unbelebte Dinge beleben sich. Dieser Traum ist einer der zahlreichen symbolischen Ausdrücke für Babbans Lage und seine Ängste.

Alle Träume in "Kālā jal" sind plausibel. Ihre Mechanismen entsprechen nicht denen des Wachbewußtseins, und Elemente der Traumform lassen sich überall erkennen. Ihren Ort haben sie hauptsächlich auf der Figurenebene, nicht so sehr an der Erzähloberfläche. Auch die Grenzüberschreitung liegt auf dieser Ebene, die Figuren wechseln in einen anderen Wahrnehmungsmodus und werden bei ihren Versuchen, die Traumereignisse zu verarbeiten oder mitzuteilen, gezeigt. Sie werden als spezifische Form des Innenlebens im Zuge einer umfassenden Schilderung der Figuren und ihrer Leben mitberücksichtigt; dabei kommt ihnen, wie im Schlangentraum Bab-

²⁰⁶ Vgl. den Abschnitt zu Sandīpan Caṭṭopādhyāy (xy).

²⁰⁷ Die Psychoanalyse identifiziert die Schlange als "das bedeutsamste Symbol des männlichen Gliedes" (Freud 1972, 351); Jung schreibt: "Die Schlange ist das häufigste Symbol für die dunkle chthonische Triebwelt." (Jung GW, d.IX/2, 385)

bans, schon hier und da die Aufgabe zu, etwas deutlicher zu sagen, als es sonst auf Figurenebene - und in Figurenwort - möglich wäre. Sie bleiben dabei aber auch auf Figurenebene so wahrscheinlich, daß dieser Aspekt der Konstruktion kaum in den Vordergrund tritt. Die Träume in "Kālā jal" reichen das dargestellte Leben um eine weitere Dimension an. Sie beschreiben Seelenzustände und charakterisieren deutlich die Träumer. Sie sind durch und durch realistisch; sie kommen im Roman vor, weil sie in dem Leben, das der Roman beschreibt, auch vorkommen. Sie sind mehr repräsentiert als zu bestimmten Zwecken eingesetzt, sind mehr Dargestelltes als Mittel der Darstellung. Zumindest stellt sich der Roman über weite Strecken als Abbild und nicht als Konstrukt dar.

Woher hat "Kālā jal" seine Homogenität, die auch offensichtliche Kunstgriffe wie die Einbettung in eine Zeremonie oder die Wandlung der Erzählperspektive nicht beeinträchtigen können? Nichts scheint konstruiert zu sein, alles schmeckt nach Wirklichkeit. Und woher haben die Träume ihre durchgehende Plausibilität?

"Kālā jal" steht der Autobiographie nahe. In Śānī's Worten: "Ganz klar und direkt gesagt, ist es autographisch, obwohl es doch wieder nicht biographisch ist. Es steht in direktem Zusammenhang mit meinem Leben. Möglicherweise habe ich das nie deutlich zugegeben, da ich hier und dort auch aus der Phantasie geschöpft habe."

Śānī schreibt über etwas, das er genau kennt; vielleicht ist das der Grund, daß eine Untersuchung, die nur an der erzählerischen Oberfläche, beim Aspekt der Konstruktion verweilt, das Thema zu verfehlen scheint. Der Sinn liegt mehr im Stoff als in der Konstruktion. Śānī bekennt sich zum Realismus und besteht darauf, daß der Schriftsteller seinen Stoff kennen müsse: "Ich glaube, daß durch die Literatur nicht Lüge, sondern Wahrheit gesagt werden muß. Mit denen, die Lüge schreiben, kann ich niemals zusammen sein. Ich will nur das schreiben, was ich im Leben lebe (jo jīvan mē jītā hū). Und ich will das leben, was ich schreibe. Zwischen diesen beiden sehe ich keinen Widerspruch oder Unterschied."

Ausführlich beschrieb er den Prozeß der Entstehung des Romans als eine Art neunmonatiger Trance, die von einer wirklichen Fātihā ausgelöst wurde. "Ich pflegte bis zwei Uhr nachts aufzubleiben und zu schreiben. Und wenn ich schlafen ging, kam mir dasselbe [was ich schrieb - Ergänzung d.Verf.] vor Augen. Wenn ich ging, kam es mir dann und wann so vor - das war sehr seltsam - als verfolgte mich Rajjū. Und wenn ich abends ein wenig spazieren ging, meinte ich manchmal, jemand verfolgte mich. Das war eine Täuschung.' Frage: 'Im Roman passiert das der Tante. Sind diese Verfolgungsträume, die Träume mit Rajjū, Ihre wirklichen Träume gewesen?' Śānī: 'Ja, und sogar in meinem wirklichen Leben ist das passiert. Diese Sache war so bestimmend, den Kern treffend (marmsparśī), anrührend und in die Tiefe greifend! Hätte ich versucht, sie zu machen, zu konstruieren oder aus der Phantasie zu schöpfen... [so wäre es nicht gelungen - Ergän-

zung d.Verf.]. Das Leben mußte ich, ganz so wie es war, "heraufheben" (uṭhā kar) und arrangieren."

X. Realitätsverlust: Kūvar Nārāyaṇ (* 1927)

Dieser Autor ist vor allem als Lyriker bekannt. "Ākārō ke āspās" (1971) ist, soweit dem Verfasser bekannt, sein einziges Prosawerk. Die Kurzgeschichten in diesem Band sind brilliant und ungewöhnlich und stehen etwas absichtslos die Zeit ihres Erscheinens dominierenden Trends der Nayī kahānī. Zwei der Geschichten, "Kamīz" ("Hemd") und "Samdigdh cālē" ("Dubiose Machenschaften" oder "Dubiose Winkelzüge"), beschäftigen sich in überaus interessanter Weise mit Träumen. Leider konnte zu Kūvar Nārāyaṇ keine Sekundärliteratur gefunden werden, so daß die folgenden Besprechungen ohne textexterne Informationen auskommen müssen.

1. "Kamīz" ("Hemd", 1971)

Inhalt

Vireśvar, ein Mann in den Vierzigern, der verheiratet ist, gibt sein weltliches Leben auf und wird zum Vairāgī. Er ist von der Scheinhaftigkeit des weltlichen Lebens überzeugt und begibt sich nach Haridvār, um von da an in einem Āśram zu wohnen. Dort denkt er über die Sinnhaftigkeit des Daseins nach, als folgendes passiert:

"Sind Sie Vireśvar Bābū?" fragte eine unbekannte Stimme von außerhalb des Raumes. - 'Der war ich einmal...' - 'Was soll das heißen?' - 'Jetzt bin ich Brahmānand.' - 'Haben Sie Ihren Namen geändert?' - 'Ich habe mich selbst geändert.' - 'Das heißt für mich gar nichts. Aber wenn Sie Ihren Namen geändert haben, so hätten Sie offiziell (sarkārī taur par) eine rechtliche Erklärung abgeben müssen.' - 'Für mich gibt es außer Gott keine Regierung (sarkār) mehr. Was können dem, der die ganze Welt aufgegeben hat, schon Regierungen bedeuten?' - 'Ihre Auffassung ist falsch. Die Regierung ist nicht so leicht aufzugeben wie die Welt. Wenn Sie in der Welt leben, dann leben Sie unter einer Regierung. Die Welt können Sie nach eigenem Willen aufgeben, aber die Regierung können Sie nicht ohne den Willen der Regierung aufgeben. Aber wie auch immer, ich bin nicht wegen dieser Diskussion zu Ihnen gekommen. Ich bin im Zuge einiger kleiner Ermittlungen gekommen.' - 'Was für Ermittlungen?' - 'In einer Mordsache gibt es ein paar Fragen.' - 'Ein Mord? Was habe ich noch mit Morden zu tun?'"²⁰⁸

Als er darauf ein Hemd gezeigt bekommt und gefragt wird, ob es seines sei, antwortet er entsprechend, es sei einmal seines gewesen. Er wird ermahnt, geradcheraus zu antworten; diesmal antwortet er mit "Vielleicht...". Der

²⁰⁸ Nārāyaṇ 1971, 87 f.

Fragesteller gibt ihm bekannt, er dürfe von nun an ohne polizeiliche Erlaubnis den Ort nicht verlassen, und geht. Am folgenden Tag wird Vireśvar während seiner Pūjā-Zeit zur Polizeiwache geholt. Er wird vom Vorgesetzten des vormaligen Fragestellers vernommen und bejaht diesmal klar den Besitz des Hemdes. Auf diesem befinden sich Blutspuren.

"Bis wann hatten Sie dieses Hemd?' - 'Bis zum Verlassen des Hauses.' - 'Wann haben Sie das Haus verlassen?' - 'Etwa vor einem Monat.' - 'Wieso?' - 'Es tut mir leid, daß die Sprache, in der es möglich ist, diese Frage zu beantworten, wie für Ihren constable so auch für Sie ein Ding ist, das außerhalb Ihres juristischen Verstandes liegt.'"²⁰⁹

Der Thānedār äußert den Verdacht, seine Weltentsagung sei nur Vorwand für seine Flucht; darauf entbrennt eine lange Diskussion, die mit der Eröffnung endet, Vireśvar müsse für eine Weile an seinen Heimatort zurückkehren, um sich den dortigen Untersuchungen zur Verfügung zu stellen. Seine Frau sieht ihn außerhalb jeden Verdachts; nachdem er aber jeden Tag auf der Polizeiwache verbringen muß, gerät er in seiner Nachbarschaft in den Verdacht, die Weltentsagung als Vorwand benutzt zu haben. Sein Konflikt mit der Polizeisprache entfacht sich an Wörtern wie "Individuum" (śākhs), "Geständnis" (Kabūl) oder "Rechtfertigung" (safāī), vor allem aber an "Wahrheit" (sacāī):

"Wahrheit!! - was für ein zartes Ding ist das! Wie feinstofflich, wie täuschend! Die Wahrheit ist weder schwarz, noch weiß; sie bestätigt nicht, ermutigt nicht, macht nicht verlegen. Sie befreit nur. Sie steht am Ufer und gehört auf niemandes Seite. Und wie leicht führt dieser Mann die Wahrheit im Munde! Wahrheit ist für ihn ein durch Folterung gestandenes, abscheuliches und schuldigtes Ding. Warum redet dieser Mann von Wahrheit? Oder höre ich ständig falsch?"²¹⁰

Er fühlt sich ermüdet und ihm scheint alles, was um ihn ist, unreal wie ein Traum (kiśī svapn kī tarah ayathārth). Er wird kränklich und kann den Gedanken nicht ertragen, als Schwindler angesehen zu werden. Seine Ruhe ist hin; er sieht seine Situation als furchtbaren Albtraum, erst kurz (96), dann ausführlich:

"Es ist ein Traum von einer unkontrollierbaren (durnivār) Katastrophe, dessen Bewußtsein, geschüttelt von einer beängstigenden Hilflosigkeit, rastlos darauf brennt, an einem sicheren Morgen zu erwachen, doch der Schlaf hört nicht auf. All dieses ist eine Täuschung, eine Lüge. Ich schlafe nur, träume nur, und werde gleich erwachen. Sicher werde ich erwachen. Mit dem Schock des Gehängtwerdens werde ich erwachen - ich werde nicht

²⁰⁹ Nārāyaṇ 1971, 89 f.

²¹⁰ Nārāyaṇ 1971, 95

sterben. Diese ganze Abscheulichkeit wird sich wie Staub in der Luft auflösen, und ich werde in der Wirklichkeit erwachen - ein sicherer, lieblicher, klarer Morgen! All diese Leute, die es wie Neger (habṣī) darauf abgesehen haben, mich Schwachen, Unschuldigen zu töten, und in irgendeinem urtümlichen, barbarischen Fest die gemeinsame Freude zelebrieren, werden mit dem Abbrechen meines Traumes abbrechen. Selbst wenn sie mich töten, werde ich nicht sterben, sondern erwachen. Diese Leute werden nicht mehr existieren, und ich werde ohne Qualen in einen von früher, vor diesem Traum, her bekannten Frieden eingehen.

Als er die Augen öffnete, sah Vireśvar Bābū, daß er von Schweiß übergoßen war. Neben seinem Kopf saß Kumud [scine Frau - Anm.d.Verf.] und wischte Schweiß von seiner Stirn; vielleicht hatte er im Schlaf geschrien. Um ihn war noch immer tiefe Dunkelheit. Er dachte, daß er nicht richtig geschlafen habe. In seinem Innern stieg eine hilflose Angst in die verschiedenen Ebenen seines Bewußtseins hinab. Er drehte sich um und versuchte erneut zu schlafen.

Vireśvar Bābū hatte einen Traum - er ist an einem absolut einsamen und unbekanntem Ort gefangen. Oder vielleicht ist er so frei, wie es Gefangene in einem Gefängnis sind. Langsam rückt die Finsternis von allen Seiten zusammen, verdichtet sich und verwandelt sich in einen riesigen, schwarzen, maschinenhaften Dämonen. In dieser Maschine sind unzählige mechanische Teilchen, Schrauben usw. Bei aufmerksamer Betrachtung scheint ihm, daß jede Schraube ein Mensch sei. Indessen kommt von irgendwoher eine Leiche heran, die vollständig von einem Leichentuch bedeckt ist; und auf dem Leichentuch ist ein großer Fleck von Blut, das von der darunterliegenden frischen Wunde durchgenäßt hat. Die Leiche hebt eine Hand und deutet auf Vireśvar, woraufhin sich die Maschine aufmacht, ihn aufzufressen. Er flieht, kommt jedoch nicht voran. Es scheint, seine Füße seien in einem unsichtbaren Netz gefangen, und er versuche, mit dem Netz zu fliehen. Die Tausende von Schrauben der Maschine lachen schallend. Vireśvar Bābū fühlt, daß er nicht außerhalb der Maschine, sondern inmitten der langen Arme, Beine, Ohren und Mund der Maschine flieht. Der Mund beginnt sich zu schließen. Er droht zu ersticken. In größter Qual (taṛap kar) setzt er sich auf.²¹¹

Als Vireśvar am nächsten Tag bei der Polizeiwache tatsächlich mit einer mit einem Leichentuch bedeckten Leiche konfrontiert wird, wird ihm schwarz vor den Augen. Er ist nun psychisch vollkommen zerstört. Nach einer Woche kommt ein Gesandter der Polizeiwache, um mitzuteilen, daß Vireśvars Diener als geständiger Schuldiger festgenommen worden ist; Vireśvar öffnet aber die Tür seines Zimmers nicht. Die Tür wird aufgebrochen, und Kumud verkündet:

²¹¹ Nārāyaṇ 1971, 97 f.

„Hast Du gehört? Du bist davongekommen... Du hast nicht gemordet.“ - „Wer sagt, daß ich nicht gemordet hätte?“ - „Die, die sagten, Du hättest gemordet.“ - „Die hatten damals Unrecht und haben es auch jetzt.“ [...] „Ich habe gemordet, die ganze Welt habe ich ermordet.“ [...] „Jetzt ist nichts mehr übrig... auch „ich“ nicht... Ich habe all das getötet, was mich töten wollte... Diese Welt (saṃsār) ist nichts als eine verderbende Leiche... Nicht vor ihr, nur vor ihrem Gestank muß man sich retten...“ [...] „Gott, Mensch, Tiere und Pflanzen sind alle eins. Alle haben eine Strafe: den Tod, ein Verbrechen: das Leben, und ein Gefängnis: die Welt (duniyā)... Nur „ich“ bin außerhalb dieses Käfigs angelangt oder bin auf dem Weg dahin...“ - „Was ist mit ihm, Thānedār Säheb? Tun Sie etwas...“ - „Ich kann nichts tun,“ sagte der Wachtmann, „dieser Fall ist jetzt außerhalb der polizeilichen Zuständigkeit. Rufen Sie einen Arzt, oder vertrauen Sie ihn Gott an...“²¹²

Besprechung

Zwei Träume sind in „Kamīz“ zu besprechen. Anstelle der üblichen Vorgehensweise, nach der beide getrennt abgehandelt werden müßten, sollen sie hier im Zusammenhang stehenbleiben. Zunächst allerdings gilt es, die formalen Bestimmungen zu treffen.

Vireśvars erster Traum, der die Überzeugung ausdrückt, das ganze Verfahren sei nur ein Traum, wird nicht eingeführt; er wird als innerer Monolog gelesen und erst gegen Ende codiert. Er ist ein der Deutung nicht bedürftiger Klartraum; an seiner Plausibilität kann gezweifelt werden, da er keine Elemente der Traumform zeigt; andererseits ist er ein Wunschtraum und kann darum von der Traumform abweichen, ohne unglaubwürdig zu werden.

Der zweite Traum ist deutlich als solcher codiert; den Inneren Monolog ersetzt hier psycho-narration. Er ist ein tertiäres Zeichensystem und muß symbolisch aufgefaßt werden. Er zeigt viele Merkmale der Traumform - Verwandlung, Mischbildung aus Mensch und Maschine, Paradox (die sich bewegende Leiche), Doppeldeutigkeit Innen-Außen u.a.

Beide Träume sind aus dem Grundkonflikt, der die Geschichte durchzieht, heraus zu verstehen, d.h. aus der Opposition Welt - Entsagung oder konkreter Sprache der Polizei - Sprache des Vairāgī (Entsager). Die beiden Sprachcodes können nicht miteinander; die Weise, wie sie mit der Welt umgehen, ist zu verschieden, um Kommunikation möglich werden zu lassen. So werden bestimmte Wörter in den Codes mit jeweils verschiedenen Bedeutungen belegt, wie ja der Text selbst am Beispiel „Wahrheit“ ausführlich darlegt. Was geschieht, ist eine extreme Polarisierung: Vireśvar wird dem polizeilichen Code verdächtig, und die Polizei wird Vireśvar zur welt-

²¹² a.a.O., 100

weiten Verschwörung. Vireśvars Code hat keinen Platz für polizeiliche Logik, was dazu führt, daß er den Geschehnissen keinerlei Verständnis entgegenbringen kann und diese völlig unvorbereitet über ihn hereinbrechen. Vireśvars Code kann die Rede der Polizei nicht für voll nehmen und kann sich nur über sie stellen; der polizeiliche Code rächt sich, indem er Vireśvar an der Stelle zu fassen bekommt, die ihn noch immer an die "Welt" bindet: Vireśvar hält es nicht aus, als Betrüger angesehen zu werden. Sicher hat er sich einen Marginalstatus ausgewählt, indem er der Welt entsagte; auch dieser aber ist für ihn, wie sich hier zeigt, noch ein gesellschaftlicher Status, und auf den Wert, den er in der Gesellschaft hat, kann Vireśvar nicht verzichten. Die Verkehrung dieses Status' ins Negative, ja seine gänzliche Zerstörung durch den Betrugsverdacht, bringt Vireśvar außer jeder Fassung.

Da er nun nicht mehr über dem Saṃsāra schweben kann, muß er es auf andere Weise eliminieren, muß eine Grenze setzen. Dazu benutzt er den Traum: Er klassifiziert seine Erfahrungen schlichtweg als solchen. Erst tut er dies im Vergleich (95: "Was vor ihm war, war unreal wie ein Traum."), dann benennt er es (96: "Dieser furchtbare Albtraum war unerträglich geworden."), und schließlich wünscht und beschwört er es im Traum. Er wünscht im Traum, sein momentanes Leben sei ein Traum. Das klingt zunächst etwas paradox, läßt sich aber schlüssig erklären: Er schafft es im Wachzustand nicht, die Welt, also die Ermittlungen und ihre Folgen für ihn selbst, wirklich zu eliminieren; er glaubt nicht daran, daß es sich um einen Traum handelt und kann es nur wünschen. Das geseht er sich indes nur im Traum selbst ein.

Der Traum aber läßt nicht so mit sich umspringen, und zeigt sein wahres Gesicht; der Maschinedämon zeigt Vireśvar zuallererst, daß er mittendrin steckt und daß sich die Welt nicht abschaffen läßt, indem man sie zum Traum erklärt. Der Maschinedämon ist die Gesellschaft, die Vireśvar verschlingt, ja eigentlich bereits verschlungen hat; sie schließt den Mund und versperrt so den Weg nach außen. Der Traum gibt Vireśvar recht klar zu verstehen, daß seine Entsagung im Grunde illusionär ist und er von einer wirklichen Erlösung noch meilenweit entfernt ist. Die Sequenz dieser vier Traumstellen ist in sich beeindruckend und schlüssig. Zunächst versucht Vireśvar, den Traum zu seinem Heil zu benutzen. Dann wirft ihn der Traum auf sich selbst und seine Lage zurück.

Vireśvar sieht, daß sein Problem mit der Welt noch radikaler gelöst werden muß; diese seine Endlösung bringt der Schluß, da er die "ganze Welt" und das "Ich" dazu abgetötet hat und sich für erlöst erklärt.

"Kamīz" ist in erster Linie ein Kampf zwischen Sprachen bzw. sprachlichen Codes; von Anfang an aber sind die Karten ungleich verteilt, und am Ende der Geschichte bleibt der Code der Macht als der Angeklagte übrig - er kann nicht einmal seine Opfer bergen. Kūvar Nārāyaṇ trifft hier ganz nebenbei aber auch eine Aussage über den Traum; er ist nicht, was Vireśvar gerne hätte, ein bequemer Modus der Ausgrenzung von unerwünschten Erfahrungen, sondern ein Enthüller harter Wahrheiten.

Literarisch betrachtet kommen dem Maschinentraum in "Kamīz" vielfältige Aufgaben zu; so ist er eine Vorausdeutung auf die zweite Leiche der Geschichte und natürlich auch ein Mittel der Charakterisierung. Er ist ganz eindeutig Vireśvars eigener Traum. Zusätzlich aber hat er eine wichtige Rolle innerhalb der Fabel der Geschichte. Er ist äußerst komplex und figuriert in mehreren Bedeutungssystemen zugleich.

2. "Saṃdigdh cālē" ("Dubiose Machenschaften", 1971)

Inhalt

Der Ich-Erzähler ist zu einem Bekannten gegangen, um Beiträge für irgendein Projekt zu sammeln; plötzlich aber ist er in seinem eigenen Haus, und der Mann, der ihn dort sucht, ist noch jener Bekannte, hat sich aber stark verändert. Vor allem trägt er einen Schnurrbart, über den der Ich-Erzähler sich lustig macht, von dem er aber weiß, daß der Mann ihn nicht zu seiner Belustigung trägt, sondern, um ihm Angst zu machen. Der Mann reicht ihm einen Scheck mit einer riesigen Summe und fordert ihn auf, ein Waisenhaus zu gründen; der Ich-Erzähler will von dem Mann überhaupt kein Geld nehmen, sieht sich aber dazu genötigt, zu gehorchen. Der Schnurrbartträger macht sich zum Vorstandsvorsitzenden des Waisenhauses und bringt gegen den Willen des Ich-Erzählers eine Frau mit in den Vorstand.

Auf der Versammlung taucht auch ein Mann mit riesigen Zähnen auf; bei sich trägt er einen Käfig mit Papageien. Er spricht zum Ich-Erzähler: "Weißt Du, was das ist? - 'Ein Käfig.' - 'Im Käfig?' - 'Papageien.' - 'In den Papageien?' - 'Leben.' - 'Wessen?' - Ich blieb still. Er nahm einen Papagei in die Hand und sagte: 'Des Mannes da. Soll ich Dir mal ein Wunder vorführen?' Und der Mann begann, mit sehr geübter Grausamkeit ein Bein des Papageien zu ziehen. Das genügte, daß mit dem schmerzvollen Geräusch des Papageien jener Schnurrbartträger schreiend und humpelnd dort anlangte, 'Ich flehe Sie an, Herr (sarkār)... [Sie sind wie] unsere Eltern... Sie sind unser Vorgesetzter (afsar)... Lassen Sie Gnade walten, Herr (mālik)... Retten Sie mein Leben... Ich sterbe... Schützen Sie mich... Oh je...'"²¹³

Der Papageienhalter läßt den Papagei wieder los, und der Schnurrbärtige geht nachhause. Der Ich-Erzähler erkennt an, daß der Papageienhalter noch stärker und vielleicht auch noch gefährlicher ist als der Schnurrbärtige.

Der Papageienhalter erwischt den Schnurrbärtigen dabei, wie er mit der Frau während der Arbeitszeit etwas tut, das nicht zulässig ist; er tritt ihn gleich einem Ball aus dem Haus und setzt sich an seine Stelle, mit der Frau

²¹³ Nārāyaṇ 1971, 13 f.

neben sich. Der Schnurrbärtige lauert darauf dem Ich-Erzähler wiederholt auf der Straße auf und will seinen Beitrag zurückhaben. Der Ich-Erzähler fragt den Papageienhalter um Hilfe, doch der sagt, man könne nicht nach Belieben an den Papageien herumziehen, denn es seien Regierungspapageien (sarkārī tote), und wenn einfach so jemand sterbe, müsse man mit Ermittlungen rechnen. Der Schnurrbärtige bedroht den Ich-Erzähler immer massiver; schließlich nimmt dieser Zuflucht zu der Frau. Die sagt ihm bezüglich der beiden Männer: "Diese beiden Tiere sind in meiner Gewalt. Ich kann sie beseitigen, wann immer ich will." (16) Die beiden sind in ihrem Hof angebunden, und sie läßt sie aufeinander los, wodurch der Schnurrbärtige in einen äußerst schlechten Zustand gerät. Sie hält ihn bei sich fest und bindet ihn schließlich auch im Hof an; er hat große Angst. Sie erklärt, er brauche sich nicht zu fürchten, denn jene seien Tiere, er aber sei ein Mensch. Sie halte ihn nur zum Schutz vor den Tieren fest.

Die Frau verwandelt sich langsam in ein schönes Mädchen, "das geliebt werden kann." (17) Dann wird sie zu einer "Kraft (śakti), die unendliche Liebe geben kann." (18) An ihrem Körper sind Narben, die der Ich-Erzähler mit Rosen wegwischen will, die aber bleiben. Sie sagt ihm, er solle in ihre Augen sehen, wo nur er sei.

Irgendwann reißt sich der Papageienhalter los und geht auf den Ich-Erzähler los. Die Frau wirft letzteren aus dem Zimmer, in dem sie zusammen waren, und kämpft mit dem Papageienhalter, der "wie ein Verrückter schreit." (18)

"Plötzlich breitete sich eine grauselige Stille aus. Ich war außerhalb eines Traums und hämmerte auf eine geschlossene Tür ein. Leute versammelten sich; die Tür wurde aufgebrochen. Die Frau lag blutverschmiert auf dem Boden: Ein Tier hatte in einige Stellen ihres zarten Körpers seine Zähne und Krallen gebohrt. Die Leute fingen und erschlugen das Tier."²¹⁴

Besprechung

Handelt es sich bei dieser Geschichte um einen fiktionalen Traum? Die Ausführung ist sehr unklar; bezieht sich "außerhalb eines Traums" auf alles Vorangegangene oder nur auf einen Teil davon - oder gar auf etwas außerhalb des Erzählten Liegendes? Die Codierung gibt darüber nicht eindeutig Auskunft; es gibt aber eine Reihe anderer Indizien dafür, daß der ganze Text bis zu dem, was denn hier trotz seiner Unbestimmtheit als Ausführung gesehen werden soll, ein Traum ist:

- Der sprunghafte Szenenwechsel am Anfang der Geschichte ist sehr typisch für einen Traum. Mitten in einem gesprochenen Satz ändert sich die Örtlichkeit, an der das Gespräch stattfindet, sowie der Gesprächspartner.

²¹⁴ Nārāyaṇ 1971, 18

- Neben dieser ersten (die Verwandlung des Gesprächspartners) finden eine Reihe anderer Metamorphosen statt; die Frau verwandelt sich in ein Mädchen, und die beiden Männer sind zugleich Tiere.

- Spielt der erste Teil des Textes im Waisenhaus, so ist dieser Ort wie auch der inhaltliche Zusammenhang, der mit diesem verknüpft ist, gegen Ende spurlos verschwunden.

Gerade dieser letzte Punkt - eine gewisse Nachlässigkeit den Regeln eines kohärenten Handlungsaufbaus gegenüber - macht den Text als Traum plausibel. Die Szene nach der Ausführung unterscheidet sich denn auch in ihrem Charakter vom Vorangegangenen; hier gibt es nurmehr irgendein Tier, das in das Zimmer einer Frau, womöglich durch das Fenster, eingedrungen ist und sie überfallen hat. Das alles spricht dafür, den Text bis "Ich war außerhalb eines Traums" als Traum aufzufassen.

Nun ist das Ende nicht sehr erhellend. Es erklärt den Traum nicht und gibt nur ungenügende Informationen über die Situation des Träumens. Immerhin aber gibt es eine Reihe von Gemeinsamkeiten zwischen Traumtext und Wachttext. Hier wie dort gibt es den Ich-Erzähler, eine Frau und ein Tier; der Papageienhalter ist im Traum ein Mischwesen und wird im Wachttext zu einem Tier reduziert. Weiterhin findet hier wie dort ein Kampf statt; der Schrei des Papageienhalters, der dem Erwachen knapp vorangeht, mag auf der Wachebene ein Tierschrei sein. Und schließlich stimmen die Narben überein, oder, genauer gesagt, können "Narben" und Wunden in Verbindung gebracht werden. Damit erschöpfen sich jedoch bereits die möglichen Überlappungen zwischen innerem und äußerem Vorgang. Die Deutung kann also hier nicht darin bestehen, den Traum als symbolisches System auf seine Bedeutung für die erzählerische Umgebung hin zu untersuchen, da der Rahmen mangels Masse die Bedeutung des Traums nicht auf sich ziehen kann. Der Traum deutet vielmehr als fiktionaler Text in einen freien Raum und fordert die Leserschaft heraus, ihn richtig zu codieren. Und das jenseits der Codierung als Traum; denn wenn der Traumtext aufgrund seiner Traumhaftigkeit abgetan werden könnte, bräuchte er nicht erzählt zu werden.

Was ist nun mit dem Text gemeint? Es ist eben nicht eine Sache damit gemeint; der Text hat allegorische Züge, lößt sich aber nicht ohne weiteres zugunsten des "eigentlich Bedeuteten" auf. Er sperrt sich gegen eine eindeutige Interpretation. Sein wichtigstes Element scheint das Thema Macht bzw. Hierarchie; einmal scheint, es könne Staatsmacht damit gemeint sein ("Regierungspapageien"). Daneben spielt der Gegensatz Mensch-Tier eine große Rolle, und schließlich auch der zwischen Mann und Frau. Werden diese Komplexe übereinandergelegt, so entstehen interessante, aber höchst vieldeutige Personen: Der Papageienhalter z.B. ist dem Ich-Erzähler und dem Schnurrbärtigen überlegen und hat offizielle Macht, muß sich aber von der Frau anbinden lassen; er schwankt zwischen Mensch und Tier und ver-

fügt selbst über Tiere, die für Menschen stehen, als Machtmittel; er ist gewalttätig, während die Frau nur Gewalten ausspielt. Es ist indessen nicht die Aufgabe dieser Arbeit, die zu besprechenden Texte erschöpfend zu interpretieren; darum soll es bei diesen Andeutungen bleiben.

In "Samdigdh cālē" ist ein Traum Hauptanliegen des Erzählvorgangs; der Rahmen tut nicht viel mehr, als den Traum als solchen zu bestimmen. Der Leserschaft bleibt es gänzlich vorbehalten, sich an ein Verständnis des dichten Textes heranzuarbeiten.

C. SCHLUSS

I. Nachträgliche Bewertung der Untersuchungskriterien

Bevor aus den Einzelbesprechungen eine Schlußfolgerung gezogen und eine These formuliert wird, soll hier zunächst im Rückblick gefragt werden, inwieweit die formalen Kriterien dieser Untersuchung im Einzelnen imstande waren, den Untersuchungsgegenstand zu fassen und maßgebliche Aussagen über ihn zu ermöglichen. Wie stark ist im Einzelfall die Semantisierung "formaler" Gegebenheiten? Die Kriterien sollen der Reihe nach auf ihre Aussagekraft hin überprüft werden.

(a) Erzählform: Bericht in der ersten Person - psycho-narration. Es hat sich gezeigt, daß in der Abfolge der besprochenen Werke von anfang an beide Erzählformen nebeneinander bestehen. Bereits Baṅkim benutzt psycho-narration in "Biṣ'brkṣa", Bericht in der ersten Person in "Kamalākānter daptar" sowie Figurenbericht in der ersten Person (unter "Bericht in der ersten Person" gefaßt) im hier nicht besprochenen Roman "Durgeś'ṇandini". Es wäre zu erwarten gewesen, daß Figurenbericht in der ersten Person dann bevorzugt wird, wenn der Traum in eine Gesprächssituation eingebettet werden soll; wie aber "Biṣ'brkṣa", "Kaṅkābatī" und in gewissem Maße auch "Mālyabān" und "Kālā jal" zeigen, besteht aber hier keineswegs eine notwendige Beziehung, ja nicht einmal eine Vorliebe; in psycho-narration erzählte Träume werden von der träumenden Figur in Gespräche eingebracht.

Wie "Jvālāmukhi" zeigt, trifft eine weitere mögliche Annahme nicht zu; der Bericht in der ersten Person neigt nicht weniger zu nicht eingeführten, also im Nachhinein codierten Träumen als die psycho-narration. Zu dieser Annahme hätte verleiten können, daß eine fehlende Anfangscodierung die Glaubwürdigkeit des erzählenden Ichs unterminiert (es muß ja vom Ausgang gewußt haben), während im personalen Erzählen die Täuschung ohne Schädigung des ohnehin unsichtbaren personalen Erzählers auf die Figurenebene bezogen wird. Wie das "Material" zeigt, trifft das jedoch nicht zu.

Einzig folgende Annahme kann am Material bestehen: Träume aus der "Welt der Vorsehung", die als zukunfts gewisse Vorausdeutungen fungieren, bevorzugen anscheinend psycho-narration ("Biṣ'brkṣa", "Nirmalā"); da aber solche Träume auch im Bericht in der ersten Person denkbar sind, scheint es sich hier um eine Koinzidenz zwischen Traumauffassung und bevorzugter Erzählweise (Vorsehungstraum, auktoriales Erzählen) ohne jede inhaltliche Notwendigkeit zu handeln. Auch diese Annahme soll darum fallengelassen werden.

Das Material zeigt somit keine Tendenzen, bestimmte Inhaltsstrukturen an eine spezifische Erzählform zu knüpfen.

(b) Codierung fiktionaler Träume. Dieses Kriterium hat sich als wichtiger Bestandteil der Untersuchung erwiesen. Als weitaus häufigste Codierungsarten haben sich zum ersten die vollständige Codierung (Anfang und Ende sind markiert), zum zweiten die Endcodierung herausgestellt. Die vollständige Codierung verankert den Prozeß des Träumens fest in der Dargestellten Welt und stellt das Träumen von Beginn an als abgetrennt von der sonstigen Fiktion dar. Bei den späteren Autoren wird die vollständige Codierung gerne zur Spiegelung realer Traumerlebnisse in der Fiktion zur Charakterisierung der Figuren benutzt (wie in "Kālā jal", "Kāṭh kā sapnā", "Dākṭar kī fīs" und "Mālyabān" [die ersten Träume]). Werke mit fehlender Anfangscodierung hingegen sind meist auf eine Pointe hin ausgerichtet, d.h. die Codierung selbst nimmt die Form einer Pointe an. Hier wird mit der Leserschaft gespielt; der Schlüssel zum Verständnis wird zurückgehalten. Der Traum wird bis zur Pointe als die eigentliche Fiktion, als "Wirklichkeitsaussage" bezüglich der Dargestellten Welt hingestellt. Während nun die vollständige Codierung große formale Freiheiten läßt (Śānī z.B. benutzt zur Traumschilderung im Gegensatz zu deren Umgebung Präsens), muß die Endcodierung den Zusammenhang beachten und in seinem Rahmen bleiben, wie "Kaṅkābatī" und "Mālyabān" (Schlußtraum) zeigen. Der Anfang des Traumtextes muß verschleiert werden.

(c) Stellung im Zeitgefüge. Es hat sich erwiesen, daß der Traum hauptsächlich als bei den ältesten Autoren gewisse und sonst ungewisse Vorausdeutung gebraucht wird. Daneben kommt auch die Zusammenschau einige Male vor; die Rückwendung ist selten. Besonders im Falle von Vorausdeutungen läßt sich leicht eine Beziehung zur Traumauffassung der Autoren herstellen, was im folgenden Kapitel geschehen soll. Zur Klärung der Stellung eines Traums im Zeitgefüge ist immer die Kenntnis des Zusammenhangs unablässig, das Kriterium liegt also auf einer komplexeren Ebene als die vorangehenden Kriterien. Wichtig ist dieses Untersuchungskriterium vor allem deshalb, weil es zeigt, inwieweit der fiktionale Traum für die Fabel bzw. die Handlungsführung von Bedeutung ist. Die Glaubwürdigkeit eines in hohem Maße im Dienste der Fabel stehenden Traumes hängt dabei davon ab, in welchem Maße er auch für die Figurengestaltung relevant ist.

(d) Figurengestaltung. Dieses Kriterium neigt dazu, als Gegenpol zur "Stellung im Zeitgefüge" zu fungieren; viele Träume "gehören" entweder der Fabel oder der träumenden Figur. Die gegenseitige Durchdringung dieser beiden Ebenen, wie z.B. in "Caturaṅga" geschehen, schafft eine besondere künstlerische Dichte und vernetzt beide Ebenen.

Träume, die hochgradig auf Figurengestaltung abzielen, neigen dazu, vollständig codiert zu sein. Oftmals werden sie als Beispiele für eine größere Zahl ähnlicher Erlebnisse präsentiert (so in "Kālā jal", "Mālyabān", "Dākṭar kī fīs"). Sie sind in den seltensten Fällen Klarträume; die Art des symboli-

schen Ausdrucks ist Bestandteil der Charakterisierung. Das tertiäre System, das diese Träume somit im allgemeinen darstellen, ist aber fest im sekundären System verankert; die Bezüge werden der Leserschaft klar vor Augen geführt.

(e) Plausibilität. In diesem Bereich mußte die Untersuchung oftmals spekulativ bleiben. Das Kapitel zur Traumform konnte wie erwartet nur einige Anhaltspunkte liefern; eine eindeutige Zuweisung war darum nur in wenigen Fällen möglich. Ohnehin bleibt fraglich, ob dem Traum Grenzen zu setzen sind. Eine tiefere Betrachtung dieser Fragen wäre von einer psychologischen Untersuchung zu erwarten.

Wie ganz offensichtlich ist, konnte sich die Interpretationsarbeit in keinem der Fälle in einer Anwendung der genannten Kriterien erschöpfen. In einigen Fällen verlangte der abgetrennte Traumtext größte Aufmerksamkeit (wie in "Kaṅkābatī" oder "Saṃdigdh cālē"), in anderen ("Caturaṅga") mußte eine komplexe Überschneidung verschiedener Bedeutungsschichten herausgearbeitet werden. Jedenfalls konnten aber mit Hilfe der Kriterien wichtige Eigenschaften der einzelnen Träume erfaßt werden. Sie bilden denn auch die Grundlage der nun folgenden Schlußfolgerung.

II. Schlußfolgerung und Hypothese

Das Material dieser Untersuchung ermöglicht folgende Hypothese, die eine Unterteilung der untersuchten Werke in drei Phasen, nämlich eine "sakrale", eine "psychologische" und eine "ästhetische", mit sich bringt:

In der frühesten Phase dient der fiktionale Traum als Medium der Vorsehung. In der mittleren Phase wird er profanisiert und psychologisiert; in der modernsten Phase schließlich befreit er sich von seinen Bezugssystemen und behauptet sich als eigenständiges ästhetisches Phänomen.

Diese Hypothese soll nun anhand der einzelnen Phasen ausgeführt werden.

(a) Zur ersten Phase gehören Baṅkim'candras "Biṣ'brkṣa" und Premcands "Nirmalā" (Grenzfälle sind Premcands "Jvālāmukhī" und Trailokyanāths "Kaṅkābatī"). In dieser Phase sind die fiktionalen Träume Inkubationsträume; ihnen wird die Fähigkeit zugeschrieben, die Zukunft vorwegzunehmen. Vorausdeutungen pflegen hier in Erfüllung zu gehen, weshalb von zukunfts gewissen Vorausdeutungen gesprochen werden darf. Die Träume werden von irgendeiner übernatürlichen Instanz geschickt, welche auch im Traum auftreten kann, wie dies in "Biṣ'brkṣa" der Fall ist. Die Verwendung fiktionaler Träume ist vom Mythos geprägt; als Vorbilder sind die Inkubationsträume der Epen und auch der Traumbefehl (svapnādeś) der Purāṇas oder der Maṅgal'kāvyas erkennbar.

Träume dieser Phase neigen dazu, in sich abgeschlossene Schöpfungen zu sein; sie sind sehr lang und ausführlich und speziell bei Bāṅkim sehr üppig in ihrer Bildlichkeit.²¹⁵ Die Träume sind sehr kohärent und beachten nicht die Traumform, weshalb sie nicht plausibel genannt werden können. Symbolische Träume haben im allgemeinen stark allegorischen Charakter; das Bedeutete wird seiner Abfolge entsprechend dargestellt. Die Träume sind wichtiger für die Handlungsführung als für die Figurengestaltung; sie gehören der Fabel. Beide hier behandelten Autoren zeigen Mängel in der Darstellung ihrer Figuren von innen her. Auktoriales Erzählen beherrscht fast ausschließlich die Szene, die Figuren bekommen ihr eigenes Wort fast nur in der wörtlichen Rede. Die Psyche ist für die Erzähltechnik noch eine black box; auch die psycho-narration schafft hier keine Abhilfe, sondern wird zum auktorialen Stilmittel, indem sie der Fabel dienlich ist.

Der Traum steht in dieser Phase noch in einem sakralen Zusammenhang; er überschreitet die Grenze zwischen profaner und sakraler Welt, zwischen der Welt menschlicher Begrenztheit und der Welt göttlicher Vorsehung.

(b) In die mittlere Phase gehören die besprochenen Werke von Ilācandra Joṣī, Gaṅāna Mādhav Muktibodh, Gulser Khān Śānī, Rabīndranāth Thākura und Jībanānanda Dās, sowie "Kamīz" von Kūvar Nārāyaṇ. Der Traum hat sich in dieser Phase aus der Sakralsphäre befreit; das neue Paradigma lautet: "Der Traum kommt aus der Psyche des Träumers."²¹⁶ Die Träume werden plausibler, sie orientieren sich stärker an der Traumform. Ihre Länge und Ausführlichkeit nimmt ab. Der allegorische Charakter freilich bleibt in den meisten Fällen bestehen (so in "Nayī zindagī", "Dāktar kī fis" u.a.).

Die Gestaltung der direkten Umgebung des fiktionalen Traums, d.h. der Umstände des Einschlafens und Erwachens, wird ausführlicher, was bei allen hier dieser Phase zugerechneten Autoren zutrifft. Zweifel an adäquater Codierung von Träumen und auch Deutungsversuche finden sich vermehrt im Text (z.B. in "Plainceṭ" und "Mālyabān").

Der Realismus dehnt sein Paradigma nun auch auf den fiktionalen Traum aus. Das Psychische wird entsakralisiert. Was in der ersten Phase durch das Medium des Traums VON AUSSEN her zum Träumer kam, wird nunmehr als Projektion NACH AUSSEN - in den Traumraum - dargestellt, und der

²¹⁵ Die Üppigkeit der Bāṅkimschen Träume hat Śrīkumār Bandyopādhyāy (1984, 68 f.) zu folgendem Ausspruch bewegt: "Der geheime Dichter in Bāṅkim, der sich nicht in Versen offenbaren konnte, hat wie zur Rache das Licht einer imaginären Welt über die realen Bilder des Romanschriftstellers geworfen."

²¹⁶ Dieses Paradigma gilt auch schon für den Grenzfall "Kaṅkābatī", wie die Schlußfolgerung des Traums zeigt; s. B.II. in dieser Arbeit.

Traum muß mit der träumenden Figur in Einklang zu bringen sein. Der Realismus fordert Glaubwürdigkeit nicht nur des abgetrennten Traumtexts, sondern auch des Zusammenhangs zwischen Traum und Träumer.

Viele Träume ziehen sich aus der Fabel zurück, um sich in den Dienst der Figuren und ihrer Charakterisierung zu stellen ("Kālā jal", "Dāktar kī fis", "Mālyabān"). Die Forderung nach Glaubwürdigkeit auf Figurenebene stellt dabei auch dann die Grundbedingung dar, wenn ein Traum Bedeutung im Handlungsgefüge bekommt (so in "Caturaṅga", "Mālyabān" - Schlußtraum, "Plainceṭ", "Nayī zindagī" u.a.).

Diese Tendenzen fallen mit einer Psychologisierung der Literatur zusammen: Die äußere Handlung nimmt ab, die Beschreibung von inneren Vorgängen wird detaillierter und erschließt sich unter Einfluß des "stream of consciousness" eine Reihe neuer Techniken. Die auktoriale Erzählweise weicht zunehmend der personalen und der Ich-Erzählweise. Der Traum ist nunmehr eines unter vielen Mitteln der Darstellung von innen heraus. Die menschliche Psyche hört auf, als black box behandelt zu werden. Die Grenzüberschreitung findet auf Figurenebene statt.

(c) Zur letzten Phase werden Sandīpan Caṭṭopādhyāy's "Samabeta pratidvandvī" und Kūvar Nārāyaṇ's "Saṃdigdh cālē" gerechnet. Der fiktionale Traum schwimmt sich nach seinem Dienst an Fabel und danach Figur in dieser Phase frei. Der fiktionale Rahmen fehlt als Bezugssystem; im Falle von "Rūpālī pardāy" fehlt auch jegliche Codierung.

In beiden Geschichten wird die Traumform das ästhetische Prinzip, dem keine anderen Prinzipien neben- oder übergeordnet werden. Die Träume sind plausibel, sie verkörpern tatsächlich die Traumform. Eben dies unterscheidet sie von Vorgängern wie in "Kaṅkābatī" oder "Jvālāmukh" - haben sie mit diesen gemein, daß sie gewissermaßen Hauptzweck der Lektüre sind, so trennt sie ihre Plausibilität und das Fehlen einer Bezugsherstellung.

Bei "Rūpālī pardāy" findet sich ein großes Streben nach Authentizität in der Darstellung, während bei "Saṃdigdh cālē" literarische Verarbeitung erkennbar zu sein scheint.

Mit der Einbettung wird der Traum in dieser dritten Phase aus jeglicher Festlegung seiner Bedeutung befreit (die in den vorangegangenen Phasen jeweils ein Paradigma vorgab). Seine Vieldeutigkeit ist gewollt und gibt der Leserschaft somit mehr Arbeit zu tun, als das vorher jemals der Fall war. Im Falle von "Rūpālī pardāy" verschwindet sogar die Grenzüberschreitung aus dem Text: Der Traum fordert die Leserschaft auf, ganz neu über ihn nachzudenken.²¹⁷

²¹⁷ Natürlich existiert die zweite Phase parallel zur dritten weiter, wie ja schon das Interview mit Sandīpan Caṭṭopādhyāy zeigt. Als bedeutend

III. Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik. Übs. und hsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982
- Artemidor von Daldis: Traumbuch. Übertragen von F.S.Krauß, bearbeitet und ergänzt von Martin Kaiser. Basel/Stuttgart, 1965
- Ascrinsky, E., und N. Kleitmann: Regularly occurring periods of eye motility and concomitant phenomena during sleep. In: Science 118, ab 273; 1953
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Brn, 1946; 8. Aufl. 1988
- Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Ullstein (Frankfurt/M., Berlin, Wien), 1985
- idem: Rabelais und seine Welt. Frankfurt/M., 1987
- Bandyopādhyāy, Hem'andra: Daśamahābidyā. In: Hem'andra-Granthābali. Kalkutta, 1953
- Bandyopādhyāy, Śrīkumār: Baṅgasāhitye upanyāser dhārā. Kalkutta, 1984 (7. Nachdruck)
- Banerjee, Sunil Kumar: Bankim Chandra: A Study of his Craft. Calcutta, 1968
- Barthes, Roland: S/Z. Paris, 1970
- idem: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M., 1988
- idem: Mythen des Alltags. Frankfurt/M., 1964
- Basu, Girīndra Śekhara: Svapna. 4.Auflage; Kalkutta, 1981
- Baust, Walter (Hsg.): Ermüdung, Traum und Schlaf. Stuttgart, 1971
- Bollée, Willem: Zur Typologie der Träume und ihrer Deutung in der älteren indischen Literatur. In: Studien zur Indologie und Iranistik 10, 1984
- Borges, Jorge Luis: Buch der Träume. München/Wien, 1981; mit Nachwort von Caroline Neubauer
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbeck, 1986

wird hier nur betrachtet, daß um 1970 herum neben Träumen, die der zweiten Phase zuzurechnen wären, auch diese Träume erschienen.

Carroll, Lewis: Alice in Wonderland. München 1987

Chattopādhyāy, Bankimchandra: Bankim racanābali. 2 Bd. Kalkutta, 1986

Chattopādhyāy, Sandipan: Samabeta Pratidvandvī o anyānya. Kalkutta, 1969

Caudhuri, Śrībhūdeb: Bāṅlā Sāhityer choṭagalpa o galpakār. Kalkutta, 1962

Cohn, Dorrit: Transparent Minds. Princeton, 1978

Coxhead, David, and Susan Hiller: Dreams: Visions of the Night. New York, 1976

Dās, Jībanānanda: Jībanānanda samagra. Bd.2; Kalkutta, 1986

Daśgupta, Alok'rañjan: Upanyāser caritra o rabīndranāth. In: Rabīndrāyaṇ, erster Band, 249-263. Kalkutta, 1966

Dasgupta, Jayanta Kumar: A Critical Study of the Life and Novels of Bankimchandra. Calcutta, 1937

De Quincy, Thomas: Bekenntnisse eines englischen Opiumessers. Übersetzung von Peter Meier nach Neufassung 1856. München, 1985

Devercux, Georges: Träume in der griechischen Tragödie. Eine ethnopsychanalytische Studie. Frankfurt/M., 1985

Egli, Hans: Das Schlangensymbol. Geschichte, Märchen, Mythos. Olten, 1985

Evers, Tilman: Mythos und Emanzipation. Hamburg, 1987

Gautam, Lakṣmaṇdatt: Gajānan Mādhav Muktibodh. Dehli, 1972

Grunebaum, G.E.von, und Roger Caillois (Hsg.): The Dream and Human Societies. Berkeley, 1966

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt/M., 1961

idem: Der Dichter und das Phantasieren. In: Studienausgabe - Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt/M., 1969

Frischmuth, Barbara: Traum der Literatur - Literatur des Traums. Münchener Poetik-Vorlesungen. Salzburg/Wien, 1991

Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Stuttgart 1980

Gaṅgopādhyāy, Sunīl: Svapna lajjāhīn. Kalkutta, 1985

Green, Celia E.: Lucid Dreams. Oxford, 1968

Gupta, Kṣetra: Bāṅlā sāhityer samagra itihās. Kalkutta, 1992

Gupta, Prakash Chandra: Prem Chand. In einer Serie der Sahitya Akademi. Delhi, 1968

Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1977 (3., veränderte Auflage der Ursprungsfassung 1957)

Hartwich, Peter: Brückenschlag mit Wegweisern zur heutigen Traumforschung. In: Siebenthal, Wolf von: Die Wissenschaft vom Traum. Heidelberg/New York, 1984

Jagaddeva - siehe unter "Negelein"

Jāysavāl, Dr. Śaṅkar Lāl: Hindī gady sāhitya par samājvād kā prabhāv. Allahabad, 1973

Jośī, Ilācandra: Merī priy kahāniyā. Delhi, 1987

Jung, C.G.: Traum und Traumdeutung. München, 1990

Kakar, Sudhir: Encounters of the Psychological Kind: Freud, Jung and India. Script eines Vortrags vom Oktober 1991 in Heidelberg.

Kapūr, Gaurīśaṅkar: Svapna aur śakun. Delhi, 1987

Kaviraj, Sudipta: Humour and the Prison of Reality: Kamalakanta as the Secret Autobiography of Bankimchandra Chattopadhyay. Unpublished; only for private circulation. Delhi, 1988

Kiessig, Martin (Hsg.): Dichter erzählen ihre Träume. Selbstzeugnisse deutscher Dichter aus zwei Jahrhunderten. Stuttgart, 1976

Kilchenmann, Ruth J.: Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung. Stuttgart, 1967

Kumār, Dr. Sudhīr: Upanyāskār ilācandra jośī: mūlyāṅkan. Varanasi, 1980

Latacz, Joachim: Funktionen des Traums in der antiken Literatur. In: Th. Wagner-Simon/G. Benedetti (Hsg.): Traum und Träumen. Göttingen, 1984

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955

Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Zondergeld, Rein A. (Hsg.): Phaicon I. Frankfurt/M., 1974; S.92-122

Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. München, 1983

Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt, 1973

Lutze, Lothar: Hindi Writing in Post-Colonial India. A Study in the Aesthetics of Literary Production. Delhi, 1985

Majumdar, Bimanbehari: Heroines of Tagore. A Study in the Transformation of Indian Society 1875-1941. Calcutta, 1968

Majum'dār, Dakṣiṇārājan Mitra: Thāku'mār jhuli. Kalkutta, 1990

idem: Thākur'dādār jhuli. Kalkutta, 1991

Majumdar, Mohit Lal: Ādhunik bāmlā sāhitya. Kalkutta, 1964

Maren-Grisebach, Manon: Methoden der Literaturwissenschaften. München, 1970

Mukhopādhyāy, Trailokyanāth: Kaṅkābatī. Kalkutta, 1988

idem: Muktāmālā; Phoklā digambar. In: Granthābalī (2 Bd.). Kalkutta, ?? (keine Angaben)

Muktibodh, Gajānan Mādhav: Racnāvalī Bd. 1-6. Delhi, 1980

Nārāyaṇ, Kūvar: Ākārō ke āspās. Delhi, 1971

Negelein, Julius von: Der Traumschlüssel des Jagaddeva. Gießen, 1912.

O'Flaherty, Wendy Doniger: Dreams, Illusion and other Realities. Chicago, 1984

Peters, Günther: Theorie der literarischen Produktion. In: Harth, Gebhardt (Hsg.): Erkenntnis der Literatur: Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaften. Stuttgart, 1982

Premcand: Mānsarovar. Bd.8. Allahabad, 1983

idem: Nirmalā. Varanasi, 1987

Queneau, Raymond: Ich bin in London. In: Surrealismus in Paris 1919-1939. Leipzig, 1990

Rāmāyaṇa. Übs. von Claudia Schmölders. Düsseldorf, 1981

Raychaudhuri, Tapan: Europe Reconcidered. Oxford, 1988

Śānī, Gulser Khān: Kālā jal. Delhi, 1985

Śarmā "Dineś", Rāmgopāl: Sāhitya ke naye samdarbh. Udaypur, 1976

Scharfetter, Christian: Der Traum im Hinduismus und Buddhismus. In: Th. Wagner-Simon/G. Benedetti (Hsg.): Traum und Träumen. Göttingen 1984

Sen, Sukumār: Bāmlār sāhitya-itihās. Veröffentlichung der Sahitya Akademi. Delhi, 1965

Sen, Sukumār: Bāṅgālā sāhitye gadya. Kalkutta, 1935

Sengupta, Subodh Chandra: Bankimchandra Chatterjee. Veröffentlichung der Sahitya Akademi. Delhi, 1977

Sieenthal, Wolf von: Die Wissenschaft vom Traum. Ergebnisse und Probleme. Springer-Verlag, 1953

Siṃh, Jagan: Ādhunik aur himdī kahānī. Delhi, 1980

Siṃh, Nāmvar: Kahānī nayī kahānī. Allahabad, 1989

Siṃh, Dr. Rām Śobhit Prasād: Himdī upanyās - premcandottar kāl. Neu-Delhi, 1981

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 4. Aufl.; Göttingen, 1989

idem: Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964

Stern, Martin: Der Traum in der Dichtung des Expressionismus bei Strindberg, Trakl und Kafka. In: Th. Wagner-Simon/G. Benedetti (Hsg.): Traum und Träumen. Göttingen, 1984

Strauss, Otto: Indische Philosophie. München, 1925

Surrealismus in Paris 1919-1939. Hsg. von Karlheinz Barck. Leipzig, 1990

Swan, Robert O.: Munshi Premchand of Lamhi Village. Durham (N.C., USA), 1969

Thākur, Rabīndranāth: Caturaṅga. Kalkutta, 1987

idem: Vorwort (mukh'bandha) in: Mukhopādhyāy, Trailokyanāth: Kaṅkābatī. Kalkutta, 1988

Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt/M., 1972

Vimal, Dr. Gaṅgā Prasād (Hsg.): Gajānan mādhav muktibodh kā racnā saṃsār. Delhi, 1969

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neubearbeitete und erweiterte Aufl.; Opladen, 1990

Südasienwissenschaftliche Arbeitsblätter

Bisher erschienen:

- 1 (2000): Rahul Peter Das, *Wie stellen wir uns der Herausforderung des neuen Südasiens?* ISBN 3-86010-613-9. 47 Seiten.
- 2 (2001): Torsten Tschacher, *Islam in Tamilnadu: Varia*. ISBN 3-86010-627-9. 108 Seiten.