



# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Von Magischen Realisten und Weißen Tigern“

Die Entwicklung der indo-englischen Literatur nach  
Salman Rushdies *Midnight's Children*.

1 Band

Verfasserin

Hermine Christiane Schranz

angestrebter akademischer Grad

Dr. phil.

Wien, im April 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 393
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

gewidmet

Alexander Steinbichler

Kathrin Prantz

meiner Familie

## Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort .....	7
2. Magischer Realismus.....	9
2.1. Einführung und Überblick .....	9
2.2. Magischer Realismus in der Literatur und die Gründe seiner Entstehung.....	11
2.3. Was ist Magischer Realismus? .....	12
2.4. Abgrenzung zur Fantastischen Literatur.....	15
2.5. Über die dritte Realität.....	17
2.6. Wie arbeitet Magischer Realismus? .....	19
2.7. Wer erzählt ? - Der Erzähler.....	22
3. Der deutsche Magische Realismus in Europa und die Entwicklung in Deutschland, Italien und Belgien .....	25
3.1. Beginn in Europa.....	25
3.2. Die Entwicklung in Italien.....	26
3.3. Die Entwicklung in Deutschland .....	28
3.4. Die Entwicklung in Belgien .....	29
4. Magischer Realismus - Realismo mágico .....	30
4.1. Wanderschaft des Begriffes .....	30
4.2. Der Magische Realismus und Lateinamerika .....	31
4.3. Angel Flores und Luis Leal – Kontroverse über den Begriff .....	32
4.4. Alejo Carpentier und sein Realismo mágico.....	37
4.5. Der Unterschied zum Surrealismus.....	39
4.6. Der neue hispano-amerikanischen Roman 1960-1980, der lateinamerikanische Boom in der Literatur und sein Einfluss auf den Magischen Realismus.....	41
5. Magischer Realismus – Problematischer Terminus in der Postkolonialen Literatur .....	45
6. Indo-englische Literatur .....	51
6.1. Indo-englische Literatur als Postcolonial Literature .....	51
6.2. Eine Literatur für den Export.....	52
6.3. Die Entwicklung in der Indo-englischen Literatur.....	54

7.	Salman Rushdie <i>Midnight's Children</i> (1981).....	58
7.1.	Die Geschichte Saleem Sinai's - Inhaltsangabe.....	58
7.2.	Das Fragmentarische – Das Unhomogene .....	59
7.3.	Transformationen – Namen.....	62
7.4.	Dualismus.....	65
7.5.	Fremdsein und Migration.....	67
7.6.	Handcuffed to history.....	69
7.7.	Kurzer Überblick über die Geschichte Indiens.....	71
7.7.1.	Amritsar – 13. April 1919 .....	73
7.7.2.	Notstand .....	74
7.7.3.	Zwangssterilisation .....	75
7.8.	Chronologie, Erinnerung.....	77
7.9.	All-India Radio/ Die Stimmen von Tausenden im Kopf von einem. ....	80
7.10.	Magisches .....	84
7.11.	Etwas Reales – das Festhalten an der Geschichte .....	85
7.12.	Der Erzähler und die Erzählung .....	86
7.13.	Authorial Reticence .....	89
7.14.	Indische Mythologie - Ganesha and Shiva .....	90
8.	Die Entwicklung einer neuen Literatur .....	93
8.1.	Before Midnight .....	93
8.1.1.	Hybridität.....	97
8.2.	Postcolonial Theory.....	98
9.	Nach Rushdie .....	101
9.1.	Theoretischer Ansatz.....	101
9.2.	Familiengeschichten.....	103
9.3.	Magisch-realistische Geschichten .....	105
9.4.	Sprache – Englisch .....	107
9.5.	Umfangreiches Erzählen in humorvollem Stil .....	109
9.6.	Kiran Desai <i>Hullabaloo in the Guava Orchard</i> (1998) .....	111
9.7.	Mythen.....	112
9.8.	Nationalität und Religion.....	114
10.	Ordnung nach Themen .....	117
10.1.	Sozial-realistische Romane .....	117
10.2.	Historische Romane .....	117

10.3.	Sozialroman .....	119
10.4.	Migrantenromane - Die Entwicklung der Exilautoren.....	120
10.4.1.	Beispiele indischer Autoren, die im Westen leben und schreiben: 121	
11.	Nach Rushdie – Amitav Ghosh und Shashi Tharoor.....	124
11.1.	Shashi Tharoor <i>The Great Indian Novel</i> (1989).....	127
11.2.	<i>Show Business</i> (1992).....	129
11.3.	Amitav Ghosh.....	130
11.4.	<i>The Circle of Reason</i> (1986) .....	131
11.5.	<i>Sea of Poppies</i> (2008).....	134
11.5.1.	Inhalt.....	134
11.5.2.	Geschichtliche Grundlage.....	136
11.6.	Anita Desai .....	137
11.7.	Mukul Kesavan <i>Looking Through Glass</i> (1994).....	139
11.8.	Nadeem Aslam <i>Maps for Lost Lovers</i> (1996) .....	141
12.	The present years – die letzten zehn Jahre .....	145
12.1.	Women's writing .....	145
12.2.	Arundhati Roy <i>God of Small Things</i> (1997).....	145
13.	Jüngste Generation.....	150
13.1.	Aravind Adiga <i>The White Tiger</i> (2008) .....	150
14.	Parvatis Töchter – Von der Banalisierung bis zum Kitsch.....	153
14.1.	Die Lage der schreibenden Frau in Indien – Verlage .....	155
14.2.	Anita Nair <i>Ladies Coupé</i> (2001) .....	156
14.3.	Anita Nair <i>Mistress</i> (2005).....	159
14.4.	Sexualität im Schatten von Keuschheit .....	162
14.5.	Chitra Banerjee Divakaruni <i>The Mistress of Spices</i> (1997) .....	164
14.6.	Kavita Daswani <i>The Village Bride of Beverly Hills</i> (2004).....	167
14.7.	Ironie im Umgang mit Identität.....	170
14.8.	Kiran Desai <i>Inheritance of Loss</i> (2006) .....	171
14.9.	Preethi Nair <i>One Hundred Shades of White</i> (2003) .....	174
14.10.	Die Geburt einer neuen Nation.....	176
14.11.	Monica Pradhan <i>The Hindi-Bindi Club</i> (2007) .....	178
14.12.	Roopa Farooki <i>The Corner Shop</i> (2008) .....	179
15.	Schlussbetrachtung .....	181

16. Zusammenfassung .....	184
17. Summary .....	188
18. Abstract.....	190
19. Bibliographie .....	192
19.1. Primärliteratur.....	192
19.2. Sekundärliteratur .....	193
19.3. Internetquellen.....	197
20. Lebenslauf .....	198

## 1. Vorwort

Die vorliegende Arbeit beleuchtet die Entwicklung in der indo-englischen Literatur, literarische Texte indischer Autoren in englischer Sprache, im Gegensatz zu ango-indischer Literatur, womit Texte englischer Autoren mit indienbezogenen Themen gemeint sind in den letzten zwanzig Jahren.

Nicht zuletzt aufgrund der Vielfalt der Sprachen ist die Entwicklung einer literarischen Identität in Indien ein spannender Prozess, der von vielen Faktoren beeinflusst wird: Die Kultur des südasiatischen Subkontinents und vor allem das Erziehungswesen sind stark von der ehemaligen Kolonialmacht Großbritannien geprägt. Der Einfluss der Besatzer, der Kampf um die Unabhängigkeit und die Emigration vieler Inder in den Westen ließen Zeit und Raum entstehen für ein polyphones Indien, wie auch für andere ehemals besetzte Länder wie z.B. Lateinamerika, Afrika, ....

Das Phänomen der multikulturellen Stimmen und somit auch der Indo-englischen wurde in den letzten zwanzig Jahren immer lauter und deutlich präsenter. Diese Stimme fand Ausdruck in dieser Literatur.

Viele indische Autoren leben heute im Westen – Amitav Ghosh lebt in New York, Vikram Chandra in Washington D.C. und Anita Desai in Kalifornien. Doch nicht nur emigrierte indische Autoren sollen zu diesem Überblick der Entwicklungen in der Indo-englischen Literatur beitragen. Auch Autoren, die in Indien leben, und ihre Texte fließen in diesen Vergleich ein, um ein homogenes Bild einer doch noch relativ jungen Literatur zu bieten.

Der Fokus dieser wissenschaftlichen Arbeit liegt eindeutig im Vergleich der Primärliteratur. **Eine Thematisierung des Magischen Realismus steht am**

**Beginn dieser Arbeit, um dem Leser Einführung, Anreiz und Verständnis für den Beginn dieser Literatur nach Salman Rushdies Initialzündung 1981 mit *Midnight's Children* zu bieten.** Von dieser Theorie als Basis ausgehend wird Rushdies Werk expliziter untersucht und darauf aufbauend ein Vergleich aktueller Autoren und die darauffolgende Weiterentwicklung dieser Literatur angestrebt.

Nach Rushdies Erfolg eröffneten sich diesen Autoren neue Möglichkeiten für Leser, Buchmärkte, Verleger und Literaturkritiker in Ost und West, und er gab Ausschlag und Unterstützung zur Geburt einer neuen Literatur. Wie sich diese neugeborene Literatur nach dem Jahr 1981 auf internationalem Parkett entwickelte, vorstellte und bis in die Gegenwart bewegte, lesen Sie im Anschluss an *Midnight's Children*.

Wie änderte sich die Literatur nach ihrem großen Höhepunkt? Inwiefern beeinflusste die Weiterentwicklung des postkolonialen Diskurses die Literatur und umgekehrt?

Wer sind die Autoren und wie entwickeln sich ihre schriftstellerischen Arbeiten in diesem Umfeld weiter?

„The Empire Writes Back“, nannten in den Neunzigern die Theoretiker das Schreiben vor und kurz nach der Unabhängigkeit. Was ist daraus geworden? Geht es noch immer um ein Zurückschreiben an das Zentrum? Um die Konstruktion einer eigenen Identität? Oder ist man schon einen Schritt weiter?

Reisen Sie mit diesem Text ins literarische Indien nach 1981 - ein Überblick vom Magischen Realismus, Salman Rushdies *Midnight's Children* bis zum aktuellen Booker Prize Gewinner *The White Tiger* 2008, und endet mit einem Vergleich indischer Autorinnen schreibend in Ost und West.

## 2. Magischer Realismus

### 2.1. Einführung und Überblick

Der Magische Realismus ist eine Literaturströmung, die auf den Widerspruch zweier Konzepte der westlichen Kultur zurückgeht, den Rationalismus und den Irrationalismus, einen Dualismus, der sich ab der Aufklärung in der europäischen Philosophie etablierte.

Der Begriff des Magischen Realismus, vom deutschen Kunsthistoriker Franz Roh für die expressionistische Malerei verwendet, gelangte nach Südamerika, wo der Begriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausschließlich in einem literarischen Kontext verwendet wurde.

Der Magische Realismus stellt die Verschmelzung von realer Wirklichkeit und magischer Realität dar. Er ist eine „dritte Realität“, eine Synthese aus den uns geläufigen Wirklichkeiten, einerseits der greifbar, realen und sichtbaren sowie andererseits der Realität der Träume und Halluzinationen. Der Magische Realismus nimmt dem Unvertrauten und Unheimlichen seine Fremdheit und dem Leser die Angst davor, damit in Kontakt zu treten. Er macht es zu einem natürlichen Teil des Lebens vor allem in der lateinamerikanischen Realität.

Der Magische Realismus als literarische Form taucht Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals auf.

“Magic realism is a fictional technique that combines fantasy with raw physical reality or social reality in a search for truth beyond that available from the surface of everyday life.”<sup>1</sup>

Statt der abendländischen Vorstellung der Gegensätzlichkeit von Mythos und Logos, wird hier der Mythos im Logos integriert. Die abendländische Rationalität wird somit durch die Synthese ausgehoben, relativiert.

---

<sup>1</sup> Mellen, Joan: Magic realism. Detroit: Gale 2001.S. 1

Magischer Realismus ist ein weit verbreiteter Begriff, der nicht immer dasselbe Phänomen beschreibt. Die Bedeutung hat sich im Laufe der Zeit nicht nur in Bezugnahme auf seine Referenzen geändert. Die Erklärungen ändern sich ebenso wie seine Bezeichnung. Man spricht von magic realism, magical realism, fantastic realism, usw. Hinter jedem Begriff verbirgt sich eine andere Definition.

Magic Realism: „[F]iction that does not distinguish between realistic and nonrealistic events, fiction in which the supernatural, the mythical, or the implausible are assimilated to the cognitive structure of reality without a perceptive break in the narrator's or characters' consciousness. Magical realism is a style associated with Latin American fiction especially in the 1960s and after.“<sup>2</sup>

Durch die Verbindung von Fantastischem und Fakten wird die Realität hinter dem Text sichtbar. Die Orte des Geschehens sind Allgemeinplätze z.B. Familie, Dorf. Zeit verliert hier ihre Relevanz und ihre reale Dimension.

„In magical realism key events have no logical or psychological explanation. The magical realist does not try to copy the surrounding reality (as the realists did) but to seize the mystery that breathes behind things.“<sup>3</sup>

Nicht selten wird das Wesen des Magischen Realismus in Kurzbeschreibungen als das Nebeneinander von realen und magischen, also irrealen Inhaltselementen beschrieben. Es entsteht der Eindruck, als spiele der Magische Realismus mit der Wirklichkeit. Es werden bewusst Situationen völlig unrealistischer Natur mit nur seltsamen und schließlich realistischen Elementen vermengt, um durch die daraus resultierende Verwirrung im Leser den „magisch realistischen Effekt“ zu bewirken.

Reale und magische Elemente werden in magisch realistischer Literatur nicht kombiniert, sondern vielmehr als Teile der Wirklichkeit anerkannt.

Aber Magischer Realismus ist auch das lustvolle Auskosten der dehnbaren Grenzen der Literatur, eine Rückbesinnung auf fantastisches

---

<sup>2</sup> Dictionary of Twentieth Century Culture: Hispanic Culture of South America. Hrsg. Standish, Peter. Detroit: Manly/Gale 1995. S. 1 zit.n. Mellen, Joan: Magic realism.. Detroit: Gale 2001.S. 1

<sup>3</sup> Leal, Luis: Magical Realism in Spanish America. In: Magical Realism: Theory, History, Community. Hrsg. Parkinson

Geschichtenerzählen. Magischer Realismus beschreibt neue Welten und ermöglicht den Autoren „redreaming their own lands“.<sup>4</sup>

## 2.2. Magischer Realismus in der Literatur und die Gründe seiner Entstehung

Der Magische Realismus zeigt sich als eine Reaktion auf die südamerikanische Geschichte, die eine Geschichte der Unfreiheit ist, in der die Wirklichkeit stets relativ, das bedeutet leicht manipulierbar, war. Die Wahrheit wird daher im Magischen Realismus als gesellschaftliches Konstrukt dargestellt. Das ist der Punkt, an dem sich die Geschichten der Gebiete Lateinamerika und Indiens, die näher behandelt werden, ähnlich werden und eine Überschneidung finden. Auch die Geschichte Indiens ist eine Geschichte der Unfreiheit.

Luiss Harss nennt in seinem 1966 erschienen Werk *Los nuestros* zwei Gründe für die Entstehung des Magischen Realismus:

Erstens zeigt er auf, dass es nach dem Zweiten Weltkrieg, d.h. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu einer Neuformung der Beziehung zwischen Leser und Romanautor kam. Er meint, dass beide nun der gebildeten Mittelschicht entstammten. Literatur wäre nicht mehr nur ein kurzweiliger Zeitvertreib für die Aristokratie, die die Welten von der Masse der größtenteils analphabetischen Bevölkerung trennten.

Zweitens nennt er die kubanische Revolution von 1954-59 als Orientierungspunkt für Intellektuelle und als ethischen Prozess. Der Magische Realismus setzt sich fort in Ländern, vor allem Kolonialländern, die wie Südamerika politische Unabhängigkeit erlangten.

Michael Scheffel in *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes* bestimmt drei Kriterien für die magisch-realistische Literatur: Erstens die

---

Zamora, Lois u. B. Fars, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 123  
<sup>4</sup>Boehmer, Elleke: Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphore. Oxford, New York: Oxford University Press

Anpassung und Deutung alter Mythologie, zweitens die Ergründung der Traumwelt und drittens die Erfassung und Deutung der äußeren Welt im Lichte des Unbewussten. Scheffels Definition ist sehr auf Freud und dessen Terminologie ausgerichtet. Dies ist ein Spiel mit dem Unbewussten und dem Traum

Die Doppeldeutigkeit des Oxymoron bezieht sich auf die Erscheinung der Wirklichkeit als Chiffre eines geheimen Sinnes. Es ist eine besondere Form des Realismus und betont das Andere, das Rätselhafte, das hinter den Dingen steht.

### **2.3. Was ist Magischer Realismus?**

Magischer Realismus ist essentiell eine Manifestation des Post-Modernismus, beeinflusst durch die Dekonstruktivisten, die in ihren literaturwissenschaftlichen Theorien einen Schritt weiter gingen als die Strukturalisten. Die Dekonstruktivisten meinten, Worte beziehen sich ausschließlich auf sich selbst, sind ein in sich selbst geschlossenes System. Diese Theorie wiederum zieht die Konsequenz nach sich, dass es keine allgemeingültige Wahrheit (im literarischen Sinne) gibt, und mehr noch, dass die Wahrheit überhaupt nicht mehr erstrebenswert ist. Die Realität wird individuell durch Sprache kreiert. Wir erfahren die Welt nur indirekt durch Sprache. Ein sprachliches Zeichen kann nie definiert sein, es kann nie eine festgesetzte Bedeutung haben. Diese philosophisch-linguistische Schule ebnete den Weg für den Magischen Realismus auch in der europäischen Literatur.

Magischer Realismus ist eine Juxtaposition von Fakten, historischen Tatsachen und extravaganter Phantasie. Gabriel Garcia Marquez bemerkte dazu treffend: „... you can get people to believe anything if you tell it convincingly enough.“<sup>5</sup>

---

1995. S. 202

<sup>5</sup> Ousby, Ian (Hrsg.): The Cambridge Guide to Literature in English. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S. 591

Magischer Realismus wirkt stets leicht, verspielt und märchenhaft, verbirgt jedoch hinter diesem Spiel mit Realität und Fiktion ein Mittel für scharfe Satire als Protest gegen politische Ereignisse.

Diese Literatur lebt vom Charakteristikum, dass es eine Koexistenz von zwei repräsentativen Codes gibt, Realität und Fantasie, sowie eine Interaktion zwischen diesen stattfindet.

Stephen Slemon erklärt in seinem Aufsatz *Magical Realism as Postcolonial Discourse*, Magischen Realismus in seiner Symbiose mit der Postkolonialität wie folgt:

“In the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems takes place, each working towards the creation of a different kind of fictional world from the other. Since the ground rules of these worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the ‘other’, a situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences. That type of “sustained opposition” between “two opposing discursive systems ... forestalls the possibility of interpretive closure through any act of naturalizing the text to an established system of representation.”<sup>6</sup>

Die Mischung zwischen Natürlichem und Übernatürlichem führt zur Verwirrung des Lesers. Der Leser schwankt zwischen Realität und Fantasie. Wenn er sich für eine Seite entscheidet, macht sich die andere wieder bemerkbar. Deshalb bleibt laut Stephen Slemon eine „interpretive closure“<sup>7</sup> unmöglich. Die Welten von Fantasie und Realität dekonstruieren sich ständig selbst.

Verschiedene Lösungen werden von Autoren angeboten, um die Einheit und Gesamtheit magisch-realistischer Texte zu ermöglichen und zu erhalten. Eine Möglichkeit ist durch die metaphorische Disintegration des erzählenden Selbst gegeben, welche oft in magisch-realistischen Erzählungen textualisiert wird. Manchmal geschieht das implizit wie z.B. in Gabriel Garcia Márquez's *Cien años de soledad*. Die Erzählung endet mit der Beschreibung der Zerstörung der

---

6 Slemon, Stephen: *Magical Realism as Postcolonial Discourse*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Fars, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 409  
7 Ebd. S.409

Stadt und dem Verlassen der Einwohner. Diese Apokalypse passiert im selben Moment, als Aureliano die Seiten über das Schicksal der Familie liest.

En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, ... Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a acto des descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos ( o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes concenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>8</sup>

Das Magische oder Fantastische steht der alltäglichen menschlichen Erfahrungswirklichkeit nicht fremd gegenüber, sondern erscheint ihr als integraler Bestandteil. Das Unwirkliche wird zu einem Teil der Realität.

Die generelle Definition des Begriffes ist eher vage und die einzelnen Definitionen widersprechen sich oft.

---

<sup>8</sup> Márquez, Gabriel García : Cien años de soledad. 3. Aufl. Barcelona: Debolsillo 2004. S. 494

Roh verwendete den Begriff als Synonym für Nachexpressionismus. Für Roh bedeutet Magischer Realismus eher eine spezifische Art des Realismus, die detaillierte und realistische Beschreibung von Objekten in den Gemälden klassifizierte. 1925 publizierte er seinen bekannten Aufsatz „*Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*“. Er glaubte, dass das Magische sich nicht aus der repräsentierten Welt ableiten lässt, sondern dahinter versteckt ist und diese erzittern lässt. Für ihn ist es ein integraler Part der repräsentierten Welt. Er verband den Magischen Realismus nicht mit übernatürlichen Elementen, sondern fordert alt Bekanntes und Gewohntes mit neuen oder anderen Augen zu betrachten.

#### 2.4. Abgrenzung zur Fantastischen Literatur

In Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wird Fantastische Literatur wie folgt beschrieben:

Im weitesten Sinne Sammelbegriff für alle Literatur außerhalb religiös-mythischen Kontexts, die die realistische Ebene überschreitet zugunsten des Irrealen, Surrealen, Wunderbaren, Übernatürlichen, Zauberhaften, Unheimlichen, Bizarren, Grotesken, Okkulten, Traumhaften, Unbewussten, Halluzinatorischen, Visionären, Gespenstisch-Geisterhaften oder deren verschiedenen Kombinationen. Sie geht dabei oft vom Realen aus und eröffnet plötzlich oder allmählich eine phantastische Gegenwelt, die die Realität verfremdet und übernatürliche Mächte und Wesenheiten postuliert, teils als märchenhafte Fluchtwelt vor der als unerträglich empfundenen Alltagswelt, als Öffnung des Lebens zu den dunklen Seiten. Als reines Gedankenspiel der Phantasie oder Ausgeburt der Daseinsangst.<sup>9</sup>

Am Ende der Aufklärung und des Positivismus, als der Glaube an eine realistische und rationale messbare Welt die Menschen bestimmte, suchten die Literaten nach einer Welt außerhalb der Waagen, Tabellen und Messbecher

---

<sup>9</sup> Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989. S. 679 (Kröners Taschenausgabe Bd. 231)

und wandten sich den fantastischen Elementen der Erde zu. Nach Anfängen in der Antike, des Mittelalters und der Renaissance blühte die fantastische Literatur vor allem im 18. Jahrhundert der Romantik und Vorromantik auf.

Der Unterschied zur Fantastischen Literatur liegt darin, dass fantastische und unerklärliche Dinge mit dem Ton des verlässlichen, objektiven Reporters erzählt werden.

In der fantastischen Literatur scheinen übernatürliche Elemente fremd und im Magischen Realismus ist diese Verschmelzung von fantastischen und realistischen Elementen plausibel.

Tzvetan Todorov setzte in seinem Hauptwerk drei Bedingungen für Fantastische Literatur fest. Das Original ist 1970 in französischer Sprache erschienen unter dem Titel *Introduction à la littérature fantastique* .

Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique »- Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions.<sup>10</sup>

Für Todorov steht das Fantastische in direkter Beziehung mit dem Brechen persönlicher Tabus. Der Autor Fantastischer Literatur schreibt in seinen Werken über Homosexualität, Inzest, Vampire und andere Abnormalitäten.

---

<sup>10</sup> Todorov, Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique. Paris: Éditions du seuil 1970. S. 37

On le voit, ces trois définitions sont, intentionnellement ou non, des paraphrases l'une de l'autre: il y a chaque fois le „mystère“, l'„inexplicable“, l'„inadmissible“, qui s'introduit dans la „vie réelle“, ou le „monde réel“, ou encore dans „l'inaltérable légalité quotidienne“.<sup>11</sup>

María-Elena Angulo vergleicht in ihrem Buch *Magic Realism. Social Context and Discourse* Fantastischen Realismus und Magischen Realismus, erstellt drei Konditionen von « Fantasy«, die Todorovs Ideen sehr ähnlich sind, und setzt damit beide Literaturen in Verbindung und in Gegensatz:

Der Text muss den Leser zwingen, die Welt der Charaktere als eine lebende/realistische Welt zu sehen und bei natürlich/übernatürlichen Erklärungen eine zögernde Haltung einzunehmen.

Das Zögern als Thema des Textes sowie die Haltung des Lesers sind ausschlaggebend.

Die dritte Bedingung ist, dass der Leser den Text bis zu einem gewissen Maße ablehnen muss.

Die Abgrenzungen zwischen Fantastischer Literatur und Magischen Realismus sind nicht geradlinig, dennoch ist ein Punkt beinahe in allen Erklärungen ausschlaggebend: Die Welt, in der die Charaktere leben, ist eine realistische.

## 2.5. Über die dritte Realität

Was Magischen Realismus von Fantastischer Literatur jedoch abgrenzt, ist die Schaffung einer Dritten Realität. Charakteristisches Merkmal der Diskurse des Magischen Realismus ist das Verschmelzen von zwei kategorial verschiedenen Ordnungs- und Repräsentationssystemen zu einem dritten, neuen Realitäts- und Darstellungsmodus.

Eine der charakteristischen Punkte dieser Erklärung ist, dass zwei kategorisch verschiedene Systeme von Organisation und Repräsentation eine neue dritte Form von Realität erzeugen.

---

<sup>11</sup>Todorov, Tzvetan: Introduction a la littérature fantastique. Paris: Éditions du seuil 1970. S. 31

Roland Walter schreibt in *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction* über die beide Realitäten und ihre Beziehung zur Fantastischen Literatur:

Like magical realism, the fantastic is characterized by two levels of reality, namely the rational, realistic one, on the one hand, and the magical one, on the other. In fantastic texts, however, the two levels of reality are opposed to each other; this dichotomy produces a certain disorientation of the reader. In these texts, supernatural beings or fantastic events literally destroy the harmony of a world ruled by our conventional view of reality. ... Describing one of the most important characteristics of the fantastic, A.B. Chanady substitutes Todorov's „hésitation“ for „antinomy“ ...<sup>12</sup>

Doch es gibt auch andere Ansätze und Interpretationen, um die Unterschiede dieser beiden Literaturströmungen zu erklären und zu definieren.

Amaryll Chanady's *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* ist einer der einflussreichsten Texte über die Unterschiede zwischen Fantastischer Literatur und Magischen Realismus.

Chanady bezeichnet mit „antimony“ die Beziehung der beiden Codes. Die fiktionale Welt in den Texten des Magischen Realismus ist für ihn durch die Koexistenz von zwei gegensätzlichen Codes gekennzeichnet. Ein Kriterium dafür ist „authorial reticence“, die Verschwiegenheit des Autors, der Informationen und Erklärungen zurückhält. In Fantastischer Literatur und in Texten des Magischen Realismus als die Abwesenheit eines glaubwürdigen Gerichts über die Wahrheit und Authentizität der Welt, die durch die Charaktere entsteht. Für Chanady bringt das Übernatürliche in magisch-realistischen Texten den Leser nicht aus der Fassung. „In magical realism, the mere act of explaining the supernatural would eliminate its position of equivalence with respect to our conventional view of reality“,<sup>13</sup> was in Fantastischer Literatur der Fall wäre.

---

<sup>12</sup>Roland, Walter: *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuert 1993. (Editionen der Iberoamericana : Reihe 3, Monographien und Aufsätze ; 48) S. 18-19

<sup>13</sup> Chanady, Amaryll: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. S.30-31

Für Chanadys ist die Koexistenz der zwei verschiedenen Codes auf Harmonie bedacht. David Young und Keith Hollaman *Magical Realist Fiction: An Anthology* sehen darin dann einen „antagonistic struggle“. In Rushdies Texten begegnen sich diese beiden Systeme mit Ambiguität und Konflikt. Chanady sieht in der Differenz zwischen Fantastischem und Magischen Realismus die Haltung des Erzählers. In Fantastischer Literatur führt die „authorial reticence“ zur Ambiguität während beim Magischen Realismus dieses verhindert wird.

Die Erzähler sind nicht verschwiegen. Sie erzählen meist in der ersten Person und sind dadurch sehr subjektiv. Hinter dem Erzähler vermutet man eine Person z.B. in Salman Rushdies *Shame* – lässt sich die Geschichte mit Rushdies eigenem Leben und dem des Erzählers vergleichen.

Durch die Fokussierung auf die Unterschiede wird klar und deutlich, dass der Magische Realismus eine eigene Methode hat, Erzählungen, Text und Realität zu verarbeiten.

## 2.6. Wie arbeitet Magischer Realismus?

Wendy Faris beschreibt in ihrem Essay *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction* vier Kriterien um magisch realistische Texte zu klassifizieren und zu diskutieren. Sie listet fünf primäre Charakteristika auf:

Für Faris muss der Text ein „irreducible element of magic“ beinhalten, etwas unmöglich Beschreib- und/oder Erklärbares.

Das „irreducible element of magic“ – magische Dinge passieren wirklich, wie z.B. in *Cien años Remedios* schweben kann. Diese Ereignisse werden als gegeben angesehen und akzeptiert ohne Erklärungen. Beim Leser stellt sich durch diese Ereignisse wiederum die Frage: „Ist das eigentlich möglich?“

Das zweite Charakteristikum ist ein beschreibbares Element, das Realität und Fantasie von einander unterscheidbar macht, z.B. das Schaffen einer

fiktionalen Welt, die der ähnlich ist, in der wir leben. Um diese Welt zu bestätigen und dem Leser ins Bewusstsein zu rufen, verwenden Autoren oft historische Daten, z.B. den Zweiten Weltkrieg.

Das Realistische im Magischen Realismus zeigt die detailhafte Beschreibung oder Beziehung zu wirklich realen Ereignissen oder historischen Daten, z.B. die Unabhängigkeit Indiens in Rushdie's *Midnight's Children*.

Das dritte Element ist die Produktion des Zögerns des Lesers zwischen zwei gegensätzlichen Erklärungen eines Erlebnisses, welches das irreducible element zerstören kann. Dieses Charakteristikum bringt den Magischen Realismus in die Nähe aber auch in Abgrenzung zur Fantastischen Literatur. Manche Szenen scheinen manchmal sogar traumhaft, sind jedoch keine Träume. Z.B. am Beginn *Der Verwandlung* weist Kafka darauf hin, dass das alles kein Traum ist. Der Leser wird sogar angehalten, an dem Erzählten zu zweifeln. Die Präsenz von zwei aufeinanderstoßenden Codes in einem Text und diese Aufeinandertreffen wird sichtbar und merkbar für den Leser. Der magisch realistische Autor akzeptiert diesen Widerspruch und fördert diese Akzeptanz im Leser.

Das vierte Charakteristikum führt uns die Nähe der beiden Welten vor Augen, indem sie teilweise vermischt werden und die Abgrenzungen verschwimmen.

Und schlussendlich stellt sich in dieser Form der Fiktion die Frage nach Zeit, Ort und Identität. Menschen leben außergewöhnlich lange, Zeit kann angehalten werden. Die Grenzen zwischen Traum und Realität verschwimmen. In Marquez *Cien años* existiert z.B. die komplette Abwesenheit von Zeit und Daten. Unsere Vorstellungen von Zeit, Raum und Identität werden zerstört, geändert und umgewandelt. Der Leser kann nur Kopf schüttelnd das Geschehen betrachten, wenn Grenouille, der Hauptcharakter aus Patrick Süskinds *Das Parfüm* Jungfrauen durch die ganze Stadt riechen kann.

Saleem Sinai ist ein perfektes Beispiel für die Vielzahl von Identitäten in einer Person und das Vermischen seiner Identität mit anderen, die dadurch schwer bis gar nicht greifbar wird. So meint Saleem in *Midnight's Children* über sich

selbst „I repeat for the last time: to understand me, you' ll have to swallow a world.“<sup>14</sup>

Faris führt weitere neun Sub-Charakteristiken an, um magisch realistische Texte zu definieren:

Erstens die Gegenwart von metafiktionalen Dimensionen, zweitens „verbal magic“, welche die Kluft zwischen Wörtern und Welten verkürzt, drittens eine frische, leicht primitive Art des Erzählens, wo magische Ereignisse nicht kommentiert oder hinterfragt werden. Ein weiteres Kriterium sind für sie Wiederholungen, und fünftens Metamorphosen, sechstens Magie gegen etablierte Ordnung, siebentens Gegenwart eines alten Systems von Glauben und Inspiration und achtens eine Orientierung eher an Jung als an Freuds Theorien.

Der neunte Punkt legt die Gegenwart des Karnevalesken nahe und die Verwendung einer extravaganten Sprache.

Ein weiterer Punkt, der vor allem die Texte in dieser Arbeit betrifft, ist ein lokaler Bezug.

Brend Cooper: *Magical Realism in West African Fiction* und Peter Hichcliffe, Ed Jewinski *Magic Realism and Canadian Literature* sind vergleichbarer Meinung in Bezug auf den Magischen Realismus und lokalen Kontext in der Literatur.

African writers tend to reject the label of magic realism. One reason for this perhaps is that it implies the slavish imitation of Latin America. It suggests a denial, in other words, of local knowledge and beliefs, language and rhetoric; it seems to perpetuate imperialist notions that nothing new, intellectually or spiritually, originated in Africa. But ... local context is of central importance in magic realist writing. Marquez was deeply influenced by the worldviews and ways of life of the mixed populations of African, Indian and Spanish descent of his tropical Caribbean zone of Columbia. Salman Rushdie's fictions can only be partially appreciated without a deep knowledge of India' s religions and attendant politics. Likewise, the West African novels which will be considered in the chapters which follow are moulded and constructed out of West African cultural and religious heritages.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Rushdie, Salman: *Midnights Children*. London: Vintage 1995. S. 457

<sup>15</sup> Hichcliffe, Peter, Jewinski, Ed (Hrsg.) *Magic Realism and Canadian Literature*. Waterloo: Univ. of Waterloo 1986. S.37

Auch Wendy Faris führt in ihrer aktuellsten Abhandlung *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative* zwei Unterscheidungspunkte betreffend den Ort in Texten des Magischen Realismus an. Sie verweist auf Jean Weisberger, der die Unterscheidung zwischen „scholarly and mythic type“ geprägt hat:

the „scholarly“ type, which „loses itself in art and conjecture to illuminate or construct a speculative universe,“ and which is mainly the province of European writers, and the mythic or folkloric type, found mainly in Latin America.<sup>16</sup>

Faris erinnert diese Unterscheidung an Roberto González Echevarría Kategorisierung von magisch realistischen Texten in epistemologische und ontologische Texte. In epistemologischen Texten entsteht oder stammt das Wunder oder das Wunderbare aus der Sicht des Beobachters. Wobei in ontologischen Texten Amerika sich selbst als wunderbar definiert. Dazu passt Alejo Carpentier's „lo real maravilloso“. Die Schwierigkeit ist jedoch eine strenge Trennung zwischen den Texten.

Die „derbe Sprache“ wird als Befreiung vom europäischen Literaturkanon und sprachlichen Tabus, mit welcher sich die Machtelite von der Masse abgegrenzt, verwendet und wird als Ausdruck der unterdrückten Stimme des Volkes dargestellt. Die allegorischen Geschichten sind Darstellungen von Zeit und Raum.

## 2.7. Wer erzählt ? - Der Erzähler

Der Bruch zwischen groteskem Realismus und barocker Eloquenz ist Höhepunkt der erzählerischen Qualität.

---

<sup>16</sup> Darrieussecq, Marie: *Pig Tales*. New York: The New Press 1997. Zit.n. Faris, Wendy B.: *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press 2004. S. 27

Es ist die Lust am Erzählen mit Phantasie, Sinnlichkeit und Komik, die den Autor von Detail zu Detail von Geschichte zu Geschichte führt.

Fragmentation ist ein zentraler Aspekt des Magischen Realismus. Dekonstruktion ist nicht nur Bestandteil sondern ebenfalls essentiell für die Erzählung. Der strukturelle Aspekt der Disintegration ist mehr als ein Effekt, sondern veranschaulicht die Koexistenz der gegensätzlichen Systeme. Diese Dekonstruktion bestimmt auch die erzählende Stimme.

Saleem, der Held aus *Midnight's Children* hat eigene Versionen und Datierung der geschichtlichen Vorfälle. Er lügt und erzählt die Geschichte als „seine“ Geschichte nach seinen Regeln.

“My God.’ Padma is rushing for a towel to wet in cold water, ‘your forehead is on fire! Better you lie down now; too soon for all this writing! The sickness is talking; not you.”<sup>17</sup> Die Dekonstruktion der erzählenden Stimme gestaltet die Erzählung und bestimmt Inhalt und Wahrheit.

*Midnight's Children* und andere Werke Rushdies dienen als hervorragende Beispiele für den Einfluss der Dekonstruktivisten. So schreibt er zum Beispiel in *Satanic Verses*:

„From my mouth both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked.”<sup>18</sup>

Jean-Pierre Durix hat sich mit diesem Phänomen in seiner Auseinandersetzung mit postkolonialem Schreiben in seinem Text *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse* beschäftigt und die Stimme von vielen durch eine interpretiert:

---

<sup>17</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. London: Vintage 1995. S. 195

<sup>18</sup> Rushdie, Salman: *The Satanic Verses*. New York: Viking 1989. S. 6

“The effect is that the voices speaking through the text are multiplied so as to give the illusion that one is listening to a whole community whose many stories are collected in the mouth of a single storyteller.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Durix, Jean-Pierre: *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse*. Basingstoke: Macmillan 1998. S.158

### **3. Der deutsche Magische Realismus in Europa und die Entwicklung in Deutschland, Italien und Belgien**

#### **3.1. Beginn in Europa**

Franz Roh schrieb 1923 einen Essay über den deutschen Maler Karl Haider, der in seinen Bildern eine neue Tradition begann, indem er den Bereich des Expressionismus verließ. Er zeigte Realität mit einem Hauch des Magischen. Seine Nachfolger waren Karl Nebel, Georg Schlimpf und viele mehr. Die Themen waren geprägt vom Imaginären, Fantastischen, Traumhaften. Später wurde der Begriff auch in der deutschen Literaturwissenschaft verwendet. In Bezug auf Roh wird der Begriff oft für die zeitgenössische Malerei als Synonym für den Nachexpressionismus verwendet. Die in den Zwanziger Jahren in ihren Wesenzügen definitiv neue Form der Malerei, die sowohl mit dem Begriff Neue Sachlichkeit als auch mit Magischer Realismus bezeichnet wurden, definierte sich vorerst negativ<sup>20</sup>: Man bezeichnete damit Bilder, die weder dem Impressionismus noch dem Expressionismus zugeordnet werden konnten und sich durch eine ungewohnte Gegenständlichkeit auszeichneten. In der Malerei wird das rationale Geordnetsein der Welt als ein Wunder verehrt, was in der Literatur nicht der Fall ist. In der Literatur geht es nicht darum, dass die Rationalität als ein Wunder und somit als magisch betrachtet wurde, sondern vielmehr wird dieses rationale Geordnetsein der Welt in Zweifel gezogen und der Wirklichkeit eine magische irrationale Komponente hinzugefügt.

Es entstanden an mehreren Orten der Welt unabhängig voneinander vergleichbare Konzepte ohne nennenswerte Verbindungen, grenzüberschreitende Kontakte, Korrespondenzen, literarische Zeitschriften und sonstige Bewegungen, die zur Verbreitung dieser Strömung beitrugen. Es fand eine mehr oder weniger geradlinige Entwicklung verschiedener Künstler in

---

<sup>20</sup> Vgl. Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. S. 9

verschiedenen Ländern parallel statt, deren Zusammenfassung unter dem Titel „Magischer Realismus“ in die Literaturgeschichte Eingang fand.

Für die Literatur und Literaturgeschichte vereint das Schlagwort „Magischer Realismus“, den Sammelbegriff für ähnliche aber oft in verschiedene Ländern zu verschiedenen Zeiten unabhängig voneinander auftauchende künstlerische Initiativen mit demselben Grundgedanken.

### **3.2. Die Entwicklung in Italien**

Zwar lässt sich die erste Verwendung des Begriffes mit dem Jahr 1923 datieren, wo Franz Roh in einem Aufsatz über den Münchner Maler Karl Haider erstmals von Magischem Realismus spricht, doch verwendet angeblich unabhängig von Roh, auch der italienische Schriftsteller Massimo Bontempelli kurze Zeit später denselben Ausdruck.

Massimo Bontempelli, Herausgeber des Magazins *Novecento* schuf 1926 eine Basis für die Literatur, um die neue Situation der Intellektuellen im zwanzigsten Jahrhundert in Europa einzufangen. Er war der erste, der den Begriff des Magischen Realismus in der Literatur verwendete. Er sah in Europa einem starken Wunsch nach neuen Mythen und Legenden um die Jahre des Krieges zu verdauen. Realität und everyday life waren voll von Mysterien und Abenteuern (vgl. Kapitel „Beginn in Europa“).

Bontempellis Konzept zufolge ist die Welt nach dem Ersten Weltkrieg undurchschaubar und ungeordnet. Das Problem der Orientierungslosigkeit eröffnet sich nicht nur in der Literatur. Bontempelli glaubt, dass es die Aufgabe der Moderne ist, dem Menschen eine geistige Heimat zu geben.

Er sieht den Menschen konfrontiert mit zwei unterschiedlich konstituierenden Realitätsbereichen - eine „réalité extérieure“ und eine „réalité individuelle“. Die

beiden Realitätsebenen zusammen erwirken die eigentliche menschliche Realität, die Bontempelli „monde habitable“ nennt.<sup>21</sup>

Bontempelli versucht eine allgemeine individuell verbindliche Realität zu schaffen, die für den Menschen und die Ansprüche dieser Zeit passen. Eines seiner Hauptziele ist, dass sich die Literatur wieder ihrer ursprünglichen Aufgabe bewusst werden muss: Diese sei, neue Mythen und Legenden zu erfinden.

Diese sollen sich alsbald von ihrem jeweiligen Schöpfer lösen, verselbständigen und so zum Allgemeingut zum „patrimoine commun des hommes, et preque des choses naturelles“<sup>22</sup> werden.

Die Sprache, die für diese Mythen und Legenden verwendet wird, ist nicht relevant, da Sprache lediglich Mittel d.h. Kommunikationsmittel und nicht Zweck sein soll. Seine Zeitschrift erscheint in der Fremdsprache Französisch in Italien, um dieser Idee Ausdruck zu verleihen.

In diesem Forum veröffentlichte Bontempelli seine innovative Poetik des « *realismo magico* », die nach dem französischen Vorbild den modernen Künstler dazu aufrief, den Zauber des Unbewussten bzw. unvorhersehbarer Abenteuer zu entdecken, ohne dabei jedoch auf die Kontrollinstanz seines menschlichen Verstandes zu verzichten. Als « Mythograf » (« *mitografo* ») sollte der Künstler den « im alltäglichen Leben der Menschen und der Dinge entdeckten magischen Sinn » aufzeigen, und zwar durch eine Vereinfachung der komplexen, problembehafteten Realität in der Massengesellschaft, d.h. durch ihre Übersetzung in neue Märchen und Mythen.

Die ersten Erzählungen und Romane entstehen noch in seinem « magisch-realistischen » Ansatz – darunter auch der 1925 *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*. Später wendet er sich von dieser Erzählform ab.

Der direkte Übergang des Begriffes von Roh zu Bontempelli von Kunstgeschichte zur Literatur ist jedoch umstritten.

---

<sup>21</sup> Vgl. Scheffel, Michael: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. S. 13.

<sup>22</sup> Bontempelli, Massimo (Hrsg.): '900', Cahiers d'Italie et d'Europe. Heft 3, Rom 1926. Zit.n. Scheffel, Michael: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. S.11

Zwar kennt man heute innerhalb des jeweiligen Genres sehr wohl die Urheber des Begriffs des Magischen Realismus, wo dieser aber zuerst auftauchte, in der Malerei oder in der Literatur, bleibt ungeklärt, und man muss sich mit bereits Bekanntem begnügen:

Tatsächlich ist für den Begriff „magischer Realismus“ wohl eine Geburtsstunde, ein historischer Ursprung in der Mitte der zwanziger Jahre zu bestimmen, eine Vaterschaft aber nicht eindeutig zu ermitteln.<sup>23</sup>

Die kleine Zahl von Vertretern, die über ganz Europa verstreut waren, ihre losen Beziehungen zueinander und das Fehlen, großer übergreifender Konzepte sind die Ursache, dass sich die Bekanntheit des Magischen Realismus nicht annähernd so stark ausbreiten konnte, wie etwa die des Surrealismus oder anderer Strömungen.

In der europäischen Literatur gelten Rabelais und Kafka als Vorgänger des magischen Realismus, in der englischen Literatur vor allem in Laurence Sternes *Tristram Shandy*, Rudyard Kiplings *Kim* und die Romane von Charles Dickens wie zum Beispiel *A Christmas Carol*.

### **3.3. Die Entwicklung in Deutschland**

Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte der Begriff für die meisten Intellektuellen den Wunsch nach etwas komplett Neuem dar. Sie wollten mit der politischen Vergangenheit ihres Landes brechen und hofften auf eine Wiedergeburt in spirituellem Design. Die Autoren dieser Zeit waren Hermann Kasack, Horst Lange, George Saiko, Elisabeth Langgässer, Ernst Jünger oder Alfred Kubin mit seiner Novelle *Die andere Seite*.. Saiko verwendete auch psychoanalytische Ideen.

---

<sup>23</sup> Vgl. Scheffel, Michael: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. S. 16.

In der deutschen Literatur wurde man sehr spät auf den Magischen Realismus aufmerksam. Vor allem das Dritte Reich stoppte eine Entwicklung in diesem Bereich. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg schaffte eine kleine Gruppe von Nachkriegsautoren, unter ihnen Leo Perutz und Marie-Luise Kaschnitz einen neuen Zugang zu dieser Literatur. Vor allem Günther Grass, Barbara Frischmuth und Christoph Ransmayr bedienen sich seiner Elemente heute noch.

#### **3.4. Die Entwicklung in Belgien**

Nachdem der flämische Autor und Literaturkritiker Johan Daisne einen Artikel Bontempellis gelesen hatte, adaptierte er 1943 den Begriff magisch-realisme für die flämische Literatur. Der Begriff wurde verwendet für eine Kombination von Traum und Realität der Welt in uns und unserer Umwelt. Er entdeckte die fantastischen Elemente in der alltäglichen Welt. Dreißig Jahre später wird der Begriff magisch-realisme von einem Kollegen Daisne's Hubert Lampo aufgegriffen. Er setzt voraus, dass es prinzipiell nur zwei Arten von Literatur gibt, den magisch-realisme und den psychologischen Realismus. Magisch wird in diesem Zusammenhang als psychologisch oder kausal nicht erklärbar gesehen, vor allem wenn der Plot über unsere rational verstehbare Realität hinausgeht.

## 4. Magischer Realismus - Realismo mágico

### 4.1. Wanderschaft des Begriffes

Es kann sein, dass das Oxymoron die spezielle Situation Lateinamerikas beschreibt. In diesem Fall bezöge es sich auf eine Mixture unterschiedlicher Kulturen: Einheimische, weiße Kolonialisten, Afrikaner, ihre unterschiedlichen Religionen und Glaubensansätze, die Naturreligionen der Afrikaner und der europäische Katholizismus haben die Literatur Lateinamerikas geprägt.

1927 erscheint Roh's Aufsatz (deutscher Titel: *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei.*) unter dem Titel *Realismo mágico* in der von Ortega y Gasset, herausgegebenen *Revista de Occidente*. 1948 verwendet Arturo Uslar Pietri erstmals den Begriff für die lateinamerikanische Literatur für venezolanische Kurzgeschichten der Dreißiger und Vierziger Jahre.

1955 klassifiziert Paul Angel Flores Aufsatz *Magical Realism in Spanish American Fiction* die hispanoamerikanische Literatur mit diesem Ausdruck. Er klassifiziert Literatur, indem er diesen Begriff nicht nur mit der lateinamerikanischen Literatur in Verbindung brachte, sondern er integrierte auch europäische Autoren wie zum Beispiel Franz Kafka.

Über Louis Borges gelangen Übersetzungen von Kafkas Erzählungen nach Lateinamerika und durch sein Werk *Historia universal de la infamia*, einer Mischung aus Realismus und Fantasy, wird Borges über die Grenzen seines Landes bekannt.

1948 erscheinen in der Zeitschrift „El national“ herausgegeben von Alejo Carpentier, der Aufsatz mit dem Titel *De lo real maravilloso Americano* – der Prolog zu *El reino de este mundo*. Carpentier erklärt darin, dass der Unterschied des Magischen Realismus zu anderen Literaturen vor allem auf historischen, kulturellen und natürlichen Phänomenen beruht.

## 4.2. Der Magische Realismus und Lateinamerika

Für Uslar Pietri ist Magischer Realismus der ideale Ausdruck, der die Situation Lateinamerikas verbindet und die literarische Situation des Kontinents widerspiegelt. Die lateinamerikanischen Autoren sehen sich nicht in der langen Kette der europäischen Traditionen. Obwohl sie geprägt sind von den Werken und Werten der alten Welt, haben sie einen Weg gefunden, ihre Situation zwischen Leben und Realität in der Neuen Welt zu beschreiben. Die Entwicklung einer eigenen Literaturtradition repräsentiert einen bedeutenden Schritt in der Emanzipation von Europa. Hier gibt es einen großen Unterschied zur Begriffsverwendung in der Kunstgeschichte. Magisch wird im Sinne von indigener Zauberei, naturgegebener Übersinnlichkeit der Erscheinungswelt, der rational westlichen Zivilisation diametral entgeggestellt. Für Flores soll der Begriff für eine Stilrichtung gelten unter Bezugnahme auf europäische Kultur. Luis Leal sieht den Grundgedanken des Magischen Realismus in "face reality and try to explore it"<sup>24</sup>. Für Leal ist Magischer Realismus das Entdecken mysteriöser Eigenheiten in allen Dingen. Er betont die Mysterie im Zentrum allen Handelns, Realen und Irrealen. Diese Betonung führt zu einem Bruch mit der Vergangenheit, zur Klassifizierung von Texten in einer neuen literarischen Tradition.

Die Autoren stellen ihre Werke erst im nachhinein unter die Überschrift „realismo mágico“. Diese Literaturströmung wird zum Bindeglied zwischen den Kulturen Lateinamerikas. Schriftsteller aus Kuba, Mexiko, Ecuador, Chile, Uruguay und Argentinien stellen ihre Werke in seine Tradition. Die bekanntesten Vertreter sind Juan Rulfo, Vicente Huidobro, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, María Luisa Bambal, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Isabelle Allende, Gabriel Garcia Marquez und Luis Borges.

Die einzelne Positionierung der lateinamerikanischen Autoren zum Magischen Realismus erklärt die Diversität und breite Fächerung des Begriffes. Die

---

<sup>24</sup> Leal, Luis: *Magical Realism in Spanish American Literature*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg.

Kontroverse zwischen den einzelnen Positionen vor allem von Angel Flores und Luis Leal soll im nächsten Kapitel einen kurzen Abriss finden.

#### 4.3. Angel Flores und Luis Leal – Kontroverse über den Begriff

Angel Flores erklärt in seinem Aufsatz *Magical Realism in Spanish American Fiction*, dass der Zugang zur lateinamerikanischen Literatur bis zu seinem Aufsatz stets über den biographischen oder thematischen Weg gewählt wurde. Er führt die Verbindung zur Malerei vor und zu Kafka, dessen Kurzgeschichten 1937 in Südamerika übersetzt und veröffentlicht wurden. Das wichtigste Element dieser Literatur ist für ihn "amalgamation of realism and fantasy"<sup>25</sup>.

Luis Albamonte, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares nennt er als Vertreter dieser Literatur. Vor allem in Kafkas Werk *Die Verwandlung* findet er seine Theorie des Magischen Realismus bestätigt, die Verwandlung von Gregor Samsa passiert und wird von allen anderen Charakteren als normales und selbstverständliches Ereignis verstanden. Die Geschichte folgt diesem Ereignis. Anders als in Märchen wird nicht die ganze Welt der Geschichte als mythisch, übernatürlich und märchenhaft verändert. Neben Kafka inspirieren die Autoren auch die gut strukturierten Detektivgeschichten, die übersetzt und publiziert wurden, nicht selten von den Autoren selbst z.B. Jorge Luis Borges, Bioy Casares, ...

Diese Zeit scheint für Flores als dichte intensive literarische Zeit in Lateinamerika zu gelten, niemals davor waren so viele Autoren in Südamerika aktiv und kreativ. Sie gelten für ihn als Begründer einer neuen Literatur.

(...) I shall endeavor to suggest the general trend in which these and other brilliant contemporary Latin America novelists and short story writers are located. This trend I term 'magical realism'.<sup>26</sup>

---

Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 121

<sup>25</sup> Flores, Angel: *Magical Realism in Spanish American Fiction*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 112

<sup>26</sup> Flores, Angel: *Magical Realism in Spanish American Fiction*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg.

Flores publiziert ein Jahr nach dem jährlichen Meeting des MLA 1954 seinen Aufsatz *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in welchem er den Magischen Realismus als neuen Trend der spanisch-amerikanischen Literatur begrüßt. Den Beginn datiert er mit Borges Publikation von *Historia universal de la infamia* 1935 und als seine Hauptvertreter Luis Borges und Eduardo Mallea. Beide sieht er in der Nähe zu Franz Kafka.

In his laboriously precisionist way Kafka had mastered form his earlist short stories - "The Judgement" (1912), "Metamorphosis" (1916) – the difficult art of mingling his drab reality with the phatasmal world of his nightmares.<sup>27</sup>

Flores betonte die Tatsache, dass Magischer Realismus "cold and cerebral" ist, was ihn deutlich von Carpentiers Konzept des maravilloso realism abhebt. Er korrespondiert mehr mit Roh und dessen Konzept des Magischen Realismus als Technik die Magie der Wirklichkeit sichtbar zu machen.

The narrative proceeds in well-prepared, increasingly intense steps, which ultimately may lead to one great ambiguity or confusion, "Verwirrung innerhalb der Klarheit", to a confusion within context. All the magic realists have this in common, as well as their repudiation of that mawkish sentimentalism which pervades so many of the Latin American classics... Their style seeks precision and leanness, a healthy innovation, to be sure, considering the flatulence of so many reputed writers in Latin American fiction (Larreta, Dominici, Reyles). Besides, their plots are logically conceived ... This concern of the magic realists for the well-knit plot probably stems form their familiarity with detective stories...<sup>28</sup>

Ganz anders sieht Luis Leal in seinem Aufsatz *Magic Realism* den Begriff. Für ihn gilt es das Wunderbare in der menschlichen Erfahrungswirklichkeit selbst zu entdecken. Für ihn erwächst dieser Stil einer Haltung gegenüber der Wirklichkeit. Das moderne abendländische Weltbild steht dem von magischen Vorstellungen geprägtem Wirklichkeitsverständnis der Ureinwohner, den Indios,

---

Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S.111

<sup>27</sup> Flores, Angel: *Magical Realism in Spanish American Fiction*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. 111-112

den Resten der afrikanischen Kultur und den Wurzeln des Katholizismus gegenüber.

Leals Definition ist näher zu Carpentier als zu Flores Ideen. Leals Betonung liegt auf Genauigkeit und einem strukturierten Plot. Für Leal ist das Subjekt des magisch-realistischem Autor ein bestimmtes Feature – ein Thema, ein Charakteristikum, das die Werke dieser Richtung vereint. Es ist eine Haltung zur Realität "in magic realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts."<sup>29</sup> Leal sieht den Magischen Realismus ebenfalls als etwas echtes Lateinamerikanisches, seine Verneinung des Einflusses von Kafka führt weiter zu einer strengen Trennung zwischen Magischen Realismus und modernen europäischen Literaturtrends.

Unlike surrealism, magical realism does not use dream motifs; neither does it distort reality or create imagined worlds, as writers of fantastic literature or science fiction do; nor does it emphasize psychological analysis of characters, since it doesn't try to find reasons for their actions or their inability to express themselves. Magical realism is not an aesthetic movement either, as was modernism, which was interested in creating works dominated by a refined style; neither is it interested in the creation of complex structures per se.<sup>30</sup>

Leal erinnert an Rohs Konzept. Für ihn braucht dieser Text nicht das Mysteriöse des Events zu rechtfertigen. Darin liegt auch der Unterschied zur Fantastischen Literatur. Autoren Fantastischer Literatur müssen Geschehnisse rechtfertigen, da sie nicht nach den Regeln der geschaffenen Welt ablaufen.

Luis Leal kritisiert Flores Konzept ebenso wie dessen Datierung. "Magical realism is, more than anything else, an attitude toward reality that can be expressed in popular or cultured forms, in aleborate or rustic styles, in closed or open structures."<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup>Ebda. S. 115-116

<sup>29</sup> Ebda. S. 121

<sup>30</sup> Ebda. S. 121

<sup>31</sup>Leal, Luis: *Magical Realism in Spanish American Literature*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 121

Luis Leal kann Flores Datierung mit dem Jahr 1935 nicht akzeptieren, ebenso kritisiert er, dass Flores keine formale Definition des Magischen Realismus anbietet.

„In his laboriously precisionist way“, says Flores. „Kafka had mastered from his earliest short stories - 'The Judgement' (1912) ,'Methamorphosis' (1916) – the difficult art of mingling his drab reality with the phantasmal world of his nightmares ... The novelty therefore consisted in the amalgamation of realism and fantasy. Each of these, separtely and by devious ways, made ist appearance in Latin America: realism, since the Colonial Period but especially during the 1880s: the magical, writ large from the arliest – in the letters of Columbus, in the chroniclers, in the sagas of Cabeza de Vaca.<sup>32</sup>

Mit einem Verweis und Zitat von Alejo Carpentier beginnt die Geschichte des Begriffes mit seinem Weg nach Südamerika für Luis Leal.

...the marvelous – he says – begins to be unmistakably marvelous when it arises from an unexpected alteration of reality (the miracle), from a privileged revelation of reality, an unusual insight that particularly favors the unexpected richness of reality or an amplifications of the scale and categories of reality, a reality thus perceived with spezial intensity by virtue of an exaltation of the spirit that leads it to a kind of extreme state [estado límite].<sup>33</sup>

Die Verwandlung des Alltäglichen ins Magische, Wunderbare, Unwirkliche in einem zeitlosen Fluss und das Unwirkliche als Teil der Realität steht für Flores im Mittelpunkt. Er liefert laut Leal keine formale Definition des Begriffes. Dennoch bietet Flores Aufsatz die Grundlage für Leal, da Flores die erste und einzige Abhandlung bis zum diesem Zeitpunkt verfasst hatte.

Leal grenzt den Magischen Realismus von allen Strömungen des Surrealismus, der Fantastischen Literatur und der psychologischen Literatur ab. Er geht einen

---

<sup>32</sup> Stavans, Ilan (Hrsg.): A Luis Leal Reader. Evanston: Northwestern University Press 2007. S. 322

<sup>33</sup> Stavans, Ilan (Hrsg.): A Luis Leal Reader. Evanston: Northwestern University Press 2007. S. 324

Schritt zurück und bezieht sich auf Franz Roh und dessen Verwendung des Begriffes. Roh verwendete „magisch“ im Gegensatz zu „mystisch“. Er legte Wert auf die Betonung „the mystery does not descend to the represented world but rather hinders and palpates behind it“.<sup>34</sup> Für ihn entwickelt der Autor keine imaginierte Welt wie in der Fantastischen Literatur oder in den Welten der Science Fiction noch sucht er nach einem Grund für die Ereignisse. In der Fantastischen Literatur wirkt das Unwirkliche im Vordergrund und besetzt eine Welt. Während im Magischen Realismus das Mysteriöse nicht die Welt überrollt, sondern im Hintergrund agiert, um verschwiegen den Leser darauf aufmerksam zu machen. Die Ereignisse scheinen völlig normal und alltäglich in dieser Welt zu sein und für den Leser sind sie weder auffällig noch außergewöhnlich, da er sensible für das Wahrnehmen dieser Welt geworden ist.

Er betont, dass Magischer Realismus nicht mit Magischer Literatur gleichzusetzen ist. Magischer Realismus ist für Leal eine Haltung zur Realität.

Neither of those two tendencies permeates works of magical realism, where the principal thing is not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances.<sup>35</sup>

Leal kommt zu dem Schluss, dass Magischer Realismus nicht Magische Literatur ist. Das Ziel des Magischen Realismus ist für ihn stets, Emotionen auszudrücken, nicht diese beim Leser oder Zuseher auszulösen. Für ihn ist es eine Haltung gegenüber der Wirklichkeit. Magischer Realismus kreiert keine imaginäre Welt, in der man sich von der alltäglichen Realität verstecken kann. Sondern der Autor konfrontiert die Realität, um herauszufinden, was mystisch ist in den realen Dingen, Gegenständen, Menschen. Die Charaktere in den Romanen nehmen die Situation als normal. Und hier widerspricht sich für ihn Flores Beispiel von Franz Kafka mit Georg Samsa, da er nicht von seinem Umfeld akzeptiert wird.

---

<sup>34</sup> Stavans, Ilan (Hrsg.): A Luis Leal Reader. Evanston: Northwestern University Press 2007. S. 323

<sup>35</sup> Leal, Luis: Magical Realism in Spanish American Literature. In: Magical Realism: Theory, History, Community. Hrsg.

So we see that magic realism cannot be identified either with fantastic literature or with psychological literature, or with the surrealist or hermetic literature that Ortega describes. Unlike superrealism, magic realism does not use dream motifs; neither does it distort reality or create imagined worlds, as writers of fantastic literature or science fiction do; nor does it emphasize psychological analysis of characters, since it does not try to find reasons for their actions or their inability to express themselves. Magic realism is not an aesthetic movement either, as was modernism, which was interested in creating works dominated by a refined style; neither is it interested in the creation of complex structures per se.<sup>36</sup>

#### 4.4. Alejo Carpentier und sein Realismo mágico

Der Ausdruck des Realismo mágico entsprang in Lateinamerika mit Berufung auf Essays des Guatemalteken Miguel Angel Asturias und des Kubaners Alejo Carpentier. Carpentier bediente sich vorerst des Ausdruckes der „wunderbaren Wirklichkeit“, eine Wirklichkeit die ihre Existenz dem Synkretismus Lateinamerikas verdankt. “What is the story of Latin America if not a chronicle of the marvellous in the real?”<sup>37</sup>

Laut Alejo Carpentier ist der Magische Realismus nicht erzwungen; Er ist die Einbettung des Wunderbaren in den Alltag. Im Gegensatz zu europäischen Stilen wie dem Surrealismus, der nach Carpentier das Wunderbare künstlich erzeugen muss, ist der Realismo mágico in Lateinamerika Alltag und zeigt sich in spezieller Weise in der Integration des Wunders im täglichen Leben, z.B. Göttermythen. Der Magische Realismus nimmt dem Unvertrauten seine Fremdheit, er macht es zu einem natürlichen Teil des Lebens. Diese Sicht erinnert an Luis Leals Interpretation des Magischen Realismus.

---

Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 122

<sup>36</sup> Stavans, Ilan (Hrsg.): A Luis Leal Reader. Evanston: Northwestern University Press 2007. S. 324

<sup>37</sup> Ousby, Ian (Hrsg.): The Cambridge Guide to Literature in English. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S.591

Alejo Carpentier ist lange Zeit im Pariser Exil, dort lernt er den Surrealismus kennen und arbeitet als Kritiker, Werbetexter, Verlagsdirektor und Kulturattaché in Paris.

Um 1943 entwickelt er die Theorie des *real maravilloso* als Schwerpunkt der lateinamerikanischen Realität und Kultur. In der lateinamerikanischen Realität sieht er das wundersame Zusammentreffen von Tradition und Moderne, Geschichte und Gegenwart, Regionalem und Universalem, Autochthonem und Europäischem, Mythos und Rationalismus im Unterschied zum *merveilleux* des Surrealismus.

Er sieht in seinem *Realismo mágico* „das Wunderbare als Bestandteil der alltäglichen Erfahrungswelt. Der Aufsatz *De lo real maravilloso Americano* – der Prolog zu *El reino de este mundo* zeigt deutlich, wie verschieden Geschichte und Alltagswirklichkeit des Alten Kontinents, europäische und südamerikanische Literatur zu erfassen und kulturelle Differenz zwischen Alter und Neuer Welt zu betonen, ist. Er betont die Beziehung zur Mentalität der Indios, die in Bildern denken. Die Dimensionen werden erweitert, in denen das Reale verschwindet und die Träume in Wirklichkeit verwandelt werden.

Die Aufgabe der Autoren, die sich des Einfluss durch den Westen bewusst sind, versuchen sich von westlichen Einflüssen abzugrenzen. Für Carpentier symbolisiert Europa die statische Realität und Amerika die Träume und deren Erfüllung sowie Dynamik und Bewegung.

Carpentier verwendete den Begriff „*lo real maravilloso*“ im Vorwort zu seinem Roman *El reino de este mundo*. Der Begriff „*The marvellous real*“ oder die wunderbare Wirklichkeit, barg für ihn das Erbe des lateinamerikanischen Volkes und ihrer eigenen Wirklichkeit war nur den Lateinamerikanern eigen und eine Erweiterung der realen Wirklichkeit. Diese Erweiterung setzt jedoch den Glauben an Wunderbares und Unwirkliches voraus. Eine Tatsache, die den europäischen Surrealisten fehlte und damit setzte Carpentier eine Grenze und Unterscheidung zwischen *marvellous real* und Surrealismus fest. Er grenzt jedoch seinen *real maravilloso* vom Magischen Realismus ab, in dem er seine Definition näher an den Surrealismus bringt. Die Surrealisten kämpften gegen

die bourgeoise Sicht an, die sich an Logik und Rationalität anlehnte. Carpentier und Asturias rebellieren gegen eine neue lateinamerikanische Literatur konditioniert auf die europäische oder kolonialisierte Sicht der Dinge.

In seinem späteren Essay (1975) *Lo barroco y lo real maravilloso* erwähnte er erneut das System und Konzept des marvellous real. In diesem Essay bezieht er sich auf das Barocke als humane Konstante, die eine Eigenschaft der lateinamerikanischen Realität ist. Im Gegensatz zu Roh lehnte er die Künstlichkeit des Wunderbaren ab ebenso wie den Surrealismus. In Lateinamerika ist für Carpentier Ungewöhnliches Normalität. Er bestreitet ebenso die Möglichkeit des europäischen Einfluss auf lateinamerikanische Literatur. Diese Ansicht stellt ihn in Opposition zu den Ansichten von Angel Flores.

Seinen Begriff Real maravilloso sieht Carpentier in starkem Unterschied zum Begriff des Magic Realismus. Sein Real maravilloso wird in Lateinamerika begründet und gelebt, geschrieben von Autoren wie, Asturias und ihm selbst Er sieht in dieser Literatur eine Rebellion gegen eine Vision. Lateinamerika konditioniert durch eine europäische Sicht der Dinge, beginnt sich in seiner Vorstellung zu wehren und abzugrenzen. Carpentier zufolge haben lateinamerikanische Autoren ein angeborenes Gefühl für die mystischen Realität ihres Landes.

#### **4.5. Der Unterschied zum Surrealismus**

Der Surrealismus, der stets nach der Überwindung des Einfachen, Realen und der logisch, rationalistischen und einer traditionellen Vorstellungswelt strebt, versucht durch Bewußtseinerweiterung, Gestaltung von Visionen, Halluzinationen und Traumhaften zu erreichen.

Der Surrealismus sei der Magische Realismus auf einem bunten LSD-Trip. Er wirkt unnatürlicher als der Magische Realismus und ist die Forcierung einer "außergewöhnlichen Erfahrungswelt". Der Surrealismus erzwingt künstlich, was der Magische Realismus als natürlich ansieht.

Das geistig-künstlerische Schaffen wird daher unter Umgehung der Vernunftkontrolle in Rausch und Ekstase der Leitung des Unterbewußten überlassen, das allein zu der hintergründigen Realität vorzustößen und verdrängte Erfahrungen zu transkribieren vermag (*écriture automatique*).<sup>38</sup>

Den Höhepunkt erreicht diese Literaturströmung vor allem in Frankreich um 1925, doch bleiben auch dann die künstlerischen Versuche der meisten Autoren beim Experiment stehen. Die Hauptvertreter sind André Breton, der in seinem Werk *Manifeste du surréalisme* 1924 und 1930 Entwicklung und Hauptanliegen beschreibt, sowie Antonin Artaud, Louis Aragon, Paul Eluard. Zusammen mit Philippe Soupault gründeten einige Autoren eine surrealistische Dichtergruppe.

Stefan de Winter schreibt zum Thema Surrealismus, was diesen ausmacht:

erstens die Anpassung und Deutung der alten Mythologie (...), zweitens die Ergründung der Traumwelt (...), drittens die Erfassung und Deutung der äußeren Welt im Lichte des Unbewussten, oder besser des Unterbewussten.<sup>39</sup>

Pietri, Asturias, Carpentier erlebten und lebten im Paris der Dreißiger. Die Beschäftigung mit der Psyche und dem Surrealismus als Mitbringsel aus Europa, die mythische Welt und das magische Denken von Lateinamerika, die durch die Mentalität der Weißen geprägt war, schuf die Basis für eine neue Literatur. Pietri war außerdem ein Freund Bontempellis. Der innere Monolog, die erlebte Rede, nicht-lineare Romanstrukturen statt der traditionellen Chronologie der europäischen Literatur und Wiedergabe zyklischer Zenitstrukturen, dies waren und sind alles weitere Komponenten, die sich im lateinamerikanischen Magischen Realismus widerspiegeln.

Arturo Uslar Pietri war Diplomat im Ausland und entdeckte den *realismo mágico* nach seiner Rückkehr für sich. Für ihn war diese Literatur nicht das Produkt von

---

<sup>38</sup> Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989. S. 679 (Kröners Taschenausgabe Bd. 231)

<sup>39</sup> Winter de, Stefan: Scheffel, Michael: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990. S. 9

Geschichte und gesellschaftlichen Umstände sondern Synthese dreier Ethnien und Kulturen.

Miguel Ángel Asturias glaubte, dass der Magische Realismus vor allem auf oralen indianischen Überlieferungen basierte. Er war in der Opposition zu Diktator Estrada Cabrera und lebte deshalb einige Zeit im Pariser Exil. Er beschäftigte sich vor allem mit Maya-Studien und der tiefenpsychologischen Seite des Surrealismus. In Lateinamerika herrschte für einige Zeit ein Publikationsverbot für seine Arbeiten. Kurze Zeit war er für die Botschaft tätig und erhielt 1967 den Nobelpreis für Literatur.

Er sah im Magischen Realismus die Schreibweise zur Literarisierung indianischer Wirklichkeitswahrnehmung. Für ihn stammte der größte Einfluss auf den Magischen Realismus von den schriftlosen Maya, deren Bilddenken und traumhafte, magisch-mythische Weltsicht als Realisierung surrealer Evokation des Unterbewussten funktionierte. Obwohl auch er mit dem Surrealismus in Paris in Kontakt gekommen war, sah er darin keine Verbindung zum Magischen Realismus.

#### **4.6. Der neue hispano-amerikanischen Roman 1960-1980, der lateinamerikanische Boom in der Literatur und sein Einfluss auf den Magischen Realismus**

In den Sechzigern wurde die Vorherrschaft der Lyrik, des Regionalismus und des Realismus beendet und von neuen Ideen abgelöst. Als sich Ende der Fünfziger Großverlage in Argentinien, Mexiko und Brasilien entwickelten, wurden die Kolonien zum Schwellenland im Buchwesen: Taschenbücher, billige Editionen von Klassikern und Gegenwartsliteratur, Oralliteratur in schriftlicher Form und Heftchen (cordel) erschienen. Diese verstärkte Verbreitung von Literatur erhöhte die Zahl anspruchsvoller Leser. Lehrer, Freiberufler, Intellektuelle wirkten als Literaturkritiker, Wissenschaftler und lehrten an

Universitäten. Parallel dazu dienten das Feuilleton, Radio, TV, Literatur- und Kulturzeitschriften als Vermittler. Literaturpreise wie z.B. der Biblioteca-breve-Preis vom Verlag Seix Barral wurden institutionalisiert. Die schriftliterarische Kommunikation wurde systematischer supranational. Die Autoren dieser Zeit waren Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Jose Donoso, Onetti, Julio Cortazar. Das Verlagswesen boomte, die bekanntesten Verlage waren Seix Barral, Knopf, Hispanoamericana und Losada.

Die Autoren pflegten persönlich-familiäre Freundschaften z.B. Vargas Llosa Vergötterung von Garcia Marquez, welche in gegenseitigem Lob und intertextuellen Zitaten gipfelte.

Einigend wirkte die kubanische Revolution mit einer Bildungsreform, die Bekämpfung des Analphabetismus sowie Kulturförderungen. Die Erkenntnis der gemeinsamen Geschichte förderte gemeinsame soziale politische, kulturelle Strukturen und Identität. Die Hoffnung lag darin mit West-Europa und den USA gleichzuziehen, ohne die kulturellen Wurzeln zu verlieren.

Universaler Charakter erhält der Boom durch den Einfluss aus Europa. Vieles brachten die Literaten und Ideen der Geisteswissenschaftler mit, die für einige Zeit in Europa waren.

Die Literaturströmung des Existentialismus mit Jean Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger und Karl Jaspers sowie den Ideen der Frankfurter Schule fand ihren Weg nach Lateinamerika. Ebenso die Schule von Roland Barthes, Strukturalismus und Poststrukturalismus, die Ideen des Tel Quel-Kreises mit Julia Kristevas Vorstellungen von Fremde.

Die Erzähltechniken angelsächsischer Autoren von James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Dos Passos und Virginia Woolf und damit die Verinnerlichungstechniken von inneren Monolog bis zum stream of consciousness, geprägt durch James Joyce, wurden verwendet und verschmolzen zu neuen Ideen.

Aber auch die essayistisch-intellektuellen deutsch-österreichischen Romane z.B. von Thomas Mann, Hermann Broch und Robert Musil inspirierten neben

antiken Mythen-Modellen in Freudscher Interpretation von Homer bis Sophokles und die visuelle Sachlichkeit des nouveau Roman durch Robbe Grillet, Michel Butor, Natalie Sarraute.

Vor allem durch die Beschäftigung der lateinamerikanischen Autoren, erhielten vergessene europäische Autoren Aufwertung und einen neuen Stellenwert z.B. Aufwertung Gustave Flauberts durch Vargas Llosa und wirkten auch dadurch auf Europa zurück.

Was sich daraus entwickelte, war eine Originalität durch Verbindung okzidentalen Erbes mit lateinamerikanischer Tradition. Die Entdeckungs- und Conquista- Chroniken, die Texte des Modernismo, avantgardistischer Roman und Schreibweisen der Vätergeneration mündeten als ein Konglomerat in den Magischen Realismus.

Qualitativ hochwertige, zeitaufwendige Werke wurden ermöglicht durch die Professionalisierung und finanzielle Unabhängigkeit. Die Disposition über viel Schreibzeit und Freizeit zu verfügen wurde durch die Übernahme literaturaffiner Tätigkeiten als Literaturprofessoren, Sekretäre literaturwissenschaftlicher Institute sowie die Einbindung der Autoren in die Vermarktung und Übersetzung erleichtert.

Autoren begannen sich politisch zu engagieren, z.B. gegen die US-Blockade Kubas, die Militärinterventionen in der Dominikanischen Republik, die Krise in Vietnam, der CSSR, die Padilla-Affäre.

Autoren, die in diesem Konglomerat wirkten, waren Ernesto Sábato, José Donoso, Julio Cortazár, Juan Carlos Onetti sowie Mario Vargas Llosa, die ebenfalls im Exil in Spanien gelebt hatte, und Carlos Fuentes. Carlos Fuentes war Anhänger der kubanischen Revolution und setzte sich mit der mexikanischen Revolution und der Geschichte der Conquista bis zur USA-Unabhängigkeit auseinander. Er sieht Mexiko als bikulturelles mestizisches Land und kritisierte die Revolutionsromane wegen Ignorierens von Mythologie und Ethnologie.

In den Siebziger und Achtziger veränderten sich im Postboom die Themen zu etablierten Trivialkünsten, Massenmedien, poststrukturelle/postmoderne Philosophie z.B. Manuel Puig *El beso de la mujer araña*. 1976 Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*, 1977, Gabriel Garcia Marquez *El amor en los tiempos del cólera*. Neue Diktatorenroman Roa Bastos *Yo el supremo*, G.G. Marquez *El general en su laberinto*, 1989 , Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*, 1981 entstehen.

## 5. Magischer Realismus – Problematischer Terminus in der Postkolonialen Literatur

Der Boom der lateinamerikanischen Literatur in den 60igern mit Marquez förderte den Magischen Realismus und wurde, wie Homi Bhabha schrieb, „the literary language of the emergent postcolonial world“<sup>40</sup>.

Der Magische Realismus zeigt den Schnitt, den Abstand, zwischen zwei Systemen, der ersten Welt und der dritten Welt. Was für die erste Welt magisch, mystisch, unerklärlich scheint, ist für die Einwohner der Dritten real, unerwähnenswert normal. Der Magische Realismus wurde zu einem Modell für postkoloniale Autoren, ihre Wünsche, ihre Geschichten zu verpacken und somit ihre Kultur und Nation dem Westen zugänglich zu machen.

Die Autoren schreiben aus ihrer Diaspora, in der Sprache der Kolonialmacht und verwenden die historische romantische Vorstellung, um in nostalgischer Sehnsucht die alte Welt in die neue zu holen. Ihre alte Welt wird durch ihre Texte lebendig in den Westen getragen. Die alte Welt wird dadurch greif- und lebhafter für den Westen.

Die Ideen des Magischen Realismus destabilisieren die Strukturen von Kontrolle und Macht, die den Westen repräsentieren.

Durch das Wiedererinnern an die Geschichte wird einerseits die alte Welt der neuen noch mal bewusster gemacht. Andererseits wird durch das Nachäffen - Colonial Mimicry oder der Versuch das koloniale Subjekt nachzuahmen - genau diese Realität wieder zerstört.

Die hybride Natur des Magischen Realismus untergräbt die dominante Autorität des Realismus. Die textuelle Darstellung der unvollständigen Nachahmung charakterisiert den kolonialen Diskurs in vielen Richtungen. Realismus wird so lange und weit modifiziert, bis er aufhört real zu sein.

Gabriel Garcia Marquezs, der vor allem mit seinem magisch realistischen Roman *Cien años de soledad* berühmt wurde und 1982 den Nobelpreis erhielt, löste eine Reihe von Nachahmern und mutigen Nachfolgern aus, wie z.B. Isabel Allende, Laura Esquivel, Luis Sepulveda. Aber auch außerhalb Lateinamerikas fand der Magische Realismus Anhänger z.B. Günther Grass, Amitav Ghosh, Salman Rushdie, José Saramago, Angela Carter, Nakagami Kenji, Ben Okri und wurde somit zum globalen literarischen Phänomen.

In den 90ern wurde auch die Literaturkritik und Literaturwissenschaft auf den Magischen Realismus aufmerksam, Stephen Slemon, Parkinson Zamora und Wendy B. Faris setzten sich mit seiner Entstehung und seinem Zusammenspiel im Bereich des postkolonialen Diskurses auseinander.

Aus diesem Konglomerat heraus stellt sich die Frage, warum wurde gerade der Magische Realismus als Stimme eingesetzt für ehemals unterdrückte Länder? Warum wird gerade durch ihn die Möglichkeit und der Raum geschaffen, die Spannungen der verschiedenen sozialen Rahmen offenzulegen. Oder ist es wirklich die Stimme der kolonialen Welt, wie Bhabha behauptet?

Like the Latin American, they (postcolonial writers in English) combine the supernatural with the legend and imagery derived from colonialist cultures to represent cultures which have been repeatedly unsettled by invasion, occupation, and political corruption. Magic effects, therefore, are used to indict the follies of both empire and it's aftermath.<sup>41</sup>

Jean-Pierre Durix sieht in seiner Abhandlung *Mimesis, genres, a post-colonial discourse: deconstructing magic realism* (1998) das Problem dieser postkolonialen Literatur wie folgt:

Zuerst wurde dem Autor und Leser der Kolonialländer ein Image von Realität durch die Kolonisatoren angeboten. Gegen diese Images rebellieren die Intellektuellen der Kolonien, sie verwerfen Realität zugunsten der Kraft der

---

<sup>40</sup> Bhabha, Homi: Nation and Narration. London: Routledge 1995. S. 6

Imagination und bieten eine alternative Interpretation der Wirklichkeit, oft zwischen zwei Wünschen, die sie einerseits zurück zu „native sources“ dem Ursprung, der Quelle, zum Nativen führt und andererseits zur Verwendung der Tradition des europäischen Realismus, um ihre Realität in ihren eigenen Terminus zu interpretieren. „Imperialistic powers deprived the colonized people not only of their territories and wealth but also of their imagination.“<sup>42</sup>

Ihre Verantwortung als Autor ist nicht nur persönliche Integrität. Es ist viel mehr eine soziale und kulturelle Mission, auf der Suche nach einer alternativen Realität. Postkoloniale Literatur versucht, die alten Werte und Glaubensparadigmen mit neuen Erkenntnissen und Realitäten zu verbinden. Der Literatur wird soziale Funktion sowie Ersatz für fremde westlich-dominierte Werte zugeordnet. Der Begriff Magischer Realismus ist nur für westliche Kritiker ein Oxymoron. Für den postkolonialen Autor sind beide Begriffe nicht kontrovers. Fantastisches läuft parallel zur Romantik, da z.B. Kontinuität zwischen Glauben und Sicherheit einer unsichtbaren Welt herrscht.

In den „New Literatures“ der postkolonialen Zeit steht der Autor oft zwischen zwei Welten: seiner kulturellen Herkunft verpflichtet, treibt es ihn zurück zu seinen heimischen Wurzeln, aber sein aktuelles Leben in der neuen Welt, führt ihn von dort weit weg. Die zweite Möglichkeit erwächst durch seinen Kontakt mit dem europäischen Realismus. Hin- und hergerissen, entflieht der Autor, indem er sich eine eigene alternative Realität bastelt.

In der europäischen Literatur kämpft das Fantastische gegen die Tyrannei von Fakten und Realem während in postkolonialen Literaturen nach der Verbindung von alten und neuen Werten gesucht wird, und der Autor lediglich gegen die Dominanz des westlichen Einflusses kämpft.

In den letzten Jahren fand eine Gleichsetzung und Kategorisierung beinahe aller lateinamerikanischen Texte als gleichbedeutend mit magisch realistischen

---

<sup>41</sup> Boehmer, Elleke: Colonial and Postcolonial Literature. Oxford: Oxford University 1995. S. 235

<sup>42</sup> Durix, Jean-Pierre: Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism. London: Macmillan

Texten statt, und es schien, als wären einzig die Autoren des Lateinamerikanischen Kontinents fähig, diese Texte zu schreiben. Magischer Realismus sollte aber als ein literarisches Phänomen betrachtet werden.

Lange Zeit wurde der Magische Realismus als ein netter Nebeneffekt des postkolonialen Diskurses und kurzweiliges Gastspiel im literarischen Zirkel abgehandelt. Sein Umgang mit der Geschichte wurde erst nach der Rushdie Affäre, um die *Satanic Verses* Bedeutung geschenkt. Die Verwendung dieser Literaturform wurde zu seinem Umgang mit der postkolonialen Agenda Indiens. Magischer Realismus wurde ein Schlagwort für eine ganze Generation von Autoren. Es soll Spannung und Spiel zwischen dem Realistischen und dem Fantastischen sein. Die Interpretation des Magischen Realismus hat eine starke Betonung des realistischen Codes und die Realität wird als Norm gesehen und klare Grenzen gezogen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem. Bei Rushdie drückt sich Magisch-realistisches oft durch Disharmonie aus – ein Kampf zwischen zwei diametralen oppositionellen Punkten. Magisch ist für Rushdie eine Art des Realismus. Rushdies Texte reflektieren die postkolonialen und die postmodernen Konditionen. Seine Verwendung dient auch seinem Umgang und Zugang zur sozio-politischen Agendas seines Heimatlandes.

Die Verwendung des Begriffes durch Salman Rushdie ist sehr different zu der lateinamerikanischen Autoren.

Rushdies Form des Magischen Realismus wird jedoch in vielen Abhandlungen und Literaturkritiken auf dieselbe Stufe wie Garcia Márquez Texte gestellt.

Werke des Magischen Realismus suchen in ihrem literarischen Gehalt nach einer Positionierung eines postkolonialen Subjektes und somit Bekämpfung, Überwindung, Verarbeitung des kolonialen Erbes.

*Cien años de soledad* ist z.B. die Rückbesinnung auf bewusste anachronistische Mündlichkeit sowie eine Kolonial- und Unabhängigkeitsgeschichte. Allein Macondo wird von der ersten Welt zerstört durch den Kapitalismus, der militärisch wehrlose Arbeiter tötet. Es ist beinahe die Geschichte der Ungerechtigkeit Lateinamerikas.

Magischer Realismus hat den jahrhundertlang dominierenden Realismus des Westen ergänzt und für seine Bedürfnisse modifiziert. Allerdings ist er nicht nur ein postkoloniales Phänomen. Er passiert und wird geschrieben viel mehr im Kontext der literarischen Globalisation, ein Zurückschreiben von den Rändern der Kolonien an das Zentrum und die Mitte.

Es ist das erste Mal in der Literatur, dass das der formale Schwerpunkt Europa verlässt.

According to Edna Aizenberg, the spread of magic realism „is a development of revolutionary magnitude ... and we should not take it for granted“, it „suggests that Latin American magical realism may well be the first contemporary literary mode to break the hegemony of the center by forcing the center to 'imitate' the periphery, and by allowing a vibrant, innovative intertextuality of the margins – between Latin America and Africa, for instance.“<sup>43</sup>

Die stärkste Antriebskraft für die Entwicklung des Magischen Realismus in Lateinamerika, Asien, der Karibik, Afrika und Osteuropa war und ist die Darstellung und jahrhundertlange Vorstellung dieser Länder als exotisch, anders, magisch, wunderbar. Der Wunsch des Menschen nach Unbekanntem und Neuem ließ noch mehr Raum und Möglichkeit offen, diese Literaturen zu fördern.

Die verschiedenen Kulturen, Perspektiven und Realitäten fördern das nahezu Ungreifbare im Magischen Realismus und verstärken den liminalen Charakter und das Wesen dieser Literatur. Die Autoren im Westen kämpfen nicht nur an diese Grenze, zusätzlich sitzen sie dazwischen – weder hier noch dort. Mit anderen Worten: Vieles ist im Magischen Realismus bereits multikulturell und vieles macht der Charme der marginalen Position der Autoren und Kulturen aus.

---

<sup>43</sup> Aizenberg, Edna: The Famished Road: Magical Realism and the Search for Social Equity. Yearbook of Comparative and General Literature 43 (1995). Zit.n. Faris, Wendy B.: Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville: Vanderbilt University Press 2004. S. 41

Da der Magische Realismus meist zusammen mit literarischer Identitätsproblematik diskutiert wird und Ausdruck für die Kodierung von Andersartigkeit ist, wird er zu einem wesentlichen Bestandteil im Diskurs der Postkolonialität.

Literatur macht Identität. Rushdie baut und träumt in *Midnight's Children* Modelle für ein neues Indien der Nach-Unabhängigkeits-Generation, sowie Günther Grass in *Die Blechtrommel* für ein Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb.

Marginalität, Ambiguität und intergrierte Binarität, wo alles parodiert, nachgeahmt und geborgt ist, gilt als symptomatisch für die Kraft dieser Geschichten, ebenso wie die unübersetzbaren kulturellen Spezifitäten. Der postkoloniale Autor, der physisch und phantastisch von der Metropole kolonisiert, seinen Texten mit Elementen von den Rändern der Welt versieht.

Obwohl diese Literatur oft in den früheren Kolonien oder zumindest aus den Gedanken und der Welt dieser geschrieben werden, sind sie dennoch für ein internationales Publikum gedacht.

## 6. Indo-englische Literatur

### 6.1. Indo-englische Literatur als Postcolonial Literature

Ab dem Jahr 1800 wurde die Verbreitung von Druckerzeugnissen in Englisch wie auch in verschiedenen Regionalsprachen in Indien gefördert. Der Beginn der literarischen Moderne in Indien beginnt mit dem Einsetzen westlichen Einflusses in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. Nach zwei Jahrhunderten englischer Herrschaft war in Indien das Englische zu einer allindischen Elitesprache und damit zu einem exklusiven Verständigungsmittel mit geringer sozialer Reichweite geworden. Während der Unabhängigkeitsbewegung heftig bekämpft, wurde das Englische zu einem großen nationalen und kulturellen Einigungsfaktor. Englischsprachige Originalwerke und Übersetzungen starteten ihren Einfluss auf die indischen Autoren. Die literarische Szene wandelt zwischen den Extremen Nachahmung und Abstoßung. Die Auseinandersetzung mit westlichen Vorbildern bedingt einen Ruf nach kulturnostalgischen Werten. Die verwestlichte Moderne, die europäische Maßstäbe an außereuropäische Literatur legt, führt zur Wiederbewusstmachung der kulturellen Vergangenheit Indiens. Das Ende der Kolonisation war der Punkt einer Wende.

Trotz dieser Ablehnung behalten indische Autoren den Westen vor Augen - teils als Widerpart, teils als Adressat, der ungeachtet der indischen Inhalte sich in ihren Werken widerspiegelt. Ein Problem der postkolonialen Ära für Literaten war die Identifikationsmöglichkeit mit einer Sprache. Zweihundert Jahre langer Einfluss durch britische Kolonialherren hatte auch Einfluss auf die indische Literatur. Die englische Literatur nahm Einfluss auf die literarische Welt in Indien, dort verwertet und durch Emigration indischer Autoren wurde sie dann in neuer Form in den Westen zurücktransportiert, in die Länder der Kolonialherren. Die Suche nach neuen Wertesystemen hat sich aufgrund einer Kraftprobe mit dem Westen zu einer eigenen Literatur entwickelt.

Das Engagement der Indo-englischen Autoren wandte sich gegen die frühere britische Kolonialherrschaft und verwendete die englische Sprache, deren Mitbesitzer diese Autoren waren, gegen ihre Kolonialherren. Sie haben ihre Kultur verarbeitet und gegen den Westen verwendet. Englisch wurde Teil der indischen Kultur.

Die Verwendung der englischen Sprache feiert eine Unabhängigkeit und Freiheit, die Sprache ist nicht mehr entlehnt, sondern Teil der indischen Kultur geworden. Die Menschen der kolonialisierten Gebiete wurden zu Mitbesitzern der englischen Sprache, man versuchte Kultur zu verarbeiten und gegen den Westen zu verwenden. Die Autoren lassen sich nicht vom Englischen beherrschen, die Autoren dieser Generation haben begonnen zurückzuschreiben.

Die alte Ost-West-Spaltung im indischen Bewusstsein, das nie vollständig kolonisiert wurde, stellt sich als Spaltung zwischen geborgter Idee und gesellschaftlicher Wirklichkeit dar. Das Projekt der so genannten indischen Renaissance, vom Westen zu lernen, ohne die eigenen kulturellen Wurzeln zu verlieren, scheint gescheitert.

## **6.2. Eine Literatur für den Export**

Die Bewegung in der Literatur, die im Zuge der Dekolonialisierung Indiens begann, nennt sich Indian English Literature, abgekürzt IEL. Eine Bezeichnung, die von westlichen Literaturkritikern geprägt und eingeführt wurde. Diese Literaturströmung bezieht sich auf das Schreiben von Autoren, die trotz ihrer indischen Herkunft in Englisch schreiben. Die Autoren leben oft in der Diaspora entweder in erster oder zweiter Generation im Westen. Einige von ihnen wie z.B. Arundhati Roy leben in Indien und schreiben dennoch nicht in ihrer indischen Muttersprache.

Diese Literaturbewegung ist eine sehr junge und das erste veröffentlichte Buch in dieser Kategorie war Sake Dean Mahomet, *Travels of Dean Mahomet*, 1793 publiziert in Grossbritannien. Rabindranath Tagore war einer der ersten Literaten seines Landes, der in seiner Muttersprache Bengali und in der Sprache der Kolonisatoren Englisch schrieb. Er übersetzte auch seine Texte selbst ins Englische.

Bekannt und berühmt wurde diese postkoloniale Literatur vor allem durch den Booker Preis 1981 an Salman Rushdie für sein Werk *Midnight's Children*. Ihm folgten Bharati Mukherjee, Shashi Tharoor, der vor allem für Zeitsprünge in seinen Romanen bekannt ist, Anita Desai, Kiran Desai (Mutter und Tochter), Amitav Ghosh, Rohinton Mistry, Amit Chaudhuri und Jhumpa Lahiri, die vor allem erst in den letzten Jahren auf den Bestsellerlisten zu finden ist. David Davidar sowie Vikram Seth sind ebenso Autoren dieser Generation, die sich eher einem realistischen Stil verschrieben haben.

Indien wird nicht selten als Mikrokosmos gesehen in dieser Literatur, so wohl von den Autoren in Indien und auch im Westen.

Die Besonderheit der Indo-englischen Literatur macht der Mangel an indischen Lesern aus. Auch schreiben die Autoren der Diaspora nicht für den Leser der Diaspora. Das Aufkommen einer global orientierten neuen Mittelklasse in den vergangenen zwei Jahrzehnten hat nichts daran geändert. Die Autoren schreiben nicht vorwiegend für das indische Publikum. Eine Literatur, die für den Export angefertigt wird und damit beschäftigt ist, dem Westen den Osten zu erklären. Die Autoren dieser Literatur haben einen Leser vor Augen, der nicht mit Indien vertraut ist. Die emotionalen Wurzeln sind irgendwo zwischen der Alten und der Neuen Welt – vielleicht im Dritten Raum? (vgl. Kapitel 2 zu Homi Bhabha) und doch kann dieser Autor aufgrund seiner Erziehung und Ausbildung seine Arbeit in Englisch verfassen.

Noch kaum entdeckt ist hingegen die Literatur, die in Indien selbst entsteht, vor allem Werke, die in den indischen Nationalsprachen geschrieben sind, in Hindi, Urdu, Tamil, Bengali etc. Die indische Literatur ist eine Literatur in vielen

Sprachen. Die zentrale Literaturakademie in Neu-Delhi erkennt inzwischen zweiundzwanzig Literatursprachen an und erfasst damit mehr als 90 % der Gesamtbevölkerung.

Die Literatur Indiens in ihren Regionalsprachen bleibt jedoch dem Westen noch verschlossen, wurde noch nicht am internationalen Buchmarkt übersetzt und hat sich noch nicht durchgesetzt.

### 6.3. Die Entwicklung in der Indo-englischen Literatur

Es hat sich eine neue Literatur entwickelt, der Boom schreibender indischer Emigranten begann mit Salman Rushdies *Midnight's Children* im Jahr 1981. Dieser Roman des 1947 in Bombay geborenen Emigranten löste eine Flutwelle Indo-englischer Romane aus. Vikram Seth mit seinem Buch *A Suitable Boy*, Anita Desai, Amitav Ghosh, Sunetra Gupta *Memories of Rain*, Shauna Singh Baldwin, Gita Mehta *Snakes and Ladders*, Shashi Deshpande, Bharati Mukherjee, Devita Kaswani mit ihrem aktuellen Roman *Love happens* sind Namen von Autoren dieser Literatur. Diese wiederum ebneten den Weg für ihre schreibenden Kollegen, die in Indien leben und schreiben wie z.B. Arundhati Roy, die mit ihrem Bestseller-Roman *The God of Small Things* vor allem im Westen schnell als Bestseller bekannt wurde. Dieser Boom blieb auch nicht stehen und entwickelte sich weiter zur Literatur von Autoren, die bereits in zweiter Generation im Ausland leben z.B. Nina Sibal, Jhumpa Lahiri, Kiran Desai, .... Thematische Parallelen gibt es in all diesen Werken: das Ausdrücken des Anderssein, die Thematik der Neue/Alte Welt, Heimat/Fremde.

The Indian writer, looking back at India, does so through guilt-tinted spectacles. ( I am of course, once more, talking about myself.) I am speaking now of those of us who emigrated ... and I suspect that there are times when the move seems wrong to us all, when we seem, to ourselves, post-lapsarian men and women. We are Hindus who have crossed the black water; we are Muslims who eat pork. And as a result - as my use of the Christian notion of the Fall indicates - we are now partly of the West. Our identity is at once

plural and partial. Sometimes we fell that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools.<sup>44</sup>

Die immer größer werdende Zahl von indischen Immigranten, brachte ihre eigene Religion und ihre eigene Denkweise in den Westen mit. Der fremden Welt gegenüber klammerten sie sich zwar fest an der eigenen Tradition und Kultur, aber gleichzeitig wuchs bei ihnen immer mehr das Bedürfnis, die Erlebnisse in der Fremde zum Ausdruck zu bringen, und förderte die Konfrontation mit der neuen soziokulturellen Umgebung literarisch zu bewältigen.

Die Zahl der indischen oder Indo-englischen AutorInnen und deren Werke ist groß und Verlage haben ihren Bekanntheitsgrad in Europa in den letzten Jahren stark forciert. Arundhati Roy steht dieser Modeerscheinung kritisch gegenüber.

Nach den jüngsten kommerziellen Erfolgen einiger indischer Autoren suchen westliche Verlagshäuser verzweifelt nach dem nächsten großen Indo-englischen Roman. Es fehlt nur noch, dass sie mit Englisch sprechenden indischen Schriftstellern Bewerbungsgespräche für den Posten des „Schriftstellers“ führen.<sup>45</sup>

Die Frage stellt sich, warum genau diese Literatur solches Interesse in Europa und Amerika auslöste. Diese Literatur doch ebenso eine "Gastarbeiterliteratur" wie jede andere, die von Emigrierten aus den verschiedensten Ländern, geschrieben wird. Das Interesse an Indo-englischer Literatur kann anhand mehrerer Gründe erklärt werden. In den Achtzigern trat diese Literatur die Nachfolge der lateinamerikanischen Literatur an. Der Magische Realismus, von lateinamerikanischen Autoren oft verwendet, wurde unter anderem von Salman

---

<sup>44</sup>Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91. London: Granta Books 1992. S. 15

<sup>45</sup>Roy, Arundhati: Die Politik der Macht. 4. Aufl. München: Goldmann 2003. S. 214 (=btb Taschenb. 72987).

Rushdie neu entdeckt, verändert und auf die indische Kultur umgelegt. Weiters kann sich die Indo-englische Literatur im Gegensatz zu vielen anderen Literaturen dieser postkolonialen Ära, auf einen sehr großen Kulturraum beziehen.

Elleke Boehmer in *Colonial and Postcolonial Literature* beschäftigte sich ebenfalls mit der Frage, warum diese Literatur einen solchen Boom erlangte und meint, dass Autoren, die mehr unter einem nationalen Fokus schreiben, weniger erfolgreich im Westen sind. Ebenso sind für sie der Magische Realismus - eine Form dieser gespaltenen, verdrehten Welt Ausdruck zu verleihen und diese dadurch interessant in ihrer Fremdartigkeit und ihrem Anderssein für den westlichen Leser zu machen sowie Rushdies Fatwa Faktoren, die das Interesse an dieser Literatur verstärkt haben. Die Attraktion für den westlichen Leser scheint das Exotische, das Magische, das Andere, das jedoch mit dem Code des Westens vertraut scheint und deshalb auf den westlichen Leser nicht beängstigend oder verschreckend wirkt. Migrant Literature hat durch ihren Rückzug zum Zentrum, die Alternative geschaffen, auf der einen Seite ihre Leser zu unterhalten und ihn zugleich moralisch von der Bürde des Kolonialismus oder der Dritten Welt-Thematik zu entbinden.

Mit einem Ausblick auf eventuelle neuen Themen der indischen oder der Indo-englischen Literatur und der Stellungnahme der Autoren zum aktuellen Weltgeschehen formuliert Arundhati Roy ihre Ansätze sozialkritisch:

Ist es denn nicht wahr oder zumindest theoretisch möglich, dass es Zeiten im Leben eines Volkes oder eines Landes gibt, in denen das politische Klima verlangt, dass wir – selbst die am meisten Abwägenden unter uns – offen für eine Seite eintreten? Ich glaube, dass wir uns heute in einer solchen Zeit befinden. Und ich glaube, dass die Intellektuellen und Künstler in Indien in den nächsten Jahren aufgerufen sein werden, Position zu beziehen. Diesmal werden wir anders als im Unabhängigkeitskampf nicht den Luxus haben, gegen eine „feindliche“ Kolonial-macht zu kämpfen. Wir werden gegen uns selbst kämpfen. Wir werden gezwungen sein, uns einige sehr unbequeme Fragen nach unseren Werten und Traditionen zu stellen, nach unseren Visionen für die Zukunft, unserer Verantwortung als Staatsbürger, der Legitimität unserer

„demokratischen Institutionen“, nach der Rolle von Staat, Polizei, Armee, Justiz und nach der Rolle der Intellektuellen.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup>Roy, Arundhati: Die Politik der Macht. 4. Aufl. München: Goldmann 2003. S. 218 (=btb Taschenbücher 72987).

## **7. Salman Rushdie Midnight's Children (1981)**

Midnight's Children ist der Roman Salman Rushdies, der die Initialzündung für den Boom dieser postkolonialen Literatur gab und die Aufmerksamkeit des Westens ins weit entfernte Indien zog. Dieser Roman verband die Themen Kolonialismus und Unabhängigkeit, geschickt in den Magischen Realismus verpackt .

Von diesem Roman ausgehend, soll die Weiterentwicklung der Indo-englischen Literatur betrachtet werden. Seine detailliert Besprechung soll Basis und Vergleichsmaterial bieten für die folgenden Romane. Dieser Boom förderte das Rezept des Magischen Realismus in Kombination mit indischer Nostalgie. Und danach? Eine Abwendung zu sozialeren, authentischeren und realeren Romanen und Texten. Die Umorientierung, weg vom Magischen Realismus kommt, aber erst später.

### **7.1. Die Geschichte Saleem Sinai's - Inhaltsangabe**

Die Grenzen zwischen realer und irrealer Welt und Historie verschwimmen in der Geschichte einer Familie, die an die orale Erzählpraxis Indiens angeknüpft ist. Die Erzählweise hat unmittelbaren Bezug zur mündlichen Erzählung.

Saleem Sinai wird am 15. August 1947 geboren, mit der Fähigkeit die Gedanken anderer lesen, mit anderen tausend Mitternachtskindern in Kontakt treten zu können, sowie Empfindungen und Gefühle anderer zu riechen. Als er seine außergewöhnliche Fähigkeiten verliert und zwangssterilisiert wird, glaubt er sinnlos gelebt zu haben und seinem Leben durch das Erzählen Bedeutung verleihen zu müssen. Die Familienchronik, seine Erzählung, soll Lehrgedicht werden für die Bevölkerung Indiens.

Der Roman besteht aus drei Büchern. Das erste erzählt ab 1915 die Geschichte des Großvaters Aadam Aziz, der nach seinem Studium in Deutschland wieder

nach Kaschmir zurückkehrt, bis zur Geburt Saleem Sinais, der bei seiner Geburt mit Shiva, ebenfalls ein Mitternachtsskind, vertauscht wird.

Das zweite Buch erzählt Saleems Kindheit und seine Jugend in Bombay. Eingebettet in die Geschichte Indiens ist die Ermordung Gandhis, der Wahlsieg der Kommunisten 1957 und der Kaschmir-Krieg.

Die Konferenz der Mitternachtsskinder löst sich inmitten dieser politischen Umbrüche auf, um für die Zukunft Indiens zu arbeiten.

1947 wird Pakistan unabhängig. Saleem erhält seine große Nase und einen ausgeprägten Geruchssinn.

Das dritte Buch erzählt von seiner Heirat mit Parvati the Witch, Parvati der Hexe. Der Ausnahmezustand wird ausgerufen: Saleem wird verhört und mit allen anderen noch lebenden Mitternachtsskinder zusammen sterilisiert. Das Ende spielt in Bombay und Padma, seine ZuhörerIn ist zugleich die erste Rezipientin seiner Lebensgeschichte.

Parallel zu den Schicksalen in Saleems Familie verlaufen die Ereignisse in der indischen Geschichte. Zum Beispiel die Rückkehr Aadams fällt unmittelbar mit der Ankunft Gandhis in Indien zusammen, die scheiternde Ehe von Mumtaz parallel zur erfolglosen Quit India Bewegung von 1942. Die Geburt der Mitternachtsskinder ist die Geburt der neuen Nation Indien.

## **7.2. Das Fragmentarische – Das Unhomogene**

Das Motiv des Fragmentarischen könnte als Untertitel oder Leitmotiv für *Midnight's Children* dienen. Nicht, weil der Leser das Buch unbefriedigt wieder weglegt, nachdem er es gelesen hat, sondern weil im Text selbst, so sollte man jedenfalls meinen, mit der Figur des Erzählers Saleem Sinai durchaus Anspruch auf Vollständigkeit und Kompaktheit erhoben wird. Immerhin ist Saleem Zeitzeuge der Ereignisse. Doch Saleems Erinnerungen bleiben bruckstückhaft und unvollständig. Rushdie selbst verteidigt dieses oftmals kritisierte Element seines Romans:

Saleem Sinai is not an oracle; he's only adopting a kind of oracular language. His story is not history, but it plays with historical shapes ... Many readers wanted it to be history, even the guidebook which it was never meant to be; others resented it for its incompleteness ... History is always ambiguous. Facts are hard to establish, and capable of being given many reading. Reality is built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge. The reading of Saleem' unreliable narration might be, I believed, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to 'read' the world.<sup>47</sup>

Doch zeigt sich das Fragmentarische und Unhomogene schon in den Charakteren des Romans.

O eternal opposition of inside and outside! Because a human being, inside himself, is anything but a whole, anything but homogeneous; all kinds of every wighting are jumbled up inside him and he is one person one minute and another the next.<sup>48</sup>

Rushdie's Charaktere sind stets höchst komplex, veränderlich.

In *Midnight's Children* wird ein perforiertes Leintuch zum Symbol für Verlust, für ein fragmentarisches Leben durch die Generationen. Saleems Großvater, Aadam Aziz, kehrt nach einem längeren Aufenthalt im Westen, genauer gesagt in Heidelberg, in seine Heimat Kashmir zurück. Er versucht sich auf traditionell religiöse Bräuche rückzubesinnen. Doch als er anfängt zu beten, wird er von Erinnerungen an Heidelberg eingeholt:

... – but now Heidelberg invaded his head; here was Ingrid, briefly his Ingrid, her face scorning him for his Mecca- turned parroting; here, their friends Oskar and Ilse Lubin the anarchists, mocking his prayer with their anti-ideologies - ... Three drops fell. There were rubies and diamonds. Andy my grandfather, lurching upright, made a resolve. Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked forever into that middle place, unable to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. Permanent alteration: a hole.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. London: Granta Books S. 25

<sup>48</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. London: Vintage Books 1981. S. 236

Dieses Loch zieht sich weiter durch Saleems Erzählungen, und transformiert sich in ein perforiertes Leintuch wenig später, durch welches der junge Arzt Aziz seine Patientin und spätere Frau, nur nach und nach, Körperteil für Körperteil untersuchen kann. Seine eigene Unvollständigkeit „... and sometimes, through a trick of the light, Amina thought she saw, in the centre of her father's body, a dark shadow like a hole.”<sup>50</sup> überträgt sich, und er beginnt sie und sie ihn teilweise zu lieben. Das Leintuch bleibt im Besitz der Familie, versteckt in einer Truhe. Der Mangel wird versteckt.

Aadam verliebt sich in Teile seiner Frau, so kann ihre Liebe niemals ganz werden und immer wieder zerstreuen sich die beiden. Jamila singt durch ein Loch im Laken, das ihr Gesicht verdeckt und wird dadurch nur auf eine Stimme reduziert. Nach ihrer Verwandlung in Jamila wird sie unbedeutend für Saleems weiteren Weg.

Rushdie schreibt über diese Unvollkommenheit: „Unable to accept the unarguable absolutes of religion, I have tried to fill up the hole with literature.”<sup>51</sup> Den Verlust des Glaubens und der Tradition stellt Rushdie durch ein Loch dar, ein Loch in der Mitte der Existenz.

Ein weiteres Indiz des Fragmentarischen ist Saleems eigene körperliche Verfassung. Er leidet an seiner Krankheit, die ihn tatsächlich in Stücke zerfallen lässt (Teile seiner Haut lösen sich ab). Weiters ist Saleem die Verkörperung der Unhomogenität schlechthin, da er das Kind dreier Einflüsse ist: Sein leiblicher Vater ist Engländer, seine leibliche Mutter Inderin und Hindu, und seine Zieheltern sind Moslems.

Das Motiv der Unvollkommenheit zieht sich weiter durch die Familie bis zu Saleems Sohn Aadam Sinai, dessen leiblicher Vater nicht er sondern Shiva ist.

---

<sup>49</sup> Ebda. S. 11

<sup>50</sup> Ebda. S. 138

<sup>51</sup> Keith M. Booker: Beauty and the beast: Dualism as depotism in Salman Rushdie's fiction. In: ELH 57 (1990), S. 994

Eng an das Thema der Unvollkommenheit geknüpft ist das Thema der Transformationen, der Wandlungen einzelner Personen. Aus Saleem wird die Scheibe vom Mond, Rotznase, Fleckengesicht, Kahlkopf, Schnüffler und letztendlich Buddha, um dann wieder eine andere, neue Version des Mitternachtskindes Saleem zu werden.

### 7.3. Transformationen – Namen

Kaum einer der zahlreichen Charaktere in *Midnight's Children* bleibt die Erzählung hindurch ungewandelt. Meist gestaltet Rushdie diese Wandlungen plakativ und unterstreicht die Andersartigkeit des Charakters auch durch eine Umbenennung. Namen verwendet Rushdie nicht zufällig, sie sind stets geladen mit unterschwelliger Bedeutung.

Our names contain our fates; living as we do in a place where names have not acquired the meaninglessness of the West, and are still or than mere sounds, we are also victims of our titles.<sup>52</sup>

Solche Transformationen dienen der präzisen und raschen Erklärung einer Änderung und charakterlichen Entwicklung einer Figur. Diese Metamorphosen hinterfragen die Identität eines Charakters und veranschaulichen die Veränderungen, die in einem Individuum vorgehen können.

Metamorphosis serves, as the basis for a method of portraying the whole of an individual's life in its more important moments of crisis: for showing how an individual becomes other than what he was.<sup>53</sup>

Rushdie verwendet dieses Stilelement ausführlich in *Midnight's Children* aber auch in seinen anderen Romanen. Zu Beginn des Buches zum Beispiel wird Saleems zukünftige Mutter von Mumtaz nach der Scheidung von ihrem ersten Gatten zu Amina, oder Aminas Mutter Naseem, die sich von der begehrenswerten jungen Frau in eine nörgelnde alte Matrone entwickelt, wird

---

<sup>52</sup> Rushdie, Salman; *Midnight's Children*. S. 364

fortan nur noch „Mother Reverend“ genannt. Die wahrscheinlich (auch im Buch für Saleem selbst) unglaublichste Wandlung geschieht mit Saleems Schwester, die er liebevoll stets „Brass Monkey“ nennt. Sie ist unangepasst, mutig, schwierig:

“The Brass Monkey was never so furious as when anyone spoke to her in words of love; desperate for affection, deprived of it by my overpowering shadow, she had a tendency to turn upon anyone who gave her what she wanted, as if she were defending herself against the possibility of being tricked.”<sup>54</sup>

Doch plötzlich wird aus dem „Brass Monkey“ „Jamila Singer“, das genaue Gegenteil: eine angepasste, ätherische Figur, die Saleem nicht mehr verstehen kann, in die er sich aber rettungslos verliebt.

Auch Saleem selbst wird transformiert als er bei den traumatischen Ereignissen seine Familie verliert und der ostpakistanischen Armee beitrifft. Aufgrund seines hervorragenden Geruchssinns wird er als Fährtensucher eingesetzt. Er wird als „man-dog“ beschrieben, als halb Mensch, halb Tier. Auch spricht er nicht und fühlt keinen Schmerz, was seine Unmenschlichkeit noch unterstreicht. Von seinen Trainern wird er „Buddha“ genannt; Buddha, der die Fähigkeit besitzt „...of not – living – in – the – world – as well as living in it; he was present, but also absent.“<sup>55</sup>

Saleem ist viele Personen gleichzeitig und keine davon richtig ganz, er vereint ohne dadurch vereinnahmt zu werden. Er ist die Scheibe vom Mond, eine Rotznase und Buddha. Er spürt die Welt erst über seine Gedanken und dadurch, dass er in die Köpfe anderer eindringen kann, auch über deren Gedanken. Später erriecht er sie. Vom reichen tollpatschigen Lieblingssohn wird er zum armen Soldaten, um dann im Ghetto ein verstümmelter Nicht-Magier zu werden und in einer Essiggemüse-Fabrik seine Geschichte zu schreiben.

---

<sup>53</sup> Ebda. S. 36

<sup>54</sup> Ebda. S. 151

<sup>55</sup> Rushdie, Salman; *Midnight's Children*. S. 349

In Gabriel García Márquez Roman *Cien años de soledad* kommt es durch das Wiederholen von Namen zum Verschmelzen von Personen z.B. José Arcadio und Aureliano. Ihre Namen werden in jeder Generation immer wiederholt. Namenszusätze lassen den Leser die Figuren unterscheiden. In diesem magisch realistischen Roman werden die Personen vereinheitlicht. Die Geschichte vieler Generationen wird somit zur Geschichte einer Generation, die immer und immer wieder passiert.

Jedoch ist Saleem niemals nur Saleem, er trägt immer einen Teil mit sich – einmal ist er der reiche Mittelklasse-Sohn, der im Wohlstandsviertel lebt, dann ist er ein verarmter Soldat, der im Dschungel für einen Krieg kämpft, über den er nichts weiss. Saleem trägt immer ein Stück Indien mit sich.

Auf Saleem lastet der Druck, gleichzeitig zuviele Personen zu sein. Saleem ist daran, sich selbst im Wirrwarr der Stimmen und Personen zu verlieren.

Seine Herkunft ist verworren, seine Eltern sind nicht seine richtigen Eltern. Ebenso wie Rudyard Kiplings *Kim* hat auch Saleem mehrere Eltern. Als ihn seine Eltern von zu Hause wegschicken, werden seine Tante und sein Onkel seine Zieheltern, ebenso wie der erste Mann seiner Mutter Nadir Khan und der Schlangenbeschwörer Picture Singh, der sich seiner im Magierghetto annimmt. Dadurch sind Saleem und Kim Außenseiter ihrer eigenen Geschichte und haben so einfacheren Zugang zu Indien. Kim ist Weißer irischer Abstammung, sein Vater ein trinksüchtiger Soldat in Indien. Über seine Mutter erfährt man wenig. Er wächst in den Slums von Lahore bei einer Prostituierten auf, die sich ganz dem Opium-Konsum hingibt. Trotz seiner weißen Hautfarbe ist er gebräunt und gleicht der Hautfarbe nach einem Inder. Er kann weder lesen noch schreiben, noch kann er besonders gut Englisch sprechen. Von Beginn an kann ihn der Leser weder als ganz britisch noch ganz indisch einordnen. In der Geschichte definieren seine Abenteuer seine Identität. Seine Papiere trägt er in einem Lederamulett mit sich. Seine Vaterfiguren werden der Lama und Colonel Creighton.

I am Kim. I am Kim. And what is Kim? His soul repeated it again and again.

He did not want to cry, -had never felt less like crying in his life, - but of a sudden easy, stupid tears trickled down his nose, and with an almost audible click he felt the wheels of his being lock up anew on the world without.<sup>56</sup>

#### 7.4. Dualismus

Der Begriff wird seit der Antike für die Existenz materieller und immaterieller Substanzen verwendet. Dualistische Beispiele sind Yin und Yang, weiblich und männlich, aktiv und passiv, usw. Der Begriff prägt die Existenz zweier einander ausschließender Arten. Wogegen die Polarität ergänzende Gegensatzpaare wie z.B. Mann und Frau, hell und dunkel ohne Wertung erklärt.

Thomas Hyde (1636-1705) setzte sich mit dem Begriff auseinander und verstand darunter die religiöse Überzeugung, dass es ein gutes und ein böses übernatürliches Wesen gibt.

Durch Shiva und Saleem wird Geist und Körper getrennt repräsentiert. Shiva und Saleem werden bei der Geburt vertauscht, das Leben, das für Shiva bestimmt ist, wird von Saleem geführt. Shiva lebt verarmt, früh ohne Vater, muss sich alleine durchschlagen und endet als kraftvoller Krieger dennoch im Tod. Saleem wird in einer behüteten Familie aufgezogen, bis ihn alle Familienmitglieder gleichzeitig verlassen. Seine Nase und Tolpatschigkeit führt ihn durch alle Winkel Indiens. Während Saleems Markenzeichen die Nase ist, wird das Knie Symbol für Shiva und steht für seine Durchsetzungskraft und Macht.

Die Dualität von oben und unten, Knie und Nase, gut und böse, von den okkulten Windungen der Schlange bis zu den geraden Stäben der Leiter zeigt von Beginn an das Ende. Wie Shiva sein Leben beginnt, wird Saleem enden.

---

<sup>56</sup> Kipling, Rudyard: Kim. Wordsworth Classics: Hertfordshire 1993. S. 241

Rushdie verwendet das Stilmittel des Dualismus exzessiv in fast allen seinen Werken. Diese Dualität wird jedoch stets hinterfragt, und führt dadurch den Leser auf das Konzept der Mehrdeutigkeit. Er erwähnt das Spiel „Snakes and Ladders“, um seinen Gedankengang dazulegen:

All games have morals; and the game of Snakes and Ladders captures, as no other activity can hope to do, the eternal truth that for every ladder you climb, a snake is waiting just around the corner; and for every snake, a ladder will compensate. But it's more than that; no mere carrot- and -stick affair; because implicit in the game is the unchanging twoness of things, the duality of up against down, good sinuosities of the serpent; in the opposition of staircase and cobra we can see, metaphorically, all conceivable oppositions, Alpha against Omega, father against mother; here is the war of Mary and Musa, and the polarities of knees and nose ... but I found, very early in my life, that game lacked one crucial dimension, that of ambiguity – because, as events are about to show, it is also possible to slither down a ladder and climb to triumph on the venom of a snake ...<sup>57</sup>

Saleem, der Erzähler selbst, ist ein Kind, ein Produkt des Dualismus und der Ambiguität, „O, my shoes are Japanese, these trousers English, if you please, on my head a Russian hat –my heart's Indian for all that.“<sup>58</sup> Als Kind des neuen Indiens unterliegt er trotzdem oder gerade deshalb diese unterschiedlichen Einflüsse.

Die Welt Indiens ist in Saleem, er verkörpert Indien.

Who what am I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done – to – me. I am everyone everything whose being – in – the – world affected was affected by mine. I am everything that happens after I've gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly exceptional in this matter; each 'I', every one of the now – six – hundred – million – plus of us, contains a similar multitude, I repeat for the last time: to understand me, you'll have to swallow a world.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Rushdie, Salman; *Midnight's Children*. S. 141

<sup>58</sup> Rushdie, Salman; *Imaginary Homelands*. London: Granta Books 1991. S.11

<sup>59</sup> Rushdie, Salman; *Midnight's Children*. S. 383

Um dem Dualismus und der Polarität Ausdruck zu verleihen, setzt Rushdie häufig das Element der Charakterpaarung ein. Absichtlich stößt er an die Grenzen dieser literarischen Konvention und führt sie *ad absurdum*. Sein Einsatz der Charakterpaarung ist alles andere als naiv und vereinfachend; er zeigt dabei nicht nur die Differenzen zwischen den Charakteren auf sondern auch die Widersprüchlichkeit, die sie in sich selbst vereinen. Rushdie schafft es Dualismus subtil zu hinterfragen, indem er dem Buch einen Quasi- Helden (Saleem) vorstellt, und dessen Alter-Ego Shiva. Hier folgt er noch den Konventionen, in dem eine Figur durch die charakterlichen Züge der anderen definiert wird. Und er unterstreicht seine gewählte Polarisierung durch den Einsatz sprechender Namen (Shiva = Gott der Zerstörung und des Chaos). Doch nur bis zu diesem Punkt bleibt Rushdie dem Dualismus treu. Denn schon bald erfährt der Leser, dass Saleem und Shiva bei der Geburt vertauscht wurden, das heißt Shiva ist in Wirklichkeit Saleem und Saleem in Wirklichkeit Shiva. Wer ist nun böse? Wer ist gut? Wer der Held? Wer der Anti-Held?

## 7.5. Fremdsein und Migration

Salman Rushdie selbst sieht sich nicht als Emigrant wie es im klassischen Sinne verstanden wird. Er emigrierte nach Großbritannien auf seinen eigenen Entschluss hin. Die Anpassung in diesem Land fiel ihm durchaus nicht schwer. Er beherrschte die Sprache und war im britisch-kolonialistischen Stil erzogen worden.

In common with many Bombay-raised middle-class children of my generation, grew up with an intimate knowledge of, and even sense of friendship with, a certain kind of England; a dream England composed of Test Matches at Lord's presided over by the voice of John Arlott, at which Freddie Trueman bowled unceasingly and without success at Polly Umrigar; of Enid Blyton and Billy Bunter, in which we were even prepared to smile indulgently at portraits such as 'Huree Jamset Ram Singh', the dusky nabob of Bhanipur'. I wanted to come to England. I couldn't wait. And to be fair, England has done all right by me; but I find it a little difficult to be properly grateful. I can't escape the view that my relatively easy ride is not the result of the dream- England's famous sense of tolerance and fair

play, but of my social class, my freak fair skin and my 'English' English accent. Take away any of these, and the story would have been very different. Because of course the dream- England is no more than a dream.<sup>60</sup>

Trotz oder vielleicht gerade wegen dieses Verlustes an nativer indischer Identität früh in seinem Leben ist eines der Leitmotive in Rushdies Werken Emigration nach außen und das Anders-Sein, die Migration innerhalb eines Charakters.

Gleich zu Beginn des Buches stößt der Leser auf eine Beschreibung einer inneren Migration. Anhand des Schicksaals von Saleems Großvater Aadam Aziz veranschaulicht Rushdie das Fremdsein, das Fremdsein vor allem auch in der eigenen Heimat. Aadam, der den kolonialisierten Menschen verkörpert, kehrt zurück aus dem Westen und trägt schwer an seinem Gepäck aus Erfahrungen, die einerseits seinen Horizont erweitern, aber es ihm dadurch auch erschweren, sich wieder einzufügen. Wiederum bedient sich Rushdie der Symbolik und lässt Aadam Aziz tatsächlich eine Tasche mit sich tragen, gefüllt mit modernen medizinischen Geräten aus Deutschland.

To the ferryman, the bag represents Abroad; it is the alien thing, the invader, progress. And yes, it has indeed taken possession of the young doctor's mind; and yes, it contains knives, and cures for cholera and malaria and smallpox; and yes, it sits between doctor and boatman, and has made them antagonists.<sup>61</sup>

Der Bootsman Taj als Verkörperung des alten Indien, Aadam als Verkörperung des neuen, fortschrittlichen Indien, und eine Tasche als Symbol für Grenzen zwischen Menschen und Zeiten und Ländern. Für Saleems Grossvater ist es ein Fortschritt, ein Fortschritt der allerdings Verlust erzwingt. Rushdie erkannte dieses Dilemma von Emigranten: Der Emigrant glaubt, er könne zwei Kulturen, zwei Lebensweisen miteinander verbinden, und diese Multikultur auch ausleben. Doch meist scheitert er, wie Aadam, muss sich entscheiden und

---

<sup>60</sup> Rushdie: Imaginary Homelands. S. 18

<sup>61</sup> Rushdie: Midnight's Children. S. 21

einen Teil aufgeben. Aadam im Buch löst diesen Konflikt, indem er seine Heimat Kashmir verlässt und nach Agra zieht. Für ihn ist Flucht die Antwort.

Rushdie macht an der Reaktion der Nebendarsteller wie seiner Großmutter und dem Bootsmann Tai das Problem der Immigration, der Rückkehr und der Wiedereingliederung fest.

Aadam Aziz muss seinen Glauben ablehnen, um sein medizinisches Equipment in der Schweinsledertasche zu tragen. Er kündigt den religiösen Lehrer seiner Kinder und verbietet seiner Frau die Purdah. Während seines Aufenthaltes im Westen trat Wissenschaft und Neues anstelle von Tradition und Religion. Für ihn ist das Neue, das Wissenschaftliche das, was ihn weiter führen soll. Dennoch lebt er Religion in Pakistan im Schatten einer Moschee – „as an oppressive accusing finger“<sup>62</sup> - immer im Hintergrund wachend und beobachtend.

## 7.6. Handcuffed to history

Romane des Magischen Realismus machen ihren Bezug zur Geschichte deutlich. *Midnight's Children* erzählt davon, dass die Unabhängigkeit Indiens nur ein Anfang für Indien aus dem Dilemma war und ist. *Cien años de soledad* beschreibt, wie viel Schaden durch die Präsenz und Macht Nordamerikas in Südamerika angerichtet wurde und *Die Blechtrommel* ist Antwort auf das Naziregime in Deutschland und den Zweiten Weltkrieg. Diese drei Werke des Magischen Realismus sind Beispiel, wie sehr die Autoren die Geschichte ihres Landes in die Geschichte ihrer Charaktere einfließen lassen und da all das Geschehene unter dem Einfluss einer Dritten Welt – der Kolonisatoren oder Besatzer passiert, fanden sich die Schreiber eine kleine Welt in der Realität mit der Öffnung zu einem fantastischen Raum, der wie im Spielzeugland betreten und verwendet werden kann, um all dem Widerfahrenem gerecht Ausdruck zu verleihen. Vielleicht wäre reales Schreiben, mit dem Finger auf die „Bösen“

---

<sup>62</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 41

gezeigt, zu frech und anklagenden. Alle politischen und geschichtlichen Ereignisse haben soziale und emotionale Wunden in Land und Leute hervorgerufen, die auch durch die Unabhängigkeit, den Rückzug und das Kriegsende nicht einfach geheilt werden konnten.

Salman Rushdie erzählt in einem Interview mit *Quinzaine Littéraire* (Ausgabe 449)<sup>63</sup>, dass Realität nicht mehr alles auszudrücken vermag, was in unserer Welt passiert. Die beinahe absurde Realität, die uns umgibt, die bereit ist sich jeden Moment selber zu zerstören, wird nicht mehr ganz ernst genommen. Das Magische ist ein Versuch Aufmerksamkeit und Nachdenken auf sich zu ziehen.

In *Shame* erzählt Rushdie die gleichzeitige Koexistenz des Indien im fünfzehnten Jahrhundert und in der Zeit der indisch-pakistanischen Teilung und kreiert somit eine vierte Dimension in diesem Roman.

The country in this story is not Pakistan, or not quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same space, or almost the same space. My story, my fictional country exists, like me, at a slight angle to reality.<sup>64</sup>

In *Midnight's Children* spricht Rushdie für jene, die jahrelang keine Stimme hatten. Seine Grossmutter bricht nach drei Jahren - Jahre der britischen Dominanz in ihrem Land - das Schweigen.

„... she spoke against my grandfather for an hour and nineteen minutes and by the time she had finished the clouds had run out of water and the house was full of puddles.“<sup>65</sup>

Die Geschichte Saleems ist unmittelbar mit der Geschichte Indiens verbunden. Parallelen und Motivation der Handlungen entspringen der Entwicklung eines neuen Staates.

---

<sup>63</sup> Wajsbrot, Cecile. Salman Rushdie: Utiliser une technique qui permettrait à Dieu d'exister. In: *La Quinzaine littéraire* 449 (1985). S. 22

<sup>64</sup> Rushdie, Salman: *Shame*. S. 24

<sup>65</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 61

Was my lifelong belief in the equation between the State and myself transmuted, in 'the Madam's' mind, into that in-those-days-famous phrase: *India is Indira and Indira is India?* Were we competitors for centrality – was she gripped by a lust for meaning as profound as my own – and was that, was that why ...?<sup>66</sup>

Und Saleem geht noch einen Schritt weiter. Er erzählt nicht nur eine Geschichte, er wird selbst zur Geschichte. Er greift aktiv ein, verändert sie und erzählt sie so, wie er es für richtig und seine Aufgabe hält.

Als Saleem die Kontrolle über sein Rad verliert und bergabwärts in ein politische Demonstration für die Marathi und Gujarati -Sprache und die Schaffung von unabhängigen Staaten für diese Sprachgruppen rast, wird er das erste Mal bewusst auf ein weiteres Indien gestoßen. Die Grenzen der Staaten wurden nicht durch Flüsse, Täler oder Gebirge sondern aufgrund von Sprache gezogen. Beide Sprachen sind Saleems schlechteste Schulfächer. Diese Demonstration hatte die Teilung des Staates Maharashtra zur Folge, dessen Hauptstadt Bombay wurde. Mit seinem englischen Rad stößt er auf Indien. Er ist durch seine gesellschaftliche Stellung ein Außenseiter, ein kleiner Prinz, der in einer Enklave von englisch gebauten Häuser der Upper Class wohnt. Dass er Englisch spricht, trennt ihn einerseits vom Indien des Alltags und andererseits macht es Indien aber auch generell für ihn zugänglich, da er nicht alle 179 Sprachen und 544 Dialekte Indiens spricht.<sup>67</sup>

## 7.7. Kurzer Überblick über die Geschichte Indiens

Im 18. Jahrhundert übernahm England die Herrschaft über ein damals wohlhabendes Land und hinterließ nach zweihundert Jahren eines der Armenhäuser der Welt. Die Industrielle Revolution ging an Indien vorüber, welches zwar auf eine Verbesserung der Gesundheitslage und demokratische

---

<sup>66</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 420

<sup>67</sup> Vgl. Rothermund, Dietmar: *Indien. Kultur, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Umwelt*. Ein Handbuch. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung 1995. S.101

Institutionen dank England bauen konnte, jedoch keine Ärzte und Fachleute zur Verfügung hatte.

1947 sandte Großbritannien Lord Mountbatten nach Indien – mit dem Auftrag, das Land so schnell als möglich in die Unabhängigkeit zu führen. Am 15. August 1947 wird Indien ein freies und unabhängiges Land. Nehrus Kongresspartei – äußerst populär im ganzen Land – triumphiert. Premierminister Nehru geht daran, die größte Demokratie der Welt zu regieren.

Ungefähr fünfzig Jahre bestimmte die Kongresspartei das politische Leben Indiens. Gandhi prägt heute noch den Unabhängigkeitsbegriff und Premierminister Nehru mit seiner ihm nachfolgenden Tochter Indira Gandhi, den Begriff der Kongresspartei. Bis 1984 blieb sie Regierungschefin und stand der Partei der Massen, die Basis für sozialen und politischen Konsens war, vor. Die Kongresspartei führte sowohl die politische als auch die soziale Revolution an, verlor jedoch 1996 aufgrund von eigennützigen Führern die Macht.

Indira Gandhi und Saleem physische Erscheinungen haben einen direkten Bezug zur indischen Politik. Indiras Notstand hat eine schwarze und weiße Seite, ebenso wie ihre Frisur – ihre Haare auf der einen Seite weiß und der anderen schwarz. Die Konferenz der Mitternachtskinder kann als Alternative zur Kongresspartei gesehen werden. Der Erzähler weiß über die Bedrohung der Mitternachtskinder für Indira Gandhis Bewegung und glaubt, dass diese Gruppe eine Gefahr für die schwarze Witwe sein.

Die Demokratie in Indien war stets gefordert vor allem durch religiöse, soziale und regionale Widersprüche, durch Unterentwicklung und Armut sowie außenpolitische Spannungen, die zu drei Kriegen mit Pakistan und einem mit China führten.

Saleem ist eines der Mitternachtskinder, geboren in der ersten Stunde der Unabhängigkeit, die Geburt einer Nation. Eine neue Generation Indiens war geboren, um Indien in eine unabhängige und frei Zukunft zu führen. Die Kinder dieser Stunde wurden mit magischen Eigenschaften geboren.

Einige Ereignisse im Roman beziehen sich auf tatsächliche geschichtliche Ereignisse. Einzelne Beispiele sollen im Folgenden näher beleuchtet werden um die Verbindung von Historie und Fantastischem etwas zu hinterleuchten.

### **7.7.1. Amritsar – 13. April 1919**

Mahatma Gandhi wurde vor allem durch die Rowlatt-Gesetze in die Politik eingebunden. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wollten die Engländer die Notstandsgesetze des Krieges durch ein Gesetz ändern, das eine Internierung von Aufwiegler\*innen auch ohne Gerichtsurteil ermöglichte, um der von den Engländern befürchteten nationalen Agitation Herr zu werden. Gandhi lehnte diese Gesetzesänderung ab, da sie das Misstrauen der Engländer ausdrückte, welches die Inder durch ihren Einsatz im Krieg keineswegs verdient hatten. Öffentliche Demonstrationen erreichten ihren Höhepunkt in Amritsar. Der britische General Reginald Dyer ließ auf einem friedlichen Platz in Amritsar eine unbewaffnete Menge erschießen. Dieses Massaker erregte in ganz Indien Empörung. Gandhi war treibendes Mitglied im Ausschuss zur Klärung dieses Vorfalls und ließ durch seinen schnellen und sachlichen Bericht den Engländern keine Zeit und keine Möglichkeiten, den Vorfall zu verheimlichen.

Salman Rushdie bezieht sich direkt auf dieses Kapitel und nennt dieses Jod – ein rotbraunes Desinfektionsmittel, das Blut sehr ähnlich sieht. Am 6. April 1919 rief Gandhi einen Hartal, Schließung aller Läden und Geschäftsstellen zum Zeichen der Trauer in Bombay, Madras, Bihar und Sindh aus. Mahatma Gandhi wollte die Bevölkerung durch seine Anwesenheit unterstützen und war bereit jede Stadt zu bereisen. Auf eine Einladung hin wollte er auch Amritsar, welches im Pandschab liegt, besuchen. Bei seiner Abreise nahmen ihn britische Soldaten in Gewahrsam und brachten ihn nach Bombay zurück. Die Bevölkerung von Amritsar versuchte durch eine friedliche Demonstration ihren Widerstand gegen die neuen Bestimmungen und gegen das Einreiseverbot Mahatma Gandhis zu zeigen.

Aadam Aziz stürzt mit seinem Fahrrad unerwartet in eine Demonstration für Amritsar und verletzt sich. Das Jod hält Aadam Aziz Frau für Blut und Aadam macht sich über sie lustig. Das Jod ist westlich und fremd für die junge unerfahrene indische Frau, die so wenig Ahnung hat von dem, was Aadam im Westen erfahren und erlebt hat.

That afternoon, the streets are suddenly full of people, all moving in the same direction, defying Dyer's new Martial Law regulations. Aadam tells Naseem, ' There must be a meeting planned – there will be trouble from the military. They have banned meetings.' 'Why do you have to go? Why not wait to be called?'  
 ... On April 13<sup>th</sup>, many thousands of Indians are crowding through this alleyway. 'It is a peaceful protest,' someone tells Doctor Aziz. Swept along by the crowds, he arrives at the mouth of the alley. A bag from Heidelberg in his right hand. ... They have fired a total of one thousand six hundred and fifty rounds into the unarmed crowd. Of these, one thousand five hundred and sixteen have found their mark, killing or wounding some person. ' Good shooting, Dyer tells his men, 'We have done a jolly good thing.'<sup>68</sup>

### 7.7.2. Notstand

Bei den Wahlen 1971 erreichte die Kongresspartei unter der Führung Indira Gandhis den Höhepunkt ihrer Macht. Die darauf folgenden Jahre waren jedoch gekennzeichnet vom nicht immer fairen politischen Alltag. Bereits 1971 wurde der Vorwurf der Korruption im Wahlkampf gegen Indira Gandhi laut. Die Punkte, in denen Indira Gandhi für schuldig befunden wurde, nämlich der Einsatz eines zu diesem Zeitpunkt noch im Staatsdienst befindlichen Beamten als Wahlhelfer, waren trivial, aber das Urteil war schwerwiegend. Die Opposition verlangte den sofortigen Rücktritt Indira Gandhis. Sie ließ 1975 aufgrund ihres angefochtenen Wahlsiegs 1971 den nationalen Notstand ausrufen und konnte dadurch die neuen Wahlen aufschieben. Tausende Oppositionsgegner wurden verhaftet. Indira Gandhi regierte Indien über ein Jahr mit diktatorischer Vollmacht.

---

<sup>68</sup> Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 35

Influence of hair-styles on the course of history: there's another ticklish business. If William Methwold had lacked a centre-parting, I might not have been here today; and if the Mother of the Nation had had a coiffure of uniform pigment, the Emergency she spawned might easily have lacked a darker side. But she had white hair on one side and black on the other; the Emergency, too, had a white part – public, visible, documented, a matter for historians – and a black part which, being secret macabre untold, must be a matter for us.<sup>69</sup>

Das Notstandregime isolierte Indira Gandhi immer mehr von der Öffentlichkeit, die in ihr keine Repräsentation mehr sah. Indira's Sohn Sanjay griff immer stärker in die Politik seiner Mutter ein und riet ihr die Wahlen, welche 1976 aufgeschoben worden waren, für 1977 anzuberaumen. Damit leistet er unbewusst den Oppositionsgegnern, die trotz Inhaftierung, einen Wahlsieg vorbereiten konnten, einen wertvollen Dienst. Ein Zweiparteiensystem konnte sich jedoch nicht durchsetzen. Eine Interimsregierung unter Premierminister Charan Singh regiert bis zu den Neuwahlen 1980.

### 7.7.3. Zwangssterilisation

Eine rücksichtslose Zwangssterilisationskampagne, mit der Indira Gandhis jüngerer Sohn Sanjay das Bevölkerungswachstum in den Griff bekommen wollte, erwies sich als schwerer Schlag für die ohnehin bereits zerfallende Kongresspartei. Die Zuwachsrates der indischen Bevölkerung betrug zwischen 1961 und 1971 24,8 %. Indira Gandhi und ihr Sohn versprachen sich von der, von wenigen Politikern befürworteten Kampagne, schnelle Wirkung, welche durch Geburtenkontrolle nicht erreicht werden konnte. Diese Zwangssterilisationskampagne zog keinerlei Nutzen nach sich und brachte die Familienplanung bei der indischen Bevölkerung in Misskredit, so dass die Politiker auch heute noch dieses Thema am liebsten vermeiden. Sogar in der Wortwahl hat diese Furcht ihren Ausdruck gefunden. Heute spricht die indische Regierung von „family welfare“. Welche das gesamte Umfeld der Familie in die

---

<sup>69</sup> Ebda. S. 421

Geburtenkontrolle einbinden soll. Auf keine Fall soll jemals wieder Zwang hinter diesen Worten stehen.

They were good doctors: they left nothing to chance. Not for us the simple vas- and tubectomies performed on the teeming masses; because there was a chance, just a chance that such operations could be reversed ... ectomies were performed, but irreversibly: testicles were removed from sacs, and wombs vanished for ever.

Test- and hysterectomized, the children of midnight were denied the possibility of reproducing themselves ... but that was only a side-effect, because they were truly extraordinary doctors, and they drained us of more than that: hope, too, was excised, and I don't know how it was done, because the numbers had marched over me, I was out for the count, and all I can tell you is that at the end of eighteen days on which the stupefying operations were carried out at a mean rate of 23.33 per day, we were not only missing little balls and inner sacs, but other things as well: in this respect, I came off better than most, because drainage-above had robbed me of my midnight-given telepathy, I had nothing to lose, the sensitivity of a nose cannot be drained away ... but as for the rest of them, for all those who had come to the palace of the wailing widows with their magical gifts intact, the awakening from anaesthesia was cruel indeed, and whispering through the wall came the tale of their undoing, the tormented cry of children who had lost their magic: she had cut it out of us, gorgeously with wide rolling hips she had devised the operation of our annihilation, and now we were nothing, who were we, a mere 0.00007 per cent, now fishes could not be multiplied nor base metals transmuted; gone forever, the possibilities of flight and lycanthropy and the originally-one-thousand-and-one marvellous promises of a numinous midnight.

Drainage below: it was not a reversible operation.

Who were we? Broken promises; made to be broken.

And now I must tell you about the smell.70

Saleem und den Mitternachtskinder werden alle Möglichkeiten genommen, sich fortzupflanzen und somit ihr Indien weiter zugeben. Indira Gandhi und ihr Programm nimmt den Mitternachtskindern ihre Magie und ihre Besonderheiten. Das Indien der Mitternachtskinder wird auf einen Schlag unmöglich gemacht. Die Hoffnung des neuen Indiens stirbt.

## 7.8. Chronologie, Erinnerung

Im Schreibprozess erzählt Saleem seine Geschichte. In einer Picklesfabrik schreibt er seine Memoiren – die Früchte müssen verarbeitet werden, während sie noch maximalen Geschmack haben.

Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time.<sup>71</sup>

Saleem gesteht, dass er seine eigene Geschichte über Indien schreibt. Es ist nicht nur, dass er ein Kind Indiens ist – willenlos der Geschichte ausgeliefert sondern er weiß, dass auch er die Geschichte ändern und manipulieren kann.

What grows best in the heat: fantasy; unreason; lust.  
In 1956, then, languages marched militantly through the daytime streets; by night, they rioted in my head. We shall be watching your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own.<sup>72</sup>

Er geht so weit und ändert die Geschichte, damit sie in seine Geschichte passt. Manchmal greift der Erzähler in seiner Geschichte vor und ändert damit nicht nur die Chronologie seiner sondern auch die Chronologie der Geschichte Indiens.

(... And already I can see the repetitions beginning; because didn't my grandmother also find enormous... and the stroke, too, was not the only ... and the Brass Monkey had her birds ... the stroke, too, was not the only ... and the Brass Monkey had her birds ... the curse begins already, and we haven't even got to the noses yet!)<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup>Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 599

<sup>71</sup>Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 166

<sup>72</sup>Ebda. S.167

<sup>73</sup>Ebda. S. 12

Unter Zeitdruck und der Angst etwas zu vergessen, schreibt Saleem hastig. Er glaubt nicht genug Zeit dafür zu haben. Die Rastlosigkeit lässt ihn essen und beinahe seine Arbeit vergessen.

... I, too, am forced to accelerate, to make a wild dash for the finishing line; before memory cracks beyond hope of re-assembly, I must breast the tape. (Although already, already there are fadings, and gaps; it will be necessary to improvise on occasion.)<sup>74</sup>

Durch dieses Geständnis weiß der Leser, dass sein Held oder Antiheld die Geschichte, um sie erzählen zu können, eventuell ein wenig ändern muss. Saleem ist besorgt um die Erzählung selbst. "It will be necessary to improvise on occasion."<sup>75</sup>

Aber für wen muss Saleem improvisieren, für wen muss er eine lückenlose Geschichte schreiben und für wen muss er lügen? Es ist nicht der Leser, es ist die nächste Generation seines Indiens. Für sie muss er die Geschichte aufschreiben, damit sie wissen, was passiert ist und um daraus zu lernen. Er muss lügen, um den Leser der nächsten Generation zu unterhalten.

To tell the truth, I lied about Shiva's death. My first out-and-out lie – although my presentation of the Emergency in the guise of a six-hundred-and-thirty-five-day-long midnight was perhaps excessively romantic, and certainly contradicted by the available meteorological data.<sup>76</sup>

Saleem regiert wie ein kleiner König über die Geschichte, obwohl er so unbedacht und unschuldig im Hintergrund die Fäden zu scheinen zieht und sich immer wieder als von der Geschichte betrogen und weitergeschubst und manipuliert präsentiert. Er stolpert durch die Geschichte und kann sie immer wieder ein wenig ändern.

---

<sup>74</sup> Ebda. S. 384

<sup>75</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 373

<sup>76</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 443

Am I so far gone, in my desperate need for meaning, that I'm prepared to distort everything – to re-write the whole history of my times purely in order to place myself in a central role?<sup>77</sup>

Rushdie beschreibt zwar einerseits historische Ereignisse, kreiert jedoch andererseits gleichzeitig eine autonome pseudo-reale Welt, die dem Leser die Entscheidung freistellt sich entweder darauf einzulassen oder nicht. Realität ist für Rushdie jedenfalls stets eine Frage der Perspektive:

Reality is a question of perspective; the further you get from the past, the more concrete and plausible it seems- but as you approach the present, it inevitably seems more and more incredible. Suppose yourself in a large cinema, sitting at first in the back row, and gradually moving up, row by row, until your nose is almost pressed against the screen. Gradually the star's faces dissolve into dancing grain; tiny details assume grotesque proportions; the illusion dissolves- or rather, it becomes clear that the illusion itself is reality  
...<sup>78</sup>

Der allwissende Erzähler enthüllt sich als Person mit mythisch-magischer Weltsicht.

Die wahre Geschichte Indiens ist unmittelbar mit der Geschichte der Sinais verknüpft, als Saleems Großvater stirbt fällt dies unmittelbar mit der Krankheit Nehrus zusammen. Im kleinen spielt sich in der Familie die Geschichte einer großen Nation ab.

Saleem beschreibt, dass seine erzählende Kraft aus einem unbestimmbaren Nowhere kommen:

he sits „like an empty pickle jar in a pool of Anglepoised light, visited by this vision of my grandfather, ... which demands to be recorded, filling my nostrils with the acrid stench of his mother's

---

<sup>77</sup> Ebda. 166

<sup>78</sup> Ebda. S. 165

embarrassment ... I seem to have found from somewhere the trick of filling in the gaps in my knowledge.“<sup>79</sup>

Erinnerung und Chronologie verschwimmen und Ereignisse werden verwechselt und vertauscht, um seiner Geschichte dienlich zu sein. Er hat die Fäden in der Hand, um seine Geschichte zu schreiben.

## **7.9. All-India Radio/ Die Stimmen von Tausenden im Kopf von einem.**

### **Saleem und seine Fähigkeiten.**

Rushdie spielt mit dem Titel des Radiosender All India und den Stimmen von Tausenden in Saleems Kopf.

Die Geschichte des Hörfunks begann in Indien mit dem Jahr 1927. Das All India Radio startete 1936 sein Programm. Als Indien 1947 seine Unabhängigkeit erlangte, verfügte All India Radio über ein Netzwerk von sechs Stationen und 18 Sendeanlagen, mit denen es 2,5 Prozent des Landes und rund 11 Prozent der Bevölkerung erreichen konnte.

Das Netzwerk von All India Radio verfügt heute über 215 Stationen, damit werden 91,42 Prozent des Staatsgebietes abdeckt und 99,13 Prozent der Bevölkerung erreicht. Mittlerweile wird in 24 Sprachen und 146 Dialekten gesendet. Die Sendungen sind über Kurzwelle auch im Ausland zu empfangen. In den 90ern wurde die Monopolstellung, die der staatliche Sender früher besaß, aufgehoben und immer mehr private Hörfunksender entstanden. In den großen Städten haben private UKW-Sender wie Radio Mirchi, Radio City und Red FM All India Radio in der Anzahl der Zuhörer überholt.

Ist Saleem noch er selbst, wenn 500 Mitternachtskinder in seinem Kopf sprechen – “to understand me you have to swallow a world”. In Saleems Kopf sprechen nicht nur 500 Mitternachtskinder sondern jeder einzelne in Indien, da er in die Gedanken anderer Menschen eindringen kann. Zuerst beschränkt er sich darauf nur die Stimmen seiner Familie zu hören.

---

<sup>79</sup> Ebda. S. 14

Aus den Stimmen vieler und aller, hört er plötzlich die Stimmen seiner Familie heraus.

Let me sum up: at a crucial point in the history of our child-nation, at a time when Five Year Plans were being drawn up and elections were approaching and language marchers were fighting over Bombay, a nine-year-old boy named Saleem Sinai acquired a miraculous gift. Despite the many vital uses to which his abilities could have been put by his impoverished, underdeveloped country, he chose to conceal his talents, frittering them away on inconsequential voyeurism and petty cheating.<sup>80</sup>

Später hört er ganz Indien.

In Saleems Kopf können die Mitternachtskinder kommunizieren. Saleems Geist schafft somit eine Kommunikationsfläche für die Mitternachtskinder, um leichter und nonverbal miteinander kommunizieren zu können. Es treffen sich Magie und Tradition in seinem Kopf und bereiten die nächste Generation vor. „after a curious accident in a washing-chest, I became a sort of radio.“<sup>81</sup>

Saleem kann die Fähigkeit, die Gedanken anderer zu lesen, noch vertiefen und dringt in die Gedanken anderer ein, um deren Leben zu spüren und zu führen. Saleem ist Grundbesitzer in Uttar Pradesh und hungert in Orissa und wird zum Ministerpräsidenten Jawaharlal Nehru. So kann er quer durch das Land reisen von einem Kopf in den anderen.

Er wird zu jedem einzelnen Bewohner Indiens. Saleem ist Indien und Indien ist Saleem

Saleems Identifikation mit allen Menschen seines Landes wird magisch realistisch aufbereitet:

Please believe that I am falling apart.

I am not speaking metaphorically: nor ist his the opening gambit of some melodramatic, riddling, grubby appeal for pity. I mean quite

---

<sup>80</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 172

<sup>81</sup> Ebda. S. 166

simply that I have begun to crack all over like an old jug ... In short, I am literally disintegrating ... I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximately) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust.<sup>82</sup>

In the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems take place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither once can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the „other“ , a situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences.<sup>83</sup>

Indien, seit der Unabhängigkeit wirtschaftlich und sozial mit hoher Geschwindigkeit anwachsend, zeigt nicht nur in Bezug auf Sprachen und Religion eine riesige Vielfalt. Es gibt einundzwanzig anerkannte Sprachen und eine Vielzahl an praktizierten Religion. Die indische Kultur ist ebenfalls eine hybride, beeinflusst durch unzählige andere Kulturen.

Alles was die Helden erleben, ertragen und ihnen widerfahren ist, wird zu Geschichte.

What grows best in the heat: fantasy; unreason; lust.

In 1956, then, languages marched militantly through the daytime streets; by night, they rioted in my head. We shall be watching your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own.<sup>84</sup>

Saleem zerfällt in so viele Stücke wie Menschen in Indien sind. Somit repräsentiert er die Ganzheit Indiens in einem Individuum. Immer wieder kommt die Spannung zwischen dem einzelnen und vielen auf. Die dynamische Beziehung zwischen Saleems Leben und dem kollektiven Leben der Nation lässt immer wieder das eine auf das andere Einfluss nehmen. Saleem versucht

---

<sup>82</sup> Ebda. S. 37

<sup>83</sup> Slemen, Stephen. Magic Realism as a Postcolonial Discourse. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*. Hrsg. v. Wendy B. Faris u. Lois Parkinson Zamora. Durham: Duke University Press 1995. S. 409

<sup>84</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S.167

immer wieder ganz Indien in sich aufzunehmen, muss jedoch letztendlich zugeben, auseinander zu fallen. Auch die Geschichte ist eine zerstückelte Geschichte, die sich der Leser immer und immer wieder selbst zusammensuchen muss.

Der Held Elias des Romans *Schlafes Bruder* 1992 von Robert Schneider erinnert an Saleem. Vergleicht man Saleem mit Elias, so zeigt es deutlich, wie verschieden die zwei Charaktere mit ihren Superkräften umgehen und wozu sie diese verwenden.

„NACHDEM Gott den Elias auf so wunder- wie grausame Weise hörend gemacht hatte, wurde es in dem Jungen still. Allein um den Jungen wurde es nicht still.“<sup>85</sup>

*Schlafes Bruder* ist ein klassischer Bildungsroman, dessen Held in dem von Inzucht und Doppelmoral geprägten ländlichen Milieu eines österreichischen Bergdorfs des 19. Jahrhunderts dem Leser einen grotesken Spiegel vorhält und schließlich tragisch in Wahnsinn und Selbstmord enden muss.

Elias wird innerhalb kurzer Zeit erwachsen und seine Pupillen werden gelb. Er kann alle Geräusche des Universums vernehmen, unter anderem hört er den Herzschlag eines weiblichen Wesens und verliebt sich in sie, da ihr Herzschlag identisch mit dem seinen ist.

Er ist der größte Komponist aller Zeiten, da er die Menschen zutiefst berühren und verzaubern kann. Er verfügt über ein unfehlbares absolutes Gehör für alle Klänge, Geräusche und Töne seiner näheren Umgebung. Seine Musik ahmt das Geschehen der Natur nach und er findet auch Inspiration in der Liebe zu Elsbeth. Elias besitzt auch die Fähigkeit mit den Tieren zu reden. Die Unsichtbarkeit des Hören wird zur Metapher für das Nichterkennen seines Talents.

Elias verwendet seine gottgegebene, magische Eigenschaft, um selbst zu leiden und zu lieben. Der Held Saleem jedoch – unromantisch und ichbezogen – für die Rettung seiner Geschichte.

---

<sup>85</sup> Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. 4. Aufl. Leipzig: Reclam Leipzig 1994.

### 7.10. Magisches

Doch nicht nur Saleem hat magische Eigenschaften auch seine Großmutter kann in die Träume ihrer Kinder eindringen und benutzt diese für ihre Zwecke, um die Liebschaften und Kinderstreiche schon im vorhinein zu unterbinden.

Eine Hure ist 512 Jahre alt, Parvati erhält einen Schmollmund nach Saleems Abweisung, seine Mutter verändert sich körperlich während ihrer verspäteten Schwangerschaft, sie gleicht einer Greisin.

Durch körperliche Veränderungen erzwingen die Charaktere Reaktionen. Ihre Gefühle äußern sich in ihrer körperlichen Erscheinung. Hass, Ablehnung werden nicht ausgesprochen sondern in körperlicher Erscheinung ausgelebt. Seine Tante kocht ihre unterdrückten Emotionen in Gerichten mit Gefühlen.

Ein Fluch liegt über seiner Familie – es ist der Fluch der Konstruktion eines neuen Indiens, das am Tag der Unabhängigkeit noch planlos und verloren scheint.

Immer wieder folgt auf eine schlechte Tat Bestrafung. Eine Katzenplage folgt aufgrund der Wassernot in den Hügeln von Methwold's Estate, die Staubplage dauert vierzig Tage. Es sind die vierzig Tage Trauerzeit seiner Tante Pia. Flüche wirken unreal auf den Leser. Nun glaubt der Leser zwar, dass dies nur ein schnell ausgesprochener Scherz ist, jedoch humpelt der nächste Diener gleich mit krummem Bein und verzehrtem Gesicht in die Geschichte.

Vom Erzähler werden diese magischen Dinge akzeptiert wie Kinder ohne Fragen und Zögern Vergleichbares annehmen und als real anerkennen würden.

Rushdie beleuchtet den Wandel von Gewöhnlichem zu Außergewöhnlichem, als er einen Kolibri beschreibt mit den Worten „ a creature which would be

impossible if it did not exist.“<sup>86</sup> Und als Saleem unsichtbar in einem Korb über die Grenze reist, sieht er die Stadt Dacca unter indischer Herrschaft, wo er ....

... saw many things which were not true, which were not possible, because our boys would not could not have behaved so badly; we saw men in spectacles with heads like eggs being shot in side-streets, we saw the intelligentsia of the city being massacred by the hundred, but it was not true because it could not have been true, ... we moved through the impossible hallucination of the night ...<sup>87</sup>

Für Frederick Luis Aldama in seinem Aufsatz *Postethnic Narrative Criticism* erschafft Rushdie einen vierten Raum –

he uses magicorealism to invent a fourthspace wherein his cultural and racial hybrid protagonists and characters exist in an enlarged contact zone where firstspaces (Spain and Britain) and thirdspaces (Latin America and India) coexist.<sup>88</sup>

### 7.11. Etwas Reales – das Festhalten an der Geschichte

Ein silberner mit Lapis Lazuli ausgelegter Spucknapf begleitet Saleem durchs Leben und wird die Zeit im Krieg sein Talisman.

Wie die alten Männer im Paangeschäft ihre Betelblätter in den Spucknapf spucken, so spuckt Saleem die Geschichte aus. Der Spucknapf ist für den Leser und für Saleem ein immer wiederkehrender Bezug zur Realität. Als Parvati ihn unsichtbar macht, weist er daraufhin, dass dieser Napf mit ihm überleben muss.

What I held on to in that ghostly time-and-space: a silver spittoon. Which, transformed like myself by Parvati-whispered words, was nevertheless a reminder of the outside ... clutching finely-wrought silver, which glittered even in that nameless dark, I survived. Despite

---

<sup>86</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S.40

<sup>87</sup> Ebd. S. 449

<sup>88</sup> Aldama, Frederick Luis: *Postethnic Narrative Criticism*. In: *Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Hrsg.v. Aldama, Frederick Luis. Austin: University of Texas Press 2003. S. 90

head-to-toe numbness, I was saved, perhaps, by the glints of my precious souvenir.<sup>89</sup>

Als der Spucknapf verloren geht, geht für Saleem Erinnerung, Wahrheit und die Erzählung langsam zu Ende:

I lost something else that day, besides my freedom: bulldozers swallowed a silver spittoon. Deprived of the last object connecting me to my more tangible, historically verifiable past, I was taken to Benares to face the consequences of my inner, midnight-given life.<sup>90</sup>

Saleem ist sich durchaus bewusst, dass der Spucknapf Geschichte repräsentiert. Er wurde bereits von Rani von Cooch Naheen an seine Mutter als ein Teil der Aussteuer übergeben. Der Spucknapf wird zum Symbol einer zerstörten Zeit. Einerseits ein Behälter für Erinnerungen wird er ebenso zur Quelle der Vergesslichkeit.

Dieser Spucknapf wird detailliert beschrieben und es wird genau berichtet, wie das Haus von innen und außen aussieht, in dem Saleem seine Kindheit verlebt. Das erweckt den Eindruck eines grandiosen Erinnerungsvermögens des Erzählers. Der Spucknapf ist ein immer wiederkehrendes, die Geschichte begleitendes Objekt. Er symbolisiert die Familiengeschichte.

## 7.12. Der Erzähler und die Erzählung

Saleems Fähigkeit der Telepathie erlaubt ihm die Grenzen der Sprachen zu überschreiten.

Saleem ist erste Person-Erzähler und gibt vor allwissend zu sein. Die gesamte Geschichte beginnt mit dieser Annahme. Saleem beginnt seine Geschichte zu erzählen und geht dabei zweiunddreißig Jahre vor seine Geburt zurück.

---

<sup>89</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 456

<sup>90</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 515

*Midnight's Children* lässt sich in die Kategorie Schelmenroman einordnen. Die Geschichte wird aus der Perspektive des Helden Saleem erzählt, wie er sich in verschiedenen Abenteuern durch das Leben schlägt. In pikaresken Romanen stammt der Held meist aus der unteren gesellschaftlichen Schicht, was bei Saleem zwar geburtstechnisch stimmt, dennoch wird er in einer gehobenen Mittelklasseschicht aufgezogen. Er durchläuft wie ein Schelm beinahe alle gesellschaftlichen Schichten und wird deren Spiegel. Das Ende des Schelmenromanes ist meist die Bekehrung des Helden, was auch auf Saleem zutrifft. Still und leise schreibt er in Abgeschiedenheit seine Autobiographie.

Saleem von Sonderschicksalen geprägt in einer Welt, in der nach Verlust der alten Ordnungen und Geborgenheiten die Problematik, Zwiespältigkeit, Gefahr und die ständigen Entscheidungsfragen des Daseins an ihn herantritt. Das in das Weltgeschehen eingebettete Schicksal spielt sich in erneuter Auseinandersetzung mit den äußeren Formen und Mächten ab, ist ständige individuelle Reaktion auf die Welteindrücke und –einflüsse und gestaltet damit ständig ein eigenes Schicksals.

Erzählt wird die Geschichte von Saleem als Ich-Erzähler, der nicht nur über sein Leben, sondern auch über den Schreibprozess an sich berichtet. Der Leser wird Zeuge der Entstehung des Buches, das, obwohl man es fertig in der Hand hält, während des Lesens erst entsteht. Man erfährt von Saleems größter Sorge, nämlich der, etwas vergessen zu haben und deshalb eine unvollständige Geschichte zu schreiben, dass er lückenhafte Stellen seiner Erinnerung durch ein wenig Phantasie auffüllen muss und sich leise zwingen etwas Bestimmtes der Wahrheit entsprechend aufzuschreiben. Gleich zu Beginn schwört der Erzähler, dass er alles erzählen wird und will.

Er wechselt die Perspektive und Saleem erzählt von sich in der dritten Person, was aber mit der Situation zu tun hat, die er beschreibt; er befindet sich im Dschungel und ist auf dem besten Weg, den Verstand zu verlieren, ist sich also selbst fremd.

Die Erzählerperspektive wird manchmal in „er“ verändert und es wird über Saleem berichtet:

Cross-legged, blue-eyed, staring into space, he sits beneath a tree. Bodhi trees do not grow at this attitude; he makes do with a chinar. His nose: bulbous, cucumbery, tip blue with cold. And on his head a monk's tonsure where once Mr Zagallo's hand. And a mutilated finger whose missing segment fell at Masha Miovic's feet after Glandy Keith had slammed. And stains on his face like a map ...'Ekkkh-thoo!' (He spits.)<sup>91</sup>

Wem erzählt Saleem die Geschichte? Er erzählt sie Padma, er wendet sich immer wieder an sie, jedoch scheint er von einer Macht getrieben erzählen zu müssen. Immer wieder betont er, dass er versprochen hat alles zu erzählen und nichts auszulassen und behauptet dennoch als Erzähler außerhalb der Geschichte zu sein. Saleem erzählt langsam und beginnt seine Geschichte mit der Geschichte seines Großvaters, um ja nichts zu vergessen. „We are a nation of forgetters.“<sup>92</sup>

Padma drängt ihn schneller zu erzählen, damit er nicht stirbt, bevor er seine Geschichte fertig hat.

Der Leser ist immer auf der Suche nach einer Einheit – erzählerisch, geschichtlich oder einer subjektiven und wird nicht fündig. Saleem Sinai versucht die Geschichte auf seine Biographie zu reduzieren, Indien auf sein Bewusstsein zu reduzieren.

Hauptfiguren wie Saleem zerstören das klassische Bild des Helden und ihre dramatischen Figur und delokalisieren den traditionellen Mittelpunkt Europas und der ernsten, realistischen Welt.

Sein Untergang wird besiegelt, dadurch dass ihn seine Eltern zwingen seine Nasennebenhöhlen reinigen zu lassen. Seine Nase gehört zu ihm, es ist das, was ihn ausmacht. Das Riechen war seine Telepathie und durch die gereinigten

---

<sup>91</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 348

<sup>92</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 37

Nasengänge hört er nicht mehr die Stimmen der Mitternachtskinder. Der Untergang seiner Familie besiegelt den Untergang Indiens.

Sein Sohn kommt mit Riesenohren auf die Welt – soll er das neue Indien hören, die Probleme die es seit der Unabhängigkeit zu vernehmen und anzupacken gibt.

the earth is full of Indians, you know that, we are everywhere, we become tinkers in Australia and our heads end up in Idi Amin's fridge. Columbus was right, maybe; the world's made up of Indies, East, West, North<sup>93</sup>

### 7.13. Authorial Reticence

Magischen Realismus ist für Amaryll Chanady (*Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy.*) durch die Koexistenz von zwei gegensätzlichen Codes gekennzeichnet. Ein Kriterium dafür ist „authorial reticence“, die Verschwiegenheit des Autors, der Informationen und Erklärungen zurückhält.

AUTHORIAL RETICENCE: The lack of clear opinions about the accuracy Präzision of events and credibility Glaubwürdigkeit of worldviews expressed by the characters in the text. This technique tends to promote acceptance in magical realism.<sup>94</sup>

In Fantastischer Literatur und in Texten des Magischen Realismus wird diese Verschwiegenheit als die Abwesenheit eines glaubwürdigen Gerichts über die Wahrheit und somit Zeuge der Authentizität der Welt. Für Chanady bringt das Übernatürliche in magisch-realistischen Texten den Leser nicht aus der Fassung. „In magical realism, the mere act of explaining the supernatural would

---

<sup>93</sup> Rushdie, Salman: *Satanic Verses*. New York: Viking 1989. S. 54

<sup>94</sup> <http://www.angelfire.com/wa2/margin/glossary.html>

eliminate its position of equivalence with respect to our conventional view of reality“, <sup>95</sup> was in Fantastischer Literatur der Fall wäre.

Die unaussprechlichen magischen Dinge sind oft bis ins Detail beschrieben aber die Tatsache, dass sie in Zusammenhang mit realistischen Erzählungen stattfinden, eröffnet einen Raum, wo Magisches und Reales gleichzeitig und parallel nebeneinander existieren können. Für den Leser scheinen diese magischen Dinge aus einer versteckten Quelle zu kommen. Manche Ereignisse wirken dann unreal obwohl sie ganz real sind, z.B die goldenen Blumen auf José Arcadios Sarg bei seiner Beerdigung oder als sechstausend Hunde dem Dichter Kolibri zu Hilfe kommen. Die authorial reticence wird gemässigt.

Der Leser wird überredet zu glauben, da der Erzähler meint “It is well known that this is true. Everyone in town saw it, except those who were asleep”<sup>96</sup>

#### **7.14. Indische Mythologie - Ganesha and Shiva**

Saleem und Shiva, Ganesha und Shiva. Saleem die Verkörperung Ganeshas ist eine mögliche Übertragung mythischer Ideen im Roman. Schon namentlich ist Saleem an Shiva geknüpft.

Saleems sensible Nase und Shivas aktives Knie erzählen und fördern und treiben die ganze Geschichte voran. Saleem hat Wissen ohne Kraft und Shiva Kraft ohne Wissen. Von Beginn an sind die beiden Feinde. Ohne Shiva ist Saleems Wissen wertlos, Shiva kann zwar ohne Saleem agieren und verletzen jedoch ohne weittragenden Effekt.

Ganesh setzt sich im Hindi aus den Wörtern Gana, was Gruppe bedeutet und Isha, was ein Name Shivas ist zusammen. Übersetzt bedeutet Ganesha, Herr des Heeres Shivas.

---

<sup>95</sup>Amaryll Chanady's *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland Publishing 1985. S.30-31

Ganesha steht für Beginn und Veränderung, verbunden mit Schutz und Gelassenheit verkörpert er Weisheit und Intelligenz.

Meist wird er als beleibter Mann oder als Kind mit einem Elefantenkopf dargestellt, der nur einen Stoßzahn hat, oft auf einer Lotusblüte sitzend. Bei ihm ist immer sein Reittier, eine Maus oder Ratte, die ebenfalls unter anderem Symbol für Intelligenz und Stärke ist. Seine vier Arme sind in der hinduistischen Kosmologie ein Zeichen von Virtuosität, von überlegener göttlicher Macht.

Sie tragen in traditionellen Darstellungen eine Waffe als Zeichen des Schutzes und seines Kampfes gegen alles Übel, eine Lotusblüte als Zeichen der geistigen Wiedergeburt, Weisheit und Reinheit, Reinkarnation. Eine Ratte oder Maus ist sein Begleittier.

Rätselhaft erscheint Ganeshas Mischform aus Mensch und Elefant. Am ehesten verständlich ist sie über den Elefanten, ein wichtiges Symboltier, in der Mythologie Wächter und Träger des Alls. In der gesamten hinduistischen Symbolik erscheinen Elefanten und Ganesha abwechselnd, z. B. als Glückszeichen und Hüter an Wohnhäusern ebenso wie an Tempeln.

Es gibt viele Versionen über die Schaffung Ganeshas und eine davon erzählt, dass Parvati, Shivas Ehefrau, Ganesha in Abwesenheit Shivas in den Bergen von Kailasa geschaffen hätte: Shivas rastloses Wesen trieb ihn immer wieder fort und Parvati fühlte sich einsam. So formte sie aus dem Lehm, mit dem sie ihren Körper eingerieben hatte, einen kleinen Buben, übergoss ihn mit Gangeswasser und erweckte ihn so zum Leben. Sie nannte ihn Ganesha und setzte ihn als Wache vor ihr Badehaus. Als Shiva kam, versperrte Ganesha ihm den Weg, da er seinen Vater nie zuvor gesehen hatte. Shiva schlug ihm den Kopf ab, und gelangte so in das Bad Parvatis. Als Shiva bemerkte, dass er gerade Parvatis Sohn getötet hatte, befahl er seinen Dienern den Kopf des ersten Lebewesens zu bringen, auf welches sie treffen würden. Das erste war ein Elefant. Dessen Kopf setzte Shiva auf Ganeshas Rumpf, um ihn ins Leben zurückzubringen.

Für viele fromme Hindus ist das erste, was in ein neues Haus kommt, eine

---

<sup>96</sup> Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 49

Statue des Ganesha. Diese segnet das Haus und verheißt Glück.

Saleem und Shiva sind wie das Watergenie Iff in *Haroun and the Sea of Stories*, der über die Zusammensetzung des Meeres der Geschichten erzählt: Es gibt für jede Geschichte eine Gegengeschichte. So sind Shiva und Saleem für einander story und anti-story.

Now the fact is that I personally have discovered that *for every story there is an anti-story*. I mean that every story – and so every Stream of Story – has a *shadow-self*, and if you *pour this antistory into the story*, *the two cancel each other out, and bingo! End of story.*<sup>97</sup>

Saleem und Shiva verkörpern den immer wiederkehrenden Kampf von Aufbau und Zerstörung. Shiva, der Gott der Zerstörung und Zeugung ist der Gegenspieler zu Saleem, der Brahma verkörpert, den Gott des Aufbaus. Saleem erzeugt und baut eine Geschichte. Shiva liefert Saleem an die schwarze Witwe aus und besiegelt somit den Untergang der Mitternachtskinder und zerstört eine bereits vorgeschriebene Geschichte, die gezwungen ist nun verändert zu werden.

Während Saleem mit seiner Nase den Weg zu einer Prostituierten findet, ermordet Shiva mit seinen Knien einige Prostituierte, die sich ihm in den Weg stellen. Was der eine findet, aufbaut, erschafft, zerstört und vernichtet der andere. Und am Ende versucht Shiva Saleem selbst zu zerstören. Er hat bemerkt, dass er niemals der Anführer der Mitternachtskinder wird und die einzige Waffe seinen Gegenspieler zu schlagen, ist für ihn Zerstörung.

---

<sup>97</sup> Rushdie, Salman: *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta Books 1990. S.159

## 8. Die Entwicklung einer neuen Literatur

### 8.1. Before Midnight

In den letzten Jahren waren die Verleger, Presse, Literaturkritiker und Buchhändler beinahe fanatisch begeistert von dem Boom indischer Autoren, bunter farbenfroher Buchcovers mit verträumt-fantastischen Buchtiteln und Guru klingender Autorennamen. Damit verbunden war auch die Meinung, dass erstens die einzige lesenswerte indische Literatur in Englisch geschrieben sein musste und zweitens nur Publikationen ähnlich Rushdie's *Midnight's Children* als verlegbar und publizierbar galten.

Bereits vor Rushdie's Durchbruch 1981 mit seinem Roman *Midnight's Children* war der Welt die indische Literatur in englischer Sprache bekannt, welche in der Mehrzahl von Autoren geschrieben wurde, die in Übersee lebten. Die Literatur der Regionalsprachen oder der anderen sechs indischen Nationalsprachen bleibt für den westlichen Leser durch die Nicht-Übersetzung meist unbekannt und somit ungelesen.

Dass indische Schriftsteller in Englisch schreiben, ist seit der Unabhängigkeit Indiens selbstverständlich. Autoren wie R.K. Narayan und Raja Rao bedienten sich des Englischen als Ausdrucksmittel und waren dennoch in ihren Romanen nach der Unabhängigkeit antikolonialistisch eingestellt.

In den Jahren 1935 bis 1938 wurden die ersten Romane jener drei Autoren publiziert, die als die bedeutendsten englischsprachigen Autoren der ersten Generation gelten: Mulk Raj Anand, Raja Rao, und R.K.Narayan. Mit ihren Werken etablierte sich der Roman. Dramen und Lyrik sind bis heute unerheblich geblieben.

Anand hat sich schon in *Untouchable* 1935 mit der sozialen Realität und somit der Tradition des sozialen Realismus befasst. In *Untouchable* 1935 und *Coolie* 1936 erzählt Anand vom Kastenwesen und vom Hinduismus im alltäglichen Leben und thematisiert die soziale Ungerechtigkeit. Anands Romane sind

realistisch und fingerzeigend auf das ungerechte soziale System. Narayan hat in bürgerlichen Romanen den indischen Alltag erzählt.

Raja Rao wollte mit *Kanthapura* 1938 ein Erzählexperiment starten und eine Indo-englische Literatursprache schaffen.

We can not write like the English. We should not. We cannot write only as Indians. We have grown to look at the large world as part of us. Our method of expression therefore has to be a dialect which will some day prove to be as distinctive and colorful as the Irish or the American. Time alone will justify it.

After language the next problem is that of style. The tempo of Indian life must be infused into our English expression, even as the tempo of American or Irish life has gone into the making of theirs. We, in India, think quickly, and when we move we move quickly. There must be something in the sun of India that makes us rush and tumble and run on.<sup>98</sup>

Doch nicht nur auf die Sprache bezogen, versucht Rao sein Nationalprojekt zu rechtfertigen. Auch das indische Geschichtenerzählen sei schnell, unendlich und episodisch. Er verweist auf die Epen *Mahabharata* und *Ramayana*, denen er in Länge und ohne Erzählpausen nacheifern will. Die Erzählung ist einer älteren Frau in den Mund gelegt. Sie erzählt von den Veränderungen, die sich durch die Verbreitung von Mahatma Gandhis Ideen in dem Dorf Kanthapura begeben.

Rasipuram Krishnaswami Narayan, Mulk Raj Anand und Raja Rao gelten als Begründer des modernen englischsprachigen Roman Indiens. Ihre ersten literarischen Arbeiten verarbeiteten die indische Wirklichkeit und alle drei blieben ihren Stilen – sprachlich, thematisch und formal bis in ihr Alterswerk treu. Bis zum heutigen Tag sind alle drei Autoren noch aktiv.

Narayan mit seiner Zeichnung Indiens – vor allem in den Malgudi Geschichten – bleibt den indischen Bildern aufrichtig, verwurzelt in Kultur und Religion. Und fast beiläufig schreibt er leicht ironisch über menschliche Schwächen. Man denke an den Drucker in *Men eater of Malgudi*.

---

<sup>98</sup> Rao, Raja: *Kanthapura* Westport: Greenwood Press 1977. S. Vii

R.K. Narayan erzählt in seinem erfundenem Dorf Malgudi, einem indischen Mikrokosmos, von kleinen Abenteuern und Alltagserlebnissen auf dem Land. *The Men-Eater of Malgudi* berichtet vom Drucker Nataraj, der sich von einem Wilderer Vasu einschüchtern lässt und dabei mit vielen indischen alltäglichen Sorgen zusätzlich zu kämpfen hat. Etwas tollpatschig stolpert Nataraj zum rettenenden Tempel-Elefanten und durch den Dschungel von ausgestopften Tieren in seinem eigenen Dachboden.

Mit Narayan beginnt der Bürgerliche Roman, der von der Landbevölkerung und ihren kleinen und großen Sorgen erzählt, die den westlichen Leser manchmal zum Schmunzeln bringt, dem indischen Leser wohl selbstverständlich und ernstzunehmend erscheinen.

Auch Kamala Markandaya gesellt sich mit seinem Roman *Nectar in a Sieve* 1954 in die Reihe des Romans mit sozialer Thematik.

Mit Ruth Praver Jhabvala, eine gebürtige polnische Jüdin, die jedoch ab ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahr in Indien lebt und somit zur Indo-englischen Literatur gerechnet werden kann, beginnt die Veranschaulichung der Schwierigkeiten der Begegnung von indischer und europäischer Kultur. In ihrem Roman *Esmond in India*, (1958) werden beide Kulturen als exotisch für die jeweils andere Seite dargestellt, was den Umgang mit dem anderen und Fremden nicht einfacher macht. In *Esmond in India* wird die Rolle und Stellung der indischen Frau im Rahmen der Tradition und im Konflikt mit dem europäischen Einwanderer Esmond und dessen Vorstellungen von Familie und Beziehungen näher beleuchtet.

1948 schreibt der Autor G. V. Desani einen Roman *All About H. Hatterr* und dieser wird Vorbild für Rushdies *Midnight's Children*. Der Held, halb Inder, halb Europäer bewegt sich auf der Suche nach Wahrheiten und wird immer wieder enttäuscht.

Der Durchbruch der Indo-englischen Autoren kam jedoch mit Rushdies Veröffentlichung von *Midnight's Children*. Es war Salman Rushdies zweiter Roman, und er hat damit das nationale Bewusstsein getroffen oder vielleicht auch konstituiert, und er tat dies auf Englisch.

Seit dieser Publikation begann für zumindest eine gewisse Zeitspanne der so genannte Boom – wie bereits in Lateinamerika nach Gabriel Garcia Marquez Veröffentlichung von *Cien años de soledad*. Alle Romane dieser Zeit sind in ihrer Haupttendenz für ein westliches Lesepublikum geschrieben. Die erste Autorengeneration der Indo-englischen Literatur, die sich mutig der Welt stellte, lebten und leben meist in den USA, Großbritannien, Kanada - aber aufgrund ihrer thematischen Orientierung nach Indien, sind diese Autoren definitiv Teil der indischen Literatur.

Mittlerweile hat sich jedoch eine Autorengeneration formiert, deren Vertreter auf dem Subkontinent leben oder dorthin zurückgekehrt sind. Sie haben weder etwas mit Rushdies Magischem Realismus noch mit dem sozialkritischen Gestus der älteren Autorengeneration gemein, sondern bringen mit wachem Blick für die Lebenswelten in Indien einen temporeichen Realismus gepaart mit sozialer Genauigkeit aufs Papier.

1981 erscheint Rushdies *Midnight's Children* und wird noch im selben Jahr mit dem Booker Prize<sup>99</sup> ausgezeichnet, 1993 erhält er den Booker of Bookers und wurde insgesamt in mehr als 30 Sprachen übersetzt. (Details zum Roman finden sie in Kapitel 6)

*Midnight's Children* versucht weder Polaritäten zu verneinen noch versucht Rushdie diese zu überwinden. Der Roman lebt von den Gegensätzen, die in beinahe artistischer Methode lebhaft dargestellt werden. Die Gegensätze und Polaritäten prägten jahrelang die Indo-englische Literatur, jedoch hatten die Autoren immer versucht diese zu umgehen. Rushdie hat es zum Thema gemacht und was einst von dieser Literatur gemieden worden war, wurde nun ihr Markenzeichen.

Die zentralen Themen des Romans – die Auswirkungen der britischen Kolonialherrschaft und die Schwierigkeiten der nun politisch unabhängigen

---

<sup>99</sup> Der Booker Prize wurde in den letzten Jahren zu einem der wichtigsten britischen Literaturpreise. Er wird seit 1969 jährlich für einen englischsprachigen Roman eines Schriftstellers aus Großbritannien, Irland oder dem Commonwealth vergeben. Der Preisträger erhält 50.000 Pfund Sterling.

Nation – werden für den westlichen Leser vorstellbar und greifbar. Saleem Sinai, der Held, und der Autor Rushdie selbst sehen ihr Erbe als Inder aus Fragmenten zusammengesetzt. Diese fragmenthafte Zusammensetzung verweist auf Homi K. Bhabhas Begriff der Hybridität.

### **8.1.1. Hybridität**

Der Begriff der Hybridität ist einer der meist genannten und meist diskutierten Begriffe der postkolonialen Theorie und bezieht sich auf die Kreation einer neuen transkulturellen Form in Bezug auf Kolonisation. Entlehnt aus dem Gartenbau, steht dieser Begriff für die Kreuzung zweier Spezien aus der eine neue dritte, hybride Spezie entsteht. Hybridität tritt in verschiedenen Formen auf: linguistisch, kulturell oder politisch. Der Begriff bezieht sich auf Mikhail Bakhtin, der von einer Polyphonie der Stimmen in einer Gesellschaft sprach.

Hybridität wird oft in Verbindung gebracht mit Homi K. Bhabha, dessen Analyse der Beziehung der kolonisierten Länder und deren Besetzer die gegenseitige Abhängigkeit und gegenseitige Konstruktion betont. Bhabha meint, dass alle kulturellen Systeme in einem Third Space of enunciation (Bhabha, *The Location of Culture*, 1994) Platz nehmen. Kulturelle Identität erwächst immer aus Gegensatz und ambivalentem Raum, der die Forderung nach Reinheit für Kulturen nicht möglich macht. Die Hybridität beschreibt den Raum, in dem kulturelle Bedeutung und Identität immer Spuren hinterlassen. Hybridität wird appliziert als Antwort auf die Situation kultureller Identität, die neue Energien freisetzt. Dabei ist der Raum dazwischen, ein Raum zwischen Nationskonzepten, Sprachen und deren Lasten. Die meisten Autoren in der Diaspora schreiben dennoch die Geschichten aus der Heimat.

Die Theorie der Hybridität führt direkt zur Postcolonial Theory, welche als Basis für die Interpretation und Wertung der Primärliteratur maßgeblich sein wird.

## 8.2. Postcolonial Theory

Für Bhabha ist der postkoloniale Text ein hybrides Objekt. Der migrant-Text veranschaulicht diese Hybridität in Farbe und großen Lettern. Die Transplantation von Namen, Mix der Sprachen, Diversifikation der Geschmäcker in Zeiten des Empire wurden erweitert und verstärkt ausgeführt durch ein Coming-home zum Zentrum. Die Frage, die sich stellt, ist jene, ob die Trennung zwischen dem weißen Mann und den Anderen dadurch extremer oder die Grenzen unkenntlich werden?

Ashok Bery und Patricia Murray haben Bhabhas Ideen aufgegriffen und weiterentwickelt. Der postkoloniale Diskurs soll nicht vordergründig den Fusions-Effekt der Hybridisierung haben, sondern seine gleichen und gegensätzlichen Effekte der Entfremdung/Übertragung betonen. Bhabha hat diesen doppelten Effekt in Beziehung zu Nationalität gesetzt. Nach Bhabha ist „Nation“ Status von kultureller Liminalität von unaufhörlicher Wiederholung - immer ursprünglich/radikal und übertragen/entfremdet mit dem It/Self (vgl. Homi Bhabha: *DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation.*)<sup>100</sup>

Boehmer Elleke sieht Gefahr für die Englische Literatur, die sich durch Globalisierung, literarische Migration, Transplantation oder cross-fertilization verändert hat. Der postkoloniale Autor wird zum Kultur-Reisenden, zu einem Ex-Territorialen, Ex-Kolonialen und zu einem Kosmopolit. Autoren schreiben in den Grenzen des Westen, thematisch und/oder politisch an einen anderen Hintergrund geknüpft.

Sie kritisiert, dass der koloniale Diskurs die Kolonisierten im Vergleich zu den Europäern als schwach, niedrig und anders beschrieb. Diese Untergebenheit wurde einst durch die Sprache repräsentiert. Die Binarität von Zentrum und

---

<sup>100</sup> Bhabha, Homi K.: *DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation.* In: Bronfen, Elisabeth, Marius, Benjamin (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte.* Tübingen: Stauffenburg 1997. (Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter-u. Multikultur Bd. 4). S. 149-191

Rändern von metropolis und periphery soll im postkolonialen Diskurs dekonstruiert werden.

Sie übt Kritik an Theorien, die alle Autoren und Texte von anderen Kontinenten, Ländern und Kulturen oft als migrant und polyphon verallgemeinern, die aus der Bewegung des Eurozentrismus entstanden sind.

Boehmer glaubt, dass die vielen Namen dieser Literatur, die vom Westen vergeben wurden in der neuen globalen Zukunft, nicht länger als Teil der institutionalisierten Pädagogik von „Anderssein“ in westlichen Universitäten und am Buchmarkt existieren müssen. Die Eingrenzung erfolgt im Bezug auf eine gleiche Kolonialgeschichte. Sie fordert auf zum Vergleich zwischen den individuellen Literaturen der Länder und weist auf die Schwierigkeiten und die Unübersetzbarkeit in den mittlerweile üblichen postkolonialen literarischen Strategien von Counterdiskurs, Hybridität, Mimikry, Ambivalenz hin:

“postcolonial theory’ is at times a ‘triumph of the imagination over a more problematic reality, and the postcolonial writer, shed of her or his complicating difference, comes into being.”<sup>101</sup>

Bharati Mukherjee lehnt den Begriff der Hybridität ab und weicht auf genetische Mutation als Metapher aus. Für sie liegt die Zukunft der postcolonial Literature im Neuschreiben der alten unwandelbaren Mythen mit alten und neuen veränderbaren, auch westlichen, Ideen.

Mukherjees multiple hybride Transformation der Identitäten ihrer Romanfiguren reflektiert die Adaption an eine neue kulturelle Umgebung. Sie sieht sich nicht in der typischen Rolle des Immigranten. Im postkolonialen Diskurs sieht sie die Abgrenzung und den Zusammenstoß Enteigneten und Enteigner oder radikaler formuliert von Räubern und Beraubten. In ihren Texten zeigt sie den Widerspruch zwischen jungen und alten Immigranten und thematisiert die Verwerfung alter Identitäten, um Neue anzunehmen.

---

<sup>101</sup> Nasta, Susheila (Hrsg.): Reading the 'New' Literatures in a Postcolonial Era. Cambridge: D.S. Brewer 2000. ( Essays and Studies 2000).S. 3

Marginalität, Ambiguität und integrierte Binarität, wo alles parodiert, nachgeahmt und geborgt ist, gilt als symptomatisch für die Kraft dieser Geschichten, ebenso wie die unübersetzbaren kulturellen Spezifitäten. Der postkoloniale Autor, der physisch und phantastisch von der Metropole kolonisiert, seine Texte mit Elementen von den Rändern der Welt versieht.

Die Frage, die offen bleibt, ist, ob Postcolonial Literature nur die Literatur in Englischer Sprache ist oder ob Autoren, die in ihrer Muttersprache schreiben z.B. Tamil, Urdu oder Bengali nicht auch als postkolonial bezeichnet werden können. Rushdie wird in vielen Rezensionen als „ein Kontinent hat seine Stimme gefunden“ bezeichnet, hätte er keine Stimme, würde sie der Westen nicht in der englischen Sprache vernehmen?

Die Postkoloniale Theorien werden nach Rushdies Erfolg weitergeschrieben. Sie werden immer wieder auch in der Zukunft neuen Input erhalten, die Texte der Autoren werden sich ändern, je länger der Abstand zur Kolonialzeit ist. Je mehr das Gewicht verschoben wird zwischen Kolonisation, Unabhängigkeit, Ausweg aus dem Dritte-Welt-Land-Status, desto verändert vielleicht westlicher oder doch mehr indischer oder aber auch afrikanischer, usw. werden die Texte geschrieben sein.

## 9. Nach Rushdie

### 9.1. Theoretischer Ansatz

Bevor Rushdie schreiben konnte, war der Weg der indischen Bevölkerung zu Bildung und somit zur intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Thema der Kolonialisierung kein einfacher.

Die schulische Aus- und Weiterbildung der Mittelklasseschicht Indiens begann vor allem nach der Unabhängigkeit gefördert zu werden, kurz gesagt der Zugang zu Bildung wurde einfacher. Der frühe indische Roman, meist von Briten verfasst, hatte sich noch um Tiere und Eingeborene gedreht. Dann war das unabhängige Indien bereit sich freizuschreiben, von seinem Herren und sich das Image der Dritten-Welt-Literatur zu sichern. Auf der Suche nach seiner eigenen Stimme kam der Magische Realismus gerade gelegen.

Der indische Roman nach Rushdie versuchte sich zu beweisen. Nachdem schon ein Landsmann den Fuss in der Tür hatte. Die neuen Autoren erzählen die Geschichte des fernen Landes zunächst nur in Englisch. Langsam wurde aus dem phantastischen Indien das Indien mit sozialen Missständen, Kastenwesen, starker Familienbindung, das Indien der Religion aber auch ein modernes Indien. Welches Shashi Tharoor bereits zu Beginn in seinem Roman *The Great Indian Novel* erläutert:

They tell me India is an underdeveloped country. They attend seminars, appear on television, even come to see me, creasing their eight-hundred-rupee suits and clutching their moulded plastic briefcases, to announce in tones of infinite understanding that India has yet to develop. Stuff and nonsense, of course. These are the kind of fellows who couldn't tell their *kundalini* from a decomposing earthworm, and I don't hesitate to tell them so. I tell them they have no knowledge of history and even less of their own heritage. I tell them that if they would only read the Mahabharata and the Ramayana, study the Golden Ages of the Mauryas and the Guptas and even of those Muslim chaps the Mughals, they would realize that India is not an underdeveloped country but a highly developed one in an advanced state of decay.<sup>102</sup>

Der Indo-englische Roman wurde ehrlicher und offener, verschönte nichts mehr, und somit wurde auch der Blick auf Indien vom exotischen Schleier gelüftet.

Der internationale Erfolg Rushdies hat einige indische Autoren dazu ermutigt sich ebenfalls der Technik des Magischen Realismus zu bedienen und damit indienbezogene Themen darzustellen.

In einem Statement spricht Rushdie in seinem Essayband *Imaginary Homelands* über „novel“ und neue Schreiben im Indo-englischen Umfeld an sich.

Let me be clear: I am not trying to say that *The Satanic Verses* is ‚only a novel‘ and thus need not be taken seriously, even disputed with the utmost passion. I do not believe that *novels* are trivial matters. The ones I care most about are those which attempt radical reformulations of language, form and ideas, those that attempt to do what the word novel seems to insist upon: to see the world anew. I am well aware that this can be a hackle-raising, infuriating attempt.<sup>103</sup>

Es stellt sich generell die Frage von Mut, Vertrauen, Bestätigung und Anerkennung. Nachdem Rushdies Erfolg und die darauffolgenden Romane das Bild Indiens als bunt, exotisch und verträumt im westlichen Leser weckten, traut sich nun der indische Autor gefasst und mutig über andere Themen zu schreiben. Der indische Autor schreibt heute über sein Zuhause, religiöse Sitten, seien diese auch abschreckend, über seine Probleme als Migrant, über den Hunger und die Armut. Nach jahrelangem Streben aller Autoren nach Anerkennung einer eigenständigen indischen Literatur, ist Vertrauen gefasst, um ehrlich aber auch schonungslos zu berichten.

Josna E. Rege kategorisiert die literarischen Arbeiten von Indo-englischen Autoren nach Rushdies Erfolg nach folgenden Kriterien.

Die Romane nach Rushdies Erfolg mit *Midnight's Children* beinhalten zumindest eine meist jedoch einige der sechs Eigenschaften.

---

<sup>102</sup> Tharoor, Shashi: *The Great Indian Novel*. S. 17

1. über mehrere Generationen gehende Familiengeschichte mit Stammbaum, Landkarte und einer langen Liste von handelnden Personen. Die Geschichte des Protagonisten wird erzählt, als wäre es die Geschichte einer Nation.
2. Eine Ablehnung des traditionellen, sozial-realistischen Romans. Allegorische Figuren und Ereignisse in der Tradition des Magischen Realismus.
3. Standard Englisch und Vertrauen in die Englische Sprache, um sie als Indisch-Englisch zu verwenden.
4. Weitläufiges Erzählen mit Ausschweifungen und humoristischen Elementen.
5. Verwendung von Mythen, oralen Traditionen, verschiedenen Versionen und Ideen von Geschichte.
6. Eine leichte Geringschätzung der heiligen Kühe von Nationalität und Religion.<sup>104</sup>

Was all diese Werke miteinander verbindet, ist die Beziehung zwischen dem Individuum und der Nation und ihrer Geschichte.

Im folgendem sollen diese Punkte im Zusammenhang und Vergleich mit einigen Romanen der Nach-*Midnight's-Children*-Ära erläutert werden.

## 9.2. Familiengeschichten

Romane, die Familien- und Dorfgeschichten über mehrere Generationen hinweg schildern und deren Geschichten erzählt werden, als seien sie die Geschichte einer ganzen Nation, sind vor allem auch in Verbindung mit dem Magischen Realismus aufgetaucht. *Cien años de soledad* erzählt eine Landes- bzw. Dorfchronik. Die Buendias sind genauso wie Saleem und seine Familie mit

---

<sup>103</sup> Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. 10. Aufl London: Granta Books 1992. S. 393

<sup>104</sup> Vgl. Josna E. Rege: *Victim into Protagonist? Midnight's Children and the Post-Rushdie National Narratives of the Eighties*. In: M. Keith Booker (Hrsg.): *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G.K. Hall & Co. 1999. S. 250-282

der Geschichte ihres Landes verbunden. Was für die Protagonisten und deren Nebendarsteller wirklich wird, wird für das Land Realität.

Saleem weiß von Beginn seines Berichtes an, dass sein Schicksal Welt- bzw. Indien-bewegend sein wird:

I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term „modes of connection“ composed of „dualistically combined configurations“ of the two pairs of opposed adverbs given above. This is why hypens are necessary: actively-literarily; passively-metaphorically, actively-metaphorically and passively-literally, I was inextricably intertwined with my world.<sup>105</sup>

Der grosse Erfolg Rushdies und der Roman selbst wird zum Diskussions- und Aushängeobjekt zum Thema „Nation and Self“<sup>106</sup>.

Saleem Sinai ist der Bastard des Empires und dieselbe Stellung, die Saleem innehat, kommt auch der Indo-englischen Literatur zu.

You are the newest bearer of that ancient face of India which is also eternally young. We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own.<sup>107</sup>

Geschichte ist für Saleem einerseits Bedrohung und zugleich jedoch auch Nahrung.

“He, too, has to swallow all his past, all that made him – or, put another way, it feeds him.”<sup>108</sup>

Und die Geschichte der Vergangenheit ist nicht nur Nahrung für Rushdie. In *Sea of Poppies* von Amitav Ghosh steht der Raj, der sein Reich, seine Würde und seine Familie verloren hat, für das Mutterland Indien selbst. Ihm bleibt nur noch die Flucht, um nach Jahren des Exils wiederkehren zu dürfen und ohne Landbesitz ein ärmliches Leben neu beginnen zu können. Ghosh Stellung zu Kolonialmacht ist somit klar, ausgebeutet lässt es die Bewohner zurück.

---

<sup>105</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 238

<sup>106</sup> Rege, Josna E.: *Victim into Protagonist?* S. 251

<sup>107</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 122

<sup>108</sup> Ebda. S. 107

Aber auch Shashi Tharoor's Stellung zu England und seinem Mutterland wird klar definiert in *The Great Indian Novel*.

This was when English minds turned to thoughts of drink. Twilight never lasts long in India, but its advent was like opening time at the pubs our rulers had left behind. The shadows fell and spirits rose;<sup>109</sup>

### 9.3. Magisch-realistische Geschichten

Magischer Realismus wird und wurde entweder verwendet, um eine Stimme gegen kolonialisierte Dominanz zu bilden oder die Gewalt der Kolonisatoren zur Schau zu stellen.

Die Autoren der Generation um Rushdie, die sowohl im Heimatland als auch im Westen aufwuchsen, können ihr Land mit einem dritten Auge sehen, was ihre Kultur und Geschichte so einzigartig macht und das Wesen eines kulturell hybriden Subjekts zustande kommen lässt.

Eigenschaften und Objekte magischer Natur sind die Dirigenten und Mittelpunkte der Familien- und Landesgeschichte wie z.B. Saleems Nase. Realitäten scheinen verschoben bei z.B. Tharoor, Mukherjee und Rushdie. Es gibt eine Welt neben der realen Welt. Die Mythen werden neu erzählt z.B. Sita, Rama und die Göttergeschichten.

Allegorische Figuren finden ihren Ursprung ebenfalls im Magischen Realismus. Man denke an Saleems Großmutter „Mother Reverend“ – die ehrwürdige Mutter, das einstige Loch im Laken, die als unsichtbare Macht die Geschicke der Familie dirigiert.

In the centre of the sheet, a hole had been cut, a crude circle about seven inches in diameter. ... You will understand that you cannot be

---

<sup>109</sup> Tharoor, Shashi: *The Great Indian Novel*. S. 37

permitted to see her, no, not in any circumstances; accordingly I have required her to be positioned behind that sheet. She stands there, like a good girl.<sup>110</sup>

Das Entziffern der Andersartigkeit wird oft über den Magischen Realismus ausgedrückt und das hat ihm einen Platz in der postkolonialen Literatur verschafft.

Die Perspektive aus der die Geschichten erzählt werden, verändern oft die Welt der Geschehnisse wie z.B. in *Looking Through Glass* von Mukul Kesavan. (zum Thema Looking Through Glass siehe Kapitel 10.8.) Wo der Erzähler seine Geschichte durch ein Glas sieht und durch diese Perspektive die Möglichkeit hat durch die Zeit zu reisen.

Kombination zwischen nicht Verifizierbarem und Realem wirken magisch und trotzdem sind sie real. Saleem hört Stimmen, Melquiades weiß Bescheid über das Ende Macondos, bei Grenouille aus Patrick Süskinds *Das Parfüm* 1985 ist sein übernatürlicher Geruchssinn der Motor für seine mörderischen Taten.

The combination of that are not real and verifiable, such as Melquíades knowledge of the end of Macondo, Grenouille's knowledge of the world of scents, or Saleem's hearing the voices of midnight's children in his head, disrupts our normal sense of where such reports are coming from, and so the narrative that includes them is what I am calling defocalized.<sup>111</sup>

Der Glaube nur durch Phantastisches anders zu sein – und somit ernst genommen zu werden - war aufgrund der vom Magischen Realismus beeinflussten Romane am Beginn dieser Literatur weit verbreitet unter den Autoren. Absurde Handlungsstränge sind Zeuge der Schwierigkeit der Anpassung Indiens an die westliche und generell an die moderne Welt.

(zum Thema Magischer Realismus siehe Kapitel 2.)

---

<sup>110</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. S. 23

<sup>111</sup> Faris, Wendy B.: *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press 2004. S. 44

Mit seinem ersten Roman stellt sich Amitav Ghosh *The Circle of Reason* 1986 genau in diese Tradition.

Im Vergleich zu Rushdie wird jedoch der Magische Realismus von Ghosh in *The Circle of Reason* nur spärlich eingesetzt.

#### 9.4. Sprache – Englisch

Sprache wird oft als Abgrenzung verstanden, indem sie nur für eine Gruppe gedacht ist, und diese dadurch verbindet. Das Englische in der indischen Literatur ist einerseits Abgrenzung und andererseits auch Verbindung.

Amitav Ghosh meint, dass das Englische vor allem von Rushdie als indische Mundart verwendet wurde. Das Englische war einst die Sprache der Besatzer, doch jetzt wird sie benutzt, um genau gegen diese zu schreiben bzw. um genau in dieser Welt als Literatur Fuss fassen zu können. Die Verwendung und der Umgang mit der englischen Sprache wurde über die Jahre des Schreibens entspannter.

Das Selbstbewusstsein im Umgang mit der englischen Sprache als eine indische entfaltet sich nach und nach und wird mit dem Ruhm Rushdies verstärkt. Das Indisch-Englisch oder Bombay-Englisch, das Rushdie in *Midnight's Children* verwendet, sowie Amitav Ghosh Sprachenmix sind Zeugen eines entspannteren Umgangs mit Sprache als neues und eigenes Werkzeug. Nicht mehr geborgt sondern als neue Muttersprache wird sie verändert, den Umständen angepasst.

Als Indien unabhängig wurde, hielt der damalige Premierminister Jawaharlal Nehru seine „Freedom at Midnight“-Rede in Englisch. Seit dieser anglophonen Ansprache wird die Rolle des Englischen immer wieder in Indien diskutiert.

At the stroke of the midnight hour, when the world sleeps, India will awake to life and freedom. A moment comes, which comes but rarely in history, when we Stepp out from the old to the new, when an age

ends, and when the soul of a nation, long suppressed, finds utterance.<sup>112</sup>

Salman Rushdie legt in seinem Essayband *Step across this line!* 2004 seine Meinung zum Englischen in Indien anhand der Göttersage von Dionysos nieder. Wie Dionysos, der der Sage nach einer der ersten Eroberer Indiens war und zuerst zerstückelt und dann wieder zusammengesetzt wurde, scheint auch die indische auf Englisch geschriebene Literatur „zweimal geboren“ zu sein. Rushdie vergleicht die Herkunft des Urdu mit der Verwurzelung des Englischen. Auch das Urdu ist eine Einwanderersprache, entstanden aus einer Mischung der mitgebrachten Sprache der muslimischen Eroberer und der einheimischen Sprache, die sie vorfanden. Dennoch wurde es vor langer Zeit zu einer indischen Sprache.

Das hybride Englisch, welches von vielen postkolonialen Autoren verwendet wird, wird im Indischen zu einer eigenen Sprache.

Dennoch muss erwähnt werden, dass es zahlreiche Attacken gegen die englischsprachige indische Literatur gab.

Rushdie selbst schreibt in seinem Aufsatz *Commonwealth Literature Does Not Exist* :

What seems to be happening is that those people who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it – assisted by the English language’s enormous flexibility and size, they are carving out large territories for themselves within its frontiers.<sup>113</sup>

Das indische Englisch wird zu einem „Nation-building project“<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Rushdie, Salman: *Step Across This Line*. London: Cape 2002. S. 262

<sup>113</sup> Salman, Rushdie: *Imaginary Homelands*. S. 64

<sup>114</sup> Ghosh, Bishnupriya: *An Invitation to Indian Postmodernity: Rushdie’s English Vernacular as Situated Cultural Hybridity*. In: Booker, Keith. *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: Hall 1999. S.149

Englisch war früher die Sprache der Bürokratie, der Administration und Erziehung und des Wissens und somit nun für die Bevölkerung mit höherer Bildung gedacht.

Für die Literatur von 1930 bis 1980 wird das Standard Britisch-Englisch verwendet. Doch ab den Achtzigern kann man von einer hybriden Sprache sprechen und diese Verwendung wirkt einerseits als Abgrenzung zum britischen Englisch und andererseits Nation-bildend. Das Englisch wird zu einer neuen und weiteren indische Sprache.

Das Erzählen in anderer Sprache war nicht einfach. Man muß den eigenen Geist in einer Sprache ausdrücken, die nicht die eigene ist. Man muß die verschiedenen Abtönungen eines bestimmten Gedankenflusses ausdrücken, der in einer Fremdsprache malträtiert ist. „I use the word „alien,“ yet English is not really an alien language to us.“<sup>115</sup>

Salman Rushdie und Elizabeth West selektierten indische Autoren aus, die im Westen leben und in englischer Sprache schreiben und ließen ausschließlich diese Autor in *Vintage Book of Indian Writing 1947-1997* (Anthologie indischer Prosa, 1997) zu Wort kommen. Somit ist Rushdies Standpunkt klar, was und wer für ihn zur Indo-englischen Literatur zählt und welche Stellung das Englische in dieser Entwicklung hat.

## 9.5. Umfangreiches Erzählen in humorvollem Stil

Umfangreiches Erzählen mit Ausschweifungen und humorvollen Details scheint Credo beinahe all dieser Romane zu sein. Nur selten ist ein Roman unter vierhundert Seiten und zeigt sich zumindest im Detail humorvoll und witzig.

*Hullabaloo in the Guava Orchard* von Kiran Desai ist von seiner Idee her humorvoll. Der Briefträger hat die Nase voll von seinem eintönigen Leben und

---

<sup>115</sup> Rao, Raja: Kanthapura Westport: Greenwood Press 1977. S. VII

da er immer die Post des Dorfes gelesen hat, wird er zum Guru, der alles weiß und jeden mit Rat unterstützt. Vom Guavenbaum aus erteilt er Ratschläge und leitet die Schicksale des Dorfes. Dieser Roman soll als Beispiel im nächsten Kapitel dienen.

Mit Kiran Desai (Tochter der Autorin Anita Desai) und ihrem Werk *Hullabaloo in the Guava Orchard* 1998 und Ardashir Vakil's *Beach Boy* 1997 beginnt und etabliert sich die erste Dynastie der modernen indischen Romanliteratur.

Kiran Desai is the daughter of Anita: her arrival establishes the first dynasty of modern Indian fiction. But she is very much her own writer, and welcome proof that India's encounter with the English language, far from proving abortive, continues to give birth to new children, endowed with lavish gifts.<sup>116</sup>

Ironie und Sarkasmus machen auch nicht vor dem heiligsten aller Themen halt: Religion. Auch Aravind Adiga in *The White Tiger* 2008 nimmt das heilige Thema etwas aufs Korn:

I guess, Your Excellency, that I too should start off by kissing some god's arse.  
 Whiche god's arse, though? There are so many choices.  
 See, the Muslims have three gods.  
 And we Hindus have 36,000,000 gods.  
 Making a grand total of 36,000,004 divine arses for me to choose from.<sup>117</sup>

I wonder if the Buddha walked through Laxmangarh – some people say he did. My own feeling is that he run through it – as fast as he could – and got to the other side – and never looked back!<sup>118</sup>

„Good,“ the inspector said. „And who was the Lord Buddha?“  
 „An enlightened man.“  
 „An enlightened *god*.“  
 (Oops! Thirty-six million and five -!)<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Rushdie, Salman: *Step Across This Line*. S. 173

<sup>117</sup> Adiga, Aravind: *The White Tiger*. New York: Free Press 2008. S. 6

<sup>118</sup> Ebda. S. 15

<sup>119</sup> Ebda. S. 29

Denn Humor braucht das Unbestimmte, die Zwischenräume, in denen noch nicht alles festgelegt ist, was gesagt und gedacht werden kann.

Er bringt den Menschen an gewisse Grenzen, das logisches Denken für einen Moment oder auch länger an seine Grenzen führt. Auch die Religion sucht nach einer Verbindung mit dem ganz anderen herzustellen, und das schaffen Humor und Witz .

Das Zusammentreffen von Ironie und Religion kann immer etwas blasphemisch wirken. Dennoch ist der Wink mit dem Witz, nicht mehr alle Dinge ganz so ernst zu nehmen. Aravind Agidas Seitenhieb auf fanatische Religionsbekenntnisse überzeichnet, was vielleicht so typisch ist für Indien.

#### **9.6. Kiran Desai *Hullabaloo in the Guava Orchard* (1998)**

Sampath wird, nachdem er auf der Hochzeit der Tochter seines Bosses für Aufruhr gesorgt hat, von der ortsansässigen Poststelle, wo er als Briefträger arbeitete, gefeuert. Von seiner Familie genervt, nimmt er endlich seine wahre Berufung – Guru zu sein – selbst in die Hand und setzt sich auf einen Guavenbaun und plaudert Ratschläge und Geheimnisse an die Gläubigen aus, die er aus dem jahrelangen Briefelesen im Postdienst gesammelt und gehütet hat.

Kiran Desai überzeichnet die Figuren der Familie Chawla auf witzig ironische Weise. Der gläubige Vater muss ebenso daran glauben wie die stets hungrige Mutter.

‚Ommmmm.’ He let his voice fly in triumph over the rooftops.  
 ‚Ommmmm,’ he roared, teeth gleaming in the morning rays.  
 ‚Ommmmm.’ He informed the world that he, Mr. R.K. Chawla (B.A.,  
 Pass), head clerk at the Reserve Bank of Shahkot, was ready for a  
 new day.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Desai, Kiran: *Hullabaloo in the Guava Orchard*. London: Anchor Books Doubleday 1998. S. 19

... and think of nothing but food: "Her stomach grew larger. Her dreams of eating more extravagant. The house seemed to shrink. All about her the summer stretched white-hot into an infinite distance. Finally, in desperation for another landscape, she found a box of old crayons in the back of a cupboard and ... began to draw.... As her husband and mother-in-law retreated in horror, not daring to upset her or the baby still inside her, she drew a parade of cooks beheading goats.<sup>121</sup>

Doch nicht nur über die Charaktere des Buches macht der Erzähler sich lustig. Generell werden einige indische Ideen und Traditionen aufs Korn genommen und ironisch überzeichnet: „He has not even combed his hair ... And he is wearing nothing but his undershorts.“<sup>122</sup>

Seine Familie zieht Profit aus den Gläubigen und Pilgern, die Sampath wie einen Guru verehren. Sie nennen in „Baba, den Heiligen“, weiß er doch alles, was in ihren Köpfen tief versteckt war. Letztendlich wird Sampath jedoch von den alkoholisierten Affen aus dem Baum vertrieben und sein geschaffenes Paradies und somit seinen Mythos des Guru zerstören.

Sampaths Schwester versucht mit Ehrgeiz ihrem Schicksal als Frau zu entrinnen durch den Wunsch nach Bildung und Selbständigkeit. Verliebt sich jedoch in the Hungry Hop Ice Cream Boy und so bleibt auch ihr Schicksal das einer indischen Frau. Desai liebt Wortgeflechte wie „Hungry Hop Ice Cream Boy“ und „Butterly Delicious Butter Factory“ und der Roman liest sich wie eine Liste bunter Dinge, Tücher, exotischer Früchte, Vögel, Saris und Curryzutaten.

## 9.7. Mythen

There is no village in India, however mean, that has not a rich sthalapurana, or legendary history, of its own. Some god or godlike hero has passed by the village – Rama might have rested under this pipal-

---

<sup>121</sup> Desai, Kiran: Hullabaloo in the Guava Orchard. S. 5

<sup>122</sup> Desai, Kiran: Hullabaloo in the Guava Orchard. S. 118

tree, Sita might have dried her clothes, after her bath, on this yellow stone, or the Mahatma himself, on one of his many pilgrimages through the country, might have slept in this hut, ... In this way the past mingles with the present, and the gods mingle with men to make the repertory of your grandmother always bright. One such story form the contemporary annals of a village I have tried to tell.<sup>123</sup>

Raja Rao beginnt so die Einleitung zu seinem Roman *Kanthapura* und führt dem Leser gleich vor Augen, dass er nie ein Buch über Indien lesen wird, dass nicht zumindest mit einem Baum die mythischen Geschichten des alten Landes miterzählt.

Mythen lassen den Freiraum der Charaktere in einem Raum von Vorstellungen, Imagination und Fantasie zu. Mythen und Tradition werden in die Texte eingebaut, um sie authentischer zu machen.

Die Autoren nach Rao's Zeit haben die alten Mythen neu geschrieben – in unsere Zeit übertragen. Sie sind dem Leben des Protagonisten angepasst.

In realem Erzählen liegt Verantwortung und Vertrauen. Indische Mythen machen attraktiv und gestalten den Zauber, den wir westliche Leser, Hörer, Bewunderer und Betrachter am verträumten, Räucherstäbchenduftenden Indien lieben, sehen und wonach wir uns sehnen.

Auch Shashi Tharoor allegorisiert in *The Great Indian Novel* die Geschichte des modernen Indiens in Verwendung des Epos *Mahabharata* und stellt somit die Autorität der Tradition in Frage.

Er verbindet mit seinem Roman *The Great Indian Novel* Roman und Mythologie, Geschichte und Gegenwart und mythisierte die Realität über Macht und Politik in historischem Rahmen. Vikram Chandra setzt in *Red Earth and Pouring Rain* einen Affenmenschen an die Schreibmaschine und lässt diesen vom Affengott aus dem Ramayana beschützen.

---

<sup>123</sup> Rao, Raja: *Kanthapura* Westport: Greenwood Press 1977. S. VII

## 9.8. Nationalität und Religion.

Wofür Indien in beinahe allen westlichen Bildern steht, ist tiefe Gläubigkeit und Respekt gegenüber Nationalität und Religion. Jedes Kind weiß über die heiligen Kühe und niemand würde anzweifeln, dass sich dieser Status der Kuh jemals ändern wird.

The *Ramayan* wasn't written down for thousands of years. Just because some lying clerk made up that Lanka-burning story, people have been acting it out like parrots. In my Ramlila, Hanuman is a god, not a monkey; Hinduism is a manly religion and the *Ramayan* is a tale of heroes. Do heroes wear tails?<sup>124</sup>

In den meisten Romanen wird Religion, Religiösität und Glaube nur spärlich zum Thema und falls erwähnt, dann wird sich eher darüber lustig gemacht, mit Ironie dargestellt.

Der Tempel Elefant in *Men-Eater of Malgudi* wird beinahe gestohlen, nachdem er sich in Magenschmerzen windet. Wo sonst kann der heilige Tempel Elefant Magenschmerzen haben außer bei Narayan? (der allerdings noch zur Autorenriege vor Rushdie gehört).

Was das Indienbild im Westen prägt – nämlich Glaube und Religion - ist für diese Autoren etwas heikel zu beschreiben. Die Themen, die sich wiederholen, scheinen schon leicht abgenutzt. Shashi Tharoor vergleicht dies mit der Einstellung zum indischen Film:

The Hindi film is much the same: it borrows its formulas from Hollywood, its music from Liverpool, and its plot lines from every bad film that Hong Kong has ever produced. The moment an Indian director, a Mrinal Sen or a Benegal, makes a well-regarded serious film, he is promptly seduced into the industry before he can constitute

---

<sup>124</sup> Kesavan, Mukul: Looking Through Glass. London: Vintage 1996. S. 134

a threat to it from outside - ... For just as the Hindu notion of time runs cyclically, repeating itself endlessly, so also Hindi cinema consists of endlessly repeated variations on a few basic themes. The Indian film is the idealized representation of the Indian attitude to the world.<sup>125</sup>

Die Regeln des indischen Lebens z.B. über das Verheiraten von Töchtern, Witwenschaft, ... sind auch heute noch aktuell und werden immer wieder in die Geschichten eingebaut wie z.B. in *The White Tiger*.

In fact, Gopal said in a sibilant whisper, the Brahma is nothing but the Atom.

Gopal stopped there and looked at his enthralled audience. There were a few inadvertent claps. He squashed them with a raised hand. And so, too, he said, it has been proved beyond all doubt that the Universal Egg of Hindu mythology is nothing but a kind of Cosmic Neutron.<sup>126</sup>

I mean what does it matter what the Brahmins say and the rishis say and the myths say? What does it have to do with science or reason or the masses of Hindoostan? What good will it do anyone if the masses start saying *Hail, Cosmic Boson* instead of *He Bhagoban*? Will it cure them of disease? Will it fill their stomachs? Will it get the British out of here?<sup>127</sup>

Das Heimatland gibt und hält die Bilder der Vergangenheit aufrecht, um den Durchbruch der fremden Tradition usw. zu verwehren. Sie sind Zeugen von Loyalität der emigrierten Autoren gegenüber dem Heimatland. Das Bewusstsein ihrer neuen Heimat manifestiert sich in Neubildung durch Neuschreibung. Es ist nationbildend und verbindend für Emigranten über das Mutterland auch im Ausland darüber zu schreiben.

It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical

---

<sup>125</sup> Tharoor, Shashi: Show Business. New York: Arcade Publishing 1992. S. 214

<sup>126</sup> Ghosh, Amitav: The Circle of Reason. London: Granta Publications 1998. S. 47

<sup>127</sup> Ghosh, Amitav: The Circle of Reason. S. 48

alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind.<sup>128</sup>

Während des Booms von *Midnight's Children* war das Thema Nation and Self noch brisant, mittlerweile hat man sich sattgelesen und geschrieben an dieser Problematik. Eine Stagnation trat ein für zwei Jahrzehnte, wo dieses Thema wiederholt zu lesen war.

Nothing's whole any more. If we wait for everything to be right again, we'll wait for ever while the world falls apart. The only hope is to make do with what we've got.<sup>129</sup>

Yes, they will trample me underfoot, ... reducing me to specks of voiceless dust ... because it is the privilege and the curse of the *Midnight's Children* to be both masters and victims of their times, for forsake privacy and be sucked into the annihilating whirlpool of the multitudes, and to be unable to live or die in peace.<sup>130</sup>

Das postkoloniale Subjekt bewegt sich immer in der Schwebelage zwischen neuer und alter Welt und abhängig von allen alten kolonialen Strukturen. Es muss sich behaupten in einem widersprüchlichen Universum, und die Charaktere versuchen sich immer wieder zu behaupten, wie Saleem um nicht von einer unbarmherzigen Welt und ihrer Geschichte verschluckt zu werden

Der Drang anders zu sein, ist ein Versuch sich zu behaupten, Aufmerksamkeit zu erregen. Ein Beispiel dafür ist Saleems große Nase. Sie ist launenhaft, überdimensional und genau sie wird Quelle seiner Magie.

---

<sup>128</sup> Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. S. 10

<sup>129</sup> Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 416

<sup>130</sup> Rushdie, Salman: Midnight's Children. S. 463

## 10. Ordnung nach Themen

### 10.1. Sozial-realistische Romane

Rohinton Mistry, geb. 1952, schreibt in seinen Romanen *A Fine Balance* 1996 und *Such a Long Journey* 1991 vom indischen Alltagsleben und den politischen Entwicklungen der 70er Jahre.

Vor allem Romane wie Desais und Mistrys korrigieren das Bild der indischen Bevölkerung und das des indischen Alltags. Das Indienbild mit der romantischen Vorstellung des Kastenwesens, der heiligen Kuh und den bunten Saris bekommt klare Konturen. Ein näherer Einblick in die Schwierigkeiten und Probleme zeigt offen, dass das oft beinahe idealisierte Dschungel-Indien auch ein Indien der Großstadtlums und Wellblechhütten ist.

### 10.2. Historische Romane

Die meisten historischen Romane oder Romane, die sich der Kategorie Historischer Roman zuschreiben lassen können, berichten über die Zeit des Übergangs von der britischen Kolonialherrschaft zur Teilung des Subkontinents bis zur Unabhängigkeit. Davon erzählen *Esmond in India*, *Kanthapura* und *Midnight's Children*, usw. Vereinzelt tauchen Romane auf, die über die Zeit der Kolonialherrschaft schreiben wie z.B. in Amitav Ghosh's *Sea of Poppies* 2008.

In den 80er und 90er Jahren erscheinen einige voluminöse Romane, die Teile der indischen Geschichte erzählen unter anderem von Vikram Seth, Shashi Tharoor und Khushwant Singh Delhi. Die Zeit, die sie umfassen, geht vom 13. Jahrhundert bis zur Ermordung Gandhis und darüber hinaus.

Doch beginnen wir bei Rushdie:

Intertextuell vergleicht sich *Midnight's Children* mit *Tausendundeine Nacht* – Parvati drängt Saleem immer wieder zum Weitererzählen und bereits diese

Parallele ist ein intertextueller Bezug, und Rushdie verwendet auch wie beiläufig und unbemüht Motive der melodramatischen Bollywood Filme.

1983 schreibt Rushdie *Shame* und greift darin die jüngste Geschichte Pakistans auf. In *The Satanic Verses* 1988 thematisiert er Heimatlosigkeit und kulturelle Hybridität und bewegt sich dabei in historischen Sphären.

*The Moor's Last Sigh* 1995 erinnert an *Midnight's Children* auch in diesem Roman stellt Rushdie das Schicksal einer Familie und eines einzelnen in Verbindung mit der Entwicklung des indischen Staates dar. Jedoch erzählen diesmal Protagonisten zweier Mindheiten die Geschichte. Sie handeln und leben im südindischen Kerala und bewegen sich im christlich-jüdischen Umfeld. Zusätzlich wird noch das Eindringen der Portugiesen im 16. Jahrhundert in diese Region, der Gewürzhandel und die Beziehungen Indiens zur westlichen Welt thematisiert.

Shashi Tharoor verwendet modernistische Erzählweisen, um alle Facetten der großen indischen Geschichte in *The Great Indian Novel* 1989 aufzubereiten. Shashi Tharoor allegorisiert in *The Great Indian Novel* 1989 die Geschichte des modernen Indiens und die Verwendung des Epos *Mahabharata* und stellt somit die Autorität der Tradition in Frage.

Vikram Chandra greift vier Jahre zuvor auf eine ähnliche Idee zurück - magische Erzählelemente verknüpft mit indischer Erzähltradition, um seinen Affen die indische mythologische Geschichte in *Red Earth and Pouring Rain* 1985 erzählen zu lassen.

Einen der erfolgreichsten unter all den historischen Romanen schreibt Vikram Seth, geboren 1952. Sein Roman *A Suitable Boy*, mit umfassender Seitenanzahl, wird 1993 veröffentlicht. Für Lata Mehra wird ein geeigneter Ehemann gesucht. Hin und hergerissen zwischen Konventionen und Liebe entscheidet sie sich am Ende für die Wahl der Familie. Das Werk gleicht einem

Epos und wurde dahingehend oft mit den *Buddenbrooks* von Thomas Mann, *Krieg und Frieden* von Leo Tolstoi und *Middlemarch* von George Eliot verglichen.

### 10.3. Sozialroman

Der Indo-englische Sozialroman beschäftigt sich mit dem sozialen alltäglichen Leben in Ost und West.

*A Suitable Boy* 1993 wird Vikram Seths erster großer Erfolg. Für diesen Roman kehrt Seth nach Indien zurück, nachdem er seine Ausbildung in den USA, Stanford absolviert hat. Der Roman zeigt ein breites Panoramabild über viele Themen die Indien von Seths Geburt an bestimmt haben: Cricket, Wahlen, Umverteilung von Landbesitz, Konflikte zwischen religiösen Gruppen, indische Musik usw.

Rohinton Mistry lebt in Kanada und gehört der Minderheit der Parsen an.<sup>131</sup>

Seine Romane sind konventionelle Romane der Form und Sprache nach. Sie sind sehr lange und ausführlich werden die Handlungsstränge ausgeführt. Die vielen Figuren in den Romanen werden in alltäglichen Handlungen genau beleuchtet und somit schafft er für den Leser ein gutes Indienbild. Real und komplex wirken die Protagonisten und ihre Leben. Als Leser weiß man über die Hauptfigur nahezu alles und nicht ein Detail führt an den Rande des Magischen Realismus. Sie bleiben real und dennoch mythisch.

---

<sup>131</sup> Die Parsen (persisch *Pars* ‚Perser‘) sind eine ethnisch streng abgeschlossene, aus Persien stammende Gemeinschaft, die der Lehre des Zoroastrismus angehört. Die meisten leben heute in Indien. Neben den Parsen gibt es auch andere Anhänger der Lehre des Zoroastrismus. Der Zoroastrismus bzw. Zarathustrismus (auch: *Mazdaismus* oder *Parsismus*) ist eine wohl zwischen 1800 v. Chr. und 600 v. Chr. vermutlich im ostiranischen Baktrien entstandene, monotheistische (zumindest in ihren frühen Ausprägungen aber auch dualistische) Religion mit heute etwa 120.000–150.000 Anhängern, die ursprünglich im iranischen Raum verbreitet war. Die Anhänger des Zoroastrismus werden *Zoroastrier* oder Zarathustrier genannt, die Anhängerschaft im heutigen Indien bezeichnet man auch als Parsen. In Nordamerika leben geschätzte 18.000 bis 25.000 Parsen. Daneben gibt es eine weltweite Diaspora, die jedoch vergleichsweise klein ist.

Die Erzählungen des Zyklus *Tales from Firozsha Baag* 1987 ist für seinen Stil unkonventionell. Die verschiedenen Figuren sprechen mit unterschiedlichen Dialekten und die Rahmenhandlungen sind leicht verschachtelt. Es sind Erzählungen von Migranten und deren Suche nach Ausgleich nach Balance in der alten und neuen Welt.

*Such a Long Journey* 1991 erzählt von einer ähnlichen Gesellschaft wie Firozsha Baag. In einem Wohnhaus porträtiert Mistry die Nachbarschaft seiner Hauptfigur Gustad Noble. Bereits in diesem Roman beginnt er von der Bedrohung durch Indira Gandhis Regime zu schreiben.

In *A Fine Balance* 1995– *Das Gleichgewicht der Welt* wird genau diese historische Zeit der Notstandsregierung zum Hintergrund für den Roman über vier junge Menschen.

Shashi Tharoor schreibt seit 1978 für die Vereinten Nationen als Journalist und hat Essays und Schriften als Wirtschafts- und Rechtsexperte sowie zu politikwissenschaftlichen Themen herausgegeben.

In *The Great Indian Novel* 1989 nimmt er sich das große religiöse Epos *Mahabharata* als allegorischen Vorlage für eine zeitgeschichtliche Satire. In *Show Business* 1992 wird Bollywood unter die Lupe genommen und ist aus den Berichten mehrerer Figuren zusammengesetzt. *Riot* 2001 greift aktuell die Spannungen und den Zusammenstoß zwischen religiösen Gemeinschaften auf. Es ist eine Zusammensammlung von fragmentarischen Zeugnissen und subjektiven Zeugenaussagen.

#### **10.4. Migrantenromane - Die Entwicklung der Exilautoren**

Die Romane, der Autoren, die im Westen leben, vorwiegend in den USA, Großbritannien und Europa, drehen sich um das Leben im Exilland, um die Vergangenheit im Mutterland – sie sind wie meist auch ihre Helden, Wanderer

zwischen Kulturen - Ein- und Auswanderung, Rückwanderung, Durchreise, immer am Weg.

Mit Jahren des Schreibens ändern sich jedoch ihre Themen. Die Geschichten werden konkreter und realer. Einige Autoren wechseln auch die Hauptschauplätze von Indien weg. Jahre der Erfahrung in Schreiben und Unabhängigkeit geben Sicherheit und Wissen.

#### **10.4.1. Beispiele indischer Autoren, die im Westen leben und schreiben:**

Hanif Kureishi wurde 1954 in der britischen Grafschaft Kent als Sohn eines Pakistaners und einer Engländerin geboren. In London aufgewachsen gewann er 1981 mit seinem Theaterstück „Outskirts“ den George Devine Award, ein Jahr später (1982) wurde er am Londoner „Royal Court Theatre“ zum Stadtschreiber ernannt. 1990 veröffentlichte Kureishi seinen ersten Roman *The Buddha of Suburbia*, welcher mit dem „Whitbread Prize for Best First Novel“ ausgezeichnet und mit überaus positiven Kritiken überhäuft wurde, zudem von der BBC 1993 als Vierteiler ausgestrahlt wurde.

Der wohl bekannteste Autor dieser Kategorie ist sicher Salman Rushdie – durch seinen Verkaufserfolg und durch die Fatwa, die aufgrund seines Romans *Satanic Verses* durch Ayatolla Kohmeini verhängt wurde. Mit *The Moor's Last Sigh* wechselt Rushdie den Hauptschauplatz von Indien weg und damit endet die teilweise in seinen Romanen fortlaufenden Familiengeschichten. So spielt Aadam aus den *Midnight's Children* eine kleine Rolle in *The Moor's Last Sigh*.

In *The Ground Beneath Her Feet* 1999, *Fury* 2001 und *Shalimar* 2005 verarbeitet Rushdie intensiv das Thema der Migration und verlegt den Hauptschauplatz in die USA. Auch die Liebe spielt ab jetzt in seinen Romanen eine größere Rolle.

Mit Shalimar dehnen sich die Schauplätze wieder auf die ganze Welt aus – zwischen Kashmir und Kalifornien.

Vikram Seths Romane haben ihren Hauptschauplatz nicht in Indien sondern in China, USA, England oder Deutschland. Er liebt die Reimform und sein erster Roman *The Golden Gate: A Novel in Verse* 1986 sowie seine Erzählungen in *Beastly Tales from here and now* 1992 sind alle in Reimform abgefasst. In einer der Erzählungen *The Elephant and the Tragopan* erinnert der Kampf der Tiere um ein Tal an die Wasserknappheit in Nordindien, wo Unruhen auf der Tagesordnung stehen. Der studierte Ökonom lässt immer wieder diese Themen in seine Werke einfließen und macht sie dadurch realer und greifbarer, leicht aufrüttelnd und erregt damit erhöhte Wachsamkeit auf eine kritische Stimme.

Whose task is swiftly to appraise  
Efficient, cheap and speedy ways  
To dam our stream, create a lake,  
and blast a tunnel through to take  
sufficient water to supply  
The houses that men occupy.

,What do you think,' the tragopan  
Burst out, ,about this wicked plan  
To turn our valley blue and brown?  
I will not take this lying down.  
I'll cluck at them. I'll flap my wings.  
I tell you, I will do such things –  
What they are yet I do not know,  
But, take my word, I mean to show  
Those odious humans what I feel.<sup>132</sup>

Amit Chaudhuris Romane erzählen keine Geschichte mit klassischem Verlauf zum Höhepunkt, sie sind vielmehr Schilderungen von alltäglichen Situationen ohne besonders auf ein Ziel gerichtet zu sein.

Seine Sprache ist sparsam und schlicht und er hängt sich weder dem postkolonialen hybriden Thematik an noch expliziten politischen Entwicklungen.

Amit Chaudhuri schreibt ambivalent über Kalkutta, einem Transit und Handelsplatz. Sein Fokus liegt in *A New World* (2000) allerdings auf der familiären Situation eines geschiedenen Sohn, der aus den USA auf Besuch

kommt. Tradition und Landleben trifft auf Moderne und  
Lebensabschnittspartner.

---

<sup>132</sup> Seth, Vikram: *Beastly Tales From Here and There*. London: Phoenix 1999. S. 96

## 11. Nach Rushdie – Amitav Ghosh und Shashi Tharoor

Die Entwicklung nach Rushdie's Welterfolg war vor allem geprägt von Experimenten mit Mythologie, Sprache, Geschichte und Filmelementen. Shashi Tharoor und Amitav Ghosh sind Beispiele für diese Zeit.

Sobald der Leser ein Werk von Rushdie bzw. seiner Nachahmer, Nachfolger und anderer indischer Autoren in Händen hält, beginnt die Erwartungshaltung sich in die Richtung magisch, fantastisch, bunt und lebhaftes Indien zu bewegen. Nach dem Welterfolg von *Midnight's Children* hat der Verlag Vintage, ein Unterverlag von Random House, der Rushdies Werke von da an und auch den Roman vor *Midnight's Children*, *Grimus* in bunte und fantastisch wirkende Covers gesteckt.

Die Texte dieser Literatur werden in einem bestimmten Rahmen und mit bunter indisch anmutender Buchcovergestaltung präsentiert, um Verbindungen und Vernetzungen für den Buchkäufer herzustellen. Der verlegerische Paratext wird so gewählt, dass alle diese Romane in eine Richtung deuten. Für den Leser ist es leicht auf diese aufmerksam zu werden und das bunte, fantastisch und magisch wirkende Erscheinungsbild der Covers verhilft dem Unschlüssigen zu einer Entscheidung. Diese Bücher und Romane wurden zu einem Trend ebenso wie das indische Flair, Yoga, die bunten Sari-Tücher und Räucherstäbchen.

Die Nachschreiber Rushdie's waren sichtlich geprägt. Seinem Einfluss und seiner Vorarbeit konnten und wollten sie auch nicht entkommen. Ein Kapitel in Shashi Tharoor's Roman *The Great Indian Novel* trägt den Titel *Midnight's Parents*- Rushdie mythologisierte lebende Menschen und Schicksale und machte aus gegenwärtigen Ereignissen fantastische Legenden. Diese Elemente miteinander verbunden und in Imitationen verstärkt und abgeschwächt, eingesetzt und abgewandelt hat der neue Stil und wurde zu

einer Schreibtradition der Indo-englischen Literatur. Das indische Englisch und die Geschichten rundherum hatten somit eine Stimme und eine Ausdrucksmöglichkeit gefunden.

Die Autoren vor Rushdie begannen Sprache zu gestalten und die Geschichten einfach und real zu erzählen. Die Perspektiven waren nicht so ichbezogen. Rushdie stellt Indien und Saleem in den Mittelpunkt des Universums, um ihn drehte sich alles und er drehte alles. Dieses Selbstbewusstsein sprang von Saleem auf die Autoren der nachfolgenden Generation über. War für Raja Rao noch die Beteuerung des Inder-seins und die Beschreibung Indiens ausschlaggebend, so wurde und ist es für den heutigen Autor viel wichtiger und essentieller geworden zu erforschen, was es in der heutigen Welt bedeutet Inder zu sein. Der Autor zerschlägt heute alle Stereotypen des Inders, die in der Kolonialzeit gebildet wurden und versucht sich selbst und seine Generation neu zu definieren und zu beschreiben.

Die neue Form ist dennoch keine Abwendung von den literarischen Vorbildern Englands, z.B. Vikram Seth hat in *A Suitable Boy* den viktorianischen Roman hochleben lassen.

Edward W. Said hat in *Orientalism* (1978) erklärt, dass der Osten vom Westen konstruiert wurde und der Osten als untergeordnet und „anders“ in das westliche Denken Eingang gefunden. Diese Theorie fand vor allem in den letzten Jahren vermehrt eine Auseinandersetzung.

Für Said ist dies jene Perspektive, die den Orient einerseits als exotisches Anderes und andererseits jedoch mit leicht abwertendem Blick betrachtet und somit die Stellung des Überlegenen einnimmt. Der wahre Orient bleibt ihm deshalb verwehrt.

Der Westen bleibt Bestandteil der Indo-englischen Literatur und wird zu seiner Schwäche und Stärke zugleich. Das macht die Literatur aus und zerstört im selben Maße etwas Eigenes.

Viele Autoren, die ihre Werke im Ausland erstveröffentlichen, bestehen mittlerweile auch auf einer Veröffentlichung in Indien. Penguin Books gründete 1985 eine Filiale in Indien und Rupa Paperbacks sowie IndiaInk haben geholfen die englische Literatur in Indien zu verbreiten.

Eine Gruppe von Autoren, die heute aktiv schreiben, teilt ein weiteres Stück Vergangenheit. Sie haben in Delhi im St. Stephen College ihre Schulausbildung genossen: Shashi Tharoor, Amitav Ghosh, I. Allan Sealy, Upamanyu Chatterje, Rukun Advani, Mukul Kesavan und Anurag Mathur. Sie alle waren Schüler in den frühen 70igern und sind schon mit dieser Vergangenheit aneinander gebunden.

Und wie Rushdie schreibt ist die Diaspora ein fruchtbares Gebiet für Themen, Stoffe und Ideen:

The Indian writer, looking back at India, does so through guilt-tinted spectacles. (I am, of course once more, talking about myself). I am speaking now of those of us who emigrated and I suspect that there are times when the move seems wrong to us all, when we seem to ourselves postlapsarian men and women. We are Hindus who have crossed the black water; we are Muslims who eat pork... We are now partly of the West. Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, we fall between two stools but however ambiguous and shifting htis ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy.<sup>133</sup>

Mit Rushdie kam eine Renaissance der Indo-englischen Literatur. Die Idee der nationalen Einheit wurde herausgefordert. Sie verbinden alte Geschichten, Imagination und die Erinnerung und zeigen sich skeptisch in Bezug auf die Stabilität von Nation und Symbol.

Es folgen Beispielromane für die Zeit nach Rushdies Erfolg.

---

<sup>133</sup> Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. London: Granta Books 1992. S. 10

### 11.1. Shashi Tharoor *The Great Indian Novel* (1989)

Die Rahmenhandlung diktiert der Erzähler Ved Vyas seinem Assistenten Ganapathi (ein anderer Name für den Gott mit dem Elefantenkopf - Ganesh). Die Hauptcharaktere werden entlarvt als alle wichtigen Persönlichkeiten des indischen Unabhängigkeitskampfes, der Halbbruder von Ved Vyas erhält den Titel Mahaguru in Anlehnung an den Mahatma, was übersetzt große Seele bedeutet

*The Great Indian Novel* beginnt mit einer Einleitung des Autors mit Erklärung zur Vorlage des Romans – das alte indische Epos *Mahabharata*. In Sanskrit bedeutet Maha groß und Bharata Indien. Gleich am Beginn findet der Leser den Stammbaum der großen indischen Familie.

Was aus dem Text zu lesen ist, sind Traditionen, Ablehnung gegenüber der Engländer und der Kampf um das eigene Land und die eigenen Traditionen. Das Kapitel aus dem das nächste Zitat stammt, trägt den Titel "The Duel with the Crown". Die Einmischung in Traditionen, Rituale und Regeln stört Gangaji, der sich den Familienregeln entsprechend um die Heirat von Pandu kümmert:

The British have put an end to our practice of burning widows on their husbands' funeral pyres, but they have not interfered very much with our other customs. Whom you marry, how old you are, how much you pay, or how many you wed, are issues they have sensibly refused to touch upon. So I have found a very good second wife for you, Pandu. She is Madri, sister of the Maharaja of Shalya. The Shalya royal house has a rather peculiar tradition of requiring a dowry from the prospective bridegroom rather than the other way around, and their womenfolk have the reputation of being somewhat self-willed, but I am willing to overlook both these factors if you are, Pandu.<sup>134</sup>

Im Vergleich dazu schreibt Aravind Adiga 2008 in *The White Tiger* ähnlich über Tradition und Heirat:

„All right. Take your time. But you must remarry. If you stay a divorced man, people won't respect you. They won't respect us. It's the way our society works. Listen to me. Last time you didn't listen, when you married a girl from outside our caste, our religion – you even refused to take dowry from her parents. This time, we'll pick the girl.“<sup>135</sup>

Gangaji betont die Ehre der Familie und Respekt vor Traditionen und lässt nicht aus sich über die modernen Sitten der Frauen zu äußern. Die Regeln und Traditionen von Mitgift, zweite Heirat, der Gehorsam der Frau gegenüber dem Mann und die Haltung der Engländer zu diesen alten Sitten und Gebräuchen durchlaufen den gesamten Roman, und so trägt er den Titel *The Great Indian Novel* zurecht. Er erzählt die alte und neue Geschichte Indiens, die zusammen in die „Große und Großartige Geschichte Indiens“ fließt. Der Roman beginnt wie eine lange Geschichte eines Landes und erzählt über die Briten im Land und deren Einmischung in eine ihnen fremde Welt.

Und dennoch bleibt Tharoor patriotisch und hält die Ewigkeit des alten Landes und die des neuen Indiens in fast einem Atemzug hoch. Er vergleicht die Entwicklung mit dem Begriff des Dharma, das sich immer wieder auf neue Situationen einzustellen weiß, und dennoch immer im Sinn dasselbe bleibt. Das Wort Dharma kann übersetzt werden mit Sitte, Recht und Gesetz, ethische und religiöse Verpflichtungen. Von der Erfüllung des Dharma hängt das Karma ab, das aus den Taten des Individuums entstandenen Resultate (Ursache und Wirkung) genährt wird.

‘...Does justice prevail in India, or in its history? What has adherence to dharma achieved in our own story?’  
 ‘This is sacrilege,’ his preceptor breathed. ‘If there is one great Indian principle that has been handed down through the ages, it is that of the paramount importance of practicing dharma at any price. Life itself is worthless without dharma. Only dharma is eternal.’

---

<sup>134</sup> Tharoor, Shashi: *The Great Indian Novel*. S. 45

<sup>135</sup> Adiga, Aravind: *The White Tiger*. S. 203

'India is eternal;' Yudhishtir said. 'But the dharma appropriate for it at different stages of its evolution has varied.'<sup>136</sup>

I woke up, Ganapathi, to today' India. To our land of computers and corruption, of myths and politicians and box-wallahs with moulded plastic briefcases. To an India beset with uncertainties, muddling chaotically through to the twenty-first century.<sup>137</sup>

## 11.2. *Show Business* (1992)

In seinem Roman *Show Business* experimentiert Shashi Tharoor mit Film und neuen Stilelementen. Die Hauptfigur Ashok verkörpert alle Stereotypen der Bollywood-Produktions-Maschinerie, er wird vom romantischen Liebhaber zur Göttergestalt, um dann mutig gegen die Ungerechtigkeit zu kämpfen. Mit satirischem Blick auf die indische Filmindustrie basiert der Roman auf der realen Lebensgeschichte eines Bollywood Stars, Amitabh Bachchan. Sein Vater ist Minister in der Regierung. Und sein Film „Mechanic“ ein Flop. Ashok muss seinen Sitz in der Regierung zurückgeben und in einem quasi-religiösen Film den Darsteller des Gottes Kalki mimen. Das ist in Kurzform die Geschichte des Romans. Doch quasi hinter dem Vorhang spielt eine zweite Geschichte.

Der Inhalt von Ashoks Leben geht in seine Rollen über. Zum Schein hält er sein Familienleben mit Ehefrau und Kind aufrecht, um seine Affären zu vertuschen und damit weiter in der Klatschpresse zu bleiben. Er schlägt eine Karriere als Politiker ein. Seine Geschichte wird gleichzeitig von verschiedenen Figuren erzählt. Die Rahmenhandlung hält die Erzählstränge zusammen. Es ist eine Mischung aus Filminhalten, Biografie, Traum, Lüge und Dokumentation. Die Kapitel sind wie in einem Filmskript mit „Take one, two, three...“ bezeichnet.

Ashok muss ins Spital, durch sein Koma wird er berühmt. Der erste-Person-Erzähler berichtet vom Aufstieg, Fall und erneuten Aufstieg von Ashok. Es gibt Parallelen zwischen der wirklichen Welt und der Filmwelt. „ So I had to marry

---

<sup>136</sup> Tharoor, Shashi: *The Great Indian Novel*. S. 418

<sup>137</sup> Tharoor, Shashi: *The Great Indian Novel*. S. 418

her, before someone changed the script.“<sup>138</sup> Die Zensur bei Filmen in Indien wird erwähnt z.B. Küsse. „Kisses aren't legal yet with our censors, so Mehnaz evades my offered lips and escapes my clutches, dancing away.“<sup>139</sup> Diese Kleinigkeiten rufen immer wieder den indischen Alltag in das Filmskript. Die Parallelwelt von Film und Realität zeigt eine Miniaturwelt der Filmindustrie.

### 11.3. Amitav Ghosh

Ghosh besticht in seinen Romanen durch seinen Realismus. Geht es um den postkolonialen Ort und die Zeit und den Umgang damit, so schreibt Ghosh schlicht und einfach über das Indien in der Zeit, wo sein Roman gerade spielt. Neben historischen Romanen schreibt er wie Rushdie Migrantenerlebnisse, -schicksale und -geschichten und zeigt ebenso, dass der indische Ort durch die Briten beeinflusst und verändert wurde, dennoch sind Ghoshs Motive, Themen und sein Stil realer und schlichter.

Ghoshs Studium und sozialanthropologische Forschung an der Universität helfen ihm beim analytischen Stil und detailsicherem Gespür. *In an Antique Land* 1986, seine überarbeitete Dissertation, wird herausgegeben und ist eine Mischung zwischen Reisebericht und Erzählung.

Für ihn sind alle Menschen der verstreuten indischen Diaspora miteinander verknüpft, da sie eine gemeinsame Erinnerung und eine wahre Heimat teilen. Der folgende Roman *Shadow Lines* 1990 beschreibt die Schattenlinien die Verbindungen zwischen den Menschen und wohl auch zwischen allen Emigranten.

In seinem letzten Roman *Sea of Poppies* teilen verschiedene Mitreisende ein Schicksal, eine Heimat und eine neue Suche. (dazu mehr im nächsten Kapitel)

---

<sup>138</sup> Tharoor, Shashi: Show Business. S. 85

<sup>139</sup> Tharoor, Shashi: Show Business. S. 134

In *The Calcutta Chromosome* 1996 nimmt Ghosh die Biographie des Moskitoforschers Ronald Ross zur Hand und erzählt dessen ungerechte Ehrung als Wissenschaftler aus postkolonialer-indischer Sicht in Form eines Thrillers.

In *The Glass Palace* 2000 wendet er sich ganz dem historischen Roman zu und benutzt einen kindlichen Erzähler um die Familiengeschichte aufzuspüren. Er zeigt in diesem Roman konkret die Auswirkungen des britischen Kolonialismus in der Region Südasien und erzählt die Geschichte einer Familie über drei Generationen über mehr als neunzig Jahre. In *The Hungry Tide* 2004 lässt er ab von seiner Kritik an den Kolonialherren und erzählt vielmehr die Lebensgeschichte des Schotten David MacKinnon Hamilton.

Dass er in Englisch schreibt, will er nicht als Zuordnung verstanden wissen. Deshalb lehnte er im Jahr 2001 die Auswahl als Kandidat für den renommierten Commonwealth Writers Prize für Literatur ab, weil diese Auszeichnung nicht englisch schreibende Autoren ausschließt und der Commonwealth für ihn ein reiner Euphemismus ist.

#### **11.4. *The Circle of Reason* (1986)**

*The Circle of Reason* ist die leicht fantastisch anmutende Geschichte um den indischen Weber Alu, der unglücklich und fälschlich als Terrorist verdächtigt wird. „So Alu he was named and Alu he was ever known as, and nobody could deny his appropriateness.“<sup>140</sup>

Aufgrund dieser Anschuldigung verlässt er sein glückliches Weberdasein und flieht zunächst in einen fiktiven Golf-Staat, um dann weiter nach Algerien zu reisen. Begleitet und beobachtet wird er vom melancholischen Geheimagenten und Vogelliebhaber Jyoti Das. Ghosh schildert in seinem farbenprächtigen

---

<sup>140</sup> Ghosh, Amitav: *The Circle of Reason*. S. 3

Abenteuerroman die Odyssee des kleinen Webers quer durch Indien, Arabien und Afrika - eine tragikomische Traumreise durch mythische Kulturen.

Am Ende kehrt Alu zurück nach Indien. Er beginnt mit den zurückgelassenen Fragmenten zu arbeiten:

Nothing's whole any more. If we wait for everything to be right again, we'll wait for ever while the world falls apart. The only hope is to make do with what we've got.<sup>141</sup>

Nach seiner Flucht aus seinem Land, kehrt er nun frei wieder zurück und kann ein neues Leben beginnen. Aber er muss mit den zurückgebliebenen Fragmenten seiner Vergangenheit arbeiten:

... and not long after some of the refugees flowed back to the new country across the border, and the others wandered off to the cities or spread out over the country. Soon they were half-forgotten.<sup>142</sup>

Alu reist mit dem Schiff nach Al-Ghazira und bereits hier spiegeln die Schicksale der Menschen das Land Indien wieder.

Die Erzählung zeigt wie das Weben über nationale Herkunft hinausgeht und verschiedene Welten miteinander verbinden kann, die einst so getrennt schienen. Alu bleibt immer Mittelpunkt der Geschichte – ein stilles Zentrum, um das herum sich ständig neue Geschichten spinnen.

Die Erzählung scheint so real und dennoch passieren vor allem im zweiten der drei Teile leicht fantastische Dinge in Al-Ghazira.

Alu wird beim Zusammensturz eines Hauses von zwei alten Nähmaschinen gerettet. Nach Tagen des Vermisstseins wird er als Fata Morgana entdeckt und

---

<sup>141</sup> Ghosh, Amitav: The Circle of Reason. S. 416

<sup>142</sup> Ghosh, Amitav: The Circle of Reason. S. 87

auch wieder nicht. Letztendlich taucht Alu wieder auf und kehrt in seine bengalische Heimat zurück.

Im Haus von Zindi, die nicht nur ihn sondern viele Reisende und Flüchtige aufnimmt, schlägt sich eine Brücke zwischen Schicksalen, Fantasie und Realität.

She (Karthamma) had heard of me (Zindi) from someone or the other. I didn't have to tell her anything – she had already heard more stories about al-Ghazira than I could make up in a year. She begged me, she even offered me money, to take her away from your India.  
143

Die magisch-realistischen Dinge passieren wie beiläufig und sind wiederum auch gar nicht magisch, sie sind Beiprodukte von Vorstellungen und Einbildungen.

Bereits als Alu verwaist zu seinen Verwandten in das kleine bengalische Dorf kommt, scheint er anders und wie Saleem in *Midnight's Children* führt etwas in seinem Gesicht die Geschichte an:

But, still, it was an extraordinary head – huge, several times too large for an eight-year-old, and curiously uneven, bulging all over with knots and bumps.  
Someone said: It's like a rock covered with fungus. ... No, it's not like a rock at all. It's an *alu*, a potato, a huge, freshly dug, lumpy potato.<sup>144</sup>

Saleems Geburt und sein Markenzeichen, die große Nase, waren Zeichen und Leitstab für eine neues Indien. So wird Alus markanter Kopf das Zeichen für sein Indien. „Like everybody else, Bhudeb Roy interpreted the birth of the child as a sign.“<sup>145</sup>

Magisch-realistisch scheint auch die Geburt von Bhuded Roy's Sohn, Alus Widersacher.

---

<sup>143</sup> Ghosh, Amitav: *The Circle of Reason*. S. 178

<sup>144</sup> Ebda. S. 3

<sup>145</sup> Ebda. S. 98

The plane had conceived the child. There could be no other conclusion. Nobody could believe Bhudeb Roy capable of fathering another child. ...It had to bet the plane.<sup>146</sup>

Alu kehrt zurück in der Hoffnung zu Hause in Indien, dass zu finden, was er verlassen hat - Heimat und Nähmaschine. Ein einfaches Leben in Stille.

Alu verlässt wie Saleem seine Familie gezwungenermaßen. Saleem stolpert durch die indische Geschichte auf der Suche nach einer Heimat und Frieden. Während er tollpatschig durch die Geschichte gestoßen wird, wird Alu von der Geschichte umkreist. Saleem ist mittendrin und er bestimmt und verändert auch, Alu bleibt unbeteiligt und unberührt.

### **11.5. *Sea of Poppies* (2008)**

Amitav Ghosh hat sich immer mehr der geschichtlichen Basis zugewandt.

Bereits in den Anmerkungen verweist Ghosh auf die geschichtlichen Texte, auf die er sich bezieht. Von einer Geschichte zur anderen werden alle Hauptcharaktere sobald sie auf dem Boot sind miteinander verbunden und teilen ein gemeinsames Schicksal.

Direkte Zitate aus Hindu-Liedern sind Zeugen von Authentizität und Geschichte.

#### **11.5.1. Inhalt**

Die Ibis, als Sklavenschiff bekannt, sticht während des Opium-Krieges mit geschmuggeltem Opium in See.

‚Would that it were so,‘ said Mr Burnham. ‚But it is not. To put the matter simply: there is nothing they want from us – they’ve got it into their heads that they have no use for our products and manufactures.

---

<sup>146</sup> Ebda. S. 98

But we, on the other hand, can't do without their tea and their silks. If not for opium, the drain of silver from Britain and her colonies would be too great to sustain.<sup>147</sup>

Der Roman erzählt die Geschichte von Kolonialismus und Migration. Deeti, ein Mädchen vom Land versucht mit ihrem neuen Ehemann einem Sati zu entfliehen. Ihr erster Ehemann, Opfer der Opiumsucht, hat sie in seine Sucht schon durch alle Teile der Opium-Fabrik geführt.

Ein besitzloser Raja muss für Jahre das Land verlassen um, von einem englischen Kolonialisten betrogen, seine Strafe auf Mauritius abzusitzen. Er wird Kabinenfreund eines chinesischen Opiumsüchtigen.

Zachary, ein Mulatte, versucht sich in der Welt der Weißen, das Stigma der Hautfarbe bleibt ihm jedoch und verwehrt ihm Aufstieg und Respekt in der Schiffsführung. Paulette, eine junge französische Waise, versucht einer vereinbarten Heirat zu entkommen und der Freund ihres Vaters, der sich um sie kümmern soll – Benjamin Burnham repräsentiert den kolonialen britischen Geschäftsmann, der in Indien reich wurde. Jodu ihr bengalischer Freund von Kindheit an reist ebenfalls mit. Die individuellen Schicksale werden in die historischen Geschehnisse eingeflochten. Sie sind alle Jahaj-bhais – Schiffsbrüder.

From the silmagoors who sat on the ghats, sewing sails, Jodu had learnt the names of each piece of canvas, in English and in Laskari – that motley tongue, spoken nowhere but on the water, whose words calaluzes and Kerala pattimars, Arab booms and Bengal paunchways, Malay prosas and Tamil catamarans, Hindusthani pulwars and English snows – yet beneath the surface of this farrago of sound, meaning flowed as freely as the currents beneath the crowded press of boats.<sup>148</sup>

Die Sprache ist teilweise durchmischt von ordentlichem Schul-Englisch, gebrochenem indisch-Englisch, Bengali, Laskari, Hindustan und Bhojpuri, französischer Einfluss ebenso wie englische Slangsprache. Die Geschichten

---

<sup>147</sup> Ghosh, Amitav: Sea of Poppies. London: John Murray 2008. S. 103

<sup>148</sup> Ghosh, Amitav: Sea of Poppies. S. 96

der „Jascars“ an Bord, ein eigener Ausdruck für indische Segler, die zu anderen Ländern aufbrachen sind laut Ghosh historischen Urkunden und Schriften entnommen.

Der Roman wurde kurz nach der Erscheinung auf die Shortliste 2008 Booker Price gesetzt. Es ist der erste Teil einer geplanten Trilogie.

### **11.5.2. Geschichtliche Grundlage**

Jahrhundertlang dominierte das Kaiserreich China den Handel zwischen Indien und China und Europa und China. Ab 1820 jedoch verstärkte die East India Company den Export bengalischen Opiums nach China. In den nächsten Jahren verfünffachte sich die Menge des Opiums, welches von Indien nach China exportiert wurde. Dies führte zu zunehmenden Problemen in der chinesischen Verwaltung und zu einem Handelsbilanzdefizit auf chinesischer Seite. China versuchte diesen Import zu stoppen, war jedoch machtlos. Die britischen Händler exportierten auch nach Verboten illegal das Opium nach China. Bis China die gewaltige Menge von 1,4 Millionen Kilogramm Opium ins Meer kippte, um ein Zeichen zu setzen. Dies glich einer Kriegserklärung an Großbritannien, das nur schwer von Interventionen absah. Jedoch brach ein Flottenverband auf, um China zumindest teilweise zu besetzen und somit zum Einlenken zu zwingen.

Dieser Flottenaufbruch führte zum ersten Opiumkrieg und schließlich zur Besetzung Hong-Kongs durch die Briten 1841. Ohne diesen Handel wäre die britische Herrschaft in diesem Ausmaß nie möglich gewesen

In the good old days people used to say there were only two things to be exported from Calcutta: thugs and drugs – opium and coolies as some would have it.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Ghosh, Amitav: Sea of Poppies. S. 70

In dieser Zeit verwirren sich die Leben und Handlungsstränge von einigen Mitseglern, die alle ihren Wurzeln entrissen in ein neues Leben starten.

### 11.6. Anita Desai

Anita Desai wurde 1937 in Masuri, Indien geboren und schreibt Novellen und Kurzgeschichten. Sie ist bekannt für die sensible Beschreibung der Gefühle ihrer weiblichen Charaktere. Viele ihrer Novellen beinhalten die Spannungen zwischen Familienmitgliedern oder die Entfremdung von Mittelklassefrauen gegenüber Traditionen hin zu einem modernen, westlich angehauchtem Leben. In ihren späteren Werken behandelt sie auch den deutschen Antisemitismus, den Untergang der Tradition und die westlich stereotypischen Ansichten von Indien. Ihre Werke schreibt sie ausschließlich in Englisch.

In der Familie sprach sie Deutsch und mit ihren Freunden und Nachbarn Hindi und Urdu. Die englische Sprache lernte sie erst in der Grundschule. Eine ihrer Töchter, Kiran Desai, ist ebenfalls Autorin geworden und gewann 2006 den Booker Prize.

Sie lehrte am Girton College, Smith College in England und am Mount Holyoke College in den Vereinigten Staaten. 1993 wurde sie eine kreative Schreiblehrerin am "Massachusetts Institute of Technology". Jedes Jahr verbringt sie dort ein Semester und die restliche Zeit in Indien. Sie ist ein Mitglied der "Royal Society of Literature" in London.

Ihr Debüt hatte Anita Desai im Jahre 1963 mit *Cry, the Peacock*. 1965 folgte *Voices of the City*, eine Geschichte über die drei Geschwister Amla, Nirode und Monisha und ihren unterschiedlichen Lebensstil in Kolkata. Amla betrachtet die Stadt als Monster, Nirode opfert alles für ihre Karriere und Monisha hält ihre erdrückende Existenz im Haushalt einer reichen alten Kolkataer Familie nicht aus.

1980 wurde *Clear Light of Day* veröffentlicht, in dem Anita Desai die Geschichte Delhis mit einer Mittelklasse-Hindufamilie verwebt. Die Hauptperson ist Bim Das, eine unabhängige Frau, die Geschichtspräsidentin ist. Bims Erinnerung an die Familie sind bestimmt von Erfolglosigkeit. Sie fühlt sich von ihrer Schwester Tara betrogen. Ihre Erinnerungen spielen sich in der verrotteten Familienwohnung von Alt-Delhi ab. Tara versteht nicht, warum Bim nichts ändern möchte, wo sie doch die hoffnungslose Atmosphäre des Hauses ablehnt. Der Sommer 1947 trennt die Familie und die Nation. Muslime und Hindus werden getrennt. Desai schildert die gleichen Geschehnisse aus der Sicht von Tara und Bim. Das Werk hat autobiografische Züge.

Viele Charaktere in ihren Novellen stammen von der Indo-englischen Bourgeoisie ab und deren Eheprobleme stehen im Vordergrund. Oftmals wählen sie eskapistische Wege um mit ihrem langweiligen Leben oder dem komfortablen Leben der Außenwelt fertig zu werden.

In *Baumgartner's Bombay* 1987 lässt sie die deutsche Herkunft eines ihrer Elternteile miteinfließen. Ein aus dem Arbeitsleben geschiedener jüdischer Geschäftsmann flieht vor Nazi-Deutschland nach Indien und lebt dort in Armut. Dort pflegt er streunende Katzen. Ein deutscher Hippie taucht auf und bricht ein in Baumgartners einsiedlerische Existenz. In diesem Buch sowie in *Clear Light of Day* gibt Desai Antworten auf Probleme der westlichen Mittelklasseeliten. Ihre Geschichten betreffen daher eher die westlichen Leser, als die indischen.

*Fasting, Feasting* (1999) zeigt die konträre Rolle von amerikanischer und indischer Kultur, sowie den Kontrast der Rollenverteilung beider Geschlechter. Arun studiert in Massachusetts und seine Schwester Uma wohnt in einer kleinen Provinzstadt in Indien. Umars Versuche, ihr zu Hause zu verlassen und zu heiraten, enden in einem Desaster. Die Novelle war ein Finalist für den Booker Prize 1999.

### 11.7. Mukul Kesavan *Looking Through Glass* (1994)

Wie *Alice im Wunderland* sieht der Erzähler in *Looking Through Glass* durch die Linse seiner Kamera und fühlt sich wie im Wunderland. Der Erzähler ohne Namen wird von einer muslimischen Familie nach seinem Unfall gerettet. Auf dem Weg die Asche seiner Großmutter zu ihrer letzten Ruhestätte zu bringen, stürzt er von einer Brücke und verliert sein Gedächtnis. Er reist zurück in der Zeit und findet sich wieder im Jahr 1942. Die gefundene Familie ist die einzige, die ihm bleibt. Er weiß, da er in der Vergangenheit lebt, wie sich die Geschichte entwickeln wird und das 1947 viele Muslims nach der Landesteilung nach Pakistan auswandern werden und viele von ihnen in Delhi sterben werden. Er kennt ihre Geschichte, obwohl er keiner von ihnen ist.

Im Zwiespalt, ob er seine neue Familie und deren Religion annehmen soll, oder ob er seinem alten und richtigen Glauben, dem Hinduismus treu bleiben soll, entscheidet er sich für die andere Seite. Das Buch endet im Jahre 1947, nachdem die Hauptperson fünf Jahre quer durch Indien wanderte von einer großen Stadt zur nächsten.

Der Erzähler reist in die Zeit seiner Großmutter und wechselt die Fronten vom Hindu wird er zum Muslim und erfährt so die Geschichte Indiens auf zwei Seiten. „My grandmother and I became neighbours in early April when winter had dwindled into warm days and pleasant nights and the full heat of summer was still a month away.“<sup>150</sup>

Er ist somit der beste Geschichtszeuge, da er von zwei Seiten berichten kann, was sich zugetragen hat und wie es sich angefühlt hat bzw. erlebt wurde.

Kesavans Umgang mit der Geschichte ist leicht, verspielt und witzig. Er lässt die Fakten und verändert die Perspektive seines Helden, lässt ihn durch die Zeit und die Geschichte reisen und auch auf die andere Seite Indiens.

Und dies ist ein auffallendes Detail, das die Autoren nach Rushdie und auch Rushdie selbst vereint. Nie wird Geschichte, Zahlen oder Fakten geändert, immer wird der Umgang damit verändert. Der Zugang wird witzig und verdreht

---

<sup>150</sup> Kesavan, Mukul: *Looking Through Glass*. S. 162

und somit malt der Autor, in diesem Fall Kesavan, ein neues Bild eines neuen Staates.

Er kann nicht einmal die Zeitung seiner neuen Familie lesen, so fremd ist ihm dieser Teil seines Landes. „But when she gave the relevant issue of *Khatoon* to me it was in Urdu, written in the Persian script as barred to me as a Martian cipher.“<sup>151</sup>

Und obwohl er in der Geschichte seines Landes mitschwimmt in einer Zeit, wo er noch gar nicht geboren war, macht sie ihm auch einen Strich durch die Rechnung:

I left the counter, stunned. Another train. What would I do with another train? I needed the Mail, the train I had come on – only that could haul me back again. And it was cancelled. These Quit India heroes had ruined me. Do or Die I remembered Dadi muttering. Do or Die – Gandhi’s rallying cry for the August rebels. Well, they had done ... and I wished them dead. They had done me in just as surely as they had done Dadi; worse if anything. She had been eaten up by the remembrance of things past, but these nameless patriots had buggered up my future.<sup>152</sup>

Bei einer Versammlung spricht eine Frau über Indien und trifft somit die Aussage für den Erzähler und für den Autor. Die Stellung zur Geschichte, Heimat und Zugehörigkeit lässt sich für wenige Figuren in der Geschichte so einfach beantworten:

I am Hindu but my husband is Muslim. My language is Bengali where his is Urdu. My skin is dark where his is fair. He is moderate and I am socialist. We have nothing in common but we’re married because we are Indians first!<sup>153</sup>

In *Looking Through Glass* blickt der junge Fotograf durch die Linse seiner Kamera auf Politik und Geschichte und kommt seinem Objekt immer näher bis seine Ansicht mit dem Objekt verschmilzt. Durch die Zeitreise ins Indien von

---

<sup>151</sup> Kesavan, Mukul: *Looking Through Glass*. S. 16

<sup>152</sup> Kesavan, Mukul: *Looking Through Glass*. S. 54

1942 befördert, wird er gezwungen die Geschichte aus muslimischer Sicht zu sehen, da seine Gastfamilie Muslime sind. Es ist die Zeit der Quit India Bewegung<sup>154</sup>. Während dieser Zeit wurde immer wieder die Stellung der Muslime im Land diskutiert und eine Vielzahl der Gläubigen verschwanden auf unerklärliche Weise. Die Reise der Familie nach Pakistan gleicht einer Abschiebung und somit sind die Ansichten über Pakistan sehr verschieden.

The Fort is a sump, said Angrez Mashriqi, into which the Mussalmans of Hindustan are being drained. ... Saleem, who was enthusiastic about Pakistan, decided that the Fort was an open-air retiring room in some mammoth railway station where everyone was waiting for the train to Pakistan. It's like going home, he suggested. You're bound to meet friends and relatives headed in the same direction.<sup>155</sup>

### **11.8. Nadeem Aslam *Maps for Lost Lovers* (1996)**

*Maps for Lost Lovers* scheint die literarische Antwort auf den Terror. Nadeem Aslam thematisiert Religion und den Islam in seinem Debütroman 1996. Der Roman ist geschrieben aus der Sicht eines im Westen lebenden Autors. Geboren in Pakistan, lebt der Autor Nadeem Aslam heute in Yorkeshire.

Shamas Bruder, Chanda hatte eine Beziehung zu Jugnu, einer geschiedenen und von ihrem Mann verstoßenen Frau. Jugnu und Chanda werden zum Liebespaar, das aber nicht sein soll. Als sie zusammen ziehen, werden sie ermordet. Wie sich herausstellt von Shamas Brüdern, die die Familie vor Schmach und Schande beschützen wollten.

---

<sup>153</sup> Kesavan, Mukul: Looking Through Glass. S. 94

<sup>155</sup> Kesavan, Mukul: Looking Through Glass. S. 362

In Pakistan wäre das Verbrechen gerechtfertigt, wer in Sünde lebt, hat den Tod verdient. "They said that he who committed the great dirty sin of sex outside marriage was nothing less than evil,"<sup>156</sup>

Kaukab, Shamas Frau ist die provokante Alternative zu Shamas. Mit ihrem übertriebenem Glauben hat sie nicht nur ihre Kinder aus dem Haus getrieben, sondern auch Shamas immer mehr gegen seine alte Heimat und seinen Glauben aufgebracht.

Es ist die Geschichte von Migranten aus Pakistan, die in einer kalten und uneinladenden Stadt in England names Dasht-e-Tanhaii – Wüste der Einsamkeit leben. Es ist ein furchtbarer Platz zum Leben, voll von Rassismus und Gewalt, wo der graue Himmel in die Seelen der Einwohner geglitten ist. Im Exil trennen sich Ehemann von Ehefrau und Kinder von ihren Eltern, doch das Band von Ehre und Tradition im religiösen Bereich bleibt ungebrochen, wie zur Bestätigung als letzter Rest der Heimat.

Ein Punjabi Lied erinnert Chandas Mutter als sie ihr Geschäft eines Morgens im November öffnet.

You ask for my address –  
 The name of my town is Loneliness  
 District: The Relating of Tales  
 Sub-district: Longing  
 And its post office is Condemnation and Disrepute.  
 The road leading to it is Devoted Thought, and its famous monument  
 is Separation.  
 That's where Abid, the writer of these lines, can be found nowadays  
 –  
 There he sits, attracting everyone to a lively spectacle of pain.<sup>157</sup>

Die Erzählung spielt zwölf Monate nach der Ermordung und berichtet von Hass und Gesellschaft zwischen Traditionen und Moderne.

Es herrscht ein trauriger und realistischer Unterton, als würde der Leser durch die verregneten Betonstrassen einer Großstadt wandern.

---

<sup>156</sup> Aslam, Nadeem: Maps for Lost Lovers. S. 348

<sup>157</sup> Aslam, Nadeem: Maps for Lost Lovers. S. 271

They had come from across the Subcontinent, lived together ten to a room, and the name that one of them happened to give to a street or landmark was taken up by the others, regardless of where they themselves were from. But over the decades, as more and more people came, the various nationalities of the Subcontinent have changed the names according to the specific country they themselves are from – Indian, Pakistani, Bangladeshi, Sri Lankan. Only one name has been accepted by every group, remaining unchanged. It's the name of the town itself. Dasht-e-Tanhaii.  
The Wilderness of Solitude.  
The Desert of Loneliness.<sup>158</sup>

Aber auch das Desinteresse an dem neuen Land und an der neuen Welt zeigt Aslam anhand seiner Figuren.

(Kaukab) 'Who is this green woman in a sari?' Kaukab had held up the Statue of Liberty postcard he had sent from New York, a short note informing them of his safe arrival and asking about the seven-year-old nephew's tuberculosis ...<sup>159</sup>

Als Kaukab über ihre neue Heimat spricht, ändert sich ihr Vokabular und ihre Sprache:

We should never have come to this deplorable country, sister-ji, this nest of devilry from where God has been exiled. No, not exiled – denied and slain. It's even worse.<sup>160</sup>

*Maps for Lost Lovers* ist ein trauriger pessimistischer Migrantenroman, er zeigt das Aufeinanderprallen von extremer Gläubigkeit in einer Welt, wo es diese Werte nicht gibt. Nadeem Aslam berichtet vom beinahe verhungern lassen eines Säuglings während des Ramadam, vom Beimischen von Bromid ins Essen, weil einer der Geistlichen es als heiliges Salz zur Beruhigung aufständischer Jugendlicher verkauft hatte, bis zur Verheiratung einer Sechzehnjährigen mit einem sadistischen Verwandten in Pakistan. Das sind nur einige der drastischen Details, mit denen er versucht wird, dem Leser zu

---

<sup>158</sup> Aslam, Nadeem: *Maps for Lost Lovers*. S. 29

<sup>159</sup> Aslam, Nadeem: *Maps for Lost Lovers*. S. 27

vermitteln, was alles im Namen einer Religion auch heute in einer westlichen Gesellschaft zugelassen wird. Die Absicht des Autors, diesen radikalen Islamismus in all seiner Grausamkeit zu schildern, ist manchmal zu deutlich zu spüren.

---

<sup>160</sup> Aslam, Nadeem: Maps for Lost Lovers. S. 30

## 12. The present years – die letzten zehn Jahre

### 12.1. Women's writing

Die ansteigende Zahl der feministischen Kritiker und die neue Bedeutung von Hybridität in einer Welt von Migranten gaben der Postcolonial Theory neue Impulse, und nicht nur der Theorie auch den Autorinnen.

Vor allem in den Siebzigern wurde man auf die Texte weiblicher, postkolonialer Autoren aufmerksam, die bis dahin nicht im selben Maße wie ihre männlichen Kollegen kanonisiert waren. Weiblichen Autoren und Kritiker, die als postkolonial gelten, sind lange nicht zu Wort gekommen. Frauen führten somit neue Themen in die Postcolonial Literature ein. Sie konzentrieren sich auf distinct actualities.

Both as women and as postcolonials they concentrate, as Trinh Minh-ha has expressed it, on their own 'distinct actualities'. Often this signifies a political commitment, a way of noting the validity of the buried, apparently humble lives of the women who have gone before them and who perhaps helped to make their own achievement possible.<sup>161</sup>

### 12.2. Arundhati Roy *God of Small Things* (1997)

1997 (im 50igsten Jahr der Unabhängigkeit) konnte Arundhati Roy beinahe an den Welterfolg Rushdies anschließen mit ihrem Erstlingswerk, einem halb-autobiografischen Roman, *The God of Small Things*. Im selben Jahr erhält auch sie den Booker Prize<sup>162</sup> für die beste englischsprachige Neuerscheinung.

Erzählt wird die Geschichte einer gutbürgerlichen, traditionell eingestellten Familie im indischen Ayemenem, die hin und her gerissen ist zwischen

---

<sup>161</sup>Boehmer, Elleke: Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphore. Oxford, New York: Oxford University Press 1995. S. 227

Klassen- und Kasten-Unterschieden. Eingezwängt durch alte Konventionen lebt Ammu, Mutter der zweieiigen Zwillinge Rahel und Estha, als geschiedene Frau und somit Alleinerziehende und in einer Liaison mit einem Unberührbaren in Schmach und Schande dahin. Die Zwillinge, einander äußerlich so unähnlich ,verbindet ein stilles eisernes Band. „That the emptiness in one twin was only a version of the quietness in the other.“<sup>163</sup>

Die Geschichte wird hauptsächlich im Rückblick von den siebenjährigen Zwillingen erzählt. Rahel kehrt nach ihrer Ehe in den USA wieder zur Familie zurück und auch Estha, der nach dem Tod seiner Cousine Sophie Mol kein Wort mehr spricht, reist in den Schoß der Familie zurück. Im Unglück um Sophie Mol wird Veluhta, die unstandesgemässe Liaison von Ammu – von der Polizei verhaftet und zu Tode geprügelt. Unter dem Druck dieser Umstände zerbricht die syrisch-orthodoxe und anglophile Familie, die mittlerweile verarmten Betreiber einer Koserven-Fabrik, schließlich.

Angeheizt wird die gesamte, demütigende Szenerie durch den Haß von Baby Kochamma, ihrer Tante. Da hat es Chacko, Ammus Bruder, leichter. Seine Frau wohnt mit der gemeinsamen Tochter geschieden im heimischen ("geliebten") England, Chacko selbst, trotz miserablen Notendurchschnitt hochangesehener Oxford-Absolvent, betreibt in Ayemenem die Fabrik Paradise Pickles & Konserven. Das unabwendbare Grauen nimmt seinen Lauf, als Chackos Tochter Sophie Mol mit seiner Exfrau die indische Provinz besucht und bei einem heimlichen Ausflug mit Rahel und Esta über den in der Nähe fließenden Fluß ertrinkt.

Aber es ist auch die Geschichte von Velutha, dem Paravan, der ein gewissen- und meisterhafter Handwerker und Ingenieur aber dummerweise ein Nichts ist. Ein Paravan. Ein Unberührbarer.

---

<sup>163</sup> Roy, Arundhati: The God of Small Things. London: Flamingo 1997. S. 20

Die Handlung ist stilistisch schön verpackt. Zahlreiche Rückblenden, Erinnerungen und Hinweise auf wichtige Ereignisse im Leben der Protagonisten werden unter den Händen von Arundhati Roy zu einem Teppich der Geschichten verwebt, der von Haß, Liebe, Vergeltung und Vergebung erzählt. Der Einblick in das indische Kastenwesen zeigt dem Leser, daß es die kleinen Dinge sind, die das Leben lebenswert machen. Einige Begriffe in Malayalam werden in die allegorisch bunte Erzählung eingebaut und die Sätze bestehen manchmal auch nur aus einzelnen Worten. „None tonight. Nothing unusual. Just Binaca bubbles.“<sup>164</sup> Vor allem die weiblichen Familienmitglieder stehen im Mittelpunkt und sind auch gleichzeitig die Erzähler der Geschichte. Nebenbei werden die sozialen Spannungen Indiens wie Umweltzerstörung und Verlust der kulturellen Identität im Hintergrund in den späten 1960er Jahren thematisiert.

That Big God howled like a hot wind, and demanded obeisance. Then Small God (cosy and contained, private and limited) came away cauterized, laughing numbly at his own temerity. Injured by the confirmation of his own inconsequence, he became resilient and truly indifferent. Nothing mattered much. Nothing much mattered. And the less it mattered. It was never important enough. Because Worse Things had happened. In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening. So Small God laughed a hollow laugh, and skipped away cheerfully. Like a rich boy in shorts. He whistled, kicked stones. The source of his brittle elation was the relative smallness of misfortune. He climbed into people's eyes and became an exasperating expression.<sup>165</sup>

Auch Roy spielt mit intertextuellen Zitaten und Verweisen auf andere englische Literatur. Rushdies Idee der Anspielungen und Zitate erweist sich als geeignet um Hybridität und Multikulturalität darzustellen.

---

<sup>164</sup> Roy, Arundhati: The God of Small Things. S. 116

<sup>165</sup> Roy, Arundhati: The God of Small Things. S. 19

Die Unterdrückung der Kasten und die Unfähigkeit der Politik, Probleme wie dieses zu lösen, sind große Dinge, die den Roman bewegen. Roy überzeichnet westliche Charaktere und unterstreicht die negativen Auswirkungen der Kolonialzeit auf die indische Psyche. Die Erzählung folgt keinem linearen Handlungsaufbau, sondern Vergangenheit und Gegenwart werden fragmentarisch ineinander versponnen.

Für die erotische Darstellung der Liaison zwischen einer Christin und einem Unberührbaren musste Roy sich vor Gericht verantworten. Ihr sozialkritisches und politisches Engagement hat sie in mehreren Essays zum Ausdruck gebracht z.B. *Power Politics* 2001, *War Talk* 2003 und 2002 lehnte sie den Sahitya Akademi Award, da er von der indischen Regierung gesponsert wird, ab.

Nachdem Arundhati Roy fünf Jahre an ihrem ersten Roman mit Unterstützung ihrer Familie und ihres Ehemanns Pradip Krishen gearbeitet hatte, war sie im Mai 1996 nicht zuversichtlich, ihr Buch überhaupt veröffentlichen zu können.

However, I wasn't sure about finding a foreign publisher. I mean, why would anyone abroad be interested in the book? I am not very well educated. I haven't lived abroad. So it's not as though I am like Salman Rushdie or Vikram Seth.<sup>166</sup>

Auf der Suche nach einem Agenten für ihr Erstlingswerk traf sie Pankaj Mishra, zu jener Zeit Herausgeber von HarperCollins. Begeistert von ihrem Roman, verschickte er im Juni 1996 das Manuskript an drei britische Verleger, mit dem Kommentar „This is the biggest book since *Midnight's Children*“.<sup>167</sup>

Innerhalb von drei Tagen zeigten sich zwei der Verleger bereit, Angebote für die Publikationsrechte zu unterbreiten. Bevor sie sich endgültig entscheiden konnte, hatte David Godwin, der dritte Empfänger ihres Manuskripts, ein Flugzeug nach Indien bestiegen, um Arundhati Roys erster Agent zu werden. Godwin machte sich an die Arbeit und innerhalb kürzester Zeit legten acht

---

<sup>166</sup> <http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm>

<sup>167</sup> <http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm>

Verlagshäuser sehr hohe Angebote sowohl für das britische als auch für die kontinental-europäischen Publikationsrechte vor. Schließlich erfolgte die Vertragsunterzeichnung mit dem renommierten Verlagshaus Random House und Arundhati Roy erhielt 500.000 Pfund Sterling für die internationalen Publikationsrechte in 21 Ländern.

Bis Ende Oktober des Jahres 1997 waren bereits 400.000 Bücher weltweit vorbestellt – das Buch wurde bislang in 30 Ländern veröffentlicht.

## 13. Jüngste Generation

Im nächsten Kapitel soll ein aktueller Roman als Beispiel für die Entwicklung der Indo-englischen Literatur vorgestellt und analysiert werden. Die Analyse soll beispielgebend und zusammenfassend die letzten Dynamiken dokumentieren.

### 13.1. Aravind Adiga *The White Tiger* (2008)

Der sozialkritische Roman über das Herr-Diener Verhältnis, die indische Familie, Kasten, Götter und Religion erschien 2008. Am Beginn eine sehr witzige Erzählung – ehrlich und schonungslos und trotzdem lustig über die indischen Traditionen und Gebräuche, kippt es in einen eher schaurigen realen Roman, wo der Leser sich beinahe vor dem wahren Gesicht der Hauptperson zu fürchten beginnt.

Balram Halwai kommt aus einer armen Familie vom Land, der Kaste Halwai angehörig, was übersetzt Süßigkeitshersteller bedeutet. Darkness bezeichnet er seine Herkunft und will zum Licht – zur Erleuchtung. Diese Erleuchtung sieht er in Reichtum und Macht. Als er am Ende reich und korrupt ist, ist er der Erleuchtung nahe.

Now, Mr. Premier, every day thousands of foreigners fly into my country for enlightenment. They go to the Himalayas, or to Benaras, or to Bodh Gaya. They get into weird poses of yoga, smoke hashish, shag a sadhu or two, and think they're getting enlightened.

Ha!

If it is enlightenment you have come to India for, you people, forget the Ganga – forget the ashrams – go straight to the National Zoo in the heart of New Delhi.<sup>168</sup>

Am Beginn befindet Balram sich noch im Konflikt mit der Loyalität zu seiner Familie und seinem Wunsch nach Höherem nach Macht und Geld.

---

<sup>168</sup> Adiga, Aravind: *The White Tiger*. S. 236

Der Erzähler beginnt den Roman mit Briefen an den chinesischen Premierminister, Nacht für Nacht, Kapitel für Kapitel, schreibt Balram seine Geschichte, um dem Premierminister das indische Wirtschaftswunder anhand seiner eigenen Geschichte zu erläutern.

Balram wird als Sohn eines Rickshaw-Ziehers geboren, wird aufgrund seines Fleißes und Verlässlichkeit zum Fahrer für eine Politikerfamilie, der er nach Delhi, in die große Stadt folgt. Dort wird er mit vielen Verlockungen konfrontiert und vor allem mit seinem größten Wunsch, nicht mehr Diener sondern Herr zu sein. Die Geschichte und das Schicksal umzudrehen, zu verändern.

„I'll say it was all worthwhile to know, just for a day, just for an hour, just for a minute, what it means not to be a servant.“<sup>169</sup> Balram tötet brutal seinen Herrn und flieht mit dessen Geld nach Bangalore, um dort mit korrupten Mitteln ein Taxiunternehmen zu gründen. „Guilt is a Western emotion, a Judeo-Christian construct we only feel because we are still the victims of moral colonialism.“<sup>170</sup> Er nennt sich selbst Weißer Tiger, da er wie ein weißer Tiger clever und stark seine Ideen mit Intelligenz und Nachdrücklichkeit vertreten konnte.

The jails of Delhi are full of drivers who are there behind bars because they are taking the blame for their god, solid middle-class masters. We have left the villages, but the masters still own us, body, soul, and arse.

Yes, that's right: we all live in the world's greatest democracy.

*What a fucking joke.*<sup>171</sup>

Für Balram ist die jahrhundertelange Kultur Indiens von Dienern und Herrn der Grund für Darkness und Light. Als seine Herrin, Ashoks Frau, einen Unfall verursacht, wird Balram gezwungen dafür die Konsequenzen zu tragen. Doch nicht mit Balram. Rapide Veränderungen und Aufrüstungen in der indischen Wirtschaft, Schnelllebigkeit, Kontrast zwischen Stadt und Dorf, Macht und Tradition verändern Balram und machen ihn zu einem schlechteren Menschen.

---

<sup>169</sup> Adiga, Aravind: *The White Tiger*. S. 276

<sup>170</sup> Tharoor, Shashi: *Show Business*. S. 222

<sup>171</sup> Adiga, Aravind: *The White Tiger* S. 145

Indien zeigt sich vielsprechend aber nie verzeihend für Balram und seinesgleichen und zeigt dem westlichen Leser alles - von sozialen Missständen und Korruption, von menschlicher Manipulation und sozialer Ungerechtigkeit.

Dieses Sozialporträt zeichnet ein Bild des heutigen Indiens zwischen Wirtschaftswunder, heiligen Kühen, Räucherstäbchen und Mobiltelefonen im Land, wo jeder hinwill, um nach Erleuchtung zu streben.

Die Tendenz der Autoren geht immer mehr Richtung Ehrlichkeit, Offenheit, schonungsloserer realistischer Reportage in eine Geschichte verpackt. Missstände anprangernd auch ironisch, macht den Schritt weg von magischen verträumten Dingen zu realeren Texten.

Indien zu thematisieren, scheint ein endloses Schöpfen aus einer nie enden wollenden Quelle zu sein. Um dieses Thema jedoch so zu gestalten, dass es wirtschaftlich ertragreich und für den Leser leicht zu absorbieren ist, hat sich in den letzten Jahren eine neue literarische Schiene entwickelt, die im nächsten Kapitel ihren Platz finden soll.

## 14. Parvatis Töchter – Von der Banalisierung bis zum Kitsch

Schreiben und Textproduktion indischer Frauen sowie deren Vermarktung hat sich in den letzten dreißig Jahren immer wieder massiv geändert und verbessert, neue Ideen verwirklicht und Umwälzungen und Einflüsse erfahren. Hatten sie zuerst weder die Möglichkeit zu lesen und zu schreiben, wuchs langsam aus dieser Minderheit eine kleine Gruppe schreibender Frauen in Indien und indischer Emigrantinnen im Westen, die national und international Veröffentlichungen ihrer Werke präsentieren.

Das Leben der indischen Frau wird selbst heute noch durch Jahrhunderte alte Vorstellungen bestimmt. In der streng patriarchalischen Gesellschaft gehört die Diskriminierung der Frau zum Alltag. Lesen und Schreiben war immer ein Privileg höherer Kasten. Und selbst angesehene Autorinnen äußern Kritik sehr vorsichtig.

Im Überblick lassen sich diese Geschichten lesen wie Erzählungen aus dem alltäglichen Leben erfolgreicher Frauen.

Die Themen sind Selbstfindung, der Kulturclash von West und Ost, Liebe nach Regeln und Liebe generell. Liebe wird zum zentralen Thema der schreibenden Frauen, um Liebesgeschichten und Liebesbedürfnissen werden die Romane aufgebaut, ob aus dem eigenen Leben gegriffen oder frei erfunden. Beiden Gruppen, indische Autorinnen sowie schreibende Emigranten, greifen häufig dieselben Themen auf. Emigrantinnen machen ihre Auseinandersetzung mit dem Westen zum Thema. Im Westen ist es neben dem Kampf der Unveränderlichkeit der Vergangenheit, der Kulturschock, das Zusammenprallen unterschiedlicher Ideen und Konzepte, das Unbehagen und die Verwirrung, was Stoff und Material bietet.

Sie finden sich sowohl im Westen wie im Mutterland wieder in der Spannung von Familie, Identität, Loyalität, Unabhängigkeit und Tradition. Der Zugang zur

Bildung über eine Allgemeinbildung hinaus war unbedeutend, da der indischen Frau von Geschichte und Tradition bereits eine Rolle zugeordnet war und ist, zuerst fügsame, gelehrige Tochter und dann tugendhafte Ehefrau und fürsorgliche Mutter.

Die Autorinnen zeichnen ihre Figuren und Charaktere deutlich feiner und genauer als ihre männlichen Kollegen. Ihre Züge entspringen den lebensnahen Beschreibungen. Ihr alltägliches Leben wird meist apodiktisch von Traditionen und Sitten bestimmt.

Diese Frauen bemühen sich um eine Neuformulierung ihrer traditionsbeladenen Geschichte in neuem Licht. Der Konflikt zwischen Autonomiestreben und herrschender sozialer Praxis lässt sie die Realität der bestehenden Machtverhältnisse nicht ausblenden.

Eine Diskussion um die Begriffe Trivialliteratur und Kitsch in Auseinandersetzung mit dieser Literatur wird zur Notwendigkeit. Bereits Ruth Klüger schrieb in *Von hoher und niedriger Literatur* über den Umgang des Lesers mit "Schundliteratur":

Andererseits kennen wir die Kunst der Pop Art, erkennen sie immer mehr an, wir nehmen Trivialromane ernst, wir argumentieren, daß sie einen Bedarf erfüllen und daher nicht verachtet werden sollen, und halten oft diejenigen für Banausen, die ein Gedicht von Stefan George einem guten Schlager vorziehen. Und verdächtigen womöglich jemand, der von hoher und niedriger Literatur auch nur ernsthaft reden will, eines unendlichen altmodischen längst überholten Ästhetizismus. Das ist eines unserer Probleme: Die Massenkultur hat uns eingeholt und wir bewerten sie, wie es uns paßt, mal mit Verachtung, mal mit Begeisterung, loben sie, weil sie unterhält, beschimpfen sie, weil sie nur unterhält, gähnen weinerlich über den dicken langweiligen Romanen, die wir zum Besten unserer Bildung lesen müssen, merken plötzlich zu unserem Erstaunen, daß "Wilhelm Meisters Wanderjahre" und Stifters "Nachsommer" sowohl großartig wie streckenweise langweilig sind und wissen am Ende nicht, ob "spannend" ein negatives oder ein positives Vorzeichen für einen anspruchsvollen Roman ist.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur*. Göttingen: Wallenstein Verlag 1996. S. 5

Ob diese Literatur für die Ewigkeit ist, wird sich in kommenden Jahren herauskristallisieren. Heute trägt sie zur Bildung eines Indo-englischen Literaturkanons bei und repräsentiert die Schicht der indischen Emigranten im Westen und stärkt und ändert die Stellung der weiblichen Autoren in Indien.

Die Frage der Repräsentation stellt sich hier noch einmal: Für welches Indien stehen auf Englisch schreibende Autorinnen, die auch noch teils im Westen leben?

Der folgende Überblick beider Gruppen und eine Auswahl ihrer Texte im Vergleich nach chronologischer Reihenfolge soll Antwort geben.

Zur Einleitung bietet der erste Beitrag Einstimmung auf die Textverwertung der Frauen-Verlage in Indien.

Nach der Welle der vornehmlich für den Westen schreibenden indischen Autoren wandten sich in den letzten Jahrzehnten Autoren auch mit englischsprachigen Werken dem indischen Lesepublikum zu. Die meisten dieser Romane sind dem Unterhaltungsgenre zuzuordnen und thematisieren vor allem die Erfahrungen der Frauen in der gehobenen Schicht, da auch nur diese leicht Zugang zu Literatur haben. Das Englische wird deshalb verwendet, weil es den Stellungswert einer Universalsprache für alle indischen Sprachgruppen besitzt.

#### **14.1. Die Lage der schreibenden Frau in Indien – Verlage**

Hatte 1929 Virginia Woolf für das Schreiben von Frauen noch "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction;"<sup>173</sup> benötigt, so stellt sich für schreibende Frauen in Indien eher die Frage der Veröffentlichungsmöglichkeiten.

---

<sup>173</sup> Woolf, Virginia: A Room of One's Own. London:Flamingo 1994. S. 7

Ritu Menon zusammen mit Urvashi Butalia hat in 1984 Neu Delhi den Verlag *Kali for Women* gegründet, den ersten feministischen Verlag Indiens. 2003 trennten sich die beiden Verlegerinnen und Ritu Menon gründete den Verlag *Women Unlimited*. Anfangs spiegelten die Publikationen die Themen und Anliegen der Mitte der Siebziger Jahre entstandenen neuen indischen Frauenbewegung wieder und im generellen die Thematik der Frauen in der Dritten Welt. Die verlegten Texte sind in verschiedenen indischen Sprachen verfasst und einige signifikante Texte auch in englischen Übersetzungen.

Heute hat sich das dahingehend geändert, dass die neue Literatur von Frauen zusammen mit der Literatur der Unberührbaren, den Dalits und den Ureinwohnern Indiens, den Adivasi zu den wichtigsten Entwicklungen am indischen Buchmarkt zählen. Werke von Dalits, Unberührbaren, sind international schwer zugänglich.

Dennoch bleibt auch bei Neuerscheinung sogar im Land selbst die in Englisch verfasste indische Literatur unangefochten an der Spitze.<sup>174</sup>

#### **14.2. Anita Nair *Ladies Coupé* (2001)**

Anita Nair, geboren in Kerala, lebt heute in Bangalore und somit gehört sie in die Gruppe der schreibenden Frauen in Indien. Nach ihrem Englisch-Studium begann sie in einer Werbeagentur zu arbeiten und bekam dort den ersten Kontakt mit Schreiben und Textproduktion. Ihre ersten Texte wurden von Penguin India Anfang 1997 veröffentlicht.

Ihre Geschichten spielen im alltäglichen Leben Indiens. Ihre Figuren sprechen Englisch und machen keine Farce daraus. Auf ihrer Homepage<sup>175</sup> spricht Nair über ihre selbstverständliche Verwendung des Englischen auch für Figuren, die im alltäglichen Leben vielleicht nicht Englisch sprechen würden. In diesem Fall führt sie hybrides Englisch ein vor allem in ihrem ersten Roman *The Better Man*

---

<sup>174</sup> Österreichischer Informationsdienst für Entwicklungspolitik (Hrsg.) Süd-wind : Magazin für Entwicklungspolitik; die Zeitschrift des ÖIE / Österreichischer Informationsdienst für Entwicklungspolitik . - Wien : Ausgabe 10, Oktober 2006

(2000).

Ihre Geschichten sind nicht universalisiert. Sie sucht nach typischen Charakterisierungen und Spannungen, die die Bewegung der Erzählung lebhaft fortführen.

Anita Nair's *Ladies Coupé* (2001), eine ihrer ersten Veröffentlichungen, ist die Geschichte von Akhila, einer orthodoxen südindischen Frau, die ihre Jugend nach dem Tod ihres Vaters ihrer Familie geopfert hat. Mit Fünfundvierzig steht sie vor der Frage, ob sie ihr Leben weiterhin alleine verbringen soll oder ob eine Heirat sie aus ihrem monotonen Leben retten kann. Braucht eine Frau einen Mann, um sich komplett und ganz zu fühlen oder kann sie Single bleiben und glücklich sein?

Die Beziehungen von eng gestrickten Familienbanden halten sie umschlossen und gefangen im Alltag, Schuld und schlechtem Gewissen aus familiären Verpflichtungen.

Um sich über ihre Zukunft klar zu werden, verreist sie und im *Ladies Coupé*<sup>176</sup> trifft sie Frauen quer aus der indischen Gesellschaft und deren Schicksale. Sie stellt die Frage, was jede einzelne darüber denkt und erfährt die Lebensgeschichten der Frauen, jung und alt, verheiratet und alleine, ihre Geschichten, die so schockierend, verschieden und interessant sind. In ihrer Jugend waren sie alle Frauen, die von Unabhängigkeit und Selbständigkeit träumten aber an diesem Punkt ihrer Lebensgeschichte scheinen sie ihre eigene Identität verloren zu haben, bestimmt durch die Launen und Eigenwilligkeiten der Männer um sie herum.

Beim Zuhören der Geschichten ihrer Reisebegleiterinnen wird Akhila bewusst, wie sehr sie ihre Familie ihr eigenes Leben bestimmen hat lassen und dabei

---

<sup>175</sup> [www.anitanair.net](http://www.anitanair.net)

<sup>176</sup> Bis zum Jahr 1998 waren in Indien spezielle Zugwaggons für Frauen, ältere Menschen und Behinderte reserviert. Die Abteilungen für die Damen wurden Ladies Coupé genannt. Seit 1998 sind diese verschwunden.

wehrlos zugesehen hat. Ihr wird bewusst, dass sie nun ihr Glück selbst in die Hand nehmen muss ebenso wie ihr Leben.

Akhila is that sort of a woman. She does what is expected of her; she dreams about the rest. Which is why she collects epithets of hope like children collect ticket stubs. To her, hope is enmeshed with unrequited desires.<sup>177</sup>

Im Rückblick erzählt sie ihre Liebesgeschichte mit Hari, den sie verließ, um ihn seine Heiratsabsichten nicht einmal aussprechen zu lassen. Aus Mitgefühl ihrer Familie gegenüber stellte sie ihr eigenes Glück und Leben hinter und unter das der anderen. Akhila durfte nie ihr eigenes Leben führen. Stets war sie in einer Rolle gefangen. – Tochter, Schwester, Tante, Versorger.

Im Zug trifft sie Janaki, eine verwöhnte Frau und Mutter. Margaret Shanti, eine Chemielehrerin, die mit ihrem Beruf glücklicher verheiratet scheint als mit ihrem tyrannischen Ehemann. Prabha Devi, die perfekte Tochter und Ehefrau, die zusammen mit ihrem Mann in die USA zieht und schneller westlicher wird als ihr studierender Ehemann. Als sie von einem jungen Mann sexuell belästigt wird, zieht sie sich in ein indisches Hausfrauendasein zurück. "I became a woman, neither heard nor seen,' the mirror retorted, rhyming grimly."<sup>178</sup>

Sheela, vierzehn Jahre jung und trotzdem schon die Idee von Frau, Mutter und Kind-Rolle durchlebte und Marikolanthu, die ihre Jungfräulichkeit für eine Nacht voll Lust aufgab.

Als Akhila die einzelnen Geschichten und die geheimsten Wünsche, Momente und Träume der Frauen hört, fällt sie eine bejahende Entscheidung; mit ihrem One-Night-Stand lebt sie diese Entscheidung anschließend aus.

---

<sup>177</sup> Nair, Anita: Ladies Coupé. London: Vintage 2002. S 2

<sup>178</sup> Nair, Anita: Ladies Coupé. London: Vintage 2002. S 195

### 14.3. Anita Nair *Mistress* (2005)

Jedes neue Kapitel in *Mistress* wird eingeleitet durch die Erklärung eines Begriffes aus den Navarasas. Auf diese Erklärung erfolgt die Erzählung der Geschichte aus der Perspektive der einzelnen Charaktere. Radha, Uncle, Chris und Shyam erzählen jeweils ihre Sicht der Dinge und Nair lädt den Leser ein, in eine neue unbekannte Welt entführt zu werden.

I realize that you know very little of this world I am going to take you into. I understand your concern that I may be beyond your grasp. But I want you to know that I would be failing in my intentions if I did not transmit at least some of my love for my art to you. When I finish, I believe that you will feel as I do. Or almost as I do.<sup>179</sup>

Die Rahmenerzählung zur aktuellen Geschichte bildet Onkel Komans Lebensgeschichte. Koman greift zurück bis zu seinen Großeltern und endet im letzten Kapitel mit dem Hier und Jetzt. Sein Leben geprägt vom Tanz Kathakali und von seinen Liebesgeschichten, lässt Verständnis aufbringen für die Liebeswirren seiner Nichte Radha. Radha, verheiratet mit dem Hotelbesitzer Shyam, der sie inständig liebt, begehrt und besitzen will, verliebt sich in Chris. Chris auf Besuch im Hotel, um Koman zu interviewen, ist eigentlich wie Radha und alle anderen Charaktere auf der Suche nach sich selbst. Chris glaubt, dass Koman sein Vater ist, was er in der Vortäuschung eines Interviews herausfinden will.

Komans jahrelange Affäre mit seiner Geliebten Maya spiegelt schon lange davor, was Radha und Chris beginnen. Was als Unzufriedenheit mit ihrem Leben als "nur Ehefrau" beginnt und nach Selbständigkeit strebt, endet mit Trennung und Distanzierung – Detachment oder "Shaantam". Was Shyam will ist eine Geliebte, doch die ist Radha nur für Chris. Radha lässt Chris abreisen, ohne ihm von seinem Kind erzählt zu haben. Shyams und Radhas Ende bleibt offen.

Koman war sein Leben lang Kathakali Tänzer - "Katha" steht für Geschichte

und "Kali" für Darbietung oder Schauspiel. Vor allem in Kerala, dem südlichsten Bundesstaat Indiens wird Kathakali als Mischung zwischen Drama, Tanz, Musik, Schauspiel, Malerei und Literatur dargeboten. Die Charaktere der Geschichte inszenieren mit aufwändigen Kostümen und ausdrucksstark bemalten Gesichtern Geschichten aus den Hindu-Epen *Mahabharata* und *Ramayana*. Die Darsteller sind ausschließlich Dämonen und Götter der hinduistischen Mythologie. Mimik und Gestik sind künstlich übertrieben und den Darstellern sind nur einige Ausdrucksformen möglich wie z.B. wütend, mutig, ergriffen,... "In dance as in live, we do not need more than nine ways to express ourselves. You may call these nine faces of the heart."<sup>180</sup> Die ausschließlich männlichen Darsteller spielen und tanzen pantomimisch und ein oder zwei Musiker singen im Hintergrund die Geschichte. Die Ausbildung der Tänzer beginnt oft schon im Kindesalter und dauert bis zu zehn Jahre.<sup>181</sup>

Die Linie im Buch wird geführt durch die Erklärung der Navarasas. Rasas werden mit Basis auf dem Text *NatyaShastra*, der aus der Zeit zwischen zweitem Jahrhundert vor und nach Christus, erklärt und sind Emotionen, die sowohl das Leben wie die Kunst charakterisieren. Das *NatyaShastra* wird oft aufgrund seiner Wichtigkeit als das fünfte Veda<sup>182</sup> bezeichnet.

Die Rasas aus dem *NatyaShastra* sind folgende: Liebe, Fröhlichkeit, Ekel, Zorn, Gelassenheit, Tapferkeit, Angst, Mitgefühl und Neugier. Erklärungen zu diesen Begriffen bilden die Einleitung für die Kapitel.

---

<sup>179</sup> Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin. S.1

<sup>180</sup> Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin. S.1

<sup>181</sup> Vgl. Pandeya, Avinash C.: *The art of Kathakali*. Allahabad: Kitabistan 1961.

<sup>182</sup> Mit Veda werden im Hinduismus die heiligen Schriften bezeichnet. Den Kern des Veda bilden die Texte der Shruti, das sind von Rishis (Weisen) „gehörte“ Texte, also Offenbarungen. Da es sich um heilige Texte handelt, deren exakte Rezitation wichtig war, wurden sie mit großer Genauigkeit mündlich überliefert. Das Wissen durfte nur an auserwählte Schüler weitergegeben werden. Erst um das 5. nachchristliche Jahrhundert wurden sie niedergeschrieben. Noch heute gibt es Brahmanen, die die Veden auswendig können. Die Bedeutung des Veda ist auch heute noch sehr groß. Die Begriffe „Veda“ und „vedisch“ werden in Indien auch im weiteren Sinne mit der Bedeutung „Wissen“ verwendet und beziehen sich nicht nur auf Texte, sondern auf das religiöse und weltliche Wissen schlechthin. Die Tradition der vedischen Gesänge wurde von der UNESCO unter die Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit aufgenommen.

Nair streift nur peripher den Magischen Realismus auf z.B. mit der Erzählung einer Frau, die glaubt Schlangen zu gebären. Die Lösung liegt nahe: Ihre Verdauungsorgane lassen sie Würmer so groß wie Schlangen ausscheiden.

Die Erzählung wird von Seite zu Seite gegen Ende hin lebhafter, die Erzähler wechseln sich nun schneller ab und somit erhält die Erzählung beinahe dialogähnliche Form.

In die Geschichte nutzt Nair Zitate alter indischer Texte und lässt die Erklärungen ihrer Bedeutung in den Text einfließen.

There cannot be a life free of death. So it is with karunam. It is everywhere. It is in the month of July, the month of karkitakam, when the relief of having got past the summer is over and the sky stretches a dull grey, like ashes flung over the face of the sun. The ground is wet and squelchy. The eaves drip, and so do the leaves. A relentless drip-drip. Clothes never dry, moss grows everywhere. Cupboards reek of damp and wetness prevails.<sup>183</sup>

Uncle wird zu Koman vom Bericht zur eigenen Figur. Er erzählt seine Geschichte und verwendet dabei alte Mythen.

For twelve years, Nala and Damayanti lived in perfect happiness. Their love knew no impediments. Meanwhile, for twelve years the spirit of Kali, the evil one, waited in a tree, looking for a chance to wreak havoc in Nala's life. ....<sup>184</sup>

Die indische Tradition von Kathakali aber auch die ganze Geschichte von Koman, Radha und Chris spielt in einer Welt, die einer großen Schaumblase für Westliche nicht greifbar und spürbar ist. Der Westen wird nur thematisiert als Koman nach London zu Angela zieht und merkt, dass er in dieser Welt niemand ist. Sein Tanz ist nicht bekannt und somit verschwindet seine Identität von Tag zu Tag immer mehr. Er wird unsichtbarer.

„I used to be a dancer. I haven't danced in three months.“<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Nair, Anita: Mistress. New York: St. Martin's Griffin. S.104

<sup>184</sup> Nair, Anita: Mistress. New York: St. Martin's Griffin. S.382

<sup>185</sup> Nair, Anita: Mistress. New York: St. Martin's Griffin. S.393

#### 14.4. Sexualität im Schatten von Keuschheit

Nairs Erzählweise ist eine moderne, offen spricht sie über Sexualität, erotische Erlebnisse stellt sie dar, zwar nur kurz aber der Leser kann sie erahnen. Zwar immer leicht bedeckt doch mit offenherzigem Gemüt.

Sie berichtet über die Grenzen der Religion, wer nicht denselben Glauben hat, darf nicht heiraten. Sethu und Saadiya legen mit ihrer unstandesgemässen Heirat einen Grundstock für Verwirrungen und Verhinderungen.

You talk of marrying her. But who will marry you? You are of one faith and she of another. In the eyes of your God and hers, this will never be a marriage. Of bodies, perhaps. But never of souls. And what of your children? Which faith will you follow in your home? Hers? Yours? As for your children, they will grow godless.<sup>186</sup>

Sexualität und Leidenschaft werden offen und dennoch bedeckt beschrieben. Exotik, Erotik fehlen. Offen über Sexualität zu sprechen, scheint schwierig. Wörter wie Brüste, Vagina werden nur dekodiert verwendet, dennoch die unbefriedigende sexuelle Routine im Eheleben thematisiert.

Sowohl in *Mistress* als auch in *Ladies Coupè* führt Anita Nair dieses Thema am Rande ein. Aus *Mistress* ist der folgende Absatz über Chris und Radhas Liebesabenteuer:

We held nothing back. He told me his fantasies and I complied. Perhaps the compliance was what made it so exciting. He had my body fine-tuned to a fever of sexual energy and he evoked an appetite that seemed insatiable. He knew how to make love in so many different ways, masterful and tender at the same time. And since he knew that it wouldn't be for ever, he crammed a lifetime's loving into as many stolen moments as possible.<sup>187</sup>

Scheu, leicht befangen und dennoch offen schreibt Anita Nair über Radhas Liebesbegegnungen mit ihrer Affäre. Hintergehen ihres Ehegelübdes in

---

<sup>186</sup> Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin. S.183

unrechter Vereinigung mit Chris wird im Ton von Schuldbewusstsein und dennoch zarter Liebe erzählt. Umso stärker die sexuelle Kraft wird die dahinter steht, desto vorsichtiger und zarter wird Nairs Ton.

Das verhüllende Vokabular lässt nur erahnen und die Vorstellungskraft des Lesers wird angespornt. Die Sprache der Autorin hängt nicht nur von ihr und ihrem sozialen Status ab sondern auch von Textsorte und Zielgruppe. Anita Nair wählt ihre Sprache in Abstimmung mit ihrem kulturellen Kontext und in Kommunikation mit ihrem Leser bzw. ihrer Leserin.

Nicht ganz unbefangen oder fröhlich und ausführlich über Sexuelles zu reden und zu schreiben, liegt an der kultur- und religionsspezifischen Einstellung zur Sexualität. Obwohl sie in heutiger Zeit eine so große Rolle spielt, ist die Versprachlichung aus Peinlichkeit, Schamgefühl und aus kulturellem Kontext heraus schwierig für die Autorinnen dieser Literatur.

Erotik und Exotik liegen nahe beisammen. Doch um das westliche Verlangen nach Exotik zu stillen, werden hier bewußt Klischees verwendet, viel einfacher als im Umgang mit Erotik:

So many of my students come here with such great expectations. They imagine this to be a tropical paradise where they are going to have their life- changing experience. Then familiarity sets in and what was exotic becomes lurid; what was old-fashioned is dismissed as inefficient; and what is spiritual is termed bloody laziness. I have also seen how, when they go back to the comfort of their homes and lives, these negative images lose their edge and soon they can talk about their stay in India with such enthusiasm that they inspire a fresh lot to come, seeking the meaning of life here.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin. S.112

<sup>188</sup> Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin. S.259

#### 14.5. Chitra Banerjee Divakaruni *The Mistress of Spices* (1997)

Chitra Banerjee Divakaruni wurde 1956 in Kalkutta geboren und lebt heute mit ihrer Familie in San Francisco, an diversen Universitäten unterrichtet sie Kreatives Schreiben. Ihr Roman *The Mistress of Spices* und *Sister of My Heart* wurden verfilmt. Sie schreibt über ihre Immigrantenerfahrung, wie in *The Mistress of Spices*, wo Tilo versucht Heimweh und Fremdheit der indischen Immigranten mit Gewürzen zu heilen. Chitra Banerjee Divakaruni bezeichnet ihr Schreiben als ein Schreiben für Frauen, Frauen in Liebe, Beziehungen und Schwierigkeiten. In *Arranged Marriage* 1997 spricht sie das oft unterdrückte Thema der Misshandlungen von Immigrantinnen an.

*The Mistress of Spices* ist die fantastische Geschichte einer Mistress of Spices – einer Meisterin der Gewürze.

The roots hanging like dreadlocks from the branches of banyan trees rustled in the breeze. Or was it her, sighing?  
 ‚This name, do you know what it means?’  
 It is a question I expected. I have the answer ready.  
 ‚Yes, First Mother. *Til* is the sesame seed, under the sway of planet Venus, gold-brown as though just touched by flame. The flower of which is so small and straight and pointed that mothers pray for their girlchildren to have noses shaped like it. *Til* which ground into paste with sandalwood cures diseases of heart and liver, *til* which fried in its own oil restores lustre when one has lost interest in life. I will be Tilottama, the essence of til, life giver, restorer of health and hope.’<sup>189</sup>

Ausgebildet auf einer heimlichen Insel wird sie durch magische Kräfte ihrer Lehrerin in einen anderen Körper gesteckt, um ihren Platz in einem Gewürzladen in San Francisco einzunehmen.

In the last hour of the night we piled wood in the centre of the volcano, in readiness. We danced around it singing of Shampati, bird of myth and memory who dived into conflagration and rose new from ash, as we were to do. I was last in line, and as we circled the pyre I watched the faces of my sister-Mistresses.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997. S. 42

<sup>190</sup> Ebd. S. 56

When we passed the ceremony of purification, when we were ready to leave the island and meet our separate destinies, the Old One said ,Daughters it is time for me to give you your new names. For when you came to this island you left your old names behind, and have remained nameless since.

„But let me ask you one last time. Are you certain you wish to become Mistresses? It is not too late to choose an easier life.

„Are you ready to give up your young bodies, to take on age and ugliness and unending service? Ready never to step out of the places where you are set down, store or school or healing house?

„Are you ready never to love any but the spices again?“<sup>191</sup>

Hier im Westen wird sie zur heimlichen Lenkerin der Schicksale ihrer Kunden, mit ihren Gewürzen beeinflusst und leitet sie die Geschicke ihrer Schützlinge. Sie lernt die Tücken und Gefahren der neuen Welt durch die Augen ihrer Kunden zu sehen und durch deren verzweifelte Taten in ihren Generationenkonflikt, Kulturschock und weiblichen Emanzipation wird sie mit der Welt außerhalb ihres Gewürzladens konfrontiert. „Remember why you are going,' the Old One said. ,To help your own kind, and them only. The others, they must go elsewhere for their need.“<sup>192</sup>

Spricht dieses Zitat auch für andere Adressaten? Schreiben diese Frauen im Prinzip nur für ihre Gemeinschaft? Die Zahl der Buchverkäufe dieser Autoren würde dagegensprechen.

Dennoch führen diese Autoren noch immer eigene Schreibgemeinschaften, leben in eigenen Vierteln zusammen mit anderen indischen Emigranten. Sie versuchen ein indisches Leben im Westen zu führen. Wie viele Emigranten aus anderen Ländern auch. Die Ghettobildung der Auswanderer ist seit der Mensch siedelt ein Phänomen der Land- und Stadtentwicklung.

Die zweite Generation der Emigranten, moderne amerikanische Inderinnen, nicht mehr in Saris gekleidet, repräsentieren das neue Indien im In- und Ausland. The Diaspora hat ihr Leben dramatisch geändert. Sie bilden die zweite Generation, die bereits im Exilland aufgewachsen ist, sie sind gefangen

---

<sup>191</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: The Mistress of Spices. London: Black Swan 1997. S. 40

zwischen zwei Kulturen. „the bougainvillea girls are in their way as Indian as I. And who is to say which of us is more real“

Als sie sich selbst in den jungen geheimnisvollen Amerikaner Raven verliebt, wird sie auf die Probe gestellt. Sie erliegt dem Charme und ihrer Sehnsucht nach Liebe und Abenteuer. Da sie jedoch stets das Wohl anderer in den Vordergrund gestellt hat, wird sie in ihren alten „jungen Körper“ zurück verwandelt und darf in ihrer neuen Welt bleiben.

Am Ende der Geschichte wird Tilo in Maya verwandelt, der jungen Maya und ihr Hollywood-Leben kann ihren Lauf nehmen, zusammen mit dem Mann ihrer Träume. Ihr Geschäft geht an eine andere Mistress über.

Die Autorin spielt mit den Elementen des Magischen Realismus in Um- und Verwandlung. Jedes Kapitel trägt den Titel eines Gewürzes. Viele indische Ausdrücke werden verwendet, die neben Ausdrücke für Speisen und Gewürze Begrüßungen und Ausrufe sind – “Hai bhagaban”.

Modernes amerikanisches Leben der Nachfolgegeneration bringt Großväter und -mütter zum Staunen und Sorgen. Indien in Form der Großväter trifft direkt und ohne Vorbereitung auf die Kultur in den USA. Ihre Enkelkinder und Kinder hatten Zeit und Möglichkeit sich als Kind mit westlichen Ideen bereits in Indien vertraut zu machen. Die Generation der Großväter hatte diese Möglichkeit nicht und wird mit dem Umzug in den Westen ins kalte Wasser geworfen.

“Geeta who is India and America all mixed together into a new melody, be forgiving of an old man who holds on to his past with all the strength in his failing hands.”<sup>193</sup>

Was die Großväter fürchten, ist für deren Enkel trivial und einfach. Sie haben keine Angst vor Kastenunterschieden und Göttern. Ihr westliches Leben wird von anderen, neuen Regeln und Ideen bestimmt. Ihre Vorbilder sehen sie nicht mehr in Helden der indischen Mythologie sondern im Fernsehen, im Kino und in Zeitschriften.

---

<sup>192</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997. S. 68

When she explains I tell to her, You are losing your caste and putting blackest kali on our ancestors' faces to marry a man who is not even a sahib, whose people are slum criminals and illegals, don't say *O grandpa you just don't understand*, you think I don't see TV news.<sup>194</sup>

Dennoch baut Divakaruni immer wieder nostalgische Momente ein, mit denen sie versucht Flair und Heimat in den Text zu holen.

It is Monday. The store is officially closed. For Monday is the day of silence, day of the whole white mung bean which is sacred to the moon. On Mondays I go to the inner room and sit in the lotus asana. When I close my eyes the island comes to me, coconut palms swaying, soft sun floating on the evening sea, smell of wild honeysuckle in the sweet heavy air, so real I could weep.<sup>195</sup>

#### 14.6. Kavita Daswani *The Village Bride of Beverly Hills* (2004)

Die Autorin Kavita Daswani wurde 1973 in den USA geboren als Tochter indischer Emigranten, lebte lange Zeit als Modejournalistin in Hongkong. Heute lebt sie wieder in den USA und ist als Journalistin tätig.

Kavita Daswani erzählt die Geschichte eines indischen Mädchens. Priya wird an Sanjay verheiratet, der mit seiner Familie in Los Angeles lebt und nur um seine Frau zu treffen und zu ehelichen nach Indien reist.

When he arrived, I thought Sanjay looked like the kind of boy who might still be living on our street, the boy-next-door type I might have fallen in love with. He had a sweet smile, beautiful features, hair that fell into his eyes with an endearing innocence. I remember nodding in agreement, which is why he called me one day, at a prearranged time. I blushed as I heard his voice echoing down the static-filled telephone line, my sisters and parents gathered all around me. Sanjay told me a little of his life in California, and it seemed respectable and appealing. He had been there since he was five, so

---

<sup>193</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997. S. 87

<sup>194</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997. S. 89

<sup>195</sup> Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997. S. 147

was more American than Indian.<sup>196</sup>

Priya, in einer wohlhabenden Mittelklassefamilie aufgewachsen, wird von Sanjays Eltern gezwungen eine Arbeit anzunehmen und für die Familie als Putzmädchen und Köchin zu agieren.

His parents were difficult and demanding, but they had, in their own weird way, tried to welcome me. I was a part of their family – not necessarily celebrated or pampered or cosseted, but an average, accepted, equal (sort of) member of the clan. It was better than a lot of Hindu brides could ask for. My in-laws hadn't threatened to set me on fire, or beat me to a pulp, which was the kind of thing I used to read about in the "Dear Aunty Popati" advice column that *Vivacious!* ran every month.<sup>197</sup>

Ihre traditionelle Rolle der Hausfrau darf sie trotz Job nicht aufgeben. "I was a good Hindu wife, dutiful, devoted, and always smiling."<sup>198</sup> Sie erfüllt die Vorstellung aller doch nicht ihre eigenen. Sie wird brave Schwiegertochter, Tochter und Ehefrau.

Priya anfangs nicht gewöhnt zu arbeiten, beginnt als Rezeptionistin bei einem Hollywood-Klatsch-Magazin. Durch Verwirrungen und Irrungen wird ihr Boss auf sie aufmerksam und macht sie zur Journalistin, was Priya ohnehin schon immer werden wollte, was jedoch ihren Schwiegereltern zu westlich, aufreizend und einer indischen Frau nicht gebührend ist.

Priya macht heimlich Karriere, muss ihr Outfit und ihr Gehalt verheimlichen bis ihre Schwägerin droht ihr Geheimnis aufzudecken. Priya hält die Heimlichkeiten nicht mehr aus und verlässt ihre neue Familie, ihr neues Zuhause in Los Angeles und ihren Ehemann und reist zurück als Bald-Geschiedene. Sie bestimmt selbst, nimmt ihr Leben in die Hand. Zu ihrem Journalistenjob wurde sie nahezu gedrängt, noch immer war sie brav und folgsam. Die Entscheidung ihrer Rückkehr nach Indien wird ihre erste emanzipatorische Handlung.

---

<sup>196</sup> Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005. S. 54

<sup>197</sup> Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005. S. 107

<sup>198</sup> Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005. S. 124

NO WOMAN IN MY FAMILY HAS EVER HAD A JOB.

No other female in my entire, extended clan, as far back as I know, has ever leafed through want ads and shuffled nervously in a seat while a stranger asked her about “work history”. What would she say? That her primary profession was to serve her father and brothers in early life, and her husband and sons later?<sup>199</sup>

Wie es sich in richtigen Liebesromanen gehört, reist ihr Sanjay nach und gesteht ihr seine Liebe und Treue und winkt mit einem – von seinen Eltern unabhängigen Leben. Priya und Sanjay vereint.

Im Schoß der Familie sind Werte und Traditionen behütet, als Sanjay zu sehr vom Westen eingeschüchtert wird und Angst haben muss, keine Macht mehr über Priya zu haben, beruft er sich auf etwas Vertrautes. Hier fühlt er sich erhaben:

There is goddamn nothing wrong with me and my wife. But there is something wrong with all you crazy people. You’re nuts. No culture, no community, no nothing. So you come to a stupid cult like this. If you all went home and got the blessings of your elders, maybe you wouldn’t be so messed up.<sup>200</sup>

Daswani lässt Regeln, Traditionen und Bestimmung die Hauptrollen spielen. Die Figuren agieren wie Marionetten nach Vorlage. Und zusätzlich zu dieser Vorlage verwendet die Autorin ein gutverkauftes Konzept des Aschenputtels. Zuerst unterdrückte Tochter erhält sie Kleider, um in den vordersten Reihen des Journalismus mitzutanzten. Auch sie spürt wie Aschenputtel nach dem kurzen Traum von Karriere, Emanzipation und Freude den harten Boden der Realität.

It was one thing to live in America. But it was another to live like an American – to run and hide and fight and leave. In America, there is no shame in divorce. In India, there is no shame in living in marital

---

<sup>199</sup> Daswani, Kavita: The Village Bride of Beverly Hills. London: Plume 2005. S. 1

<sup>200</sup> Daswani, Kavita: The Village Bride of Beverly Hills. London: Plume 2005. S. 218

misery.<sup>201</sup>

Einfach aber ehrlich erzählt Daswani, was von einer Frau verlangt, gefordert und erwartet wird. Kavita Daswani kann das ohne Bedenken. Beim Lesen wird klar, dass sie bereits westlich lebt und denkt. Die indischen Regeln werden mit Ernsthaftigkeit erzählt und dennoch leicht ironisch dargestellt.

#### 14.7. Ironie im Umgang mit Identität

Gurus, Saris und Bindis, Götter und ihre Macht - das Instrumentarium der indischen Mythologie und ihrer Kultur wird vereinzelt ins Lächerliche gezogen. Mit einem leichten Hauch von Ironie und Satire schreiben Preethi Nair und Kavita Daswani über Alltägliches in der alten Welt, das sich wunderbarlich und seltsam in der neuen Welt anhören mag.

I'm sure that on my grandmother's list of "things guaranteed to blight one's karma into infinity," repeating malicious gossip came not far behind eavesdropping. Doing so, I recall her once telling me, would bring me back in my next life as a cockroach, far worse than being a lizard.<sup>202</sup>

Unwissen über die indischen Götter lässt Spott aufkommen. Die Göttin mit den vielen Armen muss auch in westlicher neuer Umgebung für irgendetwas gut sein oder nicht?

"Amma lit a candle and burnt an incense stick and placed it near her bronze figurine of a little Goddess with many arms and thanked her for whatever she had sent."<sup>203</sup>

Die Komik in diesen beiden Zitaten entsteht durch das Wissen des Lesers und die Unwissenheit der Beteiligten. Wo die jungen Emigranten ihre Wurzeln

---

<sup>201</sup> Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005. S. 174

<sup>202</sup> Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005. S. 100

verloren und vergessen haben, scheint der Leser mehr zu wissen als die Hauptcharaktere. Die Wertvorstellungen der neuen Generation sind verschoben. Für sie sind diese Dinge weniger bedeutend als für den westlichen Leser, der aus übertriebenem Interesse des Westens diese kulturellen Phänomene kennt.

Der Umgang mit Identität wird somit leicht ins Lächerliche und Komische gezogen. Was Identität und Herkunft bildet, scheint doch etwas fremd. Identität ohne Pathos, wo die Herkunft beinahe ins Sarkastische gezogen wird, scheint hier die Devise.

Dennoch ist dieses literarische Tool auch der Aufmerksamkeit des Lesers förderlich. Verduzt hält er kurz inne und lacht über die Unwissenden.

#### **14.8. Kiran Desai *Inheritance of Loss* (2006)**

In Kiran Desais Roman ist niemand richtig glücklich. Eigentlich ist jeder sogar überaus einsam. Da ist der ehemalige Richter Jemubhai, der nach dem Studium in England in den dreißiger Jahren voller Verachtung für die Kolonialmacht nach Indien zurückkehrt, seine Frau zunächst misshandelt und aus Angst, sie zu ermorden, zu ihrer Familie schickt. Auch seine Liebe zu seiner schönen Setterhündin Mutt ist nur ein schwacher Trost. Da ist die Enkelin des Richters Sai, die sich, in einer Klosterschule und elternlos mit Englisch aufgewachsen und inzwischen von skurrilen Freunden umgeben, unsterblich in ihren Hauslehrer Gyan verliebt, der aber zu den Rebellen wechselt und sie verrät.

“She won’t look at an Indian boy, she doesn’t want a nice Indian boy who’s grown up chatting with his aunties in the kitchen.”

“What does she want then?”

“She wants the Marlboro man with a Ph.D.”<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Nair, Preethi: *One Hundred Shades of White*. London: Harper Collins 2004. S. 34

<sup>204</sup> Desai, Kiran: *Inheritance of Loss*. New York: Grove Press 2006. S. 56

Alle sind Fremde im eigenen Land, hin und her gerissen zwischen Tradition und Hoffnung. Das Paradies von einst wirkt unweigerlich verloren. Der verhärmte Koch des Richters hat seinen Sohn in die Fremde nach New York geschickt, wo dieser in der Illegalität sein Glück sucht aber auch nicht finden kann.

Subtil und schnell entwickelt Desai die Psychologie der Figuren und ihr ambivalentes Zusammenspiel, vor dem Hintergrund des Gurkha-Aufstands Mitte der achtziger Jahre, der die erwachende Liebe eines Mädchens mit politischen, dem langen Schatten der Kolonialmacht Großbritanniens geschuldeten, Grausamkeiten konfrontiert. *Inheritance of Loss* gewann 2006 den Booker Prize und ist nach *Hullabaloo in the Guava Orchard* ihr zweiter Roman. Die komplexe, nicht ausschließlich traurige Handlung, bei der Privates immer wieder in Politisches übergreift, folgt einem Konzept von Geschichte trifft Verlorenes Selbst. Kiran Desai wuchs in Indien auf, ging in England zur Schule und lebt heute in New York. Die Gegensätze zwischen einem verarmten, postkolonialen Indien, einem von illegalen Einwanderern überschwemmten Harlem und einem glorifizierten Großbritannien lassen die Charaktere immer in Sehnsucht nach etwas wanken.

*Inheritance of Loss* spielt in den Achtziger Jahren in Kalimpong, einer Kleinstadt am Fuße des Himalayas. Auf einem zerfallenen Anwesen lebt die siebzehnjährige Sai gemeinsam mit ihrem menschenfeindlichen Großvater und einem schrulligen Koch. Während das junge Mädchen mit seinem Mathelehrer eine erste, zarte Liebe erlebt, während der alte Mann die Schatten seiner Vergangenheit als Richter zu verdrängen versucht, und während der Koch sich nach seinem Sohn im fernen Amerika sehnt, wird Kalimpong durch den blutigen Aufstand aus Nepal stammender Inder von der Außenwelt abgeschnitten. Kiran Desai verwebt den politischen Konflikt und die wirren Gefühlswelten ihrer Protagonisten zu einer Geschichte. Vielen Zeitsprünge und Ortswechsel und zahlreiche Nebenhandlungen geben dem Roman eine scheinbar thematische Fülle. Die Geschichte über Fremdsein und die Unveränderlichkeit der

Vergangenheit erzeugen bei allen Hauptfiguren Sehnsucht nach dem Alten, der verlorenen Heimat.

Die Verlasse-Indien-Szene des Richters als junger Mann lässt Abschätzigkeit für England und Liebe und Stolz für sein Mutterland erkennen. Folgendes Zitat aus dem Roman zeigt das England-Bild der Autorin bzw. einer ihrer Hauptfiguren.

Her little son with his frail and comical mustache, with his love for her special choorva that he would never get in England and his hatred of cold that he would get too much of; with his sweater that she had knit in a pattern fanciful enough to express the extravagance of her affection; with his new Oxford English Dictionary and his decorated coconut to be tossed as an offering into the waves, so his journey might be blessed by the gods.<sup>205</sup>

Meenal aus *The Hindi-Bindi Club* hat ein ähnliches Bild von Amerika, dem Land der Reinheit. Indien bleibt trotz allem das Land der sozialen Werte und Traditionen.

*Things I prefer in India* ... Real men ask for directions. Spirituality. Hospitality. Community. Respect for elders. Cultural diversity. Multiple languages. Traditions and celebrations. Family values. Family values. Family values.

*Things I prefer in America* ... Cleanliness. Relatively low corruption. Safety. Education. Efficiency. Use of *please* and *thank you*. Orderly lines (queues) and the concept of "first-come-first-served." Infrastructure. Conveniences. Work ethic. Respect for manual laborers and subordinates. Acceptance of outsiders. Cultural diversity. Accurate, detailed maps.<sup>206</sup>

Gyan, Sais Hauslehrer schließt sich den Rebellen an, um für ein Indien seiner Vorstellung zu kämpfen. Er ist die Stimme des Patriotismus, die hier laut wird und gegen das andere schreit.

---

<sup>205</sup> Desai, Kiran: *Inheritance of Loss*. New York: Grove Press 2006. S. 41

<sup>206</sup> Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007. S. 275

“You are like slaves, that’s what you are, running after the West, embarrassing yourself. It’s because of people like you we never get anywhere.”<sup>207</sup>

Wovon träumt man, wenn man in den Westen reist - von Klischees.

The atmosphere of Kalimpong reached Biju all the way in New York; it swelled densely on the line and he could feel the pulse of the forest, smell the humid air, the green black lushness; he could imagine all its different textures, the plumage of banana, the stark spear of the cactus, the delicate gestures of ferns, .....<sup>208</sup>

#### 14.9. Preethi Nair *One Hundred Shades of White* (2003)

Preethi Nair wurde in Kerala geboren (1971) und lebt heute in London. Es ist nach *Gypsy Masala* bereits ihr zweites veröffentlichtes Werk und wurde vom BBC für eine Fernsehproduktion gekauft.

Mutter und Tochter erzählen abwechselnd die Geschichte ihrer Familie. Wie Nalini, Mayas Mutter, mit Raul durchbrennt und ihn heiratet, obwohl er einer gesellschaftlich höher gestellten Frau als Nalini bereits versprochen war. Raul holt seine Familie, Frau und seine zwei Kinder, Tochter Maya und Sohn Satchin, in die Vereinigten Staaten nach. Ein wohlhabendes Leben führend, werden die drei Nachkömmlinge in ein Leben in einem fremden Land gesetzt, das wenig Platz für Alternativen lässt.

Eines Tages erzählt Naiini ihren Kindern vom plötzlichen Tod ihres Vaters.

Ihr Lebensstandard hängt plötzlich von den Einnahmen der Mutter in ihrem Fabriksjob ab, und Maya und Satchin werden in ein ganz neues westliches Leben eingeführt. Doch Nalini kann sich aufgrund ihrer exzellenten Kochkünste, von ihrer Mutter geerbt – aus der Armut kochen und betreibt bald einen kleinen Shop, wo sie Chutneys und Kräuter, Kräutermischungen verkauft. Nalini heiratet wieder und gebiert eine kleine Tochter. Maya lüftete das Geheimnis,

---

<sup>207</sup> Desai, Kiran: *Inheritance of Loss*. New York: Grove Press 2006. S. 179

<sup>208</sup> Desai, Kiran: *Inheritance of Loss*. New York: Grove Press 2006. S. 252

dass ihr Vater doch nicht tot ist und verlässt nach dem Tod ihres Bruders ihre Mutter und ihre neue Familie. Auf ihrer Reise nach Indien findet sie, was sie sucht. So wie Meenal im Roman *The Hindi-Bindi Club* (siehe nächstes Kapitel) Antworten auf die Fragen ihrer Herkunft und auf die schamlosen Lügen ihres Vaters, der die Familie über Nacht verlassen hat und zu seiner zweiten Familie zog.

Meenal aus *The Hindi-Club* sieht ihre Herkunft immer als Teil ihrer Person.

“I can never forget where I come from, the culture of my heritage. It will always be part of me, those first colorful threads woven into the tapestry of my life.”<sup>209</sup>

Maya aus *One Hundred Shades of White* kann diese Fäden in ihr selbst beschreiben:

“And after India, something came alive in me, it was a sense of belonging, the smells and colours of that country were all running inside of me, so potent that I felt unable to handle it.”<sup>210</sup>

Erinnert dieser Shop bzw. diese Idee an den von Tilo aus *The Mistress of Spices*, wo Gewürze mehr können als würzen. So vereint Maya die emanzipatorischen Ideen von allen Frauen in diesen Romanen, zuerst schwach dann stark ausgeprägt.

Zuerst abhängig von Familie und Ehe kochen und würzen sie sich in die Unabhängigkeit. Die Traditionen der Kochkünste werden von Mutter zu Tochter weitergegeben. “Kiran, learn at least the basics of Indian cooking. It’s a mother’s duty to teach her daughter.”<sup>211</sup> Somit wird der Roman nicht nur Leselektüre sondern auch wie man einen Sari anlegt, wie man kocht – wird in den Text verpackt. Leitfaden für junge Inderinnen, die Tipps in der Küche und eine Anleitung für das Leben suchen.

---

<sup>209</sup> Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007. S. 35

<sup>210</sup> Nair, Preethi: *One Hundred Shades of White*. London: Harper Collins 2004. S. 282

<sup>211</sup> Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007. S. 177

The shop was like a magnet that drew many broken hearts. These fragile hearts came in with layers of armour so they appeared very strong. We had an array of customers: ...

At first, they bought random jars without saying anything, trusting that their instincts were guiding them and then they came back, buying different flavours so they could make a decision,,,,,

Some had regular orders which they would collect every week and these were predictable; raw green mango for decisiveness, apple and fried ginger to soothe disputes, sweet mango and lime mixed with a hint of red chilies to restore forgotten dreams.<sup>212</sup>

Nalini, die zuerst unselbständig ihr Leben bestimmen lässt, trifft ihre erste selbständige und unabhängige Entscheidung als sie ihr Mann verlässt und sie zum Schutz ihrer Kinder eine Lüge erfindet. Aus Scham kann sie nicht zurück in ihre alte Heimat. Aus Not nimmt sie ihr Leben selbst in die Hand und übernimmt so ihre neue Rolle.

Doch alle Frauen aus diesen Romanen sind austauschbar. Priya könnte Maya sein und umgekehrt. Alle auf dem Weg aus der Bestimmung in die Unabhängigkeit

#### **14.10. Die Geburt einer neuen Nation**

Geburt all dieser Kinder ist meist leicht dramatisch – wie die Geburt des heutigen Indiens als Demokratie und in seiner Unabhängigkeit. Auch Mayas Geburt wird in diesem Ton erzählt. Diese Kinder Indiens werden in eine Welt geboren, die verwirrender nicht sein könnte und die Geburt selbst wird dafür Signifikat.

Chaos seems to gracitate towards me. It has always been this way. At the time of my birth, the milkman lost the bicycle which had taken him five years to save up for; my much needed grandmother had to drag out my screaming brother who had accidentally wandered into the room; the rain decided to fall even harder and cut off the current (it made no difference to the midwife, she was blind anyway) and the

---

<sup>212</sup> Nair, Preethi: One Hundred Shades of White. London: Harper Collins 2004. S. 128

cockroaches which had congregated on a fallen bhaji were crushed by an unexpected, heavy foot.

Im Vergleich dazu Saleems Geburt aus *Midnight's Children*

... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. There were gaps. And, outside the window, fireworks and crowds. A few seconds later, my father broke his big toe; but his accident was a mere trifle when set beside what had befallen of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country.<sup>213</sup>

Das Verheiraten läuft nach einem bestimmten Muster ab. Die Funktion von beinahe rituellen Handlungen haben ihre eigene Sprache:

The man and his family would go and see the lady, who would have to get to the kitchen and make him some tea and serve it in the best cup, along with some savouries, and then he would look at her as she handed the cup to him. The lady would glance at the man fleetingly; if she liked him she would smile coyly and sometimes he would respond by touching her fingertips whilst she gave him the tea. This meant that he really loved her. The rest of the family would sit observing the interaction to see how well it had gone.<sup>214</sup>

Eingeschobene Textpassagen, einzelne Wörter oder Textzeilen in indischen Sprachen sind Zeugen der Kenntnis und Nähe zum Land Indien. Scheint es bei Rushdie und Ghosh und Co. eher wenig verwendet, wird dieses literarische Tool ein fixer Baustein für den Erfolg dieser Literatur.

Anreden anderer Frauen werden mehrheitlich in indischen Sprachen verfasst. Die Großmutter ist Amamma, die Mutter Amma, die Töchter nennen sich Mol.

Um die Texte authentischer zu machen, steigt die Häufigkeit der benutzen Wörter und Begriffe in verschiedenen indischen Sprachen. Diese Einschübe

---

<sup>213</sup> Rushdie, Salman: *Midnight's Children*. London: Vintage 1995. S. 9

<sup>214</sup> Nair, Preethi: *One Hundred Shades of White*. London: Harper Collins 2004. S. 4

wollen Bezüge herstellen, sie wollen zwingender indischer klingen. Sie müssen indischer klingen. Diese Möglichkeit ist eines der wenigen Möglichkeiten, die diese Autoren nützen können, um im Konzept leichter Kost zu bleiben und trotzdem den Hintergrund des bunten Indiens zu wahren.

Auch Monica Pradhan verwendet indische Wörter "Meenal, kaan pakad, " Ai said. Grab your ear."<sup>215</sup>

#### **14.11. Monica Pradhan *The Hindi-Bindi Club* (2007)**

Monica Pradhan wurde bereits in erster Generation in den USA in Pittsburgh geboren. Sie lebt heute in Toronto und Minneapolis. Ihre Eltern emigrierten in die USA aufgrund eines Stipendiums von Monicas Vater.

*The Hindi-Bindi Club* verknüpft die Berichte, Geschichten und Erlebnisse dreier Mütter und ihrer Töchter.

Kiran, Preity und Rani sind bereits in den USA aufgewachsen und nennen den Austausch ihrer Mütter von Freundschaft, Kochrezepte und in Sehnsucht nach Indien verbunden, Hindi-Bindi Club.

Doch weniger die Sehnsucht als das existentialistische "In diese Welt geworfen sein", lässt sie Freunde werden. Ihr Zusammenhalt wird durch eine gemeinsame Geschichte noch besiegelt, die sie zusammenschweißt. "Meenal For me, India's independence wasn't just a history lesson, pages in some dull, dry textbook. My parents, my family, lived it. Partition isn't a story. It's *their* story."<sup>216</sup>

Jede der sechs Frauen hat ein eigenes Schicksal zu bewältigen, die menschlicher nicht sein könnten, wie Krankheit, Liebe, Alter, usw. im

---

<sup>215</sup> Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007. S. 158

<sup>216</sup> Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007. S. 60

Spannungsfeld zwischen Ost und West, Tradition und Neuem, Emanzipation und Ehefrau-Sein. Kiran, Meenals Tochter, ist die eigentliche Haupterzählerin. Jedes Kapitel ist von einer der sechs Frauen geschrieben und am Ende mit Kochrezepten verfeinert.

Kiran, die lange gegen die Erwartungen ihrer Eltern handelt und allen Traditionen zum Trotz selbst ihre erste Ehe arrangiert, sucht nach gescheiterter Ehe und Scheidung, Hilfe in der Tradition. Sie bittet ihre Eltern um eine halbverhandelte Ehe. Ihr Vater, der ihr noch immer nicht ihre Abwendung von Familie und Tradition verzeihen kann, reagiert skeptisch.

Was er auch bleibt. Letztendlich heiratet Kiran John Cooper aus Texas, der auf seiner Reise nach Indien Kirans Mutter kennenlernt. Er selbst von Marathi und indischer Geschichte beeindruckt, beginnt eine email-Liebes-Geschichte mit Kiran.

Verklärt berichten die Autorinnen über ihr Mutterland. Es hängt der bunte Schleier eines Seidensaris über ihre Erzählung. Obwohl sie die Vorzüge des Westens schätzen, bleibt doch Indien lebhaft bestehen in den Köpfen und Texten.

#### **14.12. Roopa Farooki *The Corner Shop* (2008)**

Ein Beispiel für den Roman einer Autorin, die in erster Generation im Westen, in London lebt und eine andere Geschichte schreibt. Fern von Hindi-Bindi Clubs erzählt *The Corner Shop* eine Geschichte, die überall auf der Welt passieren könnte. Roopa Farooki versucht sich mit ihrer Erzählung von allen Klischees der schreibenden asiatischen Frau loszueisen.

Roopa Farooki beschreitet einen neuen Weg. In Lahore, Pakistan geboren und in London aufgewachsen, schloß sie in Oxford ihr Studium ab und arbeitet in der Werbung. *Bitter Sweets* 2007 war ihr erster Roman.

Eine junge Romanze zwischen Portia und Lucky und eine Dreiecksgeschichte zwischen Delphine, Jinan und Zaki. Jinan und Delphine sind verheiratet. Er lebt in erster Generation im Westen, seine Eltern sind aus Bangladesh gekommen, um hier ihr Glück zu finden. Zaki ist sein Vater und schläft – und das bereits schon vor der Ehe – mit Delphine. Ein Wirrwarr an Gefühlen von Liebe, Verlassenheit und wiederum Selbstfindung. Nur in diesem Fall ist es keine indische Frau, denn Delphine ist Französin, die in den USA lebt.

It wasn't as though she or Jinan ever spoke nostalgically about either place; Jinan had been brought up in England, and could barely string a sentence together in Bangla, and when she was a girl she couldn't wait to get out of Les Landes. On the shelves she sees framed photos of Lucky's friends and team-mates arm draped over shoulders in easy, unspoken affection, and one of him with his granddad, Zaki, but none of her and Jinan.<sup>217</sup>

Jeder der vier Hauptpersonen jagt dem persönlichem Erfolg nach, in Lucky's Fall Erfolg im Fussball, Jinan nach Liebe, Zaki seinen Ausweg aus Familienzwang und Delphine nach Selbstfindung. Alle sind sie auf der Suche nach ihren Träumen und leben so nebeneinander her.

In nüchternem und klarem Stil schreibt Farooki wenig über ihre asiatische Herkunft und beginnt vielleicht somit eine neue Indo-englische Literatur?

---

<sup>217</sup> Farooki, Roopa: Corner Shop. London: Pan Books 2008. S. 14

## 15. Schlussbetrachtung

Seit Jahrtausenden hat der Wunsch nach unerreichbaren Schätzen den Menschen getrieben, und er fand Wertvolles und Exotisches - Schätze der Natur, Diamanten, Wohlgerüche, Gewürze, Elefanten, Löwen sowie Schätze der Weisheit in einem lang geheimnisumwobenen Land. Indien.

Wenn man nur lange genug der aufgehenden Sonne nachgeht, dann kommt man ins Paradies, glaubten die Menschen im Mittelalter. Schon in der Antike wurden auf Handelsstraßen, Weihrauch, Edelsteine und Seide aus Indien in den Mittelmeerraum gebracht. Seit dem Feldzug von Alexander dem Großen im vierten vorchristlichen Jahrhundert wusste man einiges über das Land im Orient. Aber auch die Religion und Philosophie Indiens war für die damalige Kirche neu und aufregend.

Der Orient und vor allem Indien und seine Religionen wurden im 18. und 19. Jahrhundert, zu einer Zeit, als die Industriegesellschaft entstand, zum Sehnsuchtsbild einer heilen Welt stilisiert. Von den Idealen einer heilen Welt und indischen Weisheiten mündete diese Begeisterung in den Siebziger und Achtziger Jahren in die Hippiebewegung. Und der Trend hält bis heute an. Die Oscarnacht 2009 war Glanz und Glorie für einen indischen Film direkt von Bollywood nach Hollywood - *Slumdog Millionaire* brach alle Rekorde mit der Verleihung von acht Oscars.

Das Verhältnis zwischen Orient und Okzident ist eine der zentralen politischen und kulturellen Fragen der Gegenwart.

Nicht nur Literaten und Künstler sind sich der Bedeutung des Dialogs zwischen dem Osten und dem Westen bewusst. Die neue Literatur der zweiten und dritten Generation der Auswanderer und Exkolonialländer beginnt die Kluft zwischen Orient und der westlichen Kultur zu schließen.

Rushdie führt mit seinem Roman *Midnight's Children* den Begriff „Mitternachtseletern“ ein und bezeichnet damit die Generation der Schriftsteller kurz vor und während der Unabhängigkeit wie Mulk Raj Anand und Raja Rao und leitet damit den Beginn der Indo-englischen Literatur ein.

Saleem aus *Midnight's Children* ist die Stimme Indiens und ebenso ist er eine von vielen. Er ist alle und eine von vielen.

Der Erfolg Rushdies hat den Autoren danach Mut und Hoffnung gegeben, sich dem Westen gegenüber zu öffnen, zu schreiben und zu erzählen – von damals. Wie Aschenputtel im Märchen wurde Indien mit der Unabhängigkeit wach geküsst und Prinzessin über ein neues Reich.

Über dieses neue Reich gab es viel zu schreiben und dennoch irgendwann, hat die Dynamik dieser Literatur, die scheinbar nur für den Export geschrieben wurde, heute eine Kehrtwendung vollzogen und wird zur Literatur auch für Indien.

Schrieben die Theoretiker einst davon, dass die Autoren nach der Unabhängigkeit begonnen haben, an das Zentrum zurückzuschreiben. So schreibt die Literatur des Heute direkt aus dem Zentrum mit allen Für und Wider, allem Positiven sowie Negativem.

Heute erzählt Aravind Adiga in *The White Tiger* von den Mitternachtseletern und ihren Problemen.

Die interessanteste Entwicklung liegt noch vor uns, wenn die Indo-englische Literatur in ihrem eigenen Kanon gefestigt ist und Bücher über sie geschrieben werden. Wie geht es nach *The White Tiger* weiter? Wird er gefressen? Und was werden seine Kinder und Kindeskinde schreiben? Wie und was werden die dritten und vierten Generationen indischer Auswanderer über das Mutterland ihrer Großväter und Urgroßmütter denken und in welche Texte werden sie das hüllen?

Werden die Texte mit einem Hauch von Exotik bleiben oder wie Roopa Farookis *The Corner Shop* ein schön realistischer Text mit asiatischen Autorennamen sein.

Nach dem Boom, den *Midnight's Children* auslöste, folgte mit Pauken und Trompeten eine Flut an Romanen und Geschichten aus der fremden Welt. In bunten Covers verpackt, sorgten auch Neuauflagen längst vergessener Autoren für Furore. Und immer wieder überraschten Neuveröffentlichungen auf den Bestseller-Listen. Arundhati Roy reist durch Europa und Salman Rushdie durch die ganze Welt, um von Indien zu erzählen. Autoren werden zu nicht-literarischen Themen befragt, z.B. Shashi Tharoor spricht zur Öffentlichkeit über die politische und gesellschaftliche Entwicklung, Arundhati Roy spricht soziale Missstände und Umweltproblematik an. Aus dem Traum von „redreaming their own lands“ haben sie eine Identität geschaffen und bestätigt im Schreiben.

Vom Besonderen wird über alltägliches Geschrieben, über Sorgen, die die westlichen Autoren schon lange entdeckt haben. Dennoch lassen sich die indischen Autoren ihren Fundus an bunten Stoffen und Räucherstäbchen, Ganesha und Shiva nicht nehmen.

Der postkolonialen Diskurs wird weitergeschrieben. Eine Identität ist geschaffen, jetzt geht es darum ihr Raum und Zeit zu geben, wachsen zu lassen. Die Romane sind realer, sozialer und offener geworden, es geht nicht mehr darum, dem Westen den Traum und das Bild von Exotik vorzutäuschen. Der Vorhang ist gefallen, der Leser kann jetzt auch hinter das Moskitonetz blicken und findet ein ironischeres, realistischeres Indien als es jemals war. Vielleicht hat es ein wenig Magie eingebüsst, aber gewonnen hat es an Tiefe, Ehrlichkeit und an Lesern. Hoffentlich.

## 16. Zusammenfassung

Die Auseinandersetzung mit dem Magischen Realismus bietet die Grundlage für die Interpretation der Indo-englischen Literatur der letzten dreißig Jahre. Die Geschichte und Definition des Begriffes wird erklärt und an Beispielen erörtert.

Das Magische oder Fantastische steht der alltäglichen menschlichen Erfahrungswirklichkeit nicht fremd gegenüber, sondern erscheint in dieser Literatur als integraler Bestandteil. Das Unwirkliche wird zu einem Teil der Realität. Der Magische Realismus zeigt den Schnitt, den Abstand, zwischen zwei Systemen, der ersten Welt und der dritten Welt. Was für die erste Welt magisch, mystisch, unerklärlich scheint, ist für die Einwohner der Dritten real, unerwähnenswert normal. Der Magische Realismus wurde zu einem Modell für postkoloniale Autoren, ihre Wünsche, ihre Geschichten zu verpacken und somit ihre Kultur und Nation dem Westen zugänglich zu machen.

Nicht selten wird das Wesen des Magischen Realismus in Kurzbeschreibungen als das Nebeneinander von realen und magischen, also irrealen Inhaltselementen beschrieben. Es entsteht der Eindruck, als spiele der Magische Realismus mit der Wirklichkeit. Es werden bewusst Situationen völlig unrealistischer Natur mit seltsamen und schließlich realistischen Elementen vermengt, um durch die daraus resultierende Verwirrung im Leser den „magisch realistischen Effekt“ zu bewirken.

Seine Entwicklung in Europa wird skizziert, um seine Ausformung in Lateinamerika als Realismo mágico zu diskutieren.

In den letzten Jahren fand eine Gleichsetzung und Kategorisierung beinahe aller lateinamerikanischen Texte als gleichbedeutend mit magisch realistischen Texten statt, und es schien, als wären einzig die Autoren des Lateinamerikanischen Kontinents fähig, diese Texte zu schreiben. Magischer Realismus wird hier aber hier als ein literarisches Phänomen betrachtet.

Lange Zeit wurde der Magische Realismus als ein netter Nebeneffekt des postkolonialen Diskurses und kurzweiliges Gastspiel im literarischen Zirkel abgehandelt. Sein Umgang mit der Geschichte wurde erst nach der Rushdie Affäre, um die *Satanic Verses* Bedeutung geschenkt. Die Verwendung dieser Literaturform wurde zu seinem Umgang mit der postkolonialen Agenda Indiens. Magischer Realismus wurde ein Schlagwort für eine ganze Generation von Autoren. Es soll Spannung und Spiel zwischen dem Realistischen und dem Fantastischen sein. Die Interpretation des Magischen Realismus hat eine starke Betonung des realistischen Codes und die Realität wird als Norm gesehen und klare Grenzen gezogen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem. Bei Rushdie drückt sich Magisch-realistisches oft durch Disharmonie aus – ein Kampf zwischen zwei diametralen oppositionellen Punkten. Magisch ist für Rushdie eine Art des Realismus. Rushdies Texte reflektieren die postkolonialen und die postmodernen Konditionen. Seine Verwendung dient auch seinem Umgang und Zugang zur sozio-politischen Agendas seines Heimatlandes.

Als problematischer Terminus in der Postkolonialen Theorie wird der Begriff in Beziehung gesetzt mit dem angebotenen Image der Realität durch die Kolonisatoren. Gegen diese Image rebellieren die Intellektuellen der Kolonien, sie verwerfen Realität zugunsten der Kraft der Imagination und bieten eine alternative Interpretation der Wirklichkeit.

Das Problem der postkolonialen Ära für Literaten, nämlich die Identifikationsmöglichkeit, wird anhand einiger Beispieltexthe im Vergleich erörtert.

Die englische Literatur nahm Einfluss auf die literarische Welt in Indien und durch Emigration wurde diese dann in den Westen transportiert, in die Länder der Kolonialherren. Die Suche nach neuen Wertesystemen hat sich aufgrund einer Kraftprobe mit dem Westen zu einer eigenen Literatur entwickelt.

Rushdies Roman *Midnight's Children*, erschienen 1981, wird beispielhaft für diese Dynamik und vor allem hinsichtlich Geschichte und Emigration genau untersucht.

Parallel zu den Schicksalen in Saleems Familie verlaufen die Ereignisse in der indischen Geschichte. Zum Beispiel die Rückkehr Aadams fällt unmittelbar mit der Ankunft Gandhis in Indien zusammen, die scheiternde Ehe von Mumtaz parallel zur erfolglosen Quit-India-Bewegung von 1942. Die Geburt der Mitternachtskinder ist die Geburt der neuen Nation Indien.

Die Entwicklung dieser Literatur als eine Literatur für den Export, nimmt in den letzten Jahren eine Kehrtwendung und wird auch zur Literatur für Indien. Dieser Übergang wird belegt anhand einiger Romane von Autoren wie Amitav Ghosh, Shashi Tharoor, Arundhati Roy, ... Eine Ordnung nach Themen folgt in sozial-realistische Romane, historische, Sozial- und Migrantenromane.

Nachdem schon ein Landsmann den Fuss in der Tür hatte, versuchte sich der indische Roman nach Rushdie zu beweisen. Die neuen Autoren erzählen die Geschichte des fernen Landes zunächst nur in Englisch.

Langsam wurde aus dem phantastischen Indien das Indien mit sozialen Missständen, Kastenwesen, starker Familienbindung, das Indien der Religion aber auch ein modernes Indien.

Indien zu thematisieren, scheint ein endloses Schöpfen aus einer nie enden wollenden Quelle zu sein.

Die Tendenz der Autoren geht vor allem in den letzten zehn Jahren immer mehr Richtung Ehrlichkeit, Offenheit, schonungsloserer realistischer Reportage in lustige Geschichten verpackt. Missstände anprangernd und dabei ironisch lächelnd, eine Dynamik in den Texten, die Autoren weg vom magischen Traum zu realeren Texten kommen lässt. Als Beispiel für die neuesten Entwicklungen folgt die Beschreibung eines aktuellen Beispiels aus dem Jahr 2008 *The White Tiger*.

Vor allem in den Siebzigern wurde man erst auf die Texte weiblicher, postkolonialer Autoren aufmerksam, die bis dahin nicht im selben Maße wie ihre männlichen Kollegen kanonisiert waren. Weiblichen Autoren und Kritiker, die als postkolonial gelten, sind lange nicht zu Wort gekommen. Frauen führten somit

neue Themen in die Postcolonial Literature. Eine Gruppe Autorinnen, die vorwiegend im Westen leben, schöpfen ihre Ideen aus dem bunten Fundus von indischen Mythen und bunten Saris und verpacken sie in nette Texte, die leicht an Kitsch und Trivialliteratur erinnern.

Im Überblick lassen sich diese Geschichten lesen wie Erzählungen aus dem alltäglichen Leben erfolgreicher Frauen.

Die Themen sind Selbstfindung, der Kulturclash von West und Ost, Liebe nach Regeln und Liebe generell. Liebe wird zum zentralen Thema der schreibenden Frauen, um Liebesgeschichten und Liebesbedürfnissen werden die Romane aufgebaut, ob aus dem eigenen Leben gegriffen oder frei erfunden. Beiden Gruppen, indische Autorinnen sowie schreibende Emigranten, greifen häufig dieselben Themen auf. Emigrantinnen machen ihre Auseinandersetzung mit dem Westen zum Thema. Im Westen ist es neben dem Kampf der Unveränderlichkeit der Vergangenheit, der Kulturschock, das Zusammenprallen unterschiedlicher Ideen und Konzepte, das Unbehagen und die Verwirrung, was Stoff und Material bietet.

## 17. Summary

Within the last thirty years the discussion about Magic Realism was building the base for the interpretation of the indo-english Literature due to the success of Salman Rushdie's second novel *Midnight's Children* 1981.

A Literature which started to grow after the Independence of India and hit its peak in the last thirty years.

Magic Realism is explained in his difference to Fantastic Literature and in his connection and very close relationship with Postcolonial Literature. After Rushdie's hype it seemed that the Indian writers have become more and more self-confident and produced more stories not only for the west. The development from magic realistic texts to more realistic and social texts is discovered in comparison of several texts written by Indian authors in the English language.

Magic Realism was a big success in a lot of postcolonial countries and writings especially in the Latin American world. Therefore an equation of Latin American texts as magic realistic texts took place as well as postcolonial texts seemed to be always compared with Magic Realism. Also the indo-English Literature was taken into that category. As an example this text shows a closer look to Rushdie's novel *Midnight's Children* to go from here to the published novel afterwards and to see this base in comparison with his followers.

*Midnight's Children* tells the story of the Sinai family and the earlier events leading up to India's Independence and Partition, connecting the two lines both literally and allegorically. The central protagonist, Saleem Sinai, is born at the exact moment that India becomes independent. He later discovers that all children born in India between midnight and one o'clock on August 15, 1947, are imbued with special telepathic powers. Saleem thus attempts to use these powers to convene the eponymous children. The convention, or Midnight Children's Conference, is in many ways reflective of the issues India faced in its

early statehood concerning the cultural, linguistic, religious, and political differences faced by such a vastly diverse nation.

This dissertation will show how the indo-english novel was growing from magic realistic texts to build an own category called indo-english Literature with social-realistic, historic novels as well as migrant stories with their own facets and ideas. Several examples of indo-english texts from 1981 to 2008 will give example for this transition. To be discussed on his own is the development of their writers in the west like Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Amitav Gosh as well as indian writers still living in India as for example Arundhati Roy.

One chapter is dedicated to the writing of women in the field of trivial novels. Another focus is set on the cultural clash between writing as an emigrant in the west and the difficulties for the emigrants to be between two cultures, to sit between two stools.

Indo-english literature was for a long time written for the export to other countries. In the last years this manner has changed and the publishing system for the need of the country has developed more and more. There is already a publisher only for women founded in India.

## 18. Abstract

Die Auseinandersetzung mit dem Magischen Realismus bietet die Grundlage für die Interpretation der indo-englischen Literatur der letzten dreißig Jahre. Die Geschichte und Definition des Begriffes wird erklärt und an Beispielen erörtert. Der Magische Realismus wurde zu einem Modell für postkoloniale Autoren, ihre Wünsche, ihre Geschichten zu verpacken und somit ihre Kultur und Nation dem Westen zugänglich zu machen.

Seine Entwicklung in Europa wird skizziert, um seine Ausformung in Lateinamerika als Realismo mágico zu diskutieren.

Lange Zeit wurde der Magische Realismus als ein netter Nebeneffekt des postkolonialen Diskurses und kurzweiliges Gastspiel im literarischen Zirkel abgehandelt. Sein Umgang mit der Geschichte wurde erst nach der Rushdie Affäre, um die Satanic Verses Bedeutung geschenkt. Die Verwendung dieser Literaturform wurde zu seinem Umgang mit der postkolonialen Agenda Indiens. Rushdies Texte reflektieren die postkolonialen und die postmodernen Konditionen. Seine Verwendung dient auch seinem Umgang und Zugang zur sozio-politischen Agendas seines Heimatlandes.

Als problematischer Terminus in der Postkolonialen Theorie in Kapitel drei wird der Begriff in Beziehung gesetzt mit dem Image von einem angebotenen Image der Realität durch die Kolonisatoren. Gegen diese Images rebellieren die Intellektuellen der Kolonien, sie verwerfen Realität zugunsten der Kraft der Imagination und bieten eine alternative Interpretation der Wirklichkeit.

Rushdies Roman *Midnight's Children*, erschienen 1981, wird beispielhaft für diese Dynamik verwendet und vor allem hinsichtlich Geschichte und Emigration genau untersucht.

Parallel zu den Schicksalen in Saleems Familie verlaufen die Ereignisse in der indischen Geschichte.

Die Entwicklung dieser Literatur als eine Literatur für den Export zu, nimmt in den letzten Jahren eine Kehrtwendung und wird auch zur Literatur für Indien. Dieser Übergang wird belegt anhand einiger Romane von Autoren wie Amitav Gosh, Shashi Tharoor, Arundhati Roy, ... Eine Ordnung nach Themen in sozial-realistische Romane, historische, Sozial- und Migrantenromane. Die Entwicklung der Exilautoren wird eigens mit Beispielen belegt.

Der indische Roman nach Rushdie versuchte sich zu beweisen und zu festigen. Eine neue eigene Identität zu suchen und zu finden. Und zunächst taten das die Autoren nur in Englisch. Langsam wurde aus dem phantastischen Indien das Indien mit sozialen Missständen, Kastenwesen, starker Familienbindung, das Indien der Religion aber auch ein modernes Indien.

Indien zu thematisieren, scheint ein endloses Schöpfen aus einer nie enden wollenden Quelle zu sein. Um dieses Thema jedoch so zu gestalten, dass es wirtschaftlich ertragreich und für den Leser leichter aufzunehmen ist, hat sich in den letzten Jahren eine neue literarische Schiene entwickelt, die an die Grenzen von Banalisierung und Kitsch trägt.

Die Tendenz der Autoren geht vor allem in den letzten zehn Jahren immer mehr Richtung Ehrlichkeit, Offenheit, schonungsloserer realistischer Reportage in lustige Geschichten verpackt. Missstände anprangernd und dabei ironisch lächelnd, die Geschichten machen den Schritt weg von magischen Traum zu realeren Texten. Als Beispiel für die neuesten Entwicklungen folgt die Beschreibung eines aktuellen Beispiels aus dem Jahr 2008 *The White Tiger*.

## 19. Bibliographie

### 19.1. Primärliteratur

Adiga, Aravind: *The White Tiger*. New York: Free Press 2008.

Aslam, Nadeem: *Maps for Lost Lovers*. London: Faber & Faber 2004.

Daswani, Kavita: *The Village Bride of Beverly Hills*. London: Plume 2005.

Desai, Kiran: *Hullabaloo in the Guava Orchard*. London: Anchor Books Doubleday 1998.

Desai, Kiran: *Inheritance of Loss*. New York: Grove Press 2006.

Divakaruni, Chitra Banerjee: *The Mistress of Spices*. London: Black Swan 1997

Farooki, Roopa: *Corner Shop*. London: Pan Books 2008.

Ghosh, Amitav: *Sea of Poppies*. London: John Murray 2008.

Ghosh, Amitav: *The Circle of Reason*. London: Granta Publications 1998.

Kesavan, Mukul: *Looking Through Glass*. London: Vintage 1996.

Kipling, Rudyard: *Kim*. Wordsworth Classics: Hertfordshire 1993.

Márquez, Gabriel García : *Cien años de soledad*. 3. Aufl. Barcelona : Debolsillo 2004.

Mukherjee Bharati: *Days and Nights in Calcutta*. 3. Aufl. Saint Paul: Hungry Mind Press 1995.

Mukherjee, Bharati: *Desireable Daughters*. 2. Aufl. New Delhi: Rupa 2003.

Nair, Anita: *Ladies Coupé*. London: Vintage 2002.

Nair, Anita: *Mistress*. New York: St. Martin's Griffin.

Nair, Preethi: *One Hundred Shades of White*. London: Harper Collins 2004.

Pradhan, Monica: *The Hindi-Bindi Club*. New York: Bantam Books 2007.

Rao, Raja: *Kanthapura*. Westport: Greenwood Press 1977.

Roy, Arundhati: *Die Politik der Macht*. 4. Aufl. München: Goldmann 2003. (=btb Taschenbücher 72987).

Roy, Arundhati: *The God of Small Things*. London: Flamingo 1997.

- Rushdie, Salman: East, West. Vintage: London 1995.
- Rushdie, Salman: Haroun and the Sea of Stories. London: Granta Books 1990.
- Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91. London: Granta Books 1992.
- Rushdie, Salman: Midnight's Children. London: Vintage Books 1981.
- Rushdie, Salman: Step Across This Line. London: Cape 2002.
- Rushdie, Salman: The Satanic Verses. New York: Viking 1989.
- Schneider, Robert: Schlafes Bruder. 4. Aufl. Leipzig: Reclam Leipzig 1994.
- Seth, Vikram: Beastly Tales From Here and There. London: Phoenix 1999.
- Seth, Vikram: A Suitable Boy. London: Phoenix 1993.
- Tharoor, Shashi: Show Business. New York: Arcade Publishing 1992.
- Tharoor, Shashi: The Great Indian Novel. New York: Arcade Publishing 1993.
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own. London: Flamingo 1994.

## **19.2. Sekundärliteratur**

- Akhtar, Salman: Immigration and Identity. Turmoil, Treatment and Transformation. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc. 1999.
- Aldama, Frederick Luis (Hrsg.): Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman. Austin: University of Texas Press, 2003
- Amaryll Chanady: Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy. New York & London: Garland Publishing 1985.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth u. Tiffin, Helen: Key concepts in post-colonial studies. London, New York: Routledge 1998.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth u. Tiffin, Helen: The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures. 2. Aufl. London, New York: Routledge 2002.

Bernheimer, Charles (Hrsg.): Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1995.  
 Bery, Ashok, Murray, Patricia (Hrsg.): Comparing Postcolonial Literatures. Dislocations. New York: Palgrave 2000.

Bhabha, Homi: Nation and Narration. London: Routledge 1995.  
 Bhatnaga, Manmohan K. (Hrsg.): Indian Writings in English. 5.Bd. New Delhi: Atlantic Publishers 1999.

Birrer, Doryjane Austen: Metacritical fictions. post-war literature meets academic culture. Univ.-Diss. Washington 2002.

Blumesberger, Susanne: Frauen schreiben gegen Hindernisse. Wien: Ed. Praesens 2004.

Boehmer, Elleke: Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphore. Oxford, New York: Oxford University Press 1995.

Booker, Keith M.: Colonial power, colonial texts: India in the modern British novel. Michigan: Ann Arbor -The University of Michigan Press 1997.

Booker, Keith M: Beauty and the beast. Dualism as despotism in the fiction of Salman Rushdie. In: ELH 57 (1990). S. 977-997

Booker, Keith. Critical Essays on Salman Rushdie. New York: Hall 1999.

Bronfen, Elisabeth, Marius, Benjamin (Hrsg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen: Stauffenburg 1997. (Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter-u. Multikultur Bd. 4)

Chrisman, Laura, Parry, Benita (Hrsg.): Postcolonial Theory and Criticism. Cambridge: D.S. Brewer 2000. (Essays and Studies 1999).

Clark, Roger Y. Stranger gods. Montreal: McGill-Queen's Univ. Press 2001.

Cronin, Richard: Imaging India. London: Macmillan Press Ltd. 1989.

Durix, Jean-Pierre: Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Basingstoke: Macmillan 1998.

Durzak, Manfred: Laokoons Söhne. Zur Sprachproblematik im Exil. In: Akzente 21 (1974). S. 53-63

Faris, Wendy B.: Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville: Vanderbilt University Press 2004.

Gauthier, Tim: Narrative desire and historical reparations. London: Routledge 2006.

Heller, Birgit: Heilige Mutter und Gottesbraut. Frauenemanzipation im modernen Hinduismus ( Reihe Frauenforschung Bd. 39). Wien: Milena 1999.

Henn, Marianne u. Hufeisen, Britta: Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1997.

Hichcliffe, Peter, Jewinski, Ed (Hrsg.): Magic Realism and Canadian Literature. Waterloo: Univ. of Waterloo 1986.

Hoberg, Rudolf: Sprache –Erotik – Sexualität. Berlin: Erich Schmidt 2001. (Philologische Studien und Quellen; H 166)

Kanaganayakam, Chelva: Counterrealism and Indo-Anglian Fiction. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2002.

Kämpchen, Martin: Indische Literatur der Gegenwart. München: Ed. Text & Kritik 2006.

Khan, Ali Nyla: The Fiction of Nationality in an Era of Transnationalism (Literary Criticism and Cultural Theory). Milton Park: Routledge Chapman & Hall 2005.

Kluwick Ursula: It was and it was not so. Salman Rushdie's Magic Realism as a Discourse of Ambiguity. Dipl.- Arbeit. Wien 2005.

Klüger, Ruth: Von hoher und niedriger Literatur. Göttingen: Wallenstein Verlag 1996.

Kohvakka, Hannele: Ironie und Text: zur Ergründung von Ironie auf der Ebene des sprachlichen Textes. Frankfurt am Main: Lang 1997. (Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften; Bd. 13)

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt: Suhrkamp 1990(=edition suhrkamp 1604).

Leal, Luis: Magical Realism in Spanish America. In: Magical Realism: Theory, History, Community. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Fars, Wendy. Durham: Duke University Press 1995. S. 119-125

McLeod, John: Postcolonial London. rewriting the metropolis. London: Routledge 2004.

Mehrotra, Arvind Krishna (Hrsg. ): History of Indian Literature in English. New York: Columbia University Press 2005.

Mellen, Joan: Magic realism. Detroit: Gale 2001.

Nasta, Susheila (Hrsg.): Reading the 'New' Literatures in a Postcolonial Era. Cambridge: D.S. Brewer 2000. ( Essays and Studies 2000).

Österreichischer Informationsdienst für Entwicklungspolitik (Hrsg.) Südwind : Magazin für Entwicklungspolitik; die Zeitschrift des ÖIE / Österreichischer Informationsdienst für Entwicklungspolitik . - Wien : Ausgabe 10, Oktober 2006

Ousby, Ian (Hrsg.): The Cambridge Guide to Literature in English. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Pandeya, Avinash C.: The art of Kathakali. Allahabad: Kitabistan 1961.

Parkinson Zamora, Lois u. B. Faris, Wendy (Hrsg.): Magical Realism: Theory, History, Community. Durham: Duke University Press 1995.

Poggendorf-Kakar, Katharina: Hindu-Frauen zwischen Tradition und Moderne. Religiöse Veränderungen der indischen Mittelschicht im städtischen Umfeld ( Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 57). Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler 2002.

Reh, Albert M.: Literatur und Psychologie. 2. Aufl. Bern: Peter Lang 1998.

Roland Walter: Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction. Frankfurt: Vervuert 1993. (Editionen der Iberoamericana : Reihe 3, Monographien und Aufsätze ; 48)

Rothermund, Dietmar: Indien. Kultur, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Umwelt. Ein Handbuch. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung 1995.

Sanga, Jaina C.: Salman Rushdie's postcolonial metaphors. Westport: Greenwood Press 2001.

Schafer Scherrer, Doris: Schreiben Frauen anders? Freiburg: Univ.-Verlag 1998.

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1990.

Schulte, Bernd: Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen englischer Sprache. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1993. (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Band 118).

Singh, Jyotsna G. : Colonial narratives/cultural dialogues. -Discoveries of India in the language of colonialism. London, New York: Routledge 1996.

Slemon, Stephen: Magical Realism as Postcolonial Discourse. In: Magical Realism: Theory, History, Community. Hrsg. Parkinson Zamora, Lois u. B. Fars, Wendy. Durham: Duke University Press 1995.

Stavans, Ilan (Hrsg.): A Luis Leal Reader. Evanston: Northwestern University Press 2007.

Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris: Éditions du seuil 1970.

Traveller's literary companion to the Indian Sub-continent. Hg. v. Simon Weightman. London: Print Publishing Ltd. 1996.

Treibel, Annette: Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Weinheim, München: Juventa Verlag 2003.

Vlasta, Sandra: Zwischen Mythos und den Satanischen Versen - Die Rezeption Salman Rushdies im deutschsprachigen Raum. Dipl.-Arbeit. Wien 2002.

Wajsbrot, Cecile. Salman Rushdie: Utiliser une technique qui permettrait à Dieu d'exister. In: La Quinzaine littéraire 449 (1985). S. 22-25

Walder, Dennis: Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Ltd. 1998.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989. (Kröners Taschenausgabe Bd. 231)

Wolfreys, Julian (Hrsg.): Literary Theories: A Reader and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999.

### **19.3. Internetquellen**

[www.anitanair.net](http://www.anitanair.net)

<http://www.angelfire.com/wa2/margin/glossary.html>

<http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm>

## 20. Lebenslauf

Mag. Christiane Schranz  
Hans-Sachsgasse 4/4a  
1180 Wien  
0650/ 683 29 21  
christiane.schranz@chello.at

### ANGABEN ZUR PERSON

Geburtsdatum und -ort: 08.03.1978 in Voralpe, Österreich  
Familienstand: ledig  
Staatsbürgerschaft: Österreich

### UNIVERSITÄRE UND SCHULISCHE AUS- UND WEITERBILDUNG

10/2006 - Dissertation an der Universität Wien, Vergleichenden  
Literaturwissenschaft  
Prof. Dr. Alfred Noe

10/1997 - 10/2004 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und  
Germanistik  
Diplomarbeit: Anglo-Indische Literatur und Identität.  
Prof. Dr. Alfred Noe

09/1999 - 03/2000 Lehrgang für Verlagswesen an der Universität Wien  
Leiter Prof. Leo Mazakarini  
09/1999 - 10/2003 Doppelstudium  
Anglistik/Geschichte (1. Abschnitt)  
09/1992 - 06/1997 Handelsakademie, Oberwart

### BERUFLICHER WERDEGANG

03/2005 - derzeit Kunsttrans, Kunstspedition Wien, Ausstellungsorganisation für  
Museen

06/2007 – derzeit Bikram Yoga College Wien, Bikram Yoga Lehrer  
01/2004 - 02/2005 Wendepunkt und Challenge Training & Development Wien  
05/2003 - 12/2003 Dialog Direct PR GmbH; Kampagnenleitung Wien  
11/2002 - 04/2003 Dialog Direct PR GmbH; Coaching Wien, Graz  
06/2000 - 02/2002 Dialog Direct PR GmbH; PR-Assistenz  
03/1998 - 05/2000 Kommunalkredit; Backoffice Wien

#### STUDIENBEGLEITENDE TÄTIGKEITEN

03/1998 - 02/2001 Lernbetreuung legasthenischer Kinder  
06/1999 - 09/1999 Au-pair in Großbritannien London  
06/1999 - 09/1999 Kim Mitchell; Übersetzertätigkeit Deutsch - Englisch London  
01/1998 - 12/1999 Dialog Direct PR GmbH; Akquisition  
07/1997 - 10/1997 Aktion mobil, Zeitschrift für Behinderte; Backoffice

#### FREMDSPRACHEN

Englisch; fließend in Wort und Schrift  
Französisch; sehr gute Kenntnisse  
Spanisch; sehr gute Kenntnisse