

Peter Hühn

Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur

Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981) und *The Moor's Last Sigh* (1995)

aus: Heinz Hillmann und Peter Hühn (Hg.)

**Lebendiger Umgang mit den Toten –
der moderne Familienroman in Europa und Übersee**

S. 317–351

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de/> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Open access über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_HillmannHuehn_Familienroman

ISSN (Print) 2195-1128

ISSN (Internet) 2195-1136

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.ddb.de/index.htm>

Persistent Identifier: urn:nbn:de:gbv:18-3-1304

© 2012 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland
<http://www.elbe-werkstaetten.de/>

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, der
Abteilung Wissenschaftsförderung der Universität Hamburg und der
Mara und Holger Cassens-Stiftung

Inhalt

Einführung. Forschungslage

Heinz Hillmann und Peter Hühn

Nachdenken über Familiengeschichten 7

Kapitel 1

Heinz Hillmann

**Die Patriarchengeschichte im Alten Testament und ihre Fortschreibung
in *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67) von Nagib Machfus** 39

Kapitel 2

Peter Hühn

Schauerliche Familiengeschichten: zur Plot-Struktur englischer ‚Gothic Novels‘ 85

Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), Matthew Lewis, *The Monk* (1796) und
Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Kapitel 3

Robert Hodel

**Vom archaischen zum modernen Familienroman in den slavischen
Literaturen: vom späten 19. Jahrhunderts bis zur Stalinzeit** 105

Lev Tolstoj, *Anna Karenina* (1873–77), Andrej Platonow, *Čevengur* (1927–29) und andere

Kapitel 4

Solveig Malatrait

**Vom Fresko zum Mosaik? – Evolutionslinien des Familienromans im
Frankreich der Moderne** 141

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu Jean Rouauds *Les Champs d'honneur* (1990)

Kapitel 5

Heinz Hillmann

**Der Abstieg einer Kaufmannsfamilie im Fortschrittsjahrhundert und
der Aufstieg einer Unternehmerfamilie** 171

Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) und Rudolf Herzog, *Die Wiskottens* (1905)

Kapitel 6

Peter Hühn

Von der archaischen Groß- zur modernen Kleinfamilie im britischen Kolonialreich 223

V. S. Naipaul, *A House for Mr Biswas* (1961)

Kapitel 7

*Peter Hühn***Der Verfall der traditionellen Familie und die Entstehung alternativer Kleinformen**

251

Virginia Woolf, *The Waves* (1931) und *The Years* (1937)

Kapitel 8

*Klaus Meyer-Minnemann***Familie im hispanoamerikanischen Roman**

287

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967) und Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1982)

Kapitel 9

*Peter Hühn***Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur**

317

Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981) und *The Moor's Last Sigh* (1995)

Kapitel 10

*Inge Hillmann***Die lähmende Gegenwart einer dunklen Vergangenheit – eine amerikanische Südstaatenfamilie**

353

William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936)

Kapitel 11

*Heinz Hillmann***Lebendiger Umgang mit den Toten – gestärkte Gegenwärtigkeit**

389

Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (1970–83)

Kapitel 12

*Heinz Hillmann***Erschwerter Abschied und schwierige Vergegenwärtigung: deutsche Familiengeschichten um die Jahrtausendwende**

421

Wibke Bruhns, *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2004) und Stephan Wackwitz, *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2005)**Die Autorinnen und Autoren**

454

Kapitel 9

Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur

Salman Rushdies *Midnight's Children* (1981) und
The Moor's Last Sigh (1995)

Peter Hühn

Salman Rushdie ist zusammen mit V. S. Naipaul der bedeutendste Repräsentant der reichen sogenannten postkolonialen Literatur in Großbritannien, also der Literatur von Immigranten oder deren Nachkommen aus den ehemaligen Kolonien. Er wird 1947 (dem Jahr der Unabhängigkeit Indiens und Pakistans und der dadurch besiegelten Teilung des Subkontinents) in Bombay geboren, einziger Sohn eines wohlhabenden, in England erzogenen moslemischen Geschäftsmanns, der mit seiner Familie später ins islamische Pakistan überwechselt. Salman Rushdie erhält eine klassische englische Erziehung und Ausbildung: Nach dem Besuch der englischen Missionsschule in Bombay geht er auf die Public School in Rugby und studiert am King's College in Cambridge Geschichte, er durchläuft also die Elite-Erziehungsanstalten in Großbritannien.

1975 veröffentlicht er seinen ersten Roman, *Grimus*, der bereits seine typische Tendenz zum Phantastischen aufweist, aber noch ohne die für ihn später charakteristische Koppelung mit realistischen zeitgeschichtlichen und sozialen Bezügen. Sein zweiter Roman *Midnight's Children* (1981) ist ein großer Erfolg und wird mit dem Booker Prize, dem wichtigsten britischen Literaturpreis, sowie 1993 mit dem Booker of Bookers, als bester aller Booker-Prize-Romane seit Gründung des Preises (1968), ausgezeichnet. *Midnight's Children* erzählt die Geschichte einer moslemischen Familie aus Bombay im Kontext der historischen Entwicklung des modernen Indiens vor und nach der Staatsgründung am 15. August 1947 und zeichnet anhand des Geschicks des Protagonisten Saleem und der anderen „midnight's

children“ (die alle um die Mitternacht des Unabhängigkeitstages geboren wurden, also genauso alt wie die junge Nation sind und diese symbolisieren) das Scheitern der Vielvölkerdemokratie nach. Als Pendant zu dieser indischen Thematik behandelt sein nächster Roman *Shame* (1983) die Geschichte und den politischen Niedergang Pakistans unter der Militärdiktatur.

The Satanic Verses von 1988 spielt vornehmlich in London während der Thatcher-Ära und stellt in den Schicksalen zweier moslemischer Inder aus Bombay die Identitätskonflikte und interkulturellen Orientierungsprobleme von asiatischen Immigranten in England dar. Wegen satirischer verfremdender Anspielungen auf Mohammed und den Islam erregt dieser Roman massiv Anstoß bei radikalen Moslems, besonders im Iran bei den religiösen Machthabern und Chomeini, der Rushdie 1989 mit der Fatwa belegt, verbunden mit der Auslobung einer hohen Prämie für seine Ermordung. Dieser Vorfall löst eine internationale Krise um den Iran aus. Rushdie muss sich mithilfe der britischen Behörden verbergen. Erst 1998 distanziert sich die iranische Regierung offiziell von der Fatwa, sodass Rushdie in die Öffentlichkeit zurückkehren kann.

The Moor's Last Sigh von 1995 ist der erste Roman, den er nach der Todesandrohung – noch während der Fatwa – veröffentlicht. Auffälligstes Merkmal von Rushdies Schreibweise in diesem wie in allen seinen Romanen ist die Kombination von phantastischen Elementen, spielerischen Tendenzen und ausgeprägter Fabulierfreude mit dezidiert realistischen Bezügen zur sozialen und politischen Situation der dargestellten Länder sowie zu historischen Entwicklungen und Zusammenhängen. Diese Schreibweise wird manchmal als magischer Realismus bezeichnet. Hinzu tritt eine starke Neigung zur Intertextualität, also zu Bezügen auf andere literarische Texte.

Midnight's Children

Midnight's Children ist ähnlich wie *The Moor's Last Sigh* in großen Teilen ein Familienroman, der die Geschichte einer Familie und anschließend eines einzelnen Familienmitglieds, des männlichen Protagonisten, eng mit einer größeren kollektiven Einheit, vor allem der Nation (Indien), koppelt. Beiden Familiengeschichten sind folgende charakteristische Merkmale gemeinsam, die diese Romane von anderen hier vorgestellten Beispielen un-

terscheiden: Die metonymische Koppelung der Familie an die Nation beziehungsweise die Entwicklung der modernen Welt ist explizit formuliert und hat kritische, vielfach satirische oder witzige Züge; diese Tendenz geht einher mit einem starken Hang zum Phantastischen und Grotesken. Die Familiengeschichten sind durch Gewalt, Zerfall und Zerstörung geprägt und münden in die Ausbildung eines Individuums, des jeweiligen Protagonisten, der aber – vornehmlich aufgrund seiner Prägung durch die Familie – auch alleine nicht lebensfähig ist. Insofern stellen beide Texte zugleich Entwicklungsromane dar – ein Aspekt, auf den ich hier aber nur am Rande eingehe. Mit der andersartigen Funktion der Familie hängt auch zusammen, dass im Unterschied zu den Romanen etwa von V. S. Naipaul (Kapitel 6), Thomas Mann (Kapitel 5), Wibke Bruhns und Stephan Wackwitz (Kapitel 12) – keine klaren autobiographischen Beziehungen des Autors zum Geschehen in diesen Romanen vorliegen.

In *Midnight's Children* erzählt der Protagonist Saleem Sinai retrospektiv seine Lebensgeschichte: Er wird genau wie der moderne indische Staat in der Mitternacht zum 15. August 1947 geboren und parallelisiert in seiner individuellen Entwicklung die politische und kulturelle Entwicklung der Nation – vom hoffnungsvollen Beginn harmonischer demokratischer Toleranz zur Repression und Unterdrückung abweichender Auffassungen und Werte.

Als Vorgeschichte dieses Individual- und Kollektivgeschicks wird im ersten Teil des Romans die Geschichte von Saleems Herkunftsfamilie vorgestellt, die zugleich die Wurzeln des modernen Indien spiegelt. Diese Familiengeschichte wird über vier Generationen verfolgt, von Saleems Großeltern bis zu seinem Sohn.

Die Generation der Großeltern besteht aus Aadam Aziz und seiner Frau Naseem. Aadam Aziz kehrt 1915 als ausgebildeter Arzt aus Heidelberg, Deutschland, nach Kaschmir zurück, und eröffnet hier eine Praxis. Die Geschichte setzt mit der Brautwahl ein, die sich aber eher zufällig ergibt, denn Aziz lernt seine zukünftige Frau als Patientin kennen. Sie ist die Tochter eines reichen Grundbesitzers, wie er moslemisch, aber noch ganz traditionell orientiert, während er aufgeklärt ist und säkular denkt. Schon die Partnerfindung zeigt die unterschiedliche kulturelle und religiöse Orientierung der Eltern. Aziz stellt als studierter Mediziner mit seinen naturwissenschaftlichen, rationalistischen, säkularen Einstellungen die Moderne dar, Naseem (wie ihr Vater) mit ihrer überkommenen Religiosität und Moral

den Traditionalismus. Diese strikte Moral verbietet es ihr, sich vor ihrem Arzt freizumachen; sie zeigt ihm lediglich den von Krankheit betroffenen Körperteil durch ein Loch in einem vor ihr aufgespannten großen Tuch. Im Laufe der sich in die Länge ziehenden Krankengeschichte (weil sie sich für ihn zu interessieren beginnt) sind immer neue Körperteile betroffen, sodass Aziz sie –als er sie nach einigen Jahren schließlich heiratet – schon mosaikartig, Stück für Stück in ihrer weiblichen Körperlichkeit kennengelernt hat, aber nicht als Ganze. Die gegensätzlichen modernen beziehungsweise traditionellen Einstellungen des Paares äußern sich dann in allen Lebensaspekten, in Bezug auf Religion, Politik und Kindererziehung. Als die Familie nach Bombay umzieht, findet sich Aziz in mehrfacher Hinsicht im Gegensatz zu seiner traditionellen, überwiegend hinduistischen Umgebung.

In der nächsten Generation geht es paradoxerweise um die komplizierte „Elternwahl“: Zwar ist Saleem der Erzähler unbestreitbar existent, aber es ist nicht klar, wer seine Eltern sein werden – betrachtet aus der Perspektive der nachträglichen Erzählung seiner eigenen Geschichte für eine roman-interne ZuhörerIn (sowie für den Leser). Aziz und Naseem haben drei Töchter, Emerald, Alia und Amina. Die jüngere, Amina, liebt und heiratet einen moslemischen Dichter, mit Verbindungen zur (politischen) Muslimliga, der sich aber als impotent erweist, weswegen die Ehe annulliert wird. Daraufhin heiratet Amina den eigentlich für Alia bestimmten Mann, den Geschäftsmann Ahmed Sinai. Das Paar zieht nach Neu-Delhi, und dort kommt in der Geburtsstunde der Nation ihr Sohn Saleem zur Welt. Aber er wird nun mit einem zur selben Zeit in der Klinik geborenen Sohn einer armen Hindu-Familie (Wee Willie Winkie und Vanita) absichtlich vertauscht, und zwar von einer (christlichen) Krankenschwester, die diese Vertauschung als revolutionären Akt ausgleichender Gerechtigkeit zwischen Arm und Reich intendiert. So hat Saleem im Grunde zwei Herkunftsfamilien: Biologisch stammt er von einer armen Hindu-Familie ab, kulturell und sozial geprägt aber wächst er in einer wohlhabenden Moslem-Familie auf. Bei seinem Alter Ego, Shiva, ist dies genau umgekehrt. Aber Saleems Herkunft ist noch verwickelter, denn sein richtiger Vater ist ein Engländer (William Methwold), in den sich seine Mutter verliebt hatte. Diese Konstellation der Familien für die Abstammung Saleems hat offensichtliche metonymische Implikationen für die Nation als Ganze. Der Bezug verweist auf den Gegensatz zwischen Armut und Reichtum; wichtiger aber ist der kulturell-re-

ligiöse Aspekt: Indiens Wurzeln sind sowohl der Hinduismus als auch der Islam (wenngleich sich einen Tag vor der indischen Unabhängigkeitserklärung Pakistan als moslemische Nation abgespalten hatte) sowie – insgeheim, nicht offiziell anerkannt – die Kultur der einstigen englischen Kolonialherren.

Im Verlauf der Romanhandlung, die ich nicht weiter nachzeichne, spiegeln sich auf analoge Weise die politischen Veränderungen Indiens im Aussehen und im Schicksal Saleems sowie in der Beziehung zu Shiva: Bruderkriege gegen Pakistan, Abschaffung demokratischer Freiheiten und kultureller Toleranz et cetera. Es wird entdeckt (mit katastrophalen Konsequenzen), dass Saleem mit seinen Eltern nicht blutsverwandt ist; der größte Teil seiner Familie wird im Krieg ausgelöscht, er selbst durch sein Alter Ego Shiva, im Auftrag Indira Gandhis, sterilisiert. Er hat später mit einer Frau, die wie er zu den Mitternachtskindern gehört, einen Sohn – Aadam Sinai, dessen Vater (aufgrund komplizierter Handlungsverwicklungen) aber nicht er, sondern Shiva ist. Dieser Sohn Aadam Sinai, der durch seine unabhängige, aktive, pragmatische Einstellung eine neue Hoffnung für Indiens Zukunft symbolisiert, ist also genetisch der echte Enkel von Saleems Eltern und verbindet in noch innigerer Kombination die beiden Herkunftsfamilien und -traditionen. Aber die Familie Saleems setzt sich nicht fort, aus ihr gehen nur Individuen hervor, zuerst Saleem und in der nächsten Generation dann Aadam. Saleem erscheint über weite Strecken als ein passives Opfer der Familienverhältnisse, die sich durch die politischen, sozialen und kulturellen Umweltbedingungen für ihn katastrophal und destruktiv auswirken. Aber auch hier, wie in vielen bisher behandelten Familienromanen, werden die katastrophalen Familieneinflüsse durch den Erzählvorgang kompensiert und definiert sich dabei der Protagonist in seiner persönlichen Identität durch das Erzählen seiner Herkunft und seiner Entwicklung, in diesem Fall auf besonders kulturspezifisch kulinarische Weise. Saleem arbeitet nämlich am Schluss als Koch in einer Chutney-Fabrik und erzählt sein Leben seiner Verlobten Padma, einer hinduistischen Arbeiterin in dieser Fabrik, indem er den narrativen Rekapitulations- und Konservierungsvorgang mit der Produktion dieser indischen Gewürzpasten vergleicht: Er spricht von der „chutnification of history“.

Diese Romanhandlung hat zwei etwa gleichgewichtige Dimensionen: Sie stellt eine realistische Familiengeschichte mit phantastischen Zügen dar, und sie erzählt die Entwicklung der Nation – also ein besonders klarer,

manchmal nahezu allegorischer Fall von Metonymie in der Relation der Familie zur sozialen Umwelt, wobei die phantastischen Elemente meist metaphorisch diesen Bezug zum größeren Kollektiv darstellen. Die Familie und auch das Individuum dienen aber letztlich als Strukturanalogie zum größeren Kollektiv des Landes, ohne jedoch ihren Charakter als Person und Gruppe von Personen je ganz zu verlieren. Dies Verfahren als Darstellungsprinzip wirft allerdings die kritische Frage auf, ob die Analogie von Familie zu Nation oder Gesellschaft, die auf frühere, traditionelle Gesellschaften zutraf, für die Moderne tatsächlich noch gültig ist. Dies Problem wird im Roman nie ausdrücklich thematisiert. Aber in der physischen Vernichtung der Familie in den inneren und äußeren Streitigkeiten der Nation (den Kriegen) sowie in dem vom Protagonisten am Ende des Romans vorausgesehenen eigenen Untergang in der amorphen Masse der indischen Bevölkerung kann man ein (pessimistisches) Indiz dafür erblicken, dass die Analogie Familie–Gesellschaft nicht mehr tragfähig ist: Die Nation nimmt eine unvorhergesehene gewalttätige Entwicklung, die die Familie und ihre menschlichen, interpersonalen Beziehungen unter sich begräbt.

Neben der Familie gibt es im Roman noch eine andere (phantastische) Form der Repräsentation der Nation durch eine menschliche Gruppierung: die sogenannte „midnight’s children’s conference“. Aufgrund ihrer Geburt in der Sekunde der Entstehung von Indiens nationaler Selbstständigkeit haben alle Mitternachtskinder die magische Fähigkeit der telepathischen Kommunikation miteinander, die sie auf diesen Konferenzen zum friedlich verständnisvollen neugierigen Austausch unterschiedlicher Ansichten und Einstellungen nutzen – deutliches Emblem einer Mentalitätsutopie für die pluralistische Konzeption der indischen Vielvölkerdemokratie, wie sie dem Gründungsvater Nehru vorschwebte. Die zunehmende Rivalität zwischen Mitternachtskindern, besonders auch von Saleem und Shiva, bis hin zum Abbruch der Konferenzen spiegelt die zunehmende Korrumpierung und schließliche Aufgabe dieses Ideals in der politischen Entwicklung Indiens. Sowohl die Familie als auch diese phantastische Konferenz vermögen nicht mehr, die Entwicklung der gesamten nationalen Gesellschaft zu repräsentieren.

The Moor's Last Sigh: Die Plot-Struktur

The Moor's Last Sigh präsentiert in vergleichbarer Weise die Geschichte einer Familie (der da Gama-Zogoibys) über vier Generationen sowie die sich daraus ausdifferenzierende Geschichte eines Individuums, des Protagonisten und Erzählers Moraes Zogoiby, genannt „Moor“ (der Maure). Diese beiden Mikro-Erzählungen einer Familien- und einer individuellen Entwicklungsgeschichte sind eingebettet in zwei Makro-Erzählungen von unterschiedlicher Reichweite: zum einen in die globale Geschichte der Welt vom Beginn der Neuzeit um 1500, zum anderen in die nationale Geschichte Indiens mit dem Aufkommen von Unabhängigkeitsbestrebungen nach 1900 und der Entwicklung seit der im Jahre 1947 errungenen Unabhängigkeit. Das Romangeschehen ist somit eine Kombination und Überlagerung von insgesamt vier Geschichten oder Plot-Linien mit unterschiedlicher zeitlicher Erstreckung und Phasierung: Welt, Nation, Familie, Individuum. Erzählerisch dargeboten werden diese Plot-Linien von einem sich selbst in seiner Individualität inszenierenden Erzähler mit ständigen Analepsen und Prolepsen (Vor- und Rückgriffen). Die metonymischen Relationen der Familien- und Individualgeschichten sind komplexer als in *Midnight's Children*. Es handelt sich insgesamt weniger um eine Spiegelung als um die vielfältigen Auswirkungen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umweltbedingungen auf Familie und Individuum. Dass hier keine einfache Widerspiegelung des Kollektiven im Individuellen vorliegt, geht bereits aus der nicht-repräsentativen Herkunft der da Gama-Zogoibys als Angehörige einer europäisch-christlichen beziehungsweise jüdischen Minorität in Südindien hervor.

Zum besseren Verständnis der Familienentwicklung seien zunächst die beiden Makro-Erzählungen skizziert. – Die oberste Ebene des Romans bildet der globale Plot der europäischen Expansion seit Beginn der Neuzeit, speziell die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch den Portugiesen Vasco da Gama, die Gründung von Kolonien in Südindien, in Cochín um 1500 und in Goa um 1510 und die Etablierung des lukrativen Gewürzhandels. (Später, am Ende des 18. Jahrhunderts, übernehmen die Engländer die Macht auf dem Subkontinent.) Ein weiteres nahezu zeitgleiches welthistorisches Ereignis dieser Makro-Erzählung der Neuzeit, das eine wichtige Rolle für den Roman spielt, ist der Abschluss der Wieder-Eroberung („Reconquista“) Spaniens mit der Einnahme Granadas durch die katholischen

Könige Isabella und Ferdinand im Jahre 1492, auch dies ein Beginn der Neuzeit: Der letzte Maurenherrscher – Sultan Abu Abd Allah Muhammad XI, spanisch Boabdil – übergibt die Alhambra kampflos den Siegern und geht ins Exil; von einem Hügel – so die Legende – blickt er mit einem Seufzer auf die verlorene Pracht zurück – „el último suspiro del moro“, worauf der Romantitel anspielt: *The Moor's Last Sigh*. Nach der ‚Reconquista‘ wird die unter den Mauren praktizierte religiöse Toleranz von den Christen aufgehoben, und die Juden (und Moslems) müssen konvertieren oder werden vertrieben. Einige von ihnen emigrieren nach Cochín. Darüber hinaus ist dieser Sieg bekanntlich Anlass für Kolumbus' Expedition nach Westen, die Entdeckung Amerikas und die anschließende Kolonisierung dieses Kontinents. Die europäische Expansion in Form der Kolonisierung anderer Kontinente ist trotz deren vielfach rücksichtsloser Ausbeutung, den dadurch verursachten Zerstörungen und dem damit verbundenen menschlichen Leid jedoch zugleich der Export westlicher Modernisierungstendenzen in diese traditionellen Kulturen mit gewichtigen späteren politischen und wirtschaftlichen Folgen für die weitere Entwicklung der Länder, wie letztlich beispielsweise der nationalen Emanzipation und Demokratisierung Indiens.

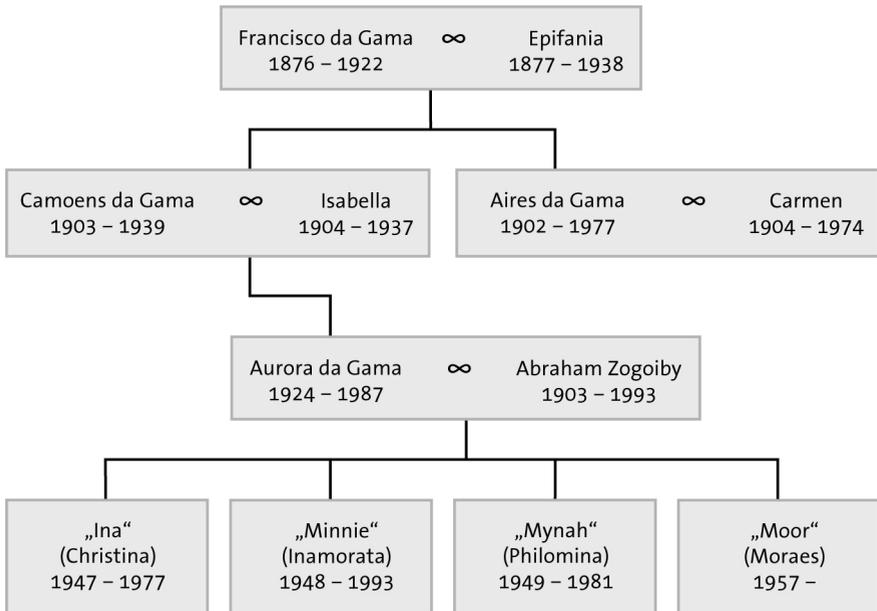
Die zweite Plot-Linie besteht in der Geschichte Indiens als Nationalstaat von der beginnenden Befreiungsbewegung unter Gandhi und Nehru Anfang des 20. Jahrhunderts über die Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1947 und die demokratische Politik unter Nehru bis zur Aussetzung der demokratischen Gesetze durch seine politisch autoritäre Tochter Indira Gandhi während der ‚Emergency‘ (der Notstandsgesetze) von 1975 bis 1977 und zum gewalttätigen Hindu-Fundamentalismus der Neunzigerjahre. Diese Erzählung ist die Geschichte eines Verfalls – des Verfalls der demokratischen und rechtlichen Ordnung Indiens wie auch der Toleranz religiöser und kultureller Vielfalt als der Grundprinzipien der gesellschaftlichen Verfassung. In dieser Hinsicht analogisiert der Roman die Entwicklung im zeitgenössischen Indien mit der Spaniens während und nach der ‚Reconquista‘. Der Verlust von kultureller Pluralität und Toleranz gegenüber Andersartigkeit in beiden Ländern wird miteinander gleichgesetzt.

Die Familiengeschichte in der ersten und zweiten Generation

Die dritte Plot-Linie umfasst die konfliktreiche Geschichte der Familie da Gama-Zogoiby, deren Wohlstand auf dem Gewürzhandel in Cochin beruht und deren Ursprünge eng mit der globalen Makroerzählung der europäischen Expansion und Kolonialisierung zusammenhängen: Die Eröffnung des Seewegs nach Indien diente bekanntlich der Ermöglichung des Imports der kostbaren asiatischen Gewürze nach Europa nach der Versperung des Landweges durch die türkischen Eroberungen. In der Hauptlinie sieht sich die Familie als Nachfahren des portugiesischen Entdeckers und Kolonisators Vasco da Gama von 1500; sie gehört also zu einer europäisch-katholischen Minorität in Südindien. Die Mutter des Erzählers – Aurora da Gama – heiratet 1939 den Juden Abraham Zogoiby, einen Angehörigen der jüdischen Minorität in Cochin. Die Zogoibys führen ihre Ursprünge auf das maurische Granada Ende des 15. Jahrhunderts zurück; sie behaupten, von einer jüdischen Geliebten Boabdils abzustammen, also sowohl maurische als auch jüdische Wurzeln zu haben; und sie gehören damit in beiderlei Hinsicht zu der Verliererseite der Expansion. Die Juden wurden 1492 nach der Einnahme Granadas aus Spanien vertrieben. Der arabische Name der Familie, Zogoiby, bedeutet ‚der Glücklose‘: So wurde Boabdil wegen seiner Niederlage bezeichnet.

Die eigentliche Familienerzählung setzt um 1900 mit den Urgroßeltern des Erzählers Moraes ein: Francisco und Epifania da Gama mit ihren beiden Söhnen Aires und Camoens. Die Familie bildet hier äußerlich noch eine abgegrenzte Einheit, was sich in der räumlichen Abgeschlossenheit des Familiensitzes auf einer Insel, Cabral Island in Cochin, bildlich spiegelt; sie ist aber bereits intern gespalten und repräsentiert in sich den Grundkonflikt aller Geschichten dieses Romans – den Konflikt zwischen Tradition und Moderne. Der Konflikt zwischen diesen beiden widerstreitenden Tendenzen wird im Laufe der Generationen nur verschieden in der Familie auf einzelne Mitglieder verteilt, aber nie gelöst. In ihm manifestiert sich eine Neigung zur einseitigen Einnahme starrer Positionen, entweder der Fixierung auf die Tradition, der Ablehnung von Veränderung und Entwicklung oder aber der Innovation, dem Verlangen nach Veränderung im Sinne einer Verbesserung – die Neigung zu einer Spaltung, die ein großes Zerstörungspotential besitzt und sich letztlich als Selbstzerstörung der Familie auswirkt.

Stammbaum der Familie da Gama



Während Epifania religiös, kulturell und politisch an etablierten Ordnungen festhält (Katholizismus, kulturelle Orientierung an Portugal, Befürwortung der britischen Kolonialherrschaft), vertritt Francisco moderne und modernistische Positionen: Er ist Atheist, verbessert mit Innovationen die Lebensbedingungen der einheimischen Bevölkerung und arbeitet für die Unabhängigkeit Indiens, indem er für ‚Home Rule‘ und ein eigenes indisches Parlament eintritt, weswegen er mehrfach ins Gefängnis geworfen wird. Auch künstlerisch und kulturell steht er aktiv auf Seiten der Moderne: Er lässt sich durch den modernistischen Architekten Le Corbusier zwei Pavillons bauen, die den Osten und den Westen symbolisieren und zwischen denen er als Zeichen interkultureller, pluraler Orientierung mit seiner Familie hin- und herzieht. Am Ende scheitert er jedoch mit seinen Projekten, vornehmlich aufgrund eigener Narrheiten und Phantastereien: Er entwirft eine abstruse Theorie von „Gewissensfeldern“ („fields of conscience“) und „Gama-radiation“ (einer nach ihm benannten „moralische

Strahlung“), mit der er sich zum Gespött der Leute macht, seine öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten zerstört und über die er vor allem auch seine Geschäfte vernachlässigt. Epifania, die sein Engagement für die indische Unabhängigkeit und die moderne Kunst immer verurteilt hatte, triumphiert über ihn und hilft seinem Untergang nach: Er nimmt sich das Leben (er geht ins Wasser) – Wurzel der selbstzerstörerischen Tendenzen der Familie, aber auch erstes Beispiel für die interne Schwäche und Lebensuntüchtigkeit insbesondere der Männer, der Familienväter:

[...] wollen wir doch nicht vergessen, wer mit dem Ganzen angefangen hat, wer der erste war, der sein Element verließ und ertrank, durch wessen nassen Tod der Henkersschemel umgestoßen und der Grundstein entfernt wurde, so dass die Familie die schiefe Ebene hinabzugleiten begann (bis schließlich ich selbst in den Abgrund geschleudert wurde): Francisco da Gama, Epifanias dahingegangener Ehegatte (27).¹

Da wir allmählich zur Sache kommen, zum Kern der ganzen Familienzwiste, der vorzeitigen Todesfälle und unglücklichen Lieben und wahnsinnigen Leidenschaften und schwachen Lungen, von Macht und Geld und der moralisch noch zweifelhafteren Verführungen und Mysterien der Kunst [...] (27).²

Die im letzten Zitat betont heterogen zusammengestellten Missgeschicke – Zerwürfnisse, vorzeitige Tode, behinderte Liebesbeziehungen und wilde Liebesleidenschaften, Atemprobleme sowie Macht und Geld gegenüber Kunst – sind die vielfältigen Formen, in denen sich später die Selbstzerstörung der Familie im Einzelnen abspielt, vielfach als Folge der Unversöhnlichkeit der eingenommenen Haltungen und Positionen der führenden Familienmitglieder. Epifania versucht jetzt – vergeblich – die Matriarchin nach traditioneller Manier zu spielen, Herrschaft über ihre Schwiegertöchter auszuüben und sich des Firmenvermögens zu bemächtigen. Dies misslingt: Das Testament spricht das Geld den Söhnen Aires und Camoens zu,

¹ “[...] let’s not forget who started the whole thing, who was the first one to go out of his element and drown, whose watery death removed the linch-pin, the foundation-stone, and began the long slide, which ended up by dumping me in the pit: Francisco da Gama” (14f).

² “[T]he root of the whole matter of family rifts and premature deaths and thwarted loves and mad passion and weak chests and power and money and the even more morally dubious seductions and mysteries of art [...]” (14).

und die Schwiegertöchter, vor allem Isabella, unterwerfen sich Epifania nicht. Die Folge ist Hass und Kampf zwischen der Mutter und den Schwiegertöchtern; ein Hass, der dann auf die folgende Generation – Camoens' und Isabellas Tochter Aurora – vererbt wird.

Der Gegensatz Tradition–Moderne verteilt sich in der nächsten Generation auf die beiden Söhne Aires beziehungsweise Camoens und deren Familien: Aires repräsentiert mit seiner Frau Carmen die Tradition (Standesdünkel, Dandytum, pro-britische Haltung); demgegenüber tritt Camoens für soziale Gleichheit und die indische Unabhängigkeit ein, seine Frau Isabella verkörpert später den modern säkularen Geschäftsgeist. Dieser Gegensatz der beiden Söhne zeigt sich auch in der jeweiligen Brautwahl. Für Aires gelingt es der Mutter noch, die Frau nach familienpolitischen Motiven auszuwählen: Carmen, seine Kusine, die aus einer sozial passenden Familie stammt und sowieso untergebracht werden musste. Die Folge, dass dem Mann eine emotionale Bindung zu seiner Frau fehlt und er erotische Erfüllung woanders sucht, manifestiert sich hier krass: Aires ist homosexuell und verlässt sogar bereits in der Hochzeitsnacht seine Braut, um sich mit seinem Geliebten zu treffen – auf grotesk drastische Weise:

Sie [Carmen] erwähnte keiner Menschenseele gegenüber, daß ihr Ehemann in der Hochzeitsnacht das Schlafzimmer erst sehr spät betreten hatte, seine verängstigte, magere junge Frau, die jungfräulich-zitternd im Bett lag, einfach ignorierte, sich langsam und gewissenhaft entkleidete, um sodann seinen nackten Körper (in den Proportionen dem ihren ganz ähnlich) nicht weniger sorgfältig in das Brautkleid zu zwängen, das ihre Zofe als Symbol für die Vereinigung auf einer Schneiderpuppe zurückgelassen hatte, und den Raum durch die Außentür des Aborts zu verlassen. Carmen hörte unten auf dem Wasser einen Pfiff, und als sie sich, nur mit dem Bettlaken bekleidet, erhob, sah sie das Brautkleid im Mondschein glänzen, während sich die bleischwere Erkenntnis, welche eine Zukunft sie erwartete, auf ihre Schultern herabsenkte und sie für immer niederdrückte. Ein junger Mann ruderte mit der Robe und dem, der darin steckte, eifertig davon, offenbar auf der Suche nach dem wie auch immer gearteten Ziel, das für diese obskuren Wesen die Seligkeit war (25).³

³ “[Carmen’s] husband had entered her bedroom late, ignored his terrified and scrawny young bride who lay virginally quaking in the bed, undressed with slow fastidiousness, and then

[Wegen dieser Bootsfahrt wird Aires' langjähriger Liebhaber vom Erzähler stets ironisch als „Prince Henry the Navigator“ bezeichnet, nach dem portugiesischen König „Heinrich der Seefahrer“. Übrigens zeichnet sich selbst in diesem kleinen Detail der metaphorische Bezug der Familienbeziehungen auf die Ebene des übergeordneten Kollektivs, der Nationen ab, der das Darstellungskonzept der Familie in diesem Roman ist.]

Konsequenterweise bleibt diese Ehe ohne Nachkommen. Demgegenüber heiratet Camoens aus Liebe die mittellose Waise Isabella (genannt „Belle“), ohne Rücksicht auf dynastische oder kommerzielle Erwägungen, auch ohne die Mutter vorher überhaupt auch nur zu informieren, mit der Folge einer dauerhaften Animosität zwischen Epifania und Belle. Gegenüber der traditionellen Brautwahl im Falle von Aires vertritt Camoens das moderne Prinzip der Liebesheirat. Aus dieser Ehe geht eine Tochter hervor: Aurora, die spätere Mutter des Erzählers Moraes, die die Feindschaft gegen Epifania erbt.

Auch die beiden Söhne sind, noch ausgeprägter als der Vater, schwach und vernachlässigen das Geschäft. Aires widmet sich ganz seinen vielfältigen Liebesaffären und fühlt sich schon aufgrund seines sozial hohen Selbstbildes nach (britischer) Gentleman-Manier nicht dem Geschäft verpflichtet. Camoens versteigt sich wie sein Vater in reformerische oder revolutionäre Ideen, zum Beispiel durch den Versuch einer kommunistischen Agitation mithilfe von indischen Lenin-Imitatoren, und macht sich damit lächerlich. Aber – Indiz der Toleranz und Koppelung unterschiedlicher Lebensformen und Orientierungen in seiner Person, wie bei seinem Vater – er verbindet seine nationalistische, anti-britische Haltung mit einer Liebe zu England und besonders zur englischen Dichtung. Doch aufgrund der anderweitigen Interessen sowie der mangelnden Führungsqualitäten in Familie und Firma kümmern sich Aires und Camoens nicht um den wirtschaftlichen Erhalt der Familie, sodass jetzt die Frauen die Macht übernehmen.

Epifania und Carmen streiten um die Leitung und lösen durch ihre Rivalität den „Kampf der Schwiegerfamilien“ („battle of the in-laws“) aus,

with equal precision slipped his naked body (so similar in proportions to her own) into the wedding-dress which her maidservant had left upon a tailor's dummy as a symbol of their union, and left the room through the latrine's outside door. Carmen heard whistles borne towards her on the water, and rising sheet-shrouded while the heavy knowledge of the future fell upon her shoulders and pushed them down into a stoop, she saw the wedding-dress gleaming in moonlight as a young man rowed it and its occupant away, in search of whatever it was that passed, among such occult beings, for bliss" (13).

den rücksichtslosen offenen blutigen Krieg um die Kontrolle der Firma, in dem sie jeweils den eigenen Clan zur aktiven Unterstützung heranziehen (gemäß der Orientierung an traditionellen Normen von Familiensolidarität) und schließlich dazu übergehen, gegenseitig die Felder und Gewürzvorräte zu vernichten – weiteres eklatantes Beispiel für die Neigung zur Selbstzerstörung innerhalb der Familie. Wegen ihrer nominellen Verantwortlichkeit für die Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch diesen Familienkrieg werden beide Brüder verhaftet und jahrelang ins Gefängnis geworfen (1925). Die so bedingte Abwesenheit macht die Schwäche ihrer Position in der Familie vollends offensichtlich. In dieser Krisensituation der feindlichen Spaltung der Familie (dieser Teil der Familiengeschichte trägt die Überschrift „A House Divided“) greift Belle rettend ein. Sie beendet den innerfamiliären Krieg, indem sie eine formale Teilung des Geschäfts erwirkt: „[...] teilte sie das Herrenhaus mitsamt seinem Inhalt, seinen Höfen und Gärten genau in der Mitte“ (66)⁴ mithilfe einer weißen Linie und verhilft durch ihr geschäftliches Geschick erst der einen Hälfte der Firma, dann schließlich mit Einwilligung von Aires auch der zweiten, zu neuer Prosperität. Belles Selbstständigkeit zeigt sich auch in ihrer rücksichtslos wilden Jagd nach Lebensgenuss während des Gefängnisaufenthaltes ihres Mannes – sie raucht wie ein Vulkan; und sie geht allnächtlich auf Männerfang: Ihrer Tochter Aurora sagt sie erläuternd: „Mummy’s hunting tigers tonight“ oder „Mummy needs lion meat to munch“ (44). Nach Camoens’ Entlassung gibt sie aus Liebe zu ihrem Mann ihr promiskues Verhalten jedoch sofort wieder auf, stirbt aber kurze Zeit danach an Lungenkrebs (1937). Dies ist ebenfalls ein Symptom für die interne Schwäche der Familie in manchen ihrer Mitglieder – Schwierigkeiten beim lebensnotwendigen Atmen: Moraes leidet an Asthma, und auch sein letzter Seufzer („last sigh“) als Ausdruck tatenloser Resignation ist damit verknüpft; Abraham hat gleichfalls eine schwache Brust; Francisco nimmt sich das Leben durch Ertrinken, also eigentlich Ersticken – wie später ebenfalls Camoens (1939), paradoxerweise aus Sehnsucht nach seiner verstorbenen Frau wie aus Kränkung durch ihre Untreue während seines Gefängnisaufenthaltes, als er später von dieser erfuhr. Diese konstitutionelle Schwäche mancher – besonders männlicher – Familienmitglieder wird im Roman vielfach (leitmotivartig) konstatiert, aber nicht explizit erklärt, scheint aber in einem Zu-

⁴ “[S]he split the mansion, its contents, courtyards and gardens, right down the middle“ (42).

sammenhang zu stehen mit der Starrheit von Positionen, unter anderem im Konflikt Tradition–Moderne, in dem gerade die Befürworter von Veränderungen und Weiterentwicklungen, die Vertreter vermittelnder Einstellungen, von Mischung und Vielfalt unterliegen. Später im Roman versucht der Erzähler Moraes allerdings, eine allgemeine Begründung für diesen familialen wie nationalen Verfall im Sinne eines generellen Epochenniedergangs zu formulieren:

Früher einmal gab es tatsächlich Giganten auf unserer Bühne; gegen Ende eines Zeitalters muß Prinzipalin Geschichte jedoch mit dem auskommen, was sie kriegen kann. In jenen Tagen war Jawaharlal [Vorname des Staatsgründers Nehru] nichts als der Name eines ausgestopften Hundes [so nannte Aires aus Verachtung für das moderne Indien seinen Hund, den er nach dessen Tod ausstopfen ließ] (455).⁵

Die Familiengeschichte in der dritten Generation

In der folgenden – dritten – Generation gibt es nur noch ein Kind: Aurora (geboren 1924), die Tochter von Camoens und Belle und spätere Mutter des Erzählers Moraes. Der Antagonismus innerhalb der Familie verschärft sich: Aurora hasst ihre Großmutter Epifania und ist letztlich dadurch schuld an ihrem Tod (1938), da sie es unterlässt, ihr bei einem Anfall Hilfe zukommen zu lassen. Sie steht dezidiert auf Seiten der Moderne und gegen die Tradition wie ihr Vater und ihr Großvater. Bei der ‚Bräutigamswahl‘ lässt sie sich von ihrer spontanen Liebesleidenschaft leiten und nimmt – wie ihr Vater – keinerlei Rücksicht auf dynastische Familieninteressen, ignoriert darüber hinaus ohne Skrupel traditionelle soziale, ethnische und religiöse Differenzen, indem sie einen kleinen Angestellten ihrer Firma, den Juden Abraham Zogoiby, verführt und heiratet (1939) und hierin ein prononciert modernes Ehekonzept praktiziert. Sie ist zu diesem Zeitpunkt 15, er bereits 36. Wegen der rücksichtslosen Hitzigkeit und Leidenschaftlichkeit ihrer Liebesbegegnungen in den Gewürzspeichern nennt Moraes die Liebe seiner Eltern „pepper love“. Auch die Eheschließung ist extrem unkonventionell, denn

⁵ “Once, indeed, there were giants on our stage; but at the fag-end of an age, Madame History must make do with what she can get. Jawaharlal, in these latter days, was just the name of a stuffed dog” (352).

sie wird nicht offiziell sanktioniert (aufgrund der Widerstände von jüdischer wie christlicher Seite), sondern durch ihre heimliche Liebesvereinigung vollzogen, bei der sie jedoch durch einen anglikanischen Geistlichen zusammen mit Aires und Carmen überrascht werden, was Aurora – auf die indignierte Frage ihres Onkels: „*Was soll dies heißen?* [Hervorh. Orig.]“ – sarkastisch-trotzig als Erfüllung der rituellen Voraussetzungen umdeutet: „Das soll heißen, dass wir heiraten wollen [...]. Hör zu [...], hier ist ein Priester, nächste Angehörige sind zur Stelle, und du wirst mich jetzt liebenswürdigerweise meinem Ehemann übergeben“ (146).⁶ Aurora setzt die modernistisch-nationalistischen Ansätze und Tendenzen ihres Vaters und Großvaters kreativ und erfolgreich fort: Sie ist dezidiert a-religiös, kämpft gegen die britische Kolonialmacht und erlangt als Malerin nationale Berühmtheit, indem sie sozialkritische Sujets malt und auf ihren Bildern die Überwindung trennender Grenzen und Gegensätze gestaltet. Nach der Heirat mit Abraham Zogoiby widmet sich Aurora der Kunst, während Abraham die Geschäftsleitung übernimmt, die Firma geschickt und kompetent durch den zweiten Weltkrieg rettet und später zu einem Großkonzern ausbaut. 1945 zieht das Paar nach Bombay um, dem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Indiens. Sie haben drei Töchter und einen Sohn, Moraes, den Protagonisten des Romans.

Mit dieser Heirat tritt eine entscheidende Veränderung in der Familiengeschichte ein. Anders als bei den Eheschließungen in den vorherigen Generationen wird jetzt ein Mann, und nicht eine Frau, eingeheliratet und spielt zudem vor allem die Familie des eingehelirateten Partners eine tief greifende Rolle. Abraham kommt als niederer Angestellter nicht nur aus einer anderen sozialen Klasse, sondern als Jude auch aus einer anderen kulturellen und religiösen Tradition. Während die da Gamas ihre Herkunft von den Gewinnern der Geschichte (den europäischen Kolonisatoren und Modernisierern) ableiten, repräsentieren die Zogoibys in zweifacher Hinsicht die Verlierer: als vertriebene Juden und durch ihre Assoziation mit den besiegten (und vertriebenen) Mauren. Die veränderte und erweiterte Familie der da Gama-Zogoibys verkörpert insofern in sich eine soziale und kulturelle Diversität, Vielfalt und Toleranz – ein Prinzip, das Aurora darüber hinaus als Ideal, Thema und Struktur zur Grundlage ihrer Bilder

⁶ „*What is the meaning of this?*“ – “The meaning of this is marriage [...] Look [...] here is a priest, and close family members are present, and you are cho chweetly giving me away [Hervorh. Orig.]” (100f).

macht und das Moraes in seiner Individualentwicklung als Kennzeichen seiner Identität begreift. Moraes kommt bei der Diversität seiner Persönlichkeitsdeterminanten schließlich dazu, diese von einem negativen zu einem positiven Moment umzudeuten und sich, statt über Homogenität und Einheit, über Pluralität und Heterogenität zu definieren. Im Zusammenhang mit der kirchlich nicht-sanktionierten Heirat seiner katholischen Mutter und seines jüdischen Vaters beschreibt er sich demgemäß despektierlich als Bastard:

Ich jedoch wurde weder zum Katholiken noch zum Juden erzogen. Ich war beides und nichts: ein anonymer Jewholic, eine Cathjewnuß, ein Schmelztiegel, eine Promenadenmischungstöle. Ich wurde – wie lautet die Bezeichnung heutzutage? – *atomisiert*. Yessir: eine echte Bombay-Mischung [eine in England beliebte indische Knabbermischung].

„Bastard“: Mir gefällt der Klang dieses Ausdrucks. *Baas*, ein Geruch, ein Stinkepuh, *turd* (Kötel) spricht für sich selbst. Ergo, *Bastard*: ein stinkender Scheißhaufen. Wie zum Beispiel ich [Hervorh. Orig.] (151).⁷

Mit Wortspielen akzeptiert er sich trotzig-witzig und unheroisch als nicht rein-rassig, nicht-homogen und kehrt die übliche Abwertung von Vermischung und Unreinheit in ihr Gegenteil um.

Wenngleich die da Gama-Zogoibys als Angehörige kleiner Minoritäten und durch ihre insulare Lokalisierung auf Cabral Island in Cochin von der großen Masse Indiens abgekapselt sind, repräsentieren sie doch – sozusagen metonymisch – die ursprüngliche Diversität und Toleranz des Vielvölkerstaates: Hierin besteht ihre wichtige symbolische (und symptomatische) Funktion für die geschichtliche Entwicklung der Nation. Diese Funktion wird durch den Umzug der Familie in die Metropole Bombay praktisch umgesetzt.

Doch unterhalb dieses äußeren wirtschaftlichen, emotionalen und genealogischen Erfolges der Familiengeschichte in dieser Generation wirken in mehrfacher Hinsicht zerstörerische Tendenzen aus der Vergangenheit

⁷ "I [...] was raised neither as a Catholic nor as Jew. I was both, and nothing: a jewholic-anonymous, cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was – what's the word these days? – *atomised*. Yessir: a real Bombay mix. – *Bastard*: I like the sound of the word. *Baas*, a smell, a stinky-poo. *Turd*, no translation required. Ergo, *Bastard*, a smelly shit; like, for example, me [Hervorh. Orig.]" (104).

fort, ehe sie später ans Licht treten und ihr Zerstörungswerk verwirklichen, und zwar sowohl von Abrahams als auch Auroras Familie her. Was Abrahams Seite betrifft, so ist seine Mutter Flory Zogoiby aus rassistischen und religiösen Gründen vehement gegen die Heirat ihres Sohnes mit einer nicht-jüdischen Frau. Flory steht überhaupt für die Prinzipien der Reinheit und aggressiven Abgrenzung (und ist in dieser Hinsicht das absolute Gegenteil von Aurora):

Mit ihrem Krückstock zog sie einen Strich in den Staub. Auf einer Seite die Synagoge, Flory und die Geschichte; auf der anderen Abraham, sein reiches Mädchen, das Universum, die Zukunft – allesamt unrein (104).⁸

Abraham setzt sich über das Verbot der Mutter hinweg (unter anderem begründet mit dem Hinweis auf die mythische Abstammung vom Araber Boabdil und seiner jüdischen Mätresse), aber das bedeutet die radikale Abkoppelung von und der Ausschluss aus seiner eigenen kulturellen Tradition. Als Abraham später Kapital für sein Geschäft von der Mutter leiht (angeblich die Juwelen Boabdils, wahrscheinlicher nur Schmuggelgut), muss er ihr dafür – wie im Märchen von Rumpelstilzchen – seinen erstgeborenen Sohn versprechen; als Aurora von diesem „deal“ erfährt, verweigert sie sich verärgert ihrem Mann bis zum Tode Florys (1945), nach dessen Eintreten sie sich mit ihm trifft, um ihn zur Fortsetzung ihrer Liebe aufzufordern: „Then come on, mister, let’s go indoors and create“ (120). Abraham bringt also das Erbe seiner Herkunftsfamilie in die Geschäfte der da Gamas ein, aber um den Preis der jahrelangen Stagnation des Familienlebens und der Verzögerung ihrer Fortpflanzung – eine der Wurzeln des späteren Scheiterns der Ehe.

Noch gravierender ist das zerstörerische Element auf Auroras Seite. Sie fühlt sich schuldig am Tod ihrer Großmutter Epifania und erzählt Abraham in ihrer Hochzeitsnacht von deren sterbendem Fluch („the old woman’s dying curse“) über die Familie:

[...] Abraham [hatte] sich seinem Schicksal ergeben [...], ohne mit der Wimper zu zucken; nachdem er also, verbannt aus der Gemeinschaft

⁸ “With her walking stick [Flory Zogoiby] drew a line in the dust. On one side, the synagogue, Flory and history; on the other, Abraham, his rich girl, the universe, the future – all things unclean” (70).

seiner eigenen Leute, die letzte Verwünschung der Matriarchin auf sich genommen hatte, die Epifania Aurora damals ins Ohr flüsterte und deren süßes Gift die junge Frau nunmehr in das seine träufelte: *Ein Haus, das gegen seinen Willen geteilt wurde, kann nicht bestehen, hat sie gesagt, mein Gatte, möge dein Haus auf ewig geteilt bleiben, mögen seine Fundamente zu Staub zerfallen, mögen deine Kinder sich gegen dich erheben, und möge dein Fall ein harter sein* [Hervorh. Orig.] (144).⁹

Durch seine Einheirat in die Familie übernimmt Abraham praktisch auch diesen Fluch und setzt ihn später selbst mit um.

Entwicklungen in der dritten Generation

Aber diese Selbstzerstörung tritt nicht sofort ein. Zunächst entwickelt sich die Familie in der dritten Generation mit Dynamik und voller Verheißung eines Neuanfangs. Die Eltern Aurora und Abraham haben klar getrennte Interessen- und Handlungsbereiche. Aurora widmet sich ganz ihrer Malerei und steigt zur anerkannten Vertreterin der modernen progressiven Kunst Indiens auf – progressiv und modern im Sinne der dezidierten Abkehr von der Tradition (in Bezug auf Religion und Klassenhierarchie) und der Propagierung von Pluralität und Toleranz. Im Unterschied zu ihrem ähnlich eingestellten, aber ineffektiven und resignierenden Vorgängern in der Familie, Großvater Francisco und Vater Camoens, setzt sie diese Ideen energisch, kreativ und erfolgreich um und erwirbt dafür hohe landesweite Anerkennung. Abraham verkörpert – ebenfalls, aber in anderem Sinne, im Gegensatz zu Francisco und Camoens und in extremer Steigerung von Belles Ansätzen – den modernen kapitalistischen Geschäftsgeist. Mit Raffinement und großer Skrupellosigkeit baut er das Geschäft gezielt über den Gewürzhandel hinaus durch feindliche Übernahmen anderer Firmen zu einem mächtigen Konzern aus. Seine Geschäftsaktivitäten erstrecken sich schließlich auch im großen Maßstab auf die organisierte Kriminalität, die

⁹ "Abraham without flinching accepted his fate; banished from the fellowship of his own people, he took upon himself the matriarch's last malediction, which Epifania whispered into Aurora's ear and whose sweet poison the young woman now dropped into his: *a house divided against itself cannot stand [...] may your house be for ever partitioned, may its foundations turn to dust, may your children rise up against you, and may your fall be hard* [Hervorh. Orig.]" (99).

Organisation von Prostitution, Handel mit Drogen und Waffen, sogar mit Atombomben für die islamische Welt. Was den Familienvätern der vorhergehenden Generationen in der Firmenleitung fehlte, besitzt Abraham im Höchstmaß, wenn nicht im Übermaß – rücksichtslosen, kapitalistischen Geschäftssinn ohne moralische Bedenken. Beide Eltern repräsentieren damit im Bereich sowohl der Kunst als auch der Wirtschaft die Moderne in der radikalen Emanzipation von der Vergangenheit und der Tradition.

Hier werden, vorübergehend, die Balance und gegenseitige Akzeptanz unterschiedlicher Ausrichtungen erreicht, im Sinne der Familienentwicklung ein positives Moment. Aber diese Balance beruht zugleich auf einer Polarisierung dieser Einstellungen, die zudem übersteigert sind. Und die Balance derartiger Polarisierungen ist labil und hat nur momentan Bestand. Sie kann leicht zerfallen und wieder in einem neuen Konflikt ausbrechen – was später auch tatsächlich in vielfältiger Form geschieht.

Das Paar hat insgesamt vier Kinder, die in der Unterschiedlichkeit ihrer Ausrichtungen das Prinzip der Pluralität innerhalb der Familie veranschaulichen, drei Töchter und einen Sohn. Die Töchter bekommen von Aurora christliche Namen, die aber von Abraham indisch umformuliert werden. Ina (eigentlich Christina) zeichnet sich durch besondere körperliche Schönheit aus, die ihren weiteren Lebensgang bestimmt: Sie entläuft mit dem Erben einer von Abraham aufgekauften Firma, taucht ein in die Welt der Popmusik und gibt sich wildem Lebensgenuss hin. Minnie (eigentlich Inamorata) tritt als Nonne in ein christliches Kloster ein und zieht sich ganz aus der Welt zurück. Mynah (eigentlich Philomina) wird Anwältin und engagiert sich für den Kampf gegen Korruption und Wirtschaftskriminalität, wodurch sie auch auf die Machenschaften ihres Vaters stößt und gegen diese vorgeht. Nach einer Pause von acht Jahren wird 1957 als letztes Kind der Sohn Moraes, der Erzähler, geboren, der zwei (phantastische) körperliche Defizite aufweist: Er hat eine verkrüppelte rechte Hand, und er lebt und altert doppelt so schnell wie andere Menschen. Seine Zeugung ist geheimnisumwittert. Er ist entweder das Ergebnis einer Affäre Auroras mit dem indischen Ministerpräsidenten Nehru oder tatsächlich der Sohn Abrahams, wurde jedoch möglicherweise – so wird angedeutet – mit einem Fluch von der verstorbenen Mutter Abrahams, Florys, belegt, als diese zum Zeitpunkt der Zeugung als Geist Aurora erschien – ein Fluch, der sich dann in den körperlichen Anomalien manifestiert, als späte Rache für die Nicht-Einlö-

sung von Abrahams Versprechen, seiner Mutter den erstgeborenen Sohn zur Erziehung zu überlassen.

Aber trotz dieser an sich verheißungsvollen Ausgangssituation erreicht die Selbsterstörung der Familie in dieser Generation einen neuen Höhe- und zugleich ihren Endpunkt. Es beginnt mit dem Scheitern der so leidenschaftlich begonnenen Ehe. Schon Abrahams Verschweigen seines ‚deal‘ mit Flory und Auroras jahrelange Trennung von ihm als Reaktion darauf waren ein erstes Moment der – noch vorübergehenden – Zerrüttung. Später vertieft sich diese Zerrüttung und führt zum faktischen Scheitern der Ehe: Abraham betrügt Aurora mit den Mädchen, die er in die Prostitution verkauft, scheint sie aber trotzdem nach wie vor zu lieben. Aurora hat in ihrem freien wilden Lebenswandel ebenfalls verschiedene Affären und demütigt zudem ihren Mann öffentlich. Durch diese Entfremdung und Trennung von seiner Frau konzentriert sich Abraham immer ausschließlicher auf die Geschäftswelt. Um die Entwicklung der Kinder kümmert er sich nicht. Auroras Einfluss ist jedoch aufgrund ihrer Fixierung auf ihre Kunst und durch ihre emotionalen Vorlieben letztlich ebenfalls zerstörerisch für die Kinder. Obwohl alle drei Töchter die Mutter lieben, werden sie von ihr vernachlässigt, was sie zu extremen Verhaltensweisen treibt, Minnie zur absoluten Fixierung ihrer Liebe auf Christus und zu völligem Rückzug aus der Welt und Mynah zu kompromisslosem Aktivismus im Kampf gegen politische Missstände. Beide kommen schließlich als Folge der Aktivitäten Abrahams um: Mynah wird später offensichtlich auf Veranlassung des Vaters wegen ihrer drohenden Enthüllung seiner kriminellen Verbindungen ermordet; Minnie stirbt in der finalen Explosion, mit der im Bandenkrieg Abrahams Firmensitz in die Luft gesprengt wird. Besonders eklatant und ironisch sind Behandlung und Geschick Inas, der größten Schönheit und krassesten intellektuellen Begrenztheit in der Familie, die Aurora deshalb in der Öffentlichkeit durch Aussagen herabsetzt wie: „Aber die ist nur zum Anguckifizieren, nicht zum Ansprechen. Die Ärmste ist im Kopf beschränkt“ (295).¹⁰ Später versucht sie ihren fortgelaufenen Mann durch die (erfundene) Nachricht ihrer Krebserkrankung aus Mitleid zu sich zurückzulocken. Die Intrige scheitert grotesk, und Ina stirbt tatsächlich an Krebs.

¹⁰ „She-tho is just to lookofy at, not to talk-o to. Poor girl is limitoed in brain“ (207).

Mutter-Sohn-Beziehungen

Völlig gegensätzlich, aber im Endeffekt nicht weniger zerstörerisch, ist das Verhalten Auroras gegenüber ihrem Sohn Moraes. Zu ihm als einzigem ihrer Kinder entwickelt sie von vornherein ein emotional extrem enges Verhältnis. Sie stillt ihn als Baby selbst, ist zeitlebens auf ihn, anders als bei ihren Töchtern, mit einer tiefen Liebe fixiert und macht ihn schließlich zum „Talisman und Zentralgegenstand“. Dies Mutter-Sohn-Verhältnis und die sich darin manifestierende übermächtige Dominanz der Mutter (mit erotischen Implikationen) sind bestimmend für die weitere Familiengeschichte wie für die individuelle Entwicklungs- und Erziehungsgeschichte von Moraes und muss hier in seinen vielfältigen Bezügen kurz erläutert werden. Als erstes ist eine wichtige von außen in die Familie eintretende Figur zu erwähnen, der aus der portugiesischen Kolonie Goa stammende Vasco Miranda, der sich für einen talentierten Maler hält und die Bekanntschaft der großen Künstlerin sucht. Er scheitert in zweifacher Hinsicht mit seinen Beziehungen zur Familie: Zum einen wird ein von Abraham in Auftrag gegebenes Porträt Auroras von diesem zurückgewiesen, zum anderen verliebt Miranda sich in Aurora, wird aber von ihr abgewiesen. Als Reaktion auf dies doppelte Scheitern als Künstler und als Liebhaber übermalt er das verworfene Porträt Auroras mit einem (sentimentalen) Selbstbildnis als historischer Verlierer, als letzter Sultan Granadas:

„Der Künstler als Boabdil, der Glücklose (el-Zogoybi), letzter Sultan von Granada, wie er endgültig die Alhambra verläßt, habe ich es genannt“, erklärte Vasco mit ausdrucksloser Miene. „Oder Des Mauren letzter Seufzer [...], Hervorh. Orig.“ (228).¹¹

Von Miranda übernimmt Aurora später das Motiv und überträgt diese Rolle in ihrer Malerei auf ihren Sohn, der dementsprechend und auch wegen seines dunklen Teints den Spitznamen „Moor“ (der Maure) erhält. Und mit diesem zentralen Sujet entstehen (ab 1970) die sogenannten „Moor paintings“, die bedeutendsten Bilder Auroras. Dies Motiv besitzt eine zentrale Relevanz zum einen für das Verhältnis zwischen der Familie, und der sie dominierenden Figur Auroras als der Mutter, und der Nation Indiens:

¹¹ *“The Artist as Boabdil, the Unlucky (el-Zogoybi), Last Sultan of Granada, Seen Departing from the Alhambra [...]. Or, the Moor’s Last Sigh” (160).*

Auf gewisse Weise waren es polemische Bilder, andererseits stellten sie den Versuch dar, aus der vielschichtigen, hybriden Nation einen romantischen Mythos zu machen; Aurora benutzte das arabische Spanien, um Indien neu zu erfinden, und diese Meereslandschaft, in der das Land flüssig und das Meer staubtrocken werden konnte, war ihre – idealisierte? sentimentale? vermutlich letzteres – Metapher der Gegenwart und der Zukunft, die sich, wie sie hoffte, daraus entwickeln würde (324).¹²

Aurora steht mit ihrer Vision für die Vielfalt, Pluralität, Überschreitung starrer Grenzen, Ko-Existenz und Toleranz des Unterschiedlichen, für Hybridität, ein Ideal, wie es der Gründung Indiens als Konzept und Ziel zugrundelag, aber der gegenwärtigen Situation immer weniger entspricht:

[...] doch ansonsten versuchte Aurora Zogoiby während meiner Kindheit zumeist ein Goldenes Zeitalter zu malen. Juden, Christen, Moslems, Parsen, Sikhs, Buddhisten und Jaina drängten sich auf ihren gemalten Boabdil-Kostümfesten, und der Sultan selbst wurde immer weniger naturalistisch dargestellt, erschien immer öfter als maskierter, vielfarbiger Harlekin, eine Art Patchworkdecke von einem Mann [...].¹³ (324).

Der zunehmend unrealistische postulatorische Charakter dieser Vision ist Moraes (und auch Aurora) bewusst, wie die entlarvende Wortwahl erkennen lässt, aber dies zerstört nicht den hohen Wert des Ideals und die Sehnsucht nach ihm. In ihrem Sohn Moraes versucht Aurora also das Ideal von kultureller Pluralität in der Kunst zu repräsentieren, trotzig und kritisch angesichts des in der politischen Realität wachsenden Fanatismus und Partikularismus.

¹² "In a way these were polemical pictures, in a way they were an attempt to create a romantic myth of the plural, hybrid nation; she was using Arab Spain to re-imagine India, and this land-sea-scape in which the land could be fluid and the sea stone-dry was her metaphor – idealised? sentimental? Probably – of the present, and the future, that she hoped would evolve." (227).

¹³ "[...] for the most part, during my childhood, Aurora Zogoiby was seeking to paint a golden age. Jews, Christians, Muslims, Parsis, Sikhs, Buddhists, Jains crowded into her paint-Boabdil's fancy-dress balls, and the Sultan himself was represented less and less naturalistically, appearing more and more often as a masked, particoloured harlequin, a patchwork quilt of a man [...]" (227).

Zum anderen ist das Motiv aber auch relevant für die Familienbeziehung Mutter-Sohn. Mit ihren „Moor paintings“ malt und gestaltet Aurora im Sinne einer Rollenzuschreibung zugleich das Leben von Moraes:

Während ich aufwuchs, benutzte sie mich immer wieder als Sujet, und auch diese Kontinuität war ein Zeichen der Liebe. Da sie keine Möglichkeit sah, meine „zu schnelle Gangart“ zu bremsen, machte sie mich mit ihrer Malerei unsterblich, machte es mir zum Geschenk, Teil dessen zu sein, das von ihr bleiben würde (315).¹⁴

und:

(Und ich war gerne dort,) weil die Geschichte, die sich auf ihren Bildern fortspann, weit eher meine Autobiographie zu sein schien als meine echte Lebensgeschichte (325).¹⁵

Er identifiziert sich mit diesem Bild des Boabdil und wird auf solche Weise durch seine Mutter letztlich in der Rolle des Verlierers, des aus dem Paradies Vertriebenen determiniert. Hierin verrät sich unterschwellig bereits der destruktive Einfluss der übermächtigen Mutter und die Schwäche des tatenlosen Sohnes. Diese auf Moraes projizierte Rolle Boabdils enthält in sich übrigens bereits eine ähnliche Konstellation von dominierender Mutter und schwächlichem Sohne, wie sie sich im Verhältnis Aurora-Moraes ausprägt. Denn in einer ähnlich unmännlich tatenlosen Position befindet sich bereits Boabdil gegenüber seiner starken Mutter Ayxa, die seine Trauer über den Verlust der Alhambra als mangelnde Stärke und Kampfbereitschaft verhöhnt: „Wohl steht es Dir an, wie ein Weib zu beweinen, was du nicht verteidigen konntest wie ein Mann“ (118).¹⁶

Ferner besteht auch in dieser Beziehung einer übermächtigen Mutter zu ihrem schwächlichen Sohn eine Analogiebeziehung zur Nation. Moraes erläutert die mythische Relevanz der Mutter für Indien im Zusammenhang mit dem im damaligen Indien außerordentlich populären Film *Mother India* von 1957 mit der idealisierenden Personifikation der gesamten Nation als

¹⁴ „As I grew, she went on using me as a subject, and this continuity, too, was a sign of love. Unable to find a way of preventing me from ‘going too fast’, she painted me into immortality, giving me the gift of being a part of what would persist of her“ (221).

¹⁵ “[...] the story unfolding on her canvases seemed more like my autobiography than the real story of my life“ (227).

¹⁶ „Well may you weep like a woman for what you could not defend like a man“ (80).

heroischer Bäuerin: „Mütterlichkeit [...] ist eine wichtige Idee in Indien, vielleicht die wichtigste; das Land als Mutter, die Mutter als Land, der feste Boden unter unseren Füßen“ (195).¹⁷ Im Film nimmt die Mutter für ihren (wegen seiner Schlechtigkeit verstoßenen) Sohn die Gestalt einer aggressiven, heimtückischen, zerstörerischen Mutter an, eine Wirkung, die sich für männliche Inder generalisieren lässt: „[...] zum Inbegriff einer aggressiven, verräterischen, vernichtenden Mutter, die im Phantasieleben der indischen Männer herumspukt“ (198).¹⁸ Dies gilt letztlich ebenfalls für Auroras Wirkung auf Moraes.

Der Dominanz der Mutter mit ihrer Ambivalenz von schöpferischen und zerstörerischen Kräften steht die konstitutionelle Schwächlichkeit des Sohnes gegenüber, der sich von Anfang an eher passiv und reaktiv verhält und Objekt der Einflüsse anderer wird – eine Schwäche, die die der Männer in voraufgehenden Generationen fortsetzt und steigert, verschärft offenbar durch die anwachsenden Polarisierungs- und Spaltungstendenzen.

Das latente Zerstörungspotential in der Beziehung der Mutter zum Sohn wird schließlich in seiner ‚Brautwahl‘ manifest. Der Sohn meint die rücksichtslos freie Partnerwahl seiner Großeltern (von Camoens und Belle) und seiner Eltern (Aurora und Abraham) in seinem eigenen Leben wiederholen zu können: „Ich wollte auch so eine Pfefferliebe! Und als ich sie fand, war ich überzeugt, meine Mutter werde mich verstehen. [...] Aber ach, o weh, für uns alle: Ich sollte mich irren“ (316).¹⁹ Er lernt die Bildhauerin Uma Sarasvati kennen und verliebt sich in sie (1977):

Ich spürte, wie ich selbst, mein wahres Ich – die geheime Identität, die ich so lange verborgen hatte, dass ich schon fürchtete, sie existiere nicht mehr – aus den tiefsten Winkeln meines Seins hervorkam und meine Mitte erfüllte. Jetzt gehörte ich niemandem mehr, aber zugleich auch ganz und gar, unabänderlich und auf ewig ihr (349f).²⁰

¹⁷ “Motherness [...] is a big idea in India, maybe our biggest: the land as mother, the mother as land, as the firm ground beneath our feet” (137).

¹⁸ “[T]hat image of an aggressive, treacherous, annihilating mother who haunts the fantasy life of Indian males” (139).

¹⁹ “I wanted their pepper love. And when I found it, I thought my mother would understand. [...] Alas for us all: I was wrong” (221).

²⁰ “I felt my self, my true self, the secret identity I had hidden so long that I feared it might no longer exist, come rising out of the corners of my being and filling my centre. Now I was nobody’s man, and also wholly, immutably and for ever, hers” (245).

Alle anderen Mitglieder der Familie sind bezaubert von ihr, nur Aurora ist ablehnend. Diese Ablehnung ist ambivalent motiviert. Einerseits ist die Mutter offensichtlich eifersüchtig. Hier manifestiert sich vollends, was vorher schon angedeutet worden war, dass die Haltung der Mutter zum Sohn eine dezidiert erotische Komponente besitzt (vielleicht auch als Kompensation für die Enttäuschung durch Abraham). Diese Implikation zeigt sich ebenfalls in dem Gemälde, das Aurora sogleich nach Umas erstem Besuch anfertigt und in dem sie die neue Dreieckskonstellation wiederum in Form des maurischen Mythos interpretiert: „*Mutterlos-nackter Moor beobachtet Chimènes Ankunft*“ (351).²¹ Sie malt einen nackten Boabdil (mit den Zügen von Moraes), wie er fasziniert die Ankunft der Zauberin Chimène (mit den Zügen Umas) beobachtet, während seine Mutter Ayxa ihm vergeblich zur Selbsterkenntnis einen Spiegel hält. Zwar ist die ablehnende Haltung der Mutter auch durch Eifersucht motiviert, aber zugleich und vor allem durch ihren scharfen Blick, mit dem sie als einzige sehr klar Umas tiefgründige Mehrbödigkeit, ständige Schauspielerei und grundsätzliche Unwahrhaftigkeit durchschaut – ein Verdacht, den sie durch detektivische Nachforschungen bestätigt bekommt. Uma präsentiert jedem Menschen sein jeweiliges Selbstbild und seine eigene Weltsicht, fördert so eine illusionistische, ich-bezogene Wirklichkeitswahrnehmung, ist selbst aber als Person nicht greifbar und nicht verlässlich. Sie hat eine im höchsten Grade multiple Persönlichkeit.

Die Konfrontation von Aurora und Uma hat noch zwei weitere konzeptuelle Dimensionen. Beide repräsentieren, allgemein gesprochen, Vielfalt und Grenzüberschreitung. Während jedoch Auroras Konzept der Pluralität positiv, kreativ und lebensschaffend ist (allerdings in der zeitgenössischen Welt immer mehr an Geltung verliert), verkörpert Uma deren schlechte Gegenversion, die aktiv Illusionismus und Zerstörung von Beziehungen fördert. Ferner stellt ihre jeweilige Kunst gegensätzliche Konzepte dar: Auroras Sujets sind säkular und machen sich frei von Konventionen, Umas Bildhauerei bedient sich prononciert religiöser Themen. Hier kehrt abermals der Kontrast von Tradition und Moderne wieder.

Uma betreibt nun (aus Rache für die Ablehnung und die Verdächtigung durch Aurora) heimtückisch und aktiv die Zerstörung der Beziehung von Moraes zu seiner Mutter und zu seiner Familie. Sie bringt Moraes im

²¹ „Mother-Naked Moor Watches Chimène’s Arrival“ (246f).

Rausch ihrer Liebesnächte dazu, die Mutter unflätig zu beschimpfen, zeichnet diese Beschimpfungen heimlich auf Tonband auf und überbringt Aurora und Abraham die Kassette in der vorgeblichen Absicht, eine Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu erreichen. Daraufhin verstoßen die Eltern Moraes aus der Familie, was diesen in seiner Identität tief trifft. Als Uma anschließend Moraes in einem vorgetäuschten Doppelselbstmord – mit einer giftigen Tablette für ihn und einer harmlosen für sich – auch noch umbringen will, werden die Tabletten vertauscht, und es ist sie selbst, die umkommt. Moraes überlebt, wird aber wegen Drogenschmuggels ins Gefängnis geworfen: Er hatte in der Firma seines Vaters in einem Betrieb gearbeitet, der unter harmlosem Deckmantel ohne sein Wissen mit Drogen handelte, was jetzt auffliegt.

Das dramatische Ende der Familie

Von hier ab nehmen die Ereignisse eine mehr und mehr dramatische, abenteuerliche und gewaltvolle Wende. Die folgenden Entwicklungen sind eingebettet in die politische und soziale Situation Bombays, als der zentralen Repräsentation des Vielvölkerstaats Indien, und ihrer historischen Veränderung von einem Bild der Mischung und Integration des Heterogenen zu einem Feld zunehmender Polarisierung und feindlicher Differenzierung:

Bombay war zentral, war es vom ersten Moment seiner Entstehung an gewesen: das Mischlingskind einer portugiesisch-englischen Ehe und dennoch die indischste aller indischen Städte. In Bombay trafen sich sämtliche Indien und vermischten sich miteinander. Und in Bombay traf sich ganz Indien mit Dem-was-nicht-Indien-war, mit dem was über das schwarze Wasser kam, um in unsere Adern zu fließen. Alles nördlich von Bombay war Nordindien, alles südlich davon war der Süden. Im Osten lag Indiens Osten und im Westen der Westen der Welt. Bombay war zentral; alle Ströme mündeten in sein menschliches Meer. Es war ein Meer der Geschichten; wir alle waren die Erzähler, und alle redeten auf einmal (497).²²

²² "Bombay was central, had been so from the moment of its creation: the bastard child of a Portuguese-English wedding, and yet the most Indian of Indian cities. In Bombay all Indias met and merged. In Bombay, too, all-India met what-was-not-India, what came across the

Repräsentierte Bombay in der Vergangenheit solchermassen das positive Moment des Zusammenflusses und der Integration des Verschiedenen, so in der Gegenwart zunehmend die negative Tendenz zu wirtschaftlicher und politischer Radikalisierung und aggressiver Trennung und Konfrontation des Andersartigen, unter anderem von Religion und Kapital:

Bombay war zentral. In Bombay wurde, als der alte Gründungsmythos der Nation verblaßte, das neue Gott-und-Mammon-Indien geboren. Der Reichtum des Landes floß durch seine Börsen und Häfen. Alle, die Indien haßten, alle die es ruinieren wollten, mußten zuerst Bombay ruinieren: Das war eine Erklärung für das, was geschah. [...] Aber es mag auch so gewesen sein, daß das, was im Norden entfesselt wurde (in, [...], Ayodhya) – diese ätzende Säure des Geistes, diese feindliche Intensität, die in den Blutkreislauf der Nation gelangte [...] (498).²³

Mit der Wendung „Gott-und-Mammon-Indien“ verweist Moraes zum einen (mit „Gott“) auf den wachsenden religiösen Fanatismus der Hindus: die berüchtigte Zerstörung der Moschee in Ayodhya (1992), dem angeblichen Geburtsort des Hindu-Gottes Ram, und die Reduktion des hinduistischen Polytheismus auf einen einzigen Gott, eine fanatisch gewalttätige Bewegung, die in Bombay durch einen Demagogen namens Raman Fielding geleitet wird. Zum anderen (mit „Mammon“) bezieht sich Moraes auf die Verselbstständigung des Kapitalismus und die Verbindung der Geschäftswelt mit den kriminellen Unterweltorganisationen und den religiösen Parteien; neben der Hindu-Partei ist dies die Moslem-Mafia. Diese Macht- und Interessenkomplexe polarisieren sich in zunehmend aggressiver Weise und rüsten zur gegenseitigen Verdrängungsschlacht. Es ist eine höchst gewalttätige Konfrontation, aber zugleich auch Verquickung von radikalisierten traditionellen und modernen Mächten, zum einen im Konflikt zwischen

black water to flow into our veins [...] Bombay was central; all rivers flowed into its human sea. It was an ocean of stories; we were all its narrators, and everybody talked at once“ (350).

²³ “Bombay was central. In Bombay, as the old founding myth of the nation faded, the new god-and-mammon India was being born. The wealth of the country flowed through its exchanges, its ports. Those who hated India, those who sought to ruin it, would need to ruin Bombay: that was one explanation for what happened. [...] it may have been that what was unleashed in the north (in [...] Ayodhya) – that corrosive acid of the spirit, that adversarial intensity which poured into the nation’s bloodstream [...]“ (351).

dem hinduistischen religiösen Fanatismus und Abrahams kapitalistischem Konzern, zum anderen in dessen Bündnis mit der Moslem-Bande.

In diesem Kontext spielt und spiegelt sich die letzte Phase der Geschichte der Familie bis zu ihrem Untergang unter Moraes' mehr oder weniger passiver Beteiligung. Er ist hierbei zugleich Opfer und Täter; auch als Täter ist er Opfer fremder Einflüsse im Dienste gesellschaftlicher Kräfte. Aus dem Gefängnis wird er von dem fanatischen Hindu-Führer Raman Fielding befreit und als Schläger („hammer“) im Kampf mit den ideologischen Gegnern eingesetzt, vor allem gegen Abrahams Großkonzern und die mit ihm verbündete Moslem-Mafia („Scar“). Seine verkrüppelte Hand dient als perfekte Waffe hierfür.

Aurora ist inzwischen ermordet worden: Sie stürzte an einem hohen Hindu-Festtag, an dem sie alljährlich mit einem blasphemischen Tanz die starre und blinde Religiosität ihrer Landsleute zu verhöhnen pflegte, in die Tiefe und starb. Abraham sieht sich nun im Alter von nahezu 90 (1987) fast gottgleich in seiner einsamen Macht über den Konzern und überdenkt sein Leben und seine Situation:

Einmal, an einem südlichen Gestade, hatte er sich als Teil der Schönheit gesehen, als Hälfte eines Zauberrings, dessen andere Hälfte ein eigenwilliges, brillantes Mädchen war. [...] Aber sie hatte sich von ihm abgewandt, seine geliebte Frau, hatte ihren Teil der Abmachung nicht eingehalten, und so verlor er sich in dem seinen. [...] Nun, da Aurora gegangen war und ihn mit der Welt in seiner Hand zurückgelassen hatte, wollte er sich in seine Macht hüllen wie in ein goldenes Vlies. Kriege kündigten sich an; er würde sie gewinnen. Neue Ufer gerieten in Sicht; er würde sie im Sturm erobern. Er würde es nicht so machen wie sie und abstürzen.

Sie bekam ein Staatsbegräbnis. In der Kathedrale stand er an ihrem offenen Sarg und ließ seine Gedanken zu neuen Profitstrategien wandern. Von den drei Stützpfeilern des Lebens, Gott, Familie und Geld, war ihm nur noch einer geblieben, aber er brauchte mindestens zwei. Minnie kam, ihrer Mutter Lebewohl zu sagen, schien aber fast zu froh zu sein. Die Frommen freuen sich des Todes, dachte Abraham, weil sie glauben, daß er die Tür zum Gemach von Gottes Herrlichkeit ist. Aber dieses Gemach ist leer. Die Ewigkeit ist hier auf Erden, nur

kann man sie mit Geld nicht kaufen. Unsterblichkeit ist Dynastie. Ich brauche meinen verstoßenen Sohn! (450f).²⁴

Diese späte Versöhnung gelingt, aber sie bringt für Abraham nicht die erhoffte Kontinuität, da Moraes aufgrund seiner körperlichen Defizite keinen Sohn haben kann. So schreitet Abraham in seinem verzweifelten Bemühen um Sicherung und Fortführung der Familie zu einer Ersatzhandlung, der Adoption eines Erben, und zwar – in einem intertextuellen Rückgriff – von Adam Sinai, dem letzten Überlebenden seiner Familie aus dem Roman *Midnight's Children*, den er voller Triumph als Adam Zogoiby seinem leiblichen Sohn vorstellt. Doch auch dies Manöver scheitert. Abrahams kriminelle Machenschaften werden schließlich aufgedeckt, verursacht auch durch die Inkompetenz von Adam, sein Imperium beginnt zusammenzubrechen, und er wird im Bandenkrieg in die Luft gesprengt (1993). In der gewaltigen Explosion, die Bombay erschüttert (die in ihren Auswirkungen an den Angriff auf das World Trade Center in New York von 2001 gemahnt), kommt auch Minnie, die letzte noch lebende Tochter um. Von der gesamten Familie bleibt lediglich Moraes übrig. Dieser hatte kurz zuvor den Tod der Mutter an ihrem vermeintlichen Mörder, dem Hindu-Fanatiker Raman Fielding gerächt – ein Verdacht, den Abraham Moraes mitgeteilt hatte. Diese Tötung ist ein archaischer Akt der Blutrache:

Ich dagegen hatte einiges zu tun. Uralte kategorische Imperative zwangen mich dazu. Wider alle Erwartungen hockte der aufgestörte Schatten meiner Mutter auf meiner Schulter und schrie nach Vergeltung. Blut verlangt nach Blut. Bade meinen Körper im roten Spring-

²⁴ "Once by a southern shore he had seen himself as a part of Beauty, as one half of a magic ring, completed by that wilful girl [...] But she had turned away from him, his beloved, she did not keep her part of the bargain, and he lost himself in his [...] Now she had gone, leaving him with the world in his hand, he would wrap himself in his might, like a golden cloak. Wars were brewing; he would win them. New shores were visible; he would take them by storm. He would not emulate her fall.

She received a state funeral. He stood by her open casket in the cathedral and let his thoughts run on new strategies of gain. Of the three pillars of life, God, family and money, he had only one, and needed a minimum of two. Minnie came to say her farewells to her mother but seemed somehow too glad. The devout rejoice in death, Abraham thought, they think it's the door to God's chamber of glory. But that's an empty room. Eternity is here on earth and money won't buy it. Immortality is dynasty. I need my outcast son." (317f).

brunnen meiner Mörder, erst dann werde ich in Frieden ruhen.
Das werde ich, Mutter (515).²⁵

Es ist bezeichnend, dass zu diesem Zeitpunkt kurz vor dem Ende der Familiengeschichte sowohl der Vater (mit dem Verlangen nach einem Erben) als auch der Sohn (in der Durchführung der Blutrache) auf archaische Familiennormen und -verhaltensweisen zurückfallen, was als Indiz für das Scheitern der Modernisierung in der Familie zu werten ist.

Das Ende und der katastrophale Beitrag von Adam Sinai dazu sind noch ein nachträglicher Kommentar zu dem hoffnungsvollen Schluss von *Midnight's Children*, wo ebendieser Adam Sinai als Zeichen eines neuen, dynamischen und konstruktiven Indien vorgestellt worden war. Die Düsterteit der Entwicklung von *The Moor's Last Sigh* beschließt die Revision der früheren Hoffnungen.

In der folgenden Passage, die den letzten Showdown dieser Fraktionen und die Sprengung von Abrahams Imperium beschreibt, wird nochmals eine Analogie zwischen den gegenwärtigen indischen Entwicklungen und dem titelgebenden Motivkomplex des maurischen Spanien hergestellt sowie die enge Assoziation von beidem mit der Identitätsthematik von Moraes betont:

Bombay war zentral; war es immer gewesen. Genau wie die fanatischen katholischen Könige Granada besiegt und den Fall der Alhambra abgewartet hatten, stand jetzt das Barbarentum vor unseren Toren. Ach, Bombay! Prima in Indis! Du Tor nach Indien! Stern des Ostens mit Blick nach Westen! Genau wie Granada – das al-Gharnatah der Araber – warst du der Glanz unserer Zeit. Doch eine dunklere Zeit kam über dich, und so wie Boabdil, der letzte Nasridensultan, zu schwach war, seinen großen Schatz zu verteidigen, erwiesen auch wir uns als unzulänglich. Denn die Barbaren standen nicht nur vor unseren Toren, sondern steckten in unserer Haut. [...] Möglich, daß Abraham Zogoiby die Zündschnur in Brand gesetzt hatte, oder auch Scar: diese Fanatiker oder jene, unsere Verrückten oder die euren. Die Explosionen brachen jedoch aus unseren eigenen Körpern hervor. Wir waren sowohl die Bomber als auch die Bomben. [...] Wir haben uns

²⁵ "Ancient, irrefutable imperatives had claimed me. Against all expectation, my mother's perturbed shade was hovering at my shoulder, crying havoc. Blood will have blood. Wash my body in my murderers' red fountains and let me R. I. P. – Mother, I will" (362).

die eigenen Beine abgehackt, unseren eigenen Sturz ausgelöst. Und können nun nur noch um das weinen, was zu verteidigen wir zu geschwächt, zu korrumpiert, zu klein, zu verachtenswert waren.

– Entschuldigen Sie bitte diesen Ausbruch! Es ist mit mir durchgegangen. Genug, genug; der alte Moor wird nicht mehr seufzen (529f).²⁶

Es folgt das dramatische Finale: Moraes flieht nach Spanien. Dort sucht er Vasco Miranda auf, der sich in dem Dorf Benengeli eine „kleine Alhambra“ (nach)gebaut hat. Bei ihrer Begegnung geht es um zwei Gemälde mit dem Titel „The Moor’s Last Sigh“ und damit um das Zentralmotiv des Romans, zum einen Mirandas frühe Selbstdarstellung, zum andern Auroras letztes Bild ihres Sohnes. Beide Bilder haben nicht nur das Sujet gemeinsam, sondern beide verdecken auch mit diesem Motiv jeweils etwas anderes, was jetzt wieder sichtbar gemacht wird: bei Mirandas Gemälde das Porträt Auroras, das Abraham seinerzeit zurückgewiesen hatte, bei Auroras Gemälde das Gesicht ihres Mörders, es ist Abraham, dessen Mordplan sie vorausgesehen hatte. Diese Fixierung auf die Bilder ist motiviert von dem Bemühen, mit Aurora sozusagen ins Reine zu kommen, die Beziehung zu ihr zu klären und abzuschließen: bei Miranda späte Rache, bei Moraes Klarheit über die Berechtigung seiner Blutrache. Miranda, von wahnsinnigem, neid-motiviertem Hass auf Aurora, ihre Malerei und die gesamte Familie getrieben, plant die Zerstörung aller Bilder und die Tötung von Moraes, des letzten überlebenden Familienangehörigen. Zuvor zwingt er diesen jedoch, seine eigene Geschichte und die seiner Familie niederzuschreiben. Als es so weit ist, kann Miranda seine Absicht nicht ausführen, sondern stirbt auf phantastische Weise eines spontanen Todes, sodass Moraes mit den Blättern seiner Lebensgeschichte fliehen kann.

²⁶ “Bombay was central; had always been. Just as the fanatical ‘Catholic Kings’ had besieged Granada and awaited the Alhambra’s fall, so now barbarism was standing at our gates. O Bombay! Prima in Indis! Gateway to India! Star of the East with her face to the West! Like Granada – al-Granatah of the Arabs – you were the glory of your time. But a darker time came upon you, and just as Boabdil, the last Nasrid Sultan, was too weak to defend his great treasure, so we, too, were proved wanting. For the barbarians were not only at our gates but within our skins. [...] Maybe Abraham Zogoiby lit the fuse, or Scar: these fanatics or those, our crazies or yours; but the explosions burst out of our very own bodies. We were both the bombers and the bombs [...] we engineered our own fall. And now can only weep, at the last, for what we were too enfeebled, too corrupt, too little, too contemptible to defend. – Excuse, please, the outburst. Got carried away. Old Moor will sigh no more” (372f).

Diese Blätter enthalten den Roman, so wird impliziert, dessen Lektüre der Leser gerade beendet. Auch dieser Roman, wie dies Heinz Hillmann bei anderen Familienromanen als zentrales Kompensationsverfahren für zerstörerische oder frustrierende Erfahrungen in der Familie beschrieben hat (Kapitel 5), thematisiert also das Erzählen der Familiengeschichte als Verarbeitungsmodus – ähnlich wie schon in *Midnight's Children*. Während dort der Konservierungs- und Genussaspekt in den Vordergrund gestellt wird (‘chutnification of history’), wird das Erzählen hier zwar mit dem Leidensmoment und der unmittelbar drohenden Auslöschung assoziiert, impliziert aber vor allem die Gewinnung von Einsicht in einem Prozess der Rechtfertigung und des Lernens sowie die Weitergabe an die Nachwelt.

Zwar verarbeitet Rushdie in dieser Familiengeschichte offenbar keine konkreten Anspielungen auf die eigene Familie, aber man kann wohl in anderer Hinsicht einen Bezug auf seine autobiographischen Erfahrungen erkennen: das Leiden unter dem religiösen Fanatismus von Moslems im Iran und anderswo als Indiz für die sich ausbreitende Vernichtung von kultureller und religiöser Toleranz und Vielfalt mit der drohenden Auslöschung eines abweichenden Individuums.

Zum Abschluss sei die Besonderheit von Rushdies Familienroman, seine prononcierte Doppeldimensionalität in den jeweiligen Hauptmerkmalen noch einmal zusammenfassend skizziert: zum einen die spezifische Geschichte einer (indischen) Familie im Kontext der Modernisierung und zum andern, eng damit gekoppelt, ihre Funktionalisierung für Kollektiventwicklungen (in Indien). Auf einer ersten Ebene erzählt *The Moor's Last Sigh* die Generationenabfolge einer Familie und der Leitung ihrer Firma vom Beginn der Modernisierung um 1900 bis zum Ende des Jahrhunderts in den unterschiedlichen Reaktionen auf nationale und internationale Entwicklungen (Entkolonialisierung, Globalisierung, Zunahme religiöser Konflikte et cetera). Der Zustand von Familie und Firma wird vornehmlich von der wechselnden Orientierung der Familienmitglieder an den gegenläufigen Tendenzen von Tradition und Moderne bestimmt. Es sind vor allem Belle und Abraham, die durch die konsequente Praktizierung des modernen Geschäftsgeistes, die die Firma retten beziehungsweise zur Prosperität verhelfen. Interessanterweise sind beide von außen, durch Heirat, in die Familie gekommen, während sich deren Tochter beziehungsweise Ehefrau – Aurora – nicht der Wirtschaft, sondern der Kunst widmet, und der Enkel beziehungsweise Sohn – Moraes – sich in keinem Bereich mehr aktiv engagiert.

Trotz der Erfolge der Firma produzieren jedoch psychische Schwächen und personale Defizite sowie gegensätzliche traditionelle oder moderne Orientierungen der Familienmitglieder wachsende Selbstzerstörungstendenzen, die zusammen mit den zunehmend destruktiven Konflikten und Tendenzen der nationalen sozialen Umwelt zum schließlichen Zusammenbruch der Familie führen. Die Familie erweist sich als labiles, prekäres Gebilde, das unter diesen Bedingungen keine Dauer besitzt.

Auf einer zweiten Ebene setzt der Roman die Familie ein, um in ihrer Struktur, Wertorientierung und Veränderung Gesamtentwicklungen der Gesellschaft und der Nation zu spiegeln. Aber diese selbstzerstörerische Entwicklung der da Gama-Zogobys liefert zugleich ein Indiz, dass die Familie nicht mehr als Repräsentationsmodell für die Gesellschaft zu fungieren vermag. An ihre Stelle treten – wenn auch nur andeutungsweise und von außen betrachtet – andere soziale und ökonomische Organisationsformen, nämlich große Wirtschaftskonzerne und generell der Kapitalismus als dynamisches Prinzip sowie die nach ähnlichem Muster funktionierenden Kollektive des organisierten Verbrechens. Zusätzlich verwischt sich der Unterschied zwischen diesen legalen und illegalen Komplexen. Abrahams Konzern verdient ebenfalls zum Beispiel an Drogen, Prostitution und Waffenhandel. Diese alternativen Organisationsformen haben aber eine zerstörerische Auswirkung auf die Familie. Das Familienerbe, die Firma, verselbstständigt sich in ihrer Eigendynamik und vernichtet menschliche Beziehungen innerhalb der Familie. Der Roman zeigt am Ende, dass diese Alternativen im Grunde menschenfeindlich und letztlich nicht erfolgreich sind (was vielleicht als Ausdruck kritischen Wunschenkens zu deuten ist).

Literatur

Primärliteratur

Rushdie, Salman. *Midnight's Children* (London 1982).

Rushdie, Salman. *Mitternachtskinder*, übers. K. Graf (München 1987).

Rushdie, Salman. *The Moor's Last Sigh* (London 1996).

Rushdie, Salman. *Des Mauren letzter Seufzer*, übers. G. Stege (Reinbek 2006).

Sekundärliteratur

Cundy, Catherine. *Salman Rushdie* (Manchester 1996).

Goonetilleke, D. C. R. A. *Salman Rushdie* (Basingstoke 1998).

Gorra, Michael. *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie* (Chicago 1997).

Grant, Damian. *Salman Rushdie* (Plymouth 1999).

Hirsch, Bernd. *Geschichte und Geschichten: Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies* (Heidelberg 2001).

Kimmich, Matt. *Offspring Fictions: Salman Rushdie's Family Novels* (Amsterdam und New York 2008).

Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy and Globalization* (Westport, CT 2001).

Schultheis, Alexandra W. „Postcolonial Lack and Aesthetic Promise in ‚The Moor's Last Sigh‘“, in: *Twentieth Century Literature* 47 (2002): 569–95.