



**HAL**  
open science

# Interkulturalität und Hybridität bei Salman Rushdie : Beispiele einer Hermeneutik des nicht ganz so Fremden

Chloé Chaudet

► **To cite this version:**

Chloé Chaudet. Interkulturalität und Hybridität bei Salman Rushdie : Beispiele einer Hermeneutik des nicht ganz so Fremden. Hans-Joachim Backe, Claudia Schmitt et Christiane Solte-Gresser (dir.). *Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen*, Königshausen & Neumann, pp.109-127, 2016. <hal-05563573>

**HAL Id: hal-05563573**

**<https://hal.science/hal-05563573v1>**

Submitted on 23 Mar 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

## Interkulturalität und Hybridität bei Salman Rushdie: Beispiele einer Hermeneutik des nicht ganz so Fremden

Chloé Chaudet

„Die Situation des zeitgenössischen Romans wird heute zunehmend von globalen Faktoren bestimmt: global im Sinne einer politischen, wirtschaftlichen und sozio-kulturellen Internationalisierung, die jedoch Spielräume, Schreib-Räume, für individuelle, für differente Erzählweisen lässt. Eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung spielt der sogenannte postkoloniale Roman.“<sup>1</sup>

Diese Bemerkung von Manfred Schmeling trifft besonders auf Salman Rushdie zu, dessen Biographie und Werk es kurz allgemein zu erläutern gilt, bevor ein genauerer Blick auf die, laut Manfred Schmeling, zentralen Aspekte Interkulturalität und Hybridität bei Rushdie geworfen werden soll. Das Ziel dieses Beitrages ist es, aufzuzeigen, dass Rushdies Poetik es unmöglich macht, sein Werk als Grundlage für eine imagologische Analyse zu nutzen – was aber nicht heißen mag, dass dieses vielfältige Œuvre keine Alteritätskritik enthält.

Salman Rushdie, geboren am 19. Juni 1947 im heutigen Mumbai, gehört mittlerweile zu den bekanntesten zeitgenössischen Autoren. Er studierte auf Betreiben seiner Familie in Großbritannien. Sein erstes veröffentlichtes Werk, *Grimus*, eine Art Märchen mit fantastischen Zügen, stieß auf geringes Echo seitens der Kritiker. Erst mit der Veröffentlichung des Romans *Midnight's Children* (*Mitternachtskinder*) im Jahre 1981, der unter anderem den *James Tait Black Memorial Prize* und den *Booker Prize* erhielt, gelangte Rushdie zu Ruhm. Nach *Shame* (*Scham und Schande*) 1983 und *The Jaguar Smile* (*Das Lächeln des Jaguars*) 1987, wurden 1988 *The Satanic Verses* (*Die satanischen Verse*) veröffentlicht, die eine spektakuläre Kontroverse mit sich brachten. Das Buch wurde von einem Großteil der strenggläubigen islamischen Welt als Blasphemie betrachtet, da es die schriftliche Überlieferung des Korans in Frage stellt und Stellen über den Propheten Muhammad enthält, die als verleumderisch empfunden wurden. Es folgten Demonstrationen, Autodafés, Anschläge gegen die Übersetzer der *Satanischen Verse* und ein Verbot des Buches in zahlreichen asiatischen und afrikanischen Staaten. Die Protestbewegung erreichte ihren Höhepunkt, als der Ajatollah Ruhollah Khomeini am 14.02.1989 eine Fatwa aussprach, die den Tod Rushdies verlangte. Rushdie wurde zu einer umstrittenen Persönlichkeit und eine Projektionsfigur innerhalb einer interkulturellen, auf internationaler Ebene geführten Debatte. Die Vertreter der ‚abendländischen Elite‘ protestierten im Namen der Redefreiheit. Jenseits der literarischen Problematiken enttarnten sich extreme kulturelle Oppositionen, selbst wenn sich auf beiden Seiten divergente Meinungen gegenüber dem herrschenden Diskurs beobachten ließen. Seit den *Satanischen Versen* hat Rushdie Erzählungen, Essays und sechs Romane veröffentlicht. Sein vorletztes Werk, *Joseph Anton* (2012), ein autobiographischer Roman, behandelt das Leben Rushdies mit und nach der Fatwa, vom Höhepunkt bis zur (relativen) Beruhigung der Lage.

Die Fatwa-Affäre hat lange dazu beigetragen, dass nicht das literarische Werk, sondern vielmehr der Autor im Fokus des Interesses stand. Als prominenter Autor der indischen Diaspora hat Rushdie bahnbrechende Konzepte eingeführt und übt auch weiterhin einen wichtigen Einfluss auf die Gegenwartsliteratur aus. *Midnight's Children* (1981), *Shame*

---

<sup>1</sup> Schmeling, Manfred: „Poetik der Hybridität – hybride Poetik? Zur ästhetischen Präsentation von Kulturkonflikten im multikulturellen Roman.“ In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron, 2000, S. 9–17, hier: S. 9.

(1983) und *The Satanic Verses* (1988) gelten heutzutage wahrscheinlich als Rushdies bekannteste Werke; zusammen werden sie manchmal als Trilogie betrachtet.<sup>2</sup>

*Midnight's Children* zeichnet eine fiktionale bzw. fikionalisierte Geschichte Indiens seit seiner Unabhängigkeit – eine Geschichte, die wir aus der Schilderung des Lebens der Figur Saleem Sinai herauszulesen haben. Saleem, der am 15. August 1947 – dem Tag der Unabhängigkeit Indiens – um Mitternacht geboren ist, besitzt magische Kräfte, die ihn zugleich zur Schöpfung und zur Vernichtung führen werden. Als biologischer Sohn ärmlicher Hinduisten, der von wohlhabenden Muslimen erzogen wurde, ist Saleem ein Mischlingssohn der Geschichte und kann als eine Metapher für den postkolonialen Staat gelesen werden. Laut Rushdie ist die Fälschung der Geschichte in *Midnight's Children* Ergebnis seines eigenen Status – desjenigen eines emigrierten, in London lebenden Schriftstellers, der eine imaginäre Heimat durch seine unvollständigen und uneindeutigen Kindheitserinnerungen zu erfassen versucht.<sup>3</sup> Dieser Migrationshintergrund wird noch zentraler auf der inhaltlichen Ebene der beiden späteren Werke.

*Shame* ist – unter anderem – eine magisch-realistische Rekonstruktion Pakistans und benutzt wie *Midnight's Children* eine private Familiensaga als allegorisches Modell der öffentlich-politischen Geschichte des Staates. *The Satanic Verses*, noch verschachtelter erzählt als die bereits erwähnten Werke, beginnt nach einem Terroranschlag auf ein Flugzeug über dem Ärmelkanal. Die beiden Schauspieler indischen Ursprungs, Gibreel Farishta und Saladhin Chamcha, verwandeln sich, nachdem sie auf wundersame Weise lebendig aus dem Flugzeug auf die Erde zurückgefallen sind. Gibreel wird zum Erzengel Gabriel und manchmal zum Propheten selbst; Saladhin wird zu Satan.

In diesem Zusammenhang sei noch erwähnt, dass die sogenannten „satanischen“ Verse sich auf die koranische Sure 53 oder Stern-Sure beziehen, welche von den weiblichen vorislamischen Gottheiten Al-Lat, Uzza und Manat handelt. Im Koran steht, dass ihnen keine göttliche Macht zugeteilt wurde. Aber Rushdie greift auf den Historiker und Gelehrten persischer Abstammung at-Tabarî (839–923) zurück, der eine frühere Fassung der Sure in Erinnerung gerufen hat, in welcher Muhammad die drei Gottheiten gelobt habe. Laut at-Tabarî hätte der Prophet Gabriel die Sure rezitiert, und der Erzengel habe ihm angekündigt, dass es sich nicht um das von ihm Diktierte handelte: Satan habe versucht, Muhammad eine ketzerische Lehre zu diktieren.<sup>4</sup> In Rushdies *Satanischen Versen* bringt der Erzähler ans Licht, dass diese kontroverse Sure tatsächlich vom Erzengel Gabriel ausgesprochen worden ist.<sup>5</sup> Jenseits der umstrittenen Textstellen bezüglich des Islams könnte der Roman als eine Kritik aller Arten von Intoleranz gelesen werden, sowohl in frühislamischer als auch in aktueller Zeit: Wie in *Shame* wird das zeitgenössische England mit Distanz beobachtet, insbesondere aufgrund der geschilderten Erfahrungen von sich zwischen England und dem indischen Subkontinent bewegendem Figuren.

Manfred Schmeling hat vor allem über die *Satanischen Verse* gearbeitet; deswegen werden sie im Zentrum der beiden ersten Teile dieses Aufsatzes stehen, wo wir in einen direkten Dialog mit Schmelings Arbeiten treten werden. Im dritten Teil wird eine Fortschreibung dieser Arbeiten erfolgen, vor allem in Hinblick auf den Roman *Shame* sowie auf die Autobiographie *Joseph Anton*.

---

<sup>2</sup> Siehe u. a. <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth87> [01/08/2014].

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Siehe Rushdie, Salman: *The Satanic Verses*. Delaware: The Consortium Inc., 1992.

<sup>5</sup> Auch der Schriftsteller Nedim Gürsel hat dieselbe Thematik in seinem Roman *Allah'in Kizlari (Allahs Töchter)* verarbeitet und stand deshalb 2009 in der Türkei vor einem gerichtlichen Strafverfahren.

## 1. Von der Interkulturalität zur Hybridität

### Interkulturalität

In seinem Aufsatz „Le moi dissocié’ : modernité et hybridité culturelle dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle“ erklärt Manfred Schmeling, was ein „interkultureller Roman“ für ihn ist. Er beobachtet zunächst, dass sich im Übergang zum 21. Jahrhundert die Formen der Alteritätswahrnehmung verändern. Die Tatsache, dass Kulturen immer mehr in Kontakt miteinander kommen, bleibt in diesem Zusammenhang nicht ohne Konsequenz für die Literatur. Spezifische Textsorten zeichnen sich ab: aus der Arbeitermigration entstehende Literatur, Exilliteratur, Texte von aus bi- oder multilingualen Regionen stammenden Autoren, postkoloniale Romane usw. Manfred Schmeling fasst diese verschiedenen Literaturtypen unter der neutralen Bezeichnung „interkulturelle Romane“ zusammen. Ein Hauptmerkmal teilen sie alle: Ihre Subjekte, seien sie Erzähler oder Protagonisten, nehmen auf eine neue Art und Weise an interkulturellen Bewegungen teil. Sie werden die narrativen Träger eines Bewusstseins, dessen Mängel, Verluste und Schäden die häufig problematische Konfrontation zwischen den Kulturen besonders deutlich machen.

Es sind gerade diese Konfrontationen, die uns Komparatisten interessieren – wie Manfred Schmeling in seinem Aufsatz „Mischung als Konzept“ betont: „Grundlage der interkulturellen Analyse sind einerseits die ‚Kontakte‘, d.h. die konkreten Formen und Ebenen der Begegnung, sowie andererseits der ‚Vergleich‘ als Verfahren. Die Analyse von Relationen, Kontakten, Mischphänomenen, Grenzüberschreitungen usw. ist eine vergleichende Tätigkeit.“<sup>6</sup>

Im Hinblick auf Rushdies Werk soll gleich angemerkt werden, dass eine solche interkulturelle Analyse sehr stark mit einer intertextuellen Analyse verbunden ist. Mit anderen Worten: Es existiert ein Verhältnis zwischen interkulturellem und intertextuellem Diskurs, wie auch Manfred Schmeling betont:

„In Rushdies *Satanischen Versen* ist die Auseinandersetzung zwischen östlicher und westlicher Kultur, die in ihren sozialen Konkretisationen (der Migrant ist hier wie dort fremd) als Kulturkonflikt vermittelt wird, gleichsam aufgehoben in der universalistischen Konfrontation von Gut und Böse, die über die Einzelstrukturen hinausreicht. Deshalb benutzt und instrumentalisiert Rushdie Texte aller Art, die thematisch sein Konzept stützen. Der Stellenwert eines Dichters wie Dante in seinem Roman ist beachtlich. Es wimmelt von europäischen, auch vielen antiken Intertexten.“<sup>7</sup>

Im Folgenden soll uns ein anderes wichtiges Merkmal einer interkulturellen Poetik beschäftigen: Hybridität.

### Hybridität als Merkmal einer interkulturellen Poetik

Was ist Hybridität? Der Begriff ist seit ein paar Jahren omnipräsent<sup>8</sup>, und nicht nur in der Literaturwissenschaft: Selbst in der Auto-Werbung werden hybride Technologien

---

<sup>6</sup> Schmeling, Manfred: „Mischung als Konzept. Ein Aspekt kultureller Grenzüberschreitung in Kulturwissenschaft und literarischer Praxis.“ In: Marti, Roland (Hg.): *Grenzkultur – Mischkultur?* Saarbrücken: SDV, 2000, S. 349–365, hier: S. 349.

<sup>7</sup> Schmeling: „Poetik der Hybridität – hybride Poetik?“, S. 16f.

<sup>8</sup> Manchmal zu sehr: „Le terme hybridité est peut-être devenu un peu trop passe-partout dans les études culturelles, traductologiques, littéraires, sociologiques. N’empêche, le concept cherche à dire un certain rapport à l’autre, à la langue, à l’identité – signalant une certaine tension entre racines et parcours, entre catégorisations et transitions. D’autres mots le taquinent comme métissage, mixage, mixité et créolisation, tous allant contre un certain purisme. De ses origines biologiques, avec des connotations souvent péjoratives, à son application à des groupes culturels, de son rapport avec la parenté à ses retombées dans les domaines de l’action sociale, des politiques d’intégration, de la démographie, de sa remise en cause des notions d’appartenance à sa force explicative dans les domaines des cultures et des lettres, l’hybridité a traversé le temps, pour être réactivée,

angepriesen. Ich werde hier eine relativ einfache Definition des Konzepts vorschlagen, welche für die Analyse des Werkes Rushdies nötig sein wird.

Hybridität muss zunächst auf formaler Ebene definiert werden, und zwar als Eigenschaft dessen, was aus zwei verschiedenen Entitäten oder Realitäten zusammengestellt wird. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass das Adjektiv 'hybrid' zunächst in der Biologie verwendet wurde und als solches das Ergebnis der natürlichen oder künstlichen Kreuzung zweier Individuen verschiedener Arten oder Varietäten bezeichnet – meistens im Hinblick auf Tiere oder Pflanzen.

Aber Hybridität kann auch, diesmal eher im kulturellen Sinne, als Mischung der Kulturen und Diskurse konzipiert werden, genauer formuliert als Mischung zweier kultureller und diskursiver Komplexe. Dieser Begriff ist ungefähr gleichbedeutend mit demjenigen der *cultural inbetweenness* oder des 'dritten Raumes' – ein Ausdruck, der unter anderem von Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* (1994) verwendet wird. Man kann dazu auf die Definition des *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* verweisen<sup>9</sup>:

„Diese [die Hybridität im kulturellen Sinne] fasst Kulturkontakte nicht mehr essentialistisch bzw. dualistisch, sondern entwirft einen ‚dritten Raum‘, in dem die Konstitution von ‚Identität und Alterität weder als ‚multikulturelles Nebeneinander‘ noch als dialektische Vermittlung, sondern als unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie, Unterdrückter und Unterdrücktem modelliert wird.“<sup>10</sup>

Diese letzte Aussage führt uns notwendigerweise zu einer Verknüpfung des Begriffs Hybridität, insbesondere im kulturellen Sinne, mit der postkolonialen und der postmodernen Literatur. 'Hybridität' ist nämlich ein gutes Stichwort, um beide 'Strömungen' – wenn man sie so nennen darf – gleichzeitig zu definieren und voneinander zu unterscheiden – zwar auf schematische, aber dennoch praktikable Art und Weise. Dazu Manfred Schmeling:

„Der postkoloniale, inter- und multikulturelle Roman entspricht, so meine These, weitgehend den Kriterien einer modernen bzw. postmodernen *écriture*. Im postkolonialen Roman bedingen sich kulturelle und ästhetische [oder: formale] Hybridität wechselweise. Der postmoderne Roman kommt andererseits auch ohne das Kriterium der *kulturellen* Fremdbestimmtheit aus. Er lebt zunächst einmal [...] von Hybridisierungen und Brüchen in der ästhetischen Struktur.“<sup>11</sup>

Man könnte es auch wie folgt ausdrücken: Postkoloniale und postmoderne Literatur sind sehr eng miteinander verbunden, unter anderem dadurch, dass beide monolithische Systeme und Schemata ablehnen – aber postkoloniale Literatur zeigt eine stärkere Tendenz dazu, sich auf kulturelle und soziale Problematiken zu beziehen.<sup>12</sup>

Nach diesem allgemeinen Einstieg ist es an der Zeit, konkreter zu werden, und zu beobachten, inwiefern Hybridität als Hauptmerkmal einer interkulturellen Poetik bei Salman Rushdie betrachtet werden kann.

### **Hybridität als Hauptmerkmal einer interkulturellen Poetik bei Rushdie**

Ausgangspunkt ist wiederum ein Zitat von Manfred Schmeling, in diesem Fall aus seinem Aufsatz „Differenz, Hybridisierung, Globalisierung – Interkulturelle Poetik heute“:

---

popularisée depuis les années 1990.“ Vgl. Ankündigung des internationalen Kolloquiums „Hybridité discursive et culturelle“ am 29. und 30. Oktober 2009 im Département d'études françaises der Turku-Universität, Finnland. Siehe <http://www.histoiredesmedias.com/Colloque-international-Hybridite.html> [01/08/2014].

<sup>9</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 358.

<sup>10</sup> Griem, Julika: „Hybridität.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler, 1998, S. 220–221, hier: S. 221.

<sup>11</sup> Schmeling „Poetik der Hybridität – hybride Poetik?“, S. 12.

<sup>12</sup> Siehe u.a. Durix, Jean Pierre: „Littératures postcoloniales“, *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litteratures-postcoloniales/> [01/08/2014].

„Die Hybridisierung wird bei Salman Rushdie zum *generierenden* Prinzip für alle gedanklichen und gestalterischen Strategien des Romans, für kulturelle Beziehungen (Okzident und Orient), Werte und Normen, Beziehungen zwischen Texten, zwischen literarischen Normen, zwischen Diskursen etc.“<sup>13</sup>

Außerdem stellt Manfred Schmeling Folgendes fest: „Die konkreten Themen reichen vom kulinarischen melting pot, d.h. kultureller Hybridität in der Küche, über mentale Mixturen, [bis hin zu] politische[n] und religiöse[n] Widersprüche[n] [...]“<sup>14</sup> Folgen wir Manfred Schmeling weiter. In seinem Aufsatz „Der Schriftsteller als Anthropologe? Zur Dialektik von interkultureller und ästhetischer Vermittlung“ erwähnt er eine besondere Stelle aus den *Satanischen Versen* – und zwar handelt es sich um den Moment, als der aus Indien stammende Gibreel über London schwebt und sich die Verwandlung der Stadt in einen tropischen Ort vorstellt:

„Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city: increased moral definition, institution of a national siesta, development of vivid and expansive patterns of behavior among the populace, higher-quality popular music, new birds in the trees (macaws, peacocks, cockatoos), new trees under the birds (coco-palms, tamarind, banyans with hanging beards). Improved street-life, outrageously coloured flowers (magenta, vermilion, neon-green), spider-monkeys in the oaks. A new mass-market for domestic air-conditioning units, ceiling fans, anti-mosquito coils and sprays. [...] Religious fervour, political ferment, renewal of interest in the intelligentsia. No more British reserve; hot-water bottles to be banished forever, replaced in the foetid nights by the making of slow and odorous love. Emergence of new social values: friends to commence dropping in on one another without making appointments, closure of old folks' homes, emphasis on the extended family. Spicier food; the use of water as well as paper in English toilets.“<sup>15</sup>

Manfred Schmeling interpretiert die Textstelle wie folgt:

„Die interkulturelle Hybridisierung der urbanen Landschaft geschieht hier in der Form ästhetischer Hybridisierung: Das Verhältnis zwischen Realem und Vorgestelltem, Rationalem und Phantastischem, Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, West und Ost, Hier und Dort, Vorher und Nachher usw. wird zum Spielball des ironischen Autors.“<sup>16</sup>

Jenseits dieser besonderen Textstelle können allgemeinere Beobachtungen zur Poetik der Hybridität in den *Satanischen Versen* gemacht werden. Setzen wir uns dazu mit einem schon erwähnten Aufsatz auseinander, und zwar mit „Mischung als Konzept“. Manfred Schmeling beobachtet dort, dass in den *Satanischen Versen* die Geschichte der indischen Auswanderer im Allgemeinen verarbeitet wird – indische Auswanderer, „die in England leben bzw. zwischen westlichem und östlichem Kontinent hin- und herreisen: ‚Vom Indischsein zum Englischsein, eine unmeßbare Entfernung‘, heißt es im Text.“<sup>17</sup> Jedoch konfrontiert uns Rushdie mit „Verschmelzungsideen“, so Manfred Schmeling, dies zwar „trotz dieses Spannungsverhältnisses zwischen den kulturellen Antipoden“<sup>18</sup> – das haben wir gerade in der Verwandlung Londons festgestellt.

---

<sup>13</sup> Schmeling, Manfred: „Differenz, Hybridisierung, Globalisierung – Interkulturelle Poetik heute.“ In: Djelal Kadir und Dorothea Löbbermann (Hg.): *Other Modernisms in an Age of Globalization*. Heidelberg: Winter, 2002, S. 265-282, hier: S. 266.

<sup>14</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 360.

<sup>15</sup> Rushdie: *The Satanic Verses*, S. 354f.

<sup>16</sup> Schmeling, Manfred: „Der Schriftsteller als Anthropologe? Zur Dialektik von interkultureller und ästhetischer Vermittlung“. In: Burtscher-Bechter, Beate und Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck: Studien Verlag, 2001, S. 297–315, hier: S. 309.

<sup>17</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 359.

<sup>18</sup> Ebd.

Dabei besteht die Besonderheit der Erzählweise Rushdies in den *Satanischen Versen* darin, dass die Hybridisierung „unter quasi-mythischen Vorzeichen“<sup>19</sup> geschieht. Manfred Schmeling bezieht sich hierzu auf eine weitere Textstelle: „How does newness come into the world? How it is born? Of what fusions, translations, conjoinings is it made? [...] What compromises, what deals, what betrayals of its secret nature must it make [...]?“<sup>20</sup>

Jedoch finden wir, ein paar Seiten weiter, eine im weiteren Sinne politische Bemerkung des Erzählers: „[...] not all mutants survive. Or, consider him sociopolitically: most migrants learn, and can become disguise.“<sup>21</sup> Manfred Schmelings Analyse ist daher folgende:

„Vom Mythos der ‚Verwandlung‘, der freilich an Ovids *Metamorphosen* erinnert, springt der Roman zur psycho-sozialen Realität des Migranten [...]. In den *Satanischen Versen* wird der Leser in der Tat hineingezogen in diese Welt permanenter Maskierungen des Ichs, in den Strudel perspektivischer Abstufungen und Verwandlungen dessen, was kulturelle ‚Identität‘ bedeutet.“<sup>22</sup>

In dieser Analyse zeigt sich als zentraler Aspekt, wie schwierig es in der Tat ist, kulturelle Identität bei Rushdie und vor allem in den *Satanischen Versen* fest zu umreißen oder gar einzugrenzen.

## **2. Hybridität, 'dritter Raum' oder die Unmöglichkeit, Identität und Alterität zu unterscheiden**

Auf den ersten Blick könnte man geneigt sein, Rushdies Werk als einen passenden Korpus zu betrachten, um fremdhermeneutische oder im Speziellen imagologische Analysen anzustellen. Aber gerade aus dem Grund, dass Identität bei Rushdie ein komplexes Konzept ist, bleibt ein solches Vorhaben sehr fraglich.

Aber zunächst einmal soll der Frage nachgegangen werden: Was ist Fremdhermeneutik im Allgemeinen und 'Imagologie' im Besonderen?

### **Fremdhermeneutik / Imagologie**

Es geht hier nicht darum, in aller Breite die Begriffe zu diskutieren, sondern nur ein paar Hauptmerkmale dieses Arbeitsgebietes für unsere konkreten analytischen Zwecke zusammenzufassen. Dazu beziehe ich mich hauptsächlich auf die Definition des Begriffs „Imagologie“, die Jean-Marc Moura für den *Dictionnaire international des Termes Littéraires* verfasst hat.<sup>23</sup>

Jean-Marc Moura unterstreicht die dreifache Bedeutung der Imagologie:

- 1) Sie kann das Fremde als grundlegendes Thema eines Werkes untersuchen, z.B.: der Orient im Werk Pierre Lotis. Dadurch wird sie Teil einer literaturgeschichtlichen Arbeitsweise.
- 2) Sie studiert die Bilder des Anderen als Indizien einer umfassenderen Entwicklung im intellektuellen Leben eines Landes, z.B.: die französischen Darstellungen Deutschlands von 1870 bis 1940. In diesem Bereich arbeitet die Imagologieforschung mit den Rezeptionsstudien und der Ideengeschichte zusammen.
- 3) Sie betrachtet Alteritätsfiguren als grundlegende Vorstellungen im gesellschaftlichen Imaginären, z.B.: die vom christlichen Abendland entwickelten Islam-Bilder, durch welche das mittelalterliche Europa, vor allem seit den Kreuzzügen, ein 'umgekehrtes Christentum'

---

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Rushdie: *The Satanic Verses*, S. 8.

<sup>21</sup> Ebd., S. 49.

<sup>22</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 359f.

<sup>23</sup> Moura, Jean-Marc: „Imagologie/Social images“, *Dictionnaire international des Termes Littéraires*, [http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages_n.html) [15.12.2013].

definierte und dadurch seine eigene Identität festigte. Hierbei bewegen wir uns in einem Bereich der allgemeinen Geschichte des Imaginären.

Jean-Marc Moura schließt seine Definition wie folgt ab: „À son aboutissement, l'étude imagologique favorise l'examen par une culture du système de valeurs qui gouverne son appréhension de l'altérité.“<sup>24</sup>

Das Fremde, die Bilder des Anderen, Alteritätsfiguren, Alterität: Um diese Begriffe im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse als relevant zu betrachten, muss man davon ausgehen, dass Alterität *als solche* überhaupt existiert. Aber: Wenn man das Konzept der Hybridität ernst nimmt, ist es eigentlich kaum möglich, Identität und Alterität zu unterscheiden – vor allem bei Rushdie. Mit anderen Worten: Ein Fremdheitskonzept im hergebrachten Sinne ist für Rushdies Werk in Frage zu stellen.

### **Warum Rushdies hybride Poetik es schwierig macht, eine imagologische Studie durchzuführen**

Kehren wir zunächst zur Wortgeschichte der Begriffe 'Hybridität' und 'Hybridisierung' zurück – eine bedeutsame Wortgeschichte, wie Manfred Schmeling in „Mischung als Konzept“ unterstreicht:

„Die Tatsache, dass lat. 'ibrida' durch Annäherung an gr. 'ἕβρις' (Exzeß) zu ‚hybrida‘ wird, erinnert an Inkommensurables als Ergebnis der Mischung, etwa in mythologisch-manieristischen Vorstellungen von Mensch-Tier-Vereinigungen. Der Manierismus-Forscher Gustav René Hocke spricht von der ‚concordia discors‘, der paradoxen Vereinigung des Nichtvereinbaren und betont den ‚hybrid-monströsen‘ Charakter solcher Verbindungen. Diese ursprüngliche Idee einer (nicht hintergehbaren) *Wesensfremdheit* des Anderen ist in den modernen Vorstellungen von kultureller Hybridität freilich gelöscht.“<sup>25</sup>

Oder wie Manfred Schmeling es an anderer Stelle ausdrückt: „Kultur wird aus postkolonialer Perspektive [...] betrachtet als ein nie zu sich selbst findendes offenes System, oder vielmehr als ein strukturelles Dilemma, als eine sich perpetuierende Unentschiedenheit zwischen Identität und Alterität.“<sup>26</sup> Dies hat laut Schmeling eine grundlegende Konsequenz für das Identitätskonzept: „Identität wird [in postmodernen bzw. postkolonialen Zusammenhängen] nicht mehr als etwas begriffen, das fest, homogen und zum Anderen und Fremden hin klar abgegrenzt ist.“<sup>27</sup>

Dies betrifft insbesondere die *Satanischen Verse*. Der Roman erzählt nicht mehr die Geschichte der Überschreitung kultureller Grenzen oder die Erfahrung fremder Räume im Sinne einer dialektisch-teleologischen Bewegung<sup>28</sup> – wie es eine klassische Definition des Narrativen eigentlich verlangen würde: „Die Helden der *Satanischen Verse* [...] begeben sich nach dem Absturz ihres Jumbo-Jets auf eine phantastische Odyssee durch Zeit und Raum, wobei der Autor den einen der beiden Protagonisten mit engelhaften Attributen [...] und den anderen [...] mit teuflischen Eigenschaften (z. B. mit Hörnern) ausstattet. Figuren wie Mahoud, der Geschäftsmann, der zum Propheten wird und als Persiflage auf Mohammed angelegt ist, groteske Gestalten wie der geifernde Imam im Londoner Exil, der an Khomeini erinnert, dann aber auf der anderen Seite auf faschistoide Londoner Polizisten, Auswüchse von Sex, Gewalt und Kapitalismus, verfehlte Einwanderungspolitik etc. – solche stofflichen Elemente haben ihren Anteil an der Strategie der Hybridisierung, ebenso wie die zentralen

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 354.

<sup>26</sup> Schmeling: „Poetik der Hybridität – hybride Poetik?“, S. 11.

<sup>27</sup> Schmeling: „Mischung als Konzept“, S. 359f.

<sup>28</sup> Vgl. Schmeling, Manfred: „Altérité culturelle – altérité textuelle: une conception comparatiste de l'œuvre ouverte.“ In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 31:4 (2004), S. 445–459, hier: S. 457.

Motive des Romans. Der Autor lässt die Welten gerade nicht abgeschottet, fundamentalistisch erscheinen, sondern Gut und Böse, Engel und Teufel, gläubig und ungläubig, London und Bombay, Metropole und Wüste, Indischsein und Englischsein, Dante und Koran interferieren im Rahmen einer zur literarischen Grotteske gesteigerten, in perspektivischem Durcheinander präsentierten Mischkultur.“<sup>29</sup>

Was wird dann aus dem Unterschied zwischen Identität und Alterität, fragt man sich. Denn in den *Satanischen Versen* bleibt das Subjekt zwischen den Grenzen, statt räumliche, sprachliche, existentielle Grenzen zu überschreiten, wie es das Modell des ‚klassischen‘ Romans vorsieht. Hier denken wir wieder an die postkoloniale Kritik, welche im Roman inszeniert wird: Wie bereits erwähnt, werden Kultur und Identität als permanente Bewegungen, als „in-between“ verstanden.<sup>30</sup> Die Welt des Romans wird von dem durchströmt, was die Figur Gibreel als „multiform, plural, representing the union-by-hybridisation of [...] opposites“<sup>31</sup> beschreibt.

Laut Manfred Schmelting stehen diese Merkmale der Reinheit, dem Extremismus, der Einheit – oder, anders ausgedrückt, dem Fundamentalismus – gegenüber.<sup>32</sup>

„Am Ende wissen wir, dass dieser Roman nichts anderes ist als der Bewusstseinsstrom eines Migranten, der zwar permanent mit Verschmelzungssehnsüchten spielt [...] – der aber letztlich den bitteren Eindruck einer unaufhebbaren Spannung zwischen den Kulturen von Ost und West zurücklässt.“<sup>33</sup>

Also scheint Kritik trotzdem möglich zu sein, sei es Kritik des Anderen oder Selbstkritik – eine Kritik, die aber nicht monolithisch sein kann. Das werde ich gleich im dritten Teil dieses Aufsatzes aufzeigen, wo ich die Überlegungen Manfred Schmelings auf zwei weitere Beispiele übertragen werde.

### **3. Hybridität als Mittel, eine ambivalente Kritik des abendländischen ‚Modells‘ zu liefern**

Setzen wir uns nun mit dem Roman *Shame*, sowie mit ausgewählten Stellen aus dem autobiographischen Roman Rushdies, *Joseph Anton*, auseinander. *Shame* ist zwar weniger bekannt als *Die Satanischen Verse* und *Mitternachtskinder*. Der Roman ist aber nicht so verschachtelt wie die beiden erstgenannten und zudem relativ kurz und stellt somit ein gutes ‚Sprungbrett‘ dar, um in Rushdies literarische Welt einzutauchen.

Wie bereits gesagt, wurde *Shame* 1983 veröffentlicht, zwei Jahre nach den *Midnight's Children*. Es handelt sich um den Roman Rushdies, in welchem Politik die zentralste Rolle spielt: Der Text zeichnet Leben und Taten der Romanfiguren Iskander Harappa und Raza Hyder während der 1970er und -80er Jahre nach, die von den pakistanischen Politikern Zulfikar Ali Bhutto und Muhammad Zia-ul-Haq inspiriert wurden. Zugleich besitzt das Werk aber ein universelleres Ziel: Es geht Rushdie darum, über Gewalt und Schande im Rahmen einer Ursache-Wirkung-Dynamik nachzudenken. Seine ambivalenten Überlegungen werden von einem auktorialen Erzähler vermittelt, und dies geschieht vor allem innerhalb essayistischer Textstellen im Roman.

Ich möchte aufzeigen, dass *Shame* eine zweideutige Sicht dessen vermittelt, was ein ‚abendländisches Modell‘ sein könnte, eben weil die auktoriale Instanz hybrid erscheint.

Ausgangspunkt für ein Konzept der auktorialen Instanz ist die Annahme, dass in Erzähltexten ein impliziter Autor eine mehr oder minder verdeckt proklamierte Ethik

---

<sup>29</sup> Schmelting: „Differenz, Hybridisierung, Globalisierung“, S. 276f.

<sup>30</sup> Schmelting: „Altérité culturelle – altérité textuelle“, S. 457.

<sup>31</sup> Rushdie: *The Satanic Verses*, S. 319.

<sup>32</sup> Schmelting: „Altérité culturelle – altérité textuelle“, S. 457.

<sup>33</sup> Schmelting: „Differenz, Hybridisierung, Globalisierung“, S. 277.

präsentiert, die der Leser während der Lektüre rekonstruiert. Hierbei kommt einem auktorialen Erzähler immer eine besondere Rolle zu, weil er durch seine allwissende Position sehr präsent im Text ist und als besonders verlässlich eingestuft wird. In manchen Texten, so z.B. im Falle von *Shame*, können die Aussagen des auktorialen Erzählers mit denen des realen Autors zusammenfallen, was dann für diesen speziellen Fall zu der Gleichung führt: Aussagen des auktorialen Erzählers = Aussagen des impliziten Autors = Aussagen des realen Autors. Für solche Fälle bietet sich der Begriff der auktorialen Instanz an.

### **Die auktoriale Instanz als hybrides Gebilde auf formaler Ebene – eine heuristische Betrachtung**

Beginnen wir damit, uns mit der Hybridität der auktorialen Instanz auf formaler Ebene zu beschäftigen. Ein Hauptmerkmal formaler Hybridität in *Shame* betrifft zunächst das Ineinandergreifen der Fiktion und der Wirklichkeit, wie dies unter anderem von Serge Doubrovsky und Philippe Gasparini festgestellt wurde.<sup>34</sup>

In *Shame* geschieht Folgendes: Die auktoriale Instanz lässt sich unterteilen in einen Bereich, der für die Fiktion zuständig ist (der Erzähler) und einen Bereich, der für die Wirklichkeit zuständig ist (das auktoriale Ich, das sich im Laufe des Textes ausdrückt). Die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit wird von diesem auktorialen Ich selbst thematisiert:

„The country in this story is not Pakistan, or not quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same place, or almost the same place. My story, my fictional country exists, like myself, at a slight angle to reality. I have found this off-centering to be necessary [...] My view is that I am not writing only about Pakistan.“<sup>35</sup>

Aus dieser Sicht ist die auktoriale Instanz tatsächlich hybrid: Keine ihrer zwei Facetten ist von der anderen unabhängig. Sie spricht hier von einem „etwas schiefen Winkel zur Realität“ („a slight angle to reality“): Die Wirklichkeit bleibt also anwesend. In der Tat können manche *erzählten* Textstellen in *Shame* als Illustrierung *reflexiver* und in der Wirklichkeit verankerter Stellen betrachtet werden. Umgekehrt stellt man ein Eindringen reflexiver Textstellen in die Erzählung fest, welche zur Erklärung oder zur Vervollständigung dessen dienen, was in der Fiktion ausgesagt wird. Dieses permanente Ineinandergreifen ist die Antwort auf die Hybridität der auktorialen Instanz.

In der Tat will und kann Rushdie als Migrant nicht auf ein Schreiben des „Dazwischen“ verzichten, welches den Aufbau des ganzen Romans rechtfertigt:

„I have learned Pakistan in slices, the same was as I have learned my growing sister. [...] I think what I'm confessing is that, however I choose to write about over-there, I am forced to reflect that world in fragments of broken mirrors [...] I must reconcile myself to the inevitability of the missing bits.“<sup>36</sup>

Die Rekonstruktion der Fragmente führt zur Konstruktion einer anderen Wirklichkeit – die Peccavistan-Wirklichkeit, welche einen „dritten Raum“ im Sinne von Homi K. Bhabha darstellt:

„[...] si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le ‚tiers-espace‘ qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun.“<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Siehe Jeannelle, Jean-Louis: „Où en est la réflexion sur l'autofiction.“ In: Ders. und Catherine Viollet (Hg.): *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve: Bruylant Academia, 2007, S. 17–37, hier: S. 28f.

<sup>35</sup> Rushdie, Salman: *Shame*, London: Vintage, 1995, S. 29.

<sup>36</sup> Rushdie: *Shame*, S. 69.

<sup>37</sup> Bhabha, Homi K. und John Rutherford: „Le Tiers-espace.“ In: *Multitudes*, 26/10/2006.

Daher erklärt sich die Wichtigkeit der selbstreflexiven und metafiktionalen auktorialen Instanz in *Shame*, die „dem alten guten ‚gesunden Menschenverstand‘ entrinnen[enden]<sup>38</sup>“ Wahlen erklärt und rechtfertigt – Wahlen, welche von einer besonderen, die üblichen Denkmuster sprengenden Perspektive zeugen.

*Shame* befragt also die Darstellungen des Autors – indem der Roman dazu auffordert, diesen Autor zu suchen, ihn zu entdecken. Was wir hinter den Hybriditätsphänomenen entdecken, ist eine besondere Art von Kritik, welche die Form einer Anprangerung annimmt.

### **Auktoriale Instanz und Anprangerung**

Ein Anprangerungswillen ist bei Rushdie deutlich feststellbar, wenn man sich unter anderem auf seine Äußerungen zu seinen eigenen fiktionalen Texten bezieht. In *Joseph Anton*, seinem in der dritten Person verfassten autobiographischen Roman, schreibt Rushdie nämlich Folgendes:

„Two years after *Midnight's Children* he published *Shame*, the second part of the diptych in which he examined the world of his origins [...]. No[t] was this a book written with love; his feelings toward Pakistan were ferocious, satirical, personal. Pakistan was that place where the crooked few ruled the impotent many, where bent civilian politicians and unscrupulous generals allied with one another [...].“<sup>39</sup>

Hier findet man einerseits die vom Autor formulierte Idee einer Verknüpfung zwischen *Shame* und seinem eigenen Erlebten – eine Verknüpfung, welche die Auswahl des literarisch bearbeiteten Themas rechtfertigt. Andererseits betont der anprangernde Ton dieser Textstelle, dass es für Rushdie in *Shame* darum geht, die Missstände der pakistanischen Gesellschaft zu denunzieren.

Und hinter den Hybriditätsphänomenen, die wir auf formaler Ebene in *Shame* festgestellt haben, zeichnet sich auch eine auktoriale Instanz mit starkem Anprangerungswillen ab. In *Shame* steht das Denunzieren der zwischen den 1970er und -80er Jahren von der pakistanischen Regierung begangenen Schikanen im Mittelpunkt.

Wir hatten die Anwesenheit zweier herausragender Stimmen in *Shame* festgestellt. Die erste Stimme, die dem auktorialen Ich entspricht, gleicht derjenigen eines Essayisten: Ernsthaft und direkt liefert sie uns Informationen zum Kontext, moralisiert, kommentiert das Erzählte – wie in folgender Textstelle:

„I repeat: there is no place for monsters in civilized society. If such creatures roam the earth, they do so out on its uttermost rim, consigned to peripheries by conventions of disbelief... but once in a blue moon something goes wrong. A Beast is born, a ‚wrong miracle‘, within the citadels of propriety and decorum.“<sup>40</sup>

Auch eine zweite Stimme ist in *Shame* feststellbar, „a [sic] ironic voice that mocks satiric targets by feigning complicity with their less admirable attitudes.“<sup>41</sup> Im Unterschied zur Stimme des Essayisten fordert diese spielerische Stimme den Leser, indem sie den Gegenstand des Diskurses beispielsweise mittels eines ironischen Lobs verurteilt:

„Did any man ever sacrifice more for his people ? He [Iskander Harappa] gave up cock-fights, bear-fights, snake-and-mongoose duels ; plus disco dancing, and his monthly evenings at the home of the chief film censor, where he had watched special compilations of the juiciest bits excised from incoming foreign films.“<sup>42</sup>

---

Siehe <http://multitudes.samizdat.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec> [01/08/2014].

<sup>38</sup> *Ebd.* (Ende des Zitats).

<sup>39</sup> Rushdie, Salman: *Joseph Anton*. New York: Random House, 2012, S. 60.

<sup>40</sup> Rushdie: *Shame*, S. 199f.

<sup>41</sup> Ball, John Clement: *Satire & The postcolonial novel. V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. New York, London: Routledge, 2003, S. 141.

<sup>42</sup> Rushdie: *Shame*, S. 125.

Die spielerische Stimme ist gleichzeitig flexibel genug, um den wahren Grund für das identifizierte Problem bekannt zu geben und die Sprache derer zu verspotten, die ihre Verantwortung ablehnen oder das Problem normalisieren:

“The elections which brought Iskander Harappa to power were not [...] as straight-forward as I have made them sound. [...] O confusion of people who have lived too long under military rule, who have forgotten the simplest things about democracy! Large numbers of men and women were swept away by the oceans of bewilderment, unable to locate ballot-boxes or even ballots, and failed to cast their votes. Others, stronger swimmers in those seas, succeeded in expressing their preferences twelve or thirteen times.”<sup>43</sup>

„The clairvoyancy of Talhar Ulhaq enabled him to compile exhaustive dossiers on who-was-bribing whom, on conspiracies, tax evasion, dangerous talk at dinner parties, student sects, homosexuality, the roots of treason. Clairvoyancy made it possible for him to arrest a future traitor before he committed his acts of treason, and thus save the fellow’s life.”<sup>44</sup>

In diesen Stellen ist die Verwendung der Begriffe „clairvoyancy“ („Sehergabe“) und „confusion“ („Verwirrung“) bedeutsam. Wie John Clement Ball<sup>45</sup> unterstreicht, wird hier ein Beispiel dafür feststellbar, was Mikhaïl Bakhtin „das innerlich dialogisierte Wort“ nennt<sup>46</sup> – ein Wort, das von anderen Diskursen hinter der erzählenden Stimme gesättigt wird. Die erzählende Stimme ist in ihren Absichten so sehr von der darstellenden Sprache distanziert, dass letztere diskreditiert und satirisiert wird.<sup>47</sup> Indem diese erzählende Stimme die Doppelsprache der Propaganda imitiert, welche institutionelle Schikanen maskieren kann, denunziert sie sie auf indirekte Art und Weise. Darüber hinaus vereinigt sie sich mit der moralisierenden Stimme des Essayisten, auf welche sie sich stützt. Jenseits formaler Hybriditätsphänomene in Bezug auf die auktoriale Instanz wird der Roman von einer ähnlichen Anprangerungsgeste durchzogen.

Aber ein Problem stellt sich: Die anprangerische Geste wird in *Shame* durch massive inhaltlich-diskursive Diskrepanzen stark in Frage gestellt. Dieses Phänomen ist mit der kulturellen Hybridität verbunden, die die auktoriale Instanz in *Shame* kennzeichnet.

### **Die auktoriale Instanz als hybrides Gebilde auf kultureller Ebene. Die konstruktive Zersplitterung eines abendländischen ‚Modells‘**

In *Shame* wird das Denunzieren der pakistanischen Regierung mit der Bewunderung bestimmter Werte verknüpft, die traditionell dem ‚Abendland‘ zugeschrieben werden. Dies wird anhand folgender Schlüsselstelle deutlich:

„So called Islamic ‚fondamentalism‘ does not spring, in Pakistan, from the people. It is imposed on them from above. [...] But the ramming-down-the-throat point stands. In the end you get sick of it, you lose faith in the faith, if not *qua* faith then certainly as the basis for a state. And then the dictator falls, and it is discovered that he has brought God down with him, that the justifying myth of the nation has been unmade. This leaves only two options: disintegration, or a new dictatorship... no, there is a third, and I shall not be so pessimistic as to deny its possibility. The third option is the substitution of a new myth for the old one. Here are three such myths, all available from stock at short notice: liberty; equality; fraternity.”<sup>48</sup>

Diese drei zuletzt erwähnten Werte, welche aus der Französischen Revolution – und aus all dem, was ihr voran ging – stammen, und die zum Mythos erhoben werden, liefern uns *a priori* ein Kriterium, um den ethischen Standpunkt des auktorialen Ichs zu bestimmen.

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 178.

<sup>44</sup> Ebd., S. 184.

<sup>45</sup> Siehe Ball: *Satire & The postcolonial novel*, S. 131 f.

<sup>46</sup> Siehe Bakhtine, Mikhaïl: *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970, S. 264.

<sup>47</sup> Siehe Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, S. 180f.

<sup>48</sup> Rushdie: *Shame*, S. 250f.

Jedoch kann diese Eröffnung eines nicht maskieren: das vom selben auktorialen Ich ausgedrückte, tiefe Verständnis dafür, was die pakistanische Gesellschaft vergiftet: „Shame“ (auf Deutsch sowohl „Scham“ als auch „Schande“).

Letztere(s) wird als ein schwer greifbares, fließendes Konzept im Buch dargestellt, unter anderem aus dem Grund, dass der ursprüngliche Begriff „sharam“ eine sehr breite Bedeutung besitzt. Folgende Übersetzungen werden dem Leser geliefert: „shame [...], but also embarrassment, discomfiture, decency, modesty, shyness, the sense of having an ordained place in the world, an other dialects of emotions for which English has no counterparts.“<sup>49</sup> Wesentlich ist aber, dass diese facettenreiche „Shame“ Gewalt zur Konsequenz hat.

So verwandelt sich im Roman die Figur Sufiya Zinabias, nachdem sie von ihrem Ehemann gedemütigt wurde, zu einem wilden Tier, welches alles frisst, was sich auf seinem Weg befindet – ein weiteres hybrides Gebilde. Man kann aber auch eine überraschende Aussage im 7. Kapitel, „Blushing“ („Erröten“), entdecken. Dort berichtet das auktoriale Ich über eine Lokalnachricht aus London: Die Ermordung einer jungen Frau durch ihren Vater pakistanischer Abstammung, der gerade erfahren hat, dass seine Tochter eine sexuelle Beziehung mit einem jungen Engländer gehabt hat – also der typische Fall eines Ehrenmordes. Ein paar Zeilen später sagt das auktoriale Ich Folgendes:

„I [...] found myself understanding the killer. The news did not seem alien to me. We who have grown up on a diet of honour and shame can still grasp what must seem unthinkable living in the aftermath of the death of God and of tragedy: that men will sacrifice their dearest love on the implacable altars of their pride.“<sup>50</sup>

Der Diskurs der auktorialen Instanz in *Shame* ist also weit davon entfernt, eindeutig zu sein. Man findet übrigens an anderer Stelle im Text typisch postkoloniale Kritiken am europäischen Imperialismus: Englisch wird zum Beispiel als eine Sprache bezeichnet „tainted by wrong concepts and the accumulated detritus of its owners’ unrepented past.“<sup>51</sup>

So führt das kulturelle und diskursive ‚Dazwischen‘ der auktorialen Instanz in *Shame* zu einer Zersplitterung der Vorstellung eines ‚Abendlandes‘, das monolithisch konzipiert wäre. Das Modell oder der ‚Mythos‘ – um Rushdies eigenen Begriff zu verwenden – wird rissig. Das Abendland als solches wird zu einem zerbröckelten Konzept. Ein Begriff, der zwar mit Werten verbunden wird, die Rushdie bewundert; Werte, die jedoch nicht genug hinterfragt werden angesichts der Komplexität der Gegenwart – man könnte beinahe schon sagen: der Gegenwarten. Meiner Meinung nach führt diese Zerbröckelung zu einer Art konstruktivem Paradox, bei dem es nicht darum geht, die Bedingtheit von allem zu behaupten. Vielmehr wird die Notwendigkeit des beiseite Tretens behauptet – um besser beobachten zu können und um sich in einem gegebenen Modell nicht einsperren zu lassen.

Infolgedessen könnte man sich fragen – im Bewusstsein der Begrenztheit jeglicher autobiographischen Deutung – ob es nicht gerade aufgrund seiner gleichzeitigen Zugehörigkeit zu zwei spezifischen kulturellen Komplexen ist, dass Rushdie sich dazu aufgefordert sieht, eine monolithische Sicht auf das ‚Abendland‘ abzulehnen. Eine solche Deutung ist zumindest verlockend, wenn man liest, wie Rushdie folgende Frage in *Joseph Anton* stellt – in Bezug auf ihn selbst und auf einen anderen emigrierten Schriftsteller: „Who were they, and to what and whom did they belong? Or was the idea of belonging itself a trap, a cage from which they had been lucky enough to escape?“<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 39.

<sup>50</sup> Ebd., S. 115.

<sup>51</sup> Ebd., S. 38.

<sup>52</sup> Rushdie: *Joseph Anton*, S. 98.