



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Vielschichtigkeit im postkolonialen Text  
als Übersetzungsproblem

Kritik der deutschen Fassung von Arundhati Roys  
„The God of Small Things“ nach dem funktionalen Modell  
von Margret Ammann

Verfasserin

Elisabeth Maria Winter, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 348

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Italienisch

Betreuerin:

O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby



# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Theoretische Grundlagen.....</b>	<b>5</b>
2.1	Sprache und postkoloniale Literatur im indischen Kontext.....	5
2.1.1	<i>Postkoloniale Literatur – Theorie und Praxis nach Ashcroft et al.....</i>	<i>7</i>
2.1.2	<i>Indian English Literature seit der Unabhängigkeit.....</i>	<i>9</i>
2.1.3	<i>Englisch als Ausdrucksmittel postkolonialer indischer Autoren.....</i>	<i>13</i>
2.1.4	<i>Sprachliche Strategien und Stilmittel des Indian English.....</i>	<i>16</i>
2.2	Hybride Texte in der Literatur.....	20
2.2.1	<i>Zum Begriff der Hybridität.....</i>	<i>20</i>
2.2.2	<i>Hybride Texte in der Translationswissenschaft.....</i>	<i>22</i>
2.2.3	<i>Postkoloniale hybride Texte.....</i>	<i>23</i>
2.3	Das Modell der funktionalen Übersetzungskritik nach Ammann.....	26
2.3.1	<i>Die Skopostheorie.....</i>	<i>27</i>
2.3.2	<i>Das übersetzungskritische Modell.....</i>	<i>28</i>
2.3.3	<i>Der „Modell-Leser“.....</i>	<i>29</i>
2.3.4	<i>Scenes und frames in der Übersetzungskritik.....</i>	<i>31</i>
<b>3</b>	<b>Der Gott der kleinen Dinge.....</b>	<b>34</b>
3.1	Zum Roman.....	34
3.1.1	<i>Inhalt.....</i>	<i>35</i>
3.1.2	<i>Charaktere.....</i>	<i>37</i>
3.1.3	<i>Die „Großen Dinge“.....</i>	<i>42</i>
3.2	Die Autorin.....	43
3.3	Die Übersetzerin.....	45
<b>4</b>	<b>Textanalyse nach dem Modell von Ammann.....</b>	<b>46</b>
4.1	Translatfunktion.....	46
4.2	Intratextuelle Kohärenz des Translats.....	49
4.3	Funktion des Ausgangstextes.....	68
4.4	Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes.....	70
4.5	Intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	86
<b>5</b>	<b>Schlussbemerkungen.....</b>	<b>98</b>
<b>6</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>100</b>
<b>7</b>	<b>Anhang.....</b>	<b>104</b>



# 1 Einleitung

Das Ziel dieser Arbeit ist es, mittels einer funktionalen Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann (1990) festzustellen, ob und in welchem Ausmaß die deutsche Übersetzung von Arundhati Roys Roman *The God of Small Things* die Vielschichtigkeit dieses postkolonialen Textes widerspiegelt und ob es in Folge auch einem deutschsprachigen Rezipienten<sup>1</sup> möglich ist, den Aspekt der Hybridität – ein besonderes Charakteristikum postkolonialer Literatur – im Zieltext wahrzunehmen.

*The God of Small Things* ist erstmals im Jahr 1997 erschienen und handelt von einer syrisch-orthodoxen Familie im Südwesten Indiens, die an den tragischen Ereignissen, die sich Ende der 1960er-Jahre zutragen, zerbricht. Der Roman, der bisher Roys einziges literarisches Werk ist und weltweit in den Bestseller-Listen geführt wurde, erzählt die Geschichte von den zweieiigen Zwillingen Estha und Rahel, die auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt die Grausamkeit der Realität erfahren. Die Erzählung handelt von „großen“ sowie „kleinen“ Dingen – ein „kalter Falter auf Rahels Herz“ oder ein Tausendfüßler in der Schuhsohle eines Polizeibeamten nehmen ihren Platz neben der Stellung der Frauen in der indischen Gesellschaft, dem Kastenwesen, den innenpolitischen Unruhen Ende der 1960er-Jahre oder der fortschreitenden Umweltzerstörung durch Globalisierung und zunehmenden Tourismus ein. Arundhati Roy stellt nicht zuletzt die Frage nach der eigenen Identität zwischen traditionellen Werten und modernen Ideologien. In ihrer Tätigkeit als politische Aktivistin und Globalisierungskritikerin widmet sie sich nach wie vor brisanten Themen, die in ihrem Heimatland sowie dem Rest der Welt zu Kontroversen führen.

*The God of Small Things* ist somit in vielerlei Hinsicht inspirierend und in jedem Fall interessant für eine Analyse. Diese Arbeit beschäftigt sich unter anderem mit den Besonderheiten der Sprache des Romans, die ein Mittel zur Identitätsfindung und Spiegel der hybriden Gesellschaft und Kultur im postkolonialen Indien sind. Mittels einer Analyse soll anhand von ausgewählten Beispielen festgestellt werden, ob und wie das sogenannte *Indian English*, das durch die individuelle Ausdrucksweise der Autorin

---

<sup>1</sup> Es wird darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit Männer und Frauen gleichermaßen angesprochen werden. Wird im Folgenden nur die maskuline Form verwendet, geschieht dies aus Gründen der besseren Lesbarkeit oder aufgrund bestehender Begriffe.

geprägt ist und in einem „space in-between“ verortet wird, in der deutschen Übersetzung realisiert wurde.

Das nachfolgende Kapitel (2) dieser Arbeit setzt sich mit den theoretischen Grundlagen, die für eine spätere Analyse relevant sind, auseinander. Zunächst liefert ein kurzer geschichtlicher Überblick die Hintergründe zur Entstehung englischsprachiger Literatur im postkolonialen Indien, welche nach Devy (1993) und Prasad (1999) nachstehend als *Indian English Literature* bezeichnet wird, wobei auch auf geschichtliche und demographische Aspekte und hier im Besonderen auf die Sprachenvielfalt in Indien eingegangen wird. Nach einer kurzen Einführung in postkoloniale Literatur nach Ashcroft, Griffiths und Tiffin (1989), die in ihrem als Pionierarbeit geltenden Werk *The Empire Writes Back* erstmals theoretische Überlegungen zu den Auswirkungen des Kolonialismus auf indigene Literaturen anstellen und versuchen, postkoloniale Literatur definitorisch abzugrenzen, werden die Charakteristika der *Indian English Literature* und die spezifischen Merkmale der Varietät des Englischen, welche diese Literatur prägt und unter anderem als *Indian English* bezeichnet wird, näher erläutert. Danach folgen Ausführungen zu hybriden Texten, wobei zwischen hybriden Texten in der Translationswissenschaft und postkolonialen hybriden Texten unterschieden wird. Abschließend wird das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann beschrieben, das unter anderem auch die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore (1977) sowie das Konzept des „Modell-Lesers“ nach Umberto Eco (1987) einbezieht und als Grundlage für die spätere Analyse dient. Die Skopostheorie als allgemeine Translationstheorie wird in diesem Kapitel ebenfalls kurz umrissen.

Das dritte Kapitel widmet sich zunächst Inhalt und Charakteren von *The God of Small Things*. Danach werden Arundhati Roy sowie die Übersetzerin Anette Grube vorgestellt.

Im vierten Kapitel folgt die eigentliche Übersetzungskritik des Werkes nach Ammann. In fünf Analyse-Schritten werden ausgehend vom Translat neun Textstellen analysiert, die einen möglichst umfassenden Eindruck der Vielschichtigkeit des Werkes geben sollen. Da der Roman eine endlose Fülle an interessanten Beispielen enthält, geschieht die Auswahl der Textstellen mit der Intention, einen möglichst abwechslungsreichen Überblick zu bieten. Schlussbemerkungen, Bibliographie und Anhang bilden den Abschluss dieser Arbeit.

## 2 Theoretische Grundlagen

### 2.1 Sprache und postkoloniale Literatur im indischen Kontext

Indien gilt als eines der herausragendsten Beispiele für Multilingualismus: insgesamt 122 Sprachen aus fünf verschiedenen Sprachfamilien (Indoeuropäisch, Dravidisch, Austroasiatisch, Tibeto-Burmesisch und Afroasiatisch), wovon 22 Sprachen als „scheduled languages“ in einem Zusatz der indischen Verfassung geführt werden, prägen die linguistische Landschaft Indiens (vgl. [www.censusindia.gov.in/Census\\_Data\\_2001](http://www.censusindia.gov.in/Census_Data_2001)). Der Großteil der indischen Bevölkerung (ca. 41%) spricht Hindi als Muttersprache; Englisch ist neben Hindi seit Ende der Kolonialherrschaft offizielle Amtssprache. Wie die einstige dominante Sprache<sup>2</sup> der britischen Kolonialmacht diesen Status erlangte, wird im nachfolgenden Abschnitt kurz dargelegt.

Nach beinahe 200 Jahren unter britischer Kolonialherrschaft erlangte Indien im Jahr 1947 die politische Unabhängigkeit. Zu diesem Zeitpunkt war Englisch als Amts- und Verwaltungssprache längst Teil des öffentlichen Lebens geworden; doch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Englisch (neben Sanskrit, Persisch und Arabisch) auch die Sprache, in der indische Dichter und Intellektuelle ihren Gedanken Ausdruck verliehen. Zunehmend kam es in der Literatur zu einer Auseinandersetzung mit den fremden Herrschern – und zwar in deren Sprache. Zu den bekanntesten indischen Autoren dieser „ersten Generation“, die sich der Sprache der Kolonialherren bedienten, zählen beispielsweise Aurobindo, Naidu, Tagore und Nehru (vgl. Devy 1993:1). Die Verbreitung der britischen Literatur und die Einführung von Englisch als Unterrichtssprache in Schulen und Universitäten wurde von den kolonialen Herrschern auch als „Zivilisierungsmaßnahme“ verstanden und spiegelt die Hegemonie der damaligen westlichen Kultur wider<sup>3</sup>. Die Anglisierung Indiens nahm ihren Lauf und führte

---

<sup>2</sup> Als dominante Sprache wird hier im Sinne von Snell-Hornby (2008:73) eine Sprache verstanden, die „einem besiegten oder unterjochten Volk mitsamt der fremden Weltanschauung und Kultur aufgezwungen wird.“

<sup>3</sup> Folgendes Zitat aus der *Minute* von Thomas Babington Macaulay aus dem Jahr 1835 bringt diese herablassende Haltung der Briten gegenüber der einheimischen Bevölkerung ebenfalls anschaulich zum Ausdruck: „We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern – a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect“ (Macaulay 1835, zit. nach Krishnaswamy/Krishnaswamy 2006:31f.)

unweigerlich zu Konflikten zwischen Anglisten und Orientalisten. Das Aufzwingen westlicher Werte und Ideologien sollte Bestrebungen der einheimischen Bevölkerung eindämmen, wie Ramakrishna (1997:14) treffend anmerkt: „In a subtle manner, English was used as powerful tool by the colonizer for combating national aspirations and as a means to pursue the Anglo-Saxon way of thinking by the educated elite“. Englisch war also keineswegs die Sprache der breiten Masse sondern Ausdrucksmittel einer kulturellen, gebildeten Elite, die der dominanten Sprache mächtig war, sich mit den Werten der Kolonialmacht identifizierte und sich diese aneignete (vgl. Ramakrishna 1997:14f.). Mehrotra (2003:20) beschreibt diese elitäre Schicht, innerhalb welcher die *Indian English Literature* ihren Anfang nahm, als „narrow, well-entrenched, metropolitan-based ruling élite that has dominated Indian life for the past fifty and more years“.

Nach Erlangen der Unabhängigkeit stellte sich also unweigerlich die Frage, welcher Status der Sprache der einstigen Kolonialmacht eingeräumt werden sollte. Die Verwendung der englischen Sprache im postkolonialen Indien wurde schließlich im Jahr 1950 auf Drängen des ersten indischen Ministerpräsidenten Jawaharlal Nehru, der für Englisch als Amtssprache plädierte, in der Verfassung geregelt<sup>4</sup>. Englisch sollte neben Hindi, das trotz zahlreicher Proteste zur Amtssprache erklärt wurde, für eine Übergangszeit von 15 Jahren als „zweite offizielle Sprache“<sup>5</sup> weiter bestehen. Die Durchsetzung von Hindi als alleinige Amtssprache in ganz Indien wäre auf großen Widerstand vor allem im Süden des Landes gestoßen, wo man Telugu, Kannada, Tamil und Malayalam, aber kein Hindi, die Sprache des überlegenen Nordens, sprach. Als man sich schließlich dem Jahr 1965 näherte, dem Jahr, in dem Englisch endgültig als Teil der kolonialen Vergangenheit abgeschafft werden sollte, war die öffentliche Meinung erneut gespalten: zum einen in „*pro-Hindi*“ – man befürwortete einen Verzicht auf Englisch in Bildungseinrichtungen und in der öffentlichen Verwaltung – und zum anderen in die Gegenbewegung „*anti-Hindi*“ in den südlichen Bundesstaaten Indiens, die sich weiterhin für die Erhaltung des Englischen einsetzte, um das Aufzwingen des Hindi zu unterbinden. 1963 wurde schließlich der *Official Language Act* verabschiedet, der diesem Disput ein

---

<sup>4</sup> Neben Nehru war auch Mohandas Karamchand Gandhi eine Leitfigur in der Lösung des Sprachenkonflikts in Indien. Nehru und Gandhi waren der Ansicht, dass die Sprache der ehemaligen Kolonialherren ein Mittel zur Erlangung der Freiheit sein könne: „[B]oth wished to accommodate [English] alongside other Indian languages, recognising it as a vital link not just to the wider world but also between Indians themselves“ (Khilnani 2003:136).

<sup>5</sup> Im Original lautet der Status, den man dem Englischen zugebilligt hat, „Associate Official Language“ (Pattanayak 1997:95).

Ende bereiten sollte (vgl. Mehrotra 2003:13ff.). In seiner abgeänderten Fassung aus dem Jahr 1967 regelt er die „Continuation of English Language for official purposes of the Union and for use in Parliament“ auch nach Ablauf der in der Verfassung verankerten 15-jährigen Frist (vgl. [www.languageinindia.com](http://www.languageinindia.com)). Im Jahr 1968 einigte man sich auf die Einführung der so genannten „Three Language Formula“. Diese von Pattanayak (vgl. 1997:90) heftig kritisierte und seines Erachtens fälschlicherweise als Sprachpolitik betitelte Maßnahme, sieht eine Kombination aus der jeweiligen (regionalen) Muttersprache, Hindi und Englisch im Spracherwerb vor (vgl. Ramakrishna 1997:18). Pattanayak (vgl. 1997:90f.) bemängelt zum einen, dass diese Maßnahme sprachliche Minderheiten zur Gänze ausgrenze und zum anderen, dass der vermehrte Englischunterricht in Mittelschulen gegen den in der Verfassung verankerten Grundsatz des Unterrichts in der Muttersprache verstoße. Er spricht sich für eine differenzierte Sprachpolitik aus, da sich Gemeinschaften über die Sprache, die zugleich auch Kultur transportiert, identifizieren: „languages represent the layered identity of different communities, and are also carriers of different cultures“ (Pattanayak 1997:91).

Der englischen Sprache, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zur *lingua franca* und somit als Teil einer zunehmend globalisierten Welt zu einem scheinbar unentbehrlichen Kommunikationsmittel entwickelt hat (vgl. Snell-Hornby 2008:73), wird auch im heutigen Indien nach wie vor ein bedeutender Stellenwert beigemessen, wie folgendes Zitat veranschaulicht. „The English language has a privileged place in Indian culture. It is the language of the former coloniser and remains an élite language, the language of getting on, the language of business, the language identified, above all, with modernity“ (Mee 2003:321).

### **2.1.1 Postkoloniale Literatur – Theorie und Praxis nach Ashcroft et al.**

In ihrem als Pionierarbeit geltenden Werk *The Empire Writes Back*, das auch als einer der Gründungstexte der *Postcolonial Studies* gilt, widmen sich Ashcroft, Griffiths und Tiffin (1989) zum ersten Mal einer theoretischen Auseinandersetzung mit postkolonialer Literatur (vgl. Bachmann-Medick 2007:184). Bis in die 1980er-Jahre wurde Literatur aus ehemaligen Kolonialstaaten in der Literaturwissenschaft unter der Bezeichnung *Commonwealth Literature* geführt. Diese Neubenennung im Zuge des *postcolonial turns* war jedoch nicht bloß ein oberflächlicher „Etikettenwechsel“, wie Bachmann-Medick (vgl. 2007:194) betont – vorgefertigte Meinungen wurden nach und nach aufgeweicht. Man bewegte sich „weg von der trennenden, ausgrenzenden, marginalisierenden Haltung gegenüber *Commonwealth Literature*, hin zur Einsicht in Überlappungen zwischen

Zentren und Peripherien, jenseits festgeschriebener Differenzen“ (Bachmann-Medick 2007:194, Hervorhebung im Original). Bachmann-Medick hebt als Folge des *postcolonial turns* eine entscheidende Verschiebung des Blickwinkels in der Frage um die Definition des Begriffs Weltliteratur hervor: Man bewegte sich zunehmend weg von einer festgefahrenen, eurozentrischen Sichtweise (vgl. 2007:194). Sie bezweifelt die Anwendbarkeit von standardisierten, europäischen Analysekatégorien auf literarische Texte, die aus nicht-westlichen Kulturen bzw. aus den ehemaligen Kolonien stammen, da diese Texte – mit Verweis auf Salman Rushdies *Midnight's Children* –

„angesichts außereuropäischer Allegorien und Formen von Ironie, Diskontinuität und synkretistischen Darstellungsformen, ihrem Einschluss von Laut, Stimme, Geräusch und Rhythmus, aber auch ihrem Einblenden unübersetzter Wörter in Texte, die bereits durch ihr Themenfeld von Exil und Diaspora aus dem herkömmlichen europäischen Motivspektrum ausbrechen“ (Bachmann-Medick 2007:193f.)

Ashcroft, Griffiths und Tiffin (1989) beschäftigen sich vordergründig mit Literatur aus ehemaligen britischen Kolonien, weisen aber darauf hin, dass ihre Ausführungen in ähnlichem Maße auf Länder zutreffen, die unter der Herrschaft anderer europäischer Kolonialmächte standen. Die Gemeinsamkeit der Literaturen dieser ehemaligen Kolonien beschreiben Ashcroft, Griffiths und Tiffin (1989:2) wie folgt:

„[T]hey emerged in their present form out the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial.”

Es geht also um gemeinsame Erfahrungen im Kontext der Kolonialisierung und eine daraus motivierte Selbstbehauptung und Neudefinition im Schatten des kolonialen Erbes. Im Folgenden werden zwei im postkolonialen Diskurs bedeutende textuelle Strategien – *abrogation* und *appropriation* – die in *The Empire Writes Back* erstmals herausgearbeitet wurden und als Schlüsselbegriffe in die *Postcolonial Studies* eingegangen sind, vorgestellt. Die Begriffe *abrogation* und *appropriation* definieren sich wie folgt:

„Abrogation refers to the rejection by post-colonial writers of a normative concept of ‘correct’ or ‘standard’ English used by certain classes or groups, and of the corresponding concepts of inferior ‘dialects’ or ‘marginal variants’. The concept is usually employed in conjunction with the term **appropriation**, which describes the processes of English adaptation itself, and is an important component of the post-colonial assumption that all language use is a ‘variant’ of one kind or another (and is in that sense ‘marginal’ to some illusory standard). Thus abrogation is an important political stance, whether articulated or not, and even whether conscious or not, from

which the actual appropriation of language can take place.” (Ashcroft et al. 2007:3f., Hervorhebung im Original)

Der ehemaligen Kolonialsprache Englisch wird also ihre Position als dominante Sprache aberkannt, was sie auf eine gewisse Art und Weise angreifbar macht. Normen und Konventionen des Standard-Englisch gelten nicht mehr als unantastbar und unumstößlich; Wörter erfahren im Zuge einer Aneignung der Sprache in postkolonialen Texten Bedeutungserweiterungen; ästhetische Gesichtspunkte und kulturelle Erfahrungen der ehemaligen Kolonialmacht werden kategorisch abgelehnt. „Language is adopted as a tool and utilized in various ways to express widely differing cultural experiences“ (Ashcroft et al. 1989:39). Das Zusammenspiel von *abrogation* und *appropriation* ermöglicht schließlich eine Dekolonisierung der Sprache (vgl. Ashcroft et al. 1989:38). Unter Punkt 2.1.3 wird im Detail erläutert, was dies für die *Indian English Literature* bedeutet und wie sich eine derartige Selbstbehauptung gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht in literarischen Werken manifestiert bzw. welche konkreten Auswirkungen auf die Sprachverwendung erkennbar sind.

### **2.1.2 *Indian English Literature* seit der Unabhängigkeit<sup>6</sup>**

Der Roman ist in Indien eine vergleichsweise junge literarische Gattung. Er wurde von den Engländern importiert und begann sich erst in den 1920er-Jahren allmählich durchzusetzen. Einen ersten Boom erfuhr der indische Roman in englischer Sprache in den 1960er-Jahren (vgl. Mukherjee 1971:18). Laut Devy (vgl. 1993:97) kam es schließlich erst in den 1970er-Jahren zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit der *Indian English Literature*, welche ab diesem Zeitpunkt als eigenständige Gattung innerhalb der indischen Literaturlandschaft eingeordnet wurde. Mitte der 1960er-Jahre wurde in England die „Association for the Study of Commonwealth Literature“ gegründet, welche die *Indian English Literature* als eine von zahlreichen neu aufkommenden „New Literatures“, die in den ehemaligen Kolonien entstanden und einen Aufschwung auch auf Grund ihrer Einbindung in Bildungsinstitutionen erfuhren, einreihete (vgl. Devy 1993:98). Heute stellt die *Indian English Literature* zweifellos eine

---

<sup>6</sup> Da *The God of Small Things* der literarischen Gattung des Romans zugeordnet wird, behandelt der folgende Abschnitt in erster Linie das Aufkommen von indischer Literatur auf Englisch in Romanform.

selbständige Literaturströmung in Indien dar, wie Devy betont: „Indian English Literature undeniably is today one of the many modern Indian literatures“ (Devy 1993:98).

*Indian English Literature* unterscheidet sich besonders durch ihren relativ kleinen Leserkreis innerhalb Indiens von anderen indischen Literaturen. „The actual readership for Indian English literature within India is provided by those who use English as their secondary language, while for all other Indian literatures the readership is confined to the primary speakers of those languages“ (Devy 1993:99). Devy spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „zweisprachigen Literatur“, da zum einen die Leserschaft und zum anderen der Großteil der Autoren, die entweder zwei Sprachen aktiv oder zumindest eine zweite Sprache passiv beherrschen<sup>7</sup>, zweisprachig sind (vgl. Devy 1993:99). *Indian English Literature* ist aber nicht nur auf Grund ihrer Zweisprachigkeit von anderen indischen Literaturen zu unterscheiden. Auch wenn die Autoren aus allen Teilen Indiens stammen und sich in Religion, Sprache und Kultur unterscheiden mögen, weisen sie doch einen signifikanten gemeinsamen Nenner auf: die Mehrzahl der Autoren gehört einer privilegierten Oberschicht innerhalb ihrer Gemeinschaft an: „It is in one sense a pan-Indian literature, with writers from many language-cultures, religions and geographic territories contributing to it; but each of these writers belongs to the upper social crust of his/her community“ (Prasad 1993:100). Zusammenfassend charakterisiert Prasad (1993:100) *Indian English Literature* als: „(...) essentially bilingual, bicultural, upper class, socially restricted, linguistically cut off from the ongoing concerns of Indian society, and pan-Indian literature of migration, which has acquired legitimacy due to its institutionalisation, (...)“

Drei Romanautoren, deren Namen in Zusammenhang mit der Geburtsstunde der *Indian English Fiction* wiederholt genannt werden (vgl. Devy 1993:107 und Prasad 1999:45) und als „great trinity of Indian English fiction“ (Prasad 1999:45) bezeichnet werden, sind Mulk Raj Anand, Raja Rao und R. K. Narayan. In den 1960er-Jahren erschienen auch zahlreiche von Frauen verfasste Romane dieser Art, z. B. von Kamala Markandaya, Nayantara Sahgal, Ruth Praver Jhabavala und Anita Desai, die als die bekanntesten indischen Schriftstellerinnen dieser Generation, welche Englisch als Literatursprache verwendeten, gelten (vgl. Narayan/Mee 2003:220). Einige der zentralen Themen in der indischen Literatur der 1960er-Jahre, mit denen sich besonders weibliche

---

<sup>7</sup> An dieser Stelle verweist Devy (vgl. 1993:99) auch auf zahlreiche Übersetzungen indischer Werke ins Englische, die meines Erachtens und im Rahmen dieser Arbeit nicht zur *Indian English Literature* zu zählen sind, da sich diese Arbeit mit indischer Literatur, die im Original auf Englisch verfasst wurde, beschäftigt.

Schriftstellerinnen auseinandersetzen, sind die Suche nach der eigenen Identität, die mit dem Ost-West-Konflikt und den damit kontrastierenden Vorstellungen eines glücklichen Daseins einhergehen sowie ein fehlendes Zugehörigkeitsgefühl und Heimatlosigkeit. Ein Zitat aus Sahgals preisgekröntem Roman *A Time to be Happy* aus dem Jahr 1958 bringt dieses Empfinden treffend zum Ausdruck: „I don't belong entirely to India. I can't. My education, my upbringing, and my sense of values have all combined to make me unIndian... Of course there can be no question of my belonging to any other country.“ (Sahgal, zit. nach Narayan/Mee 2003:226). Der Mittelpunkt des Interesses verschob sich zunehmend vom öffentlichen in den privaten Bereich; die Werke aus dieser Zeit waren häufig autobiografisch gefärbt: Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung im Konflikt mit der Loyalität gegenüber der Familie bzw. traditionellen Werten und Pflichten, die Nichtakzeptanz des eigenen Schicksals und eine daraus resultierende Ablehnung durch die Familie; Rebellion, die sich in der Liebe zu einem Mann äußert, der nicht den Vorstellungen der Gesellschaft bzw. Familie entspricht (vgl. Mukherjee 1971:79f.); der Familienbund mit seiner alles umfassenden Autorität spielt eine vorherrschende Rolle:

„It [the joint family] represents the voice of authority and tradition and serves as a microcosm of the hierarchical society which the individual has to rebel against in order to attain his personal identity. Just as society has various levels based on caste, the joint family has various levels of authority, different roles being allotted to individuals. (...) The institution of the joint family is very conveniently used by the Indo-Anglian writer, in order to get a close view of the struggle between self and society. Society which is vague and amorphous becomes a concrete experience in the joint family.“ (Mukherjee 1971:82f.)

Noch 30 Jahre später thematisiert Arundhati Roy in *The God of Small Things* eben diese Inhalte, die durch die weiblichen Protagonistinnen – vor allem Ammu<sup>8</sup> – verkörpert werden: die physische und psychische Gewalt, die Ammu und ihre Mutter durch den Vater erfahren, eine gegen alle Regeln verstoßende Liebe zwischen Ammu und Velutha, die Verbannung Ammus aus der Familie veranlasst durch den eigenen Bruder und der tragische Tod Veluthas als Folge institutioneller, polizeilicher Gewalt sind nur einige markante Beispiele dafür.

In den 1980er- und 1990er-Jahren nahm die Popularität der *Indian English Fiction* weiterhin rasant zu, wobei Autoren wie Salman Rushdie hierzu einen wesentlichen Beitrag leisteten und den Weg für zahlreiche nachkommende indische Autoren ebneten.

---

<sup>8</sup> Punkt 3.1.2 enthält eine Vorstellung der Charaktere.

Spätestens nach Rushdies *Midnight's Children* (erschienen 1981) wurde es für Autoren zunehmend einfacher, Verleger im Ausland zu finden. Innerhalb Indiens hatte die Gründung des Verlages *Penguin Books India*, das heute das größte Verlagshaus in Indien für englischsprachige indische Literatur ist (vgl. [www.penguinbooksindia.com](http://www.penguinbooksindia.com)), einen positiven Einfluss auf die Entwicklung der *Indian English Fiction*. Während der Verlag im Jahr 1987 – zwei Jahre nach seiner Gründung – insgesamt sieben Titel auf den Markt brachte, so sind es heute um die 200 Bücher, die jedes Jahr von *Penguin Books India* veröffentlicht werden (vgl. [www.penguinbooks-india.com](http://www.penguinbooks-india.com)). Dies führte auch zu einem zunehmend starken Selbstbewusstsein indischer Autoren. Die Romanschauplätze verlagerten sich vermehrt von Europa nach Indien, der spielerische Umgang mit der englischen Sprache nahm seinen Anfang und wurde schließlich zum Markenzeichen (vgl. Devy 1993:111f.).

Im Folgenden werden drei von Devy (vgl. 1993:113f.) vorgebrachte charakteristische Merkmale, welche die Autoren der postkolonialen *Indian English Literature* teilen, beschrieben.

#### 1. Der unkonventionelle Umgang der Autoren mit Sprache

Nach Devy scheinen Autoren postkolonialer *Indian English Literature* eine gewisse Distanz zur Sprache einzugehen und zwar in dem Sinne, dass sie die Sprache nicht als System zur Bedeutungsvermittlung sondern vielmehr als eine Art „linguistischer Zeichen, die frei schweben“, betrachten (vgl. Devy 1993:113). Dies ermöglicht, wie Devy (1993:113) darlegt, einen markant spielerischen Umgang mit der Sprache: „The post-colonial Indian English writer appears to perceive of language as a play-thing; and there is in his/her handling of it an utter playfulness.“ Zahlreiche Beispiele dieses unkonventionellen Zugangs zur englischen Sprache werden unter Punkt 4.4 im Zuge der Analyse von *The God of Small Things* diskutiert.

#### 2. Das Interesse der Autoren an Geschichte

Autoren postkolonialer *Indian English Literature* setzten sich in ihren Werken häufig mit der Geschichte ihres Landes und deren soziokulturellen Auswirkungen auseinander – neu dabei ist, dass Erfahrungen einzelner Individuen denselben Stellenwert einnehmen, wie landes- und gesellschaftsweite Entwicklungen. Es wird nicht von einem egozentrischen Standpunkt ausgegangen; der Blick richtet sich bewusst nach außen, auch wenn zweifelsohne die Einflussnahme einer subjektiven Perspektive nicht ausgeschlossen werden kann. Im Unterschied zum traditionellen Umgang mit Geschichte, gibt es „no sense of ‘order’ in the visions of history being presented“ (Devy 1993:114), was auch

bedeutet, dass geschichtliche Ereignisse nicht nach ihrem Bedeutungsgrad oder ihrer Tragweite gewertet bzw. in Folge in der Literatur verarbeitet werden (vgl. Devy 1993:114).

### 3. „The love for speech“

Viele Autoren postkolonialer *Indian English Literature* haben sich als begnadete Rhetoriker einen Namen gemacht. Eine laut Devy in der vorangegangenen Autorengeneration vorherrschende „Aphasie“, die sich als eine Art von „loss of poetic speech“ (Devy 1993:115) äußerte, wurde in der neuen Generation von Geschichtenerzählern, zu der z. B. Salman Rushdie zu zählen ist, überwunden und manifestiert sich heute in einer „love for speech“ (vgl. Devy 1993:115).

## 2.1.3 Englisch als Ausdrucksmittel postkolonialer indischer Autoren

Wie bereits unter Punkt 2.1.2 angesprochen, ist die indische Leserschaft der *Indian English Literature* zum Großteil zweisprachig, wobei Englisch im sozialen und emotionalen Umfeld der Leser an zweiter Stelle steht und nicht in alle Lebensbereiche vordringt. Als geschriebene Sprache der gebildeten Gesellschaftsschicht hat Englisch einen relativ hohen Stellenwert – die Sprache, in der im Alltag kommuniziert wird, ist aber dennoch eine der zahlreichen indischen Sprachen, was laut Devy einerseits Auswirkungen auf das *Indian English*<sup>9</sup> hat und andererseits den auffallend spielerischen und experimentellen Umgang mit der Sprache erklärt. Dem *Indian English* in der Fiktion mangelt es am Realitätsbezug; das wirkliche Leben bietet nur unzureichend Stoff, der in der Literatur verwertet werden könnte:

„Language of literature, anywhere in the world and in any given period, draws its life from the language in ordinary use in the business of life. The English language in India lacks some of the vital dimensions which would make it a fully living language, from which the writers can draw sustenance. In the case of the post-colonial Indian English

---

<sup>9</sup> Ashcroft, Griffiths und Tiffin (1989) führen in diesem Zusammenhang eine für alle Varietäten des Englischen, die sich in postkolonialer Literatur manifestieren, anwendbare Unterscheidung zwischen „English“ und „english“ ein. Unter „English“ verstehen sie das britische Standard-Englisch, „english“ hingegen bezeichnet das Englisch, das sich in postkolonialen Gesellschaften herausgebildet hat und „which has been transformed and subverted into several distinctive varieties throughout the world“ (Ashcroft et al. 1997:8). Da sich diese Arbeit auf die Varietät des Englischen in der indischen Literatur konzentriert, wird in Anlehnung an Devy (1993) die Bezeichnung *Indian English* verwendet.

writers, fiction precedes language; it is as if these writers are trying to create an Indian English through their fictions rather than creating fiction out of a living Indian English. It is therefore that playfulness and fiction-making become obsessive concerns for the post-colonial period of Indian English literature” (Devy 1993:116).

Mukherjee (1971) beschäftigt sich in ihrem Werk *The Twice Born Fiction* ebenfalls ausführlich mit dem indischen Roman auf Englisch. Sie bringt in Bezug auf die Sprache ähnliche Argumente wie Devy vor: „[Indian English fiction] is written in a language that in most cases is not the first language of the writer nor is it the language of the daily life of the people about whom the novels are written“ (Mukherjee 1971:24). Auch sie betont die Tatsache, dass Englisch im Alltag eine Art „Nebenrolle“ spielt, aber dennoch die Sprache der Charaktere im Roman ist, deren Denken und Handeln nicht vordergründig von der englischen Sprache geprägt ist. Für die Autoren ergibt sich daraus in erster Linie das Problem, in ihren Werken über eine Realität, in der Englisch nicht primäres Mittel zur Kommunikation ist, zu berichten. „He [the writer] is generally dealing with non-English speaking people in non-English speaking situations. He has to overcome the difficulty of conveying through English the vast range of expressions and observations whose natural vehicle is an Indian language“ (Mukherjee 1971:173). Besonders deutlich wird dieses Problem, wenn es um Dialoge und gesprochene Sprache geht, was auch als Erklärung dient, warum das Genre Drama in diesem Zusammenhang nur sehr selten auftritt (vgl. Mukherjee 1971:174).

Autoren von *Indian English Literature* sehen sich mit teils heftiger Kritik und Vorurteilen konfrontiert. Der Vorwurf lautet, es mangle ihnen an Authentizität, da man sich nicht, wie oben beschrieben, in der Muttersprache der Charaktere ausdrücke. Weiters versuche man, den Westen zu imitieren und den Erwartungen eines westlichen Publikums gerecht zu werden – was von Kritikern als Verrat an der indischen Herkunft verstanden wird (vgl. Kinsky-Ehritt 2003:116). Viele postkoloniale indische Autoren distanzieren sich daher bewusst von der Verwendung des britischen Standard-Englisch in der Form, in der es die kolonialen Herrscher nach Indien brachten. Die Autoren kreieren eine „neue Sprache“, die den Text in einem so genannten „space in-between“ (vgl. Mehrez 1992:121), also in einer Art Zwischenraum, positioniert. Dieser Zwischenraum, dort wo kulturelle Identität und Hybridität entstehen, wird auch als „Third Space“ bezeichnet (vgl. Bhabha 1994). Auf den Begriff der Hybridität im Zusammenhang mit postkolonialer Literatur wird unter Punkt 2.2 näher eingegangen.

Wie gehen Autoren nun mit der angesprochenen Zweisprachigkeit in der Literatur um und welche Auswirkungen hat diese auf die englische Sprache? Eine oft zitierte Aussage von Salman Rushdie bringt deutlich zum Ausdruck, welcher Stellenwert der Sprache der

einstigen Kolonialmacht zgedacht wird: „all of us share the view that we can't simply use the language the way the British did; and that it needs remaking for our own purposes“ (Rushdie zit. nach Prasad 1999:41)<sup>10</sup>. Prasad (1999:54) geht noch genauer auf den Aspekt der individuellen Verwendung der Sprache ein. Er betont, dass man in diesem Fall nicht verallgemeinernd von einem *Indian English* sprechen könne, sondern jeder Autor eine persönlich gefärbte Variante des Englischen kreiere, die er den Charakteren sozusagen auf den Leib schreibt<sup>11</sup>:

“Writers do not write in an Indian English or even in their own English but in an English intended to approximate the thought-structures and speech patterns of their characters and not to betray the Indian text and context by an easy assimilation into the linguistic and cultural matrices of British English.“

Nach Prasad wird also nicht versucht, indischen Text und Kontext in einer Standardsprache wiederzugeben – das Gegenteil ist der Fall: Die Sprache wird an Text und Kontext, an Denk- und Sprachmuster der indischen Charaktere angepasst. Er merkt weiters an, dass hinter diesem Prozess eine bestimmte Absicht des Autors zu erkennen ist und zwar jene, die Lektüre für den einsprachigen englischen Leser bewusst zu erschweren:

“Many Indian English writers create the language in which they write, and part of their intent is to make things difficult for the monolingual (English) reader. Far from using words and expressions for local colour, to create an exotic ethnographic text, they attempt to make the process of reading as difficult as that of writing.” Prasad (1999:54)

Auch wenn jeder Autor seine eigene Sprache kreiert, lassen sich dennoch verwandte Strategien erkennen, die sich vor allem auf der formalen Ebene der Texte manifestieren. Mukherjee (1971) und Kachru (1983) haben umfassende Überlegungen zu diesen Strategien angestellt und Gemeinsamkeiten festgestellt, welche nachstehend näher

---

<sup>10</sup> Eine ähnliche Sichtweise findet sich auch bei postkolonialen afrikanischen Autoren wie zum Beispiel Chinua Achebe, der ebenfalls eine Modifikation des Englischen betont: „He [the African writer] should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience [...]. I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its African surroundings“ (Achebe 1962, zit. in Arndt 2007:150).

<sup>11</sup> Kachru (1983:77) merkt in diesem Zusammenhang an, dass nicht nur jeder Autor eine eigene Variante des *Indian English* kreiert, sondern die Sprache häufig textspezifisch ist und sogar in den Werken ein und desselben Autors variiert.

erläutert werden. Zur Veranschaulichung werden ausgewählte Textbeispiele aus *The God of Small Things* angeführt.

#### **2.1.4 Sprachliche Strategien und Stilmittel des *Indian English***

Mukherjee (1971:175) nennt drei Kategorien, in die sich sprachliche Strategien und Stilmittel einordnen lassen: „(1) Experiment in diction (literal translation of idioms); (2) Experiment in syntax (changing the structure of sentences); (3) Imagery.“ Die erste Kategorie bezieht sich einerseits auf die wörtliche Übersetzung von indischen Sprichwörtern, Phrasen, Wortspielen und idiomatischen Wendungen ins Englische, andererseits fallen auch ungewöhnliche Wortschöpfungen, die sich ebenfalls aus der wörtlichen Übersetzung aus einer indischen Sprache ergeben, in diese erste Kategorie. Werden indische Wörter bzw. Phrasen unübersetzt in den englischsprachigen Text übernommen, ist dieses Stilmittel ebenfalls in die erste Kategorie einzureihen (vgl. Mukherjee 1971:176-182). Mukherjee (1971:182) betont in diesem Zusammenhang, dass derartige linguistische „Experimente“ nicht willkürlich eingesetzt werden dürfen und im Text einen bestimmten Zweck erfüllen sollten:

„The important point (...) is not that the expressions used are literal translations, but that they serve their purpose in their context, and they are more vivid than any other accepted English expressions that might have been used in their place. (...) Relevance and clarity are perhaps the two prime criteria in any experiment with diction, though no fixed rules can be formulated. Each writer has to experiment for himself and decide where a literal translation will do and where it will become an unnecessary impediment.“

Die zweite Kategorie beschreibt Modifikationen auf der syntaktischen Ebene, wodurch Struktur und Rhythmus des Englischen verfremdet werden. Die dritte Kategorie umfasst Bildsprache, Metaphorik und Symbolik. Während den ersten beiden Kategorien bewusste Entscheidungen sowie eine intendierte Distanzierung von standardsprachlichen englischen Werken zu Grunde liegen, fließen Elemente der dritten Kategorie größtenteils unbewusst in die Sprache ein, da hier unter anderem zum Ausdruck kommt, auf welche Art und Weise der Autor die Welt wahrnimmt, welche persönlichen Erfahrungen in den Texten verarbeitet werden und welcher Bildsprache sich der Autor bedient, um dem Leser seine Kenntnisse und Einsichten zu vermitteln (vgl. Mukherjee 1971:175f. und 192).

Bildsprache und Metaphorik sind in *The God of Small Things* besonders ausgeprägt und Arundhati Roy versteht es, den Leser mit ungewöhnlichen Vergleichen sowie detailreichen Beschreibungen von Objekten, Personen und Schauplätzen für sich zu

gewinnen. Ein besonders anschauliches Beispiel soll dies verdeutlichen. Es handelt sich dabei um die Beschreibung des Hauses, in dem die Familie lebt:

„It was a grand old house, the Ayemenem House, but aloof-looking. As though it had little to do with the people who lived in it. Like an old man with rheumy eyes watching children play, seeing only transience in their shrill elation and their wholehearted commitment to life. The steep tiled roof had grown dark and mossy with age and rain. The triangular wooden frames fitted into the gables were intricately carved, the light that slanted through them and fell in patterns on the floor was full of secrets. Wolves. Flowers. Iguanas. Changing shape as the sun moved through the sky. Dying punctually, at dusk.“ (Roy 2009:165)

Susan Arndt (2007:149-164) setzt sich in ihrem Artikel „Postkoloniales Palimpsest. Igbo-Relexifizierung und Lexemisierung in der englischsprachigen nigerianischen Kultur“ ebenfalls intensiv mit Englisch als Literatursprache ehemaliger Kolonien und den damit in Zusammenhang stehenden postkolonialen Prozessen der Transformation und literarischen Aneignung der einstigen Kolonialsprache auseinander. Arndt legt den Fokus dabei auf das postkoloniale Afrika. Ihre Ausführungen decken sich teilweise mit jenen von Mukherjee (1971), bieten jedoch wesentlich detailliertere Betrachtungen. In Anlehnung an die beiden Konzepte *abrogation* und *appropriation* (s. Punkt 2.1.1) diskutiert Arndt (vgl. 2007:151) zwei Verfahren, die eine Dekolonisierung der Sprache ermöglichen. Zum einen handelt es sich dabei um die Einstreuung von Wörtern bzw. Phrasen aus der indigenen Sprache in den englischsprachigen Text (*Lexemisierung*), zum anderen beobachtet sie, ähnlich wie Mukherjee, eine Annäherung des Englischen an Morphologie, Syntax und Lexik der indigenen Sprache (*Relexifizierung*). Die beiden Verfahren sind auch auf den postkolonialen indischen Kontext und die daraus hervorgegangene Literatur anwendbar, was im Folgenden anhand von Beispielen aus *The God of Small Things* illustriert wird.

Im Rahmen der *Lexemisierung* benennt Arndt (vgl. 2007:153-158) fünf verschiedene Möglichkeiten, wie Autoren mit unübersetzten Wörtern bzw. Phrasen im englischsprachigen Text verfahren können<sup>12</sup>. Im Folgenden wird auch *The God of Small*

---

<sup>12</sup> Ashcroft et al. (vgl. 1989:65f.) weisen darauf hin, dass unübersetzte Wörter im englischsprachigen Text den Leser zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der ihm nicht vertrauten Kultur, in der diese Wörter eine Bedeutung haben, anregen. Durch die Verwendung von unübersetzten Wörtern wird des Weiteren Lokalkolorit bewahrt, und der Autor distanziert sich bewusst von der Übersetzung von Kulturspezifika ins Standard-Englische. Eine Übersetzung in Klammern etwa würde dem Englischen bereits wieder einen höheren Status einräumen als dem Wort in der indigenen Sprache.

*Things* auf die Anwendung der jeweiligen Verfahren untersucht. Gegebenenfalls wird mit Beispielen illustriert, auf welche Art und Weise sich Roy dieser Verfahren bedient.

1. *Nicht-Übersetzungen*: Die Bedeutung der indigenen Wörter bzw. Phrasen bleibt jenen Lesern, die der indigenen Sprache nicht kundig sind, unerschlossen, da der Autor diese ohne jegliche Erklärung in den Text einbettet.

Vgl. z. B.: „The puppy seized the opportunity and tried to stage a combined entry. Kochu Maria hit the floor fiercely with her palms and said, ‘Hup! Hup! *Poda Patti!*’ (Roy 2009:90, Hervorhebung im Original) oder „He kept dropping his packages and saying; ‘*Ende Deivomay! Eee sadhanangal!*‘“ (Roy 2009:143, Hervorhebung im Original) bzw. „They were all there – the deaf ammoomas, the cantankerous, arthritic appoopans, the pining wives, scheming uncles, children with the runs.“ (Roy 2009:138). Roy liefert keinerlei Übersetzung und lässt den Leser über die Bedeutung der Phrasen im Unklaren. Im Kapitel „Work is Struggle“ integriert sie überdies ein Gedicht in Malayalam in den Text ohne die Bedeutung der Zeilen zu offenbaren. Der einzige Hinweis, den sie dazu liefert, ist die Tatsache, dass es sich um ein Gedicht über einen Zug handelt, das Kinder in der Grundschule lernen und welches einem Leser aus Kerala, der des Malayalam mächtig ist, mit aller Wahrscheinlichkeit bekannt sein dürfte (vgl. Roy 2009:285).

2. *Kontextualisierungen*: Das unmittelbare lexikalische Umfeld sowie der weitere Kontext ermöglichen dem Leser, das unübersetzte Wort bzw. die unübersetzte Phrase semantisch zu erschließen, wobei bei einzelnen Wörtern oftmals schon die Position im Satz eine ausreichende Hilfestellung bei der Bedeutungserschließung sein kann. Zusätzlich spielt das Vorwissen des Lesers, das den Grad der Bedeutungserschließung wesentlich beeinflusst und variabel macht, eine wesentliche Rolle.

Vgl. z. B.: „With a desultory nod of his bored and sleepy head, the Level Crossing Divinity conjured up beggars with bandages, men with trays selling pieces of fresh coconut, *parippu vadas* on banana leaves.“ (Roy 2009:61). In diesem Zitat ist *parippu vadas* auf Grund des gegebenen Kontextes als etwas Essbares, das auf Bananenblättern verkauft wird, identifizierbar. Um welche Speise es sich konkret handelt, wird dem Leser nicht mitgeteilt. Diese Information bleibt jenen vorenthalten, die über ausreichend Vorwissen verfügen. Ähnlich verhält es sich im nächsten Zitat; auch hier kann der Leser mittels Kontextualisierung erkennen, dass es sich um etwas Essbares handelt: „Some of them had camped at the airport overnight, and had brought food with them. And tapioca chips and chakka

velaichathu for the way back.“ (Roy 2009:138). Auffallend ist, dass Roy in jenen Fällen, in denen die Bedeutung aus dem Kontext erschlossen werden kann, die Wörter in Malayalam nicht kursiv setzt und somit keine optische Trennung vom englischen Text vorliegt.

3. Das *hyperonymische Verfahren*: Hier kommt es zu einer Verknüpfung von Hyponymen aus der indigenen Sprache und Hyperonymen aus dem Englischen, welche entweder direkt nachgestellt oder an anderer Stelle im Satz erwähnt werden.
4. *Erklärungen*: Die Bedeutung eines Wortes bzw. einer Phrase wird in Nebensätzen oder längeren nachfolgenden Abschnitten bzw. Wortlisten offen gelegt.
5. *Übersetzungen*: Übersetzungen von Wörtern bzw. Phrasen, die auf vier verschiedene Arten in den englischsprachigen Text integriert werden können (in einem Glossar am Ende des Textes, in Nebensätzen bzw. eigenständigen Sätzen, in Klammern<sup>13</sup> oder durch zweisprachige Tautologien) ermöglichen dem Leser, die Bedeutung zu erschließen.

Vgl. z. B.: „Along the bottom of the S-shaped swirl of his billowing skirt, it said, in an S-shaped swirl, *Emperors of the Realm of Taste* – which was Comrade K. N. M. Pillai’s unsolicited contribution. It was a literal translation of *Ruchi lokathinde Rajavu*, (...)“ (Roy 2009:46, Hervorhebung im Original) und „The sound of a thousand voices spread over the frozen traffic like a Noise Umbrella. ‘*Inquilab Zindabad! Thozhilali Ekta Zindabad!*’ ‘Long Live the Revolution!’ they shouted. ‘Workers of the World Unite!’“ (Roy 2009:65f., Hervorhebung im Original). Eines der am häufigsten zur Verwendung gekommenen Verfahren in *The God of Small Things* sind Übersetzungen in Nebensätzen bzw. eigenständigen Sätzen. Es finden sich auch zahlreiche Übersetzungen in Klammern (vgl. z. B.: Roy 2009:196 und 219), vor allem wenn es sich um bekannte indische Lieder oder Gedichte handelt.

---

<sup>13</sup> Dieses Verfahren wird auch als *glossing* bezeichnet. Die Verwendung des indigenen Ausdrucks im englischsprachigen Text identifiziert das bezeichnete Objekt als Kulturspezifikum. In vielen Fällen jedoch sei es schwierig, einen entsprechenden Referenten dafür in der englischen Sprache zu finden (vgl. Ashcroft et al. 1989:61).

Die *Relexifizierung* realisiert sich vorwiegend auf der lexikalischen und grammatikalischen Ebene, wobei Sprachkonventionen und -standards als unverbindlich befunden und Normen des Standard-Englischen, im Sinne einer Adaption der Sprache nach Rushdie und Achebe, als modifizierbar betrachtet werden. Dies hat einerseits zur Folge, dass die konventionelle Verwendung von Morphologie und Syntax der indigenen Sprache auf englische Wörter und Sätze abfärbt. Andererseits kommt es zu einer Modifikation von Bedeutung bzw. Inhalt englischer Wörter, die sich oftmals an der Semantik teilweise äquivalenter indigener Wörter orientieren. Durch diese beiden Prozesse wird bereits auf der linguistischen Ebene – wenn auch weniger augenfällig als bei der *Lexemisierung* – der anderssprachige und anderskulturelle Kontext des Textes bzw. der handelnden und erzählenden Personen evident (vgl. Arndt 2007:158f.). Konkret hat die *Relexifizierung* die Bildung von Neologismen sowie eine mehr oder weniger ausgeprägte Bedeutungserweiterung von englischen Wörtern zur Folge. Des Weiteren kommt es dabei zu einer Anwendung von in der indigenen Sprache üblichen syntaktischen Verbindungen im Englischen. Ein weiteres Merkmal der *Relexifizierung* ist der Transfer von morphologischen Regeln von einer Sprache in die andere (vgl. Arndt 2007:161).

## **2.2 Hybride Texte in der Literatur**

### **2.2.1 Zum Begriff der Hybridität**

Der Begriff der Hybridität wurde als Schlüsselbegriff der postkolonialen Literaturtheorie und Kulturwissenschaft von Homi Bhabha (1994) in seinem Werk *The Location of Culture* theoretisch eingegrenzt. Der Hybriditätsbegriff ist auf Grund seiner Herkunft nicht unumstritten – er findet seinen Ursprung in der Biologie des 19. Jahrhunderts und wurde später in die Evolutionstheorie übernommen, wo er rassistische Ideologien verkörperte und Menschen gemischter Herkunft diskriminierte. Zu einer enormen Aufwertung des Hybriditätsbegriffs<sup>14</sup> kam es schließlich in der postkolonialen Theorie, wo Hybridität „die Fruchtbarkeit kultureller Vermischungen jenseits kultureller Reinheit“ bezeichnet (Bachmann-Medick 2007:197). Biologische und ethnische Herkunft als

---

<sup>14</sup> Bachmann-Medick (vgl. 2007:198) zeichnet Edward Saids Schlüsseltext „Orientalismus“ für diese Aufwertung verantwortlich.

vorrangige konzeptuelle Kategorien sind nicht länger maßgebend im Verständnis von Kultur bzw. kultureller Zugehörigkeit und der Frage nach kultureller Identität; „place“ und „displacement“ sowie das komplexe Konzept der *Location of Culture* nach Bhabha (1994) rücken als entscheidender Faktoren in den Vordergrund (vgl. Bachmann-Medick 2007:197). Orte, an denen Kultur stattfindet und sich entwickelt, verlagern sich im Zuge einer Veränderung der Rahmenbedingungen, ausgelöst unter anderem durch die Auflösung von imperialen Machtstrukturen, in Zwischenräume bzw. Randbereiche und Grenzzonen, die sich vermischen und überlagern. Es kommt zu einer Interaktion zwischen Kulturen bzw. Teilkulturen, die durchaus konträr sein können, wie etwa einstige Kolonien und ihre imperialistischen Herrscher. Bhabha (1994) bezeichnet diese neu etablierten, dezentralen Orte kultureller Produktion als „Third Space“ („Dritter Raum“), der nicht nur als Konzept verstanden wird sondern sich auch räumlich manifestiert, wie Bachmann-Medick argumentiert:

„Gemeint ist ein Ort der Auseinandersetzung in und zwischen Kulturen, in dem Grenzziehungen (z. B. zwischen Eigenem und Fremdem) destabilisiert werden können. Denn ein solcher dritter Raum entsteht nicht etwa zwischen zwei reinen, unvermischten Zonen. Vielmehr kennzeichnet er eine kulturelle Verfassung, die überhaupt keine reinen, unvermischten Zonen enthält, sondern aus Überlagerungen in sich widersprüchlicher und differenter Schichten einer Kultur besteht.“ (Bachmann-Medick 2007:205)

Nach Ashcroft et al. kennt Hybridität im postkolonialen Diskurs eine Vielzahl von Ausdrucksformen: „[H]ybridity commonly refers to the creation of new **transcultural** forms within the contact zone produced by colonization. (...) Hybridization takes many forms: linguistic, cultural, political, racial, etc.“ (Ashcroft et al. 2007:108, Hervorhebung im Original). In den bereits benannten „Zwischen- bzw. Überlappungsräumen“ und Kontaktzonen, in denen es zur konfliktgeladenen Konfrontationen von gegensätzlichen kulturellen Bedeutungssystemen kommt, entstehen hybride Texte in der Literatur als eine Form kultureller Artikulation, die das Hybriditätskonzept auf sprachlicher sowie inhaltlicher Ebene widerspiegelt (vgl. Seifried 2009:244).

Eine allgemeine Betrachtung hybrider Texte und ihre Vielschichtigkeit im postkolonialen Kontext ist ebenso Gegenstand des folgenden Abschnittes wie die spezifischen Probleme, die sich aus translationswissenschaftlicher Sicht im Zusammenhang mit der Übersetzung hybrider Texte ergeben.

## 2.2.2 Hybride Texte in der Translationswissenschaft

In einer Sonderausgabe der Zeitschrift *Across Languages and Culture* (2001) widmen sich die beiden Translationswissenschaftlerinnen Schöffner und Adab ausführlich der Problematik hybrider Texte im Zusammenhang mit interkultureller Kommunikation und Translation bzw. im Spannungsfeld von Sprachen und Kulturen in einer zunehmend globalisierten Welt, in der Sprach- und Kulturtransfer zur selbstverständlichen Notwendigkeit werden. Laut Schöffner und Adab (2001:169) ist ein hybrider Text

„a text that results from a translation process. It shows features that somehow seem ‘out of place’/‘strange’/‘unusual’ for the receiving culture, i.e. the target culture. These features, however, are not the result of a lack of translational competence or examples of ‘translationese’, but they are evidence of conscious and deliberate decisions by the translator. Although the text is not yet fully established in the target culture (because it does not conform to established norms and conventions), a hybrid text is accepted in the target culture because it fulfils its intended purpose in the communicative situation (...).”

In diesem Sinne werden hybride Texte als Produkt eines Translationsprozesses verstanden, der auf bewussten translatorischen Entscheidungen beruht und eine Übersetzungsstrategie verfolgt. Der bestimmende Faktor in der Akzeptanz des hybriden Textes in der Zielkultur ist im Sinne der funktionalen Translationstheorie die Erfüllung des Zwecks bzw. der Funktion in der jeweiligen Situation: Die Texte mögen zwar teilweise gegen zielsprachliche und zielkulturelle Normen und Konventionen verstoßen und fremd wirkende Elemente, die im Zuge der Übersetzung bewusst in den Text eingearbeitet wurden, enthalten, sie erfüllen jedoch dessen ungeachtet ihre kommunikative Funktion in der Zielkultur und werden vom Leser als funktionierende Texte rezipiert und akzeptiert. Schöffner und Adab betonen, dass Übersetzungen, die als Folge mangelnder Kompetenz seitens des Translators Normenverstöße und Inkohärenzen aufweisen, ihrem Verständnis nach keine hybriden Texte sind. Sie beziehen ihre Ausführungen unter anderem auf Texte, die im Zuge der internen Kommunikation in internationalen Organisationen wie z. B. der Europäischen Union in Erscheinung treten: „Intercultural and multilingual/multicultural communication settings, for example, within the United Nations, or the European Union, influence translation processes and translation products. One of these products can be what we call a hybrid text“ (Schöffner und Adab 2001:172). Sie schließen jedoch nicht aus, dass diese Texte auch ohne die Beteiligung von translatorischen Prozessen einen gewissen Grad an Hybridität aufweisen können: „In the process of establishing political unity, linguistic expressions are levelled to a common (low) denominator. Eurotexts reflect a Eurojargon, i.e., a reduced vocabulary, meanings

that tend to be universal, reduced inventory of grammatical forms” (Schäffner und Adab 1997:328). Hybride Texte dieser Art erfüllen nichtsdestotrotz ihre kommunikative Funktion, da diese auf bestimmte Personengruppen oder spezifische Kontexte limitiert ist, wie im Fall von EU-Texten zum Beispiel auf die Kommunikation innerhalb multinationaler Organe der Europäischen Union. Snell-Hornby weist darauf hin, dass die als Begleiterscheinung der Globalisierung zunehmende Verbreitung des so genannten „International English“, einer reduzierten und simplifizierten Varietät des *American English*, ebenfalls zur vermehrten Produktion von hybriden Texten führt (vgl. Snell-Hornby 2003:176).

### 2.2.3 Postkoloniale hybride Texte

Im vorangegangenen Abschnitt wurde dargelegt, dass der Begriff *hybrid* im Zusammenhang mit der Charakterisierung von Translaten verwendet wird. Spricht man jedoch von postkolonialen hybriden Texten, werden diese nicht als das Produkt eines Translationsprozesses verstanden, sondern weisen bereits als Ausgangstexte hybriden Charakter auf. Snell-Hornby (2001) nimmt in ihren Ausführungen zu englischsprachigen hybriden Texten im postkolonialen Kontext Bezug auf folgende Betrachtungen von Samia Mehrez (1992:121)<sup>15</sup>:

“These postcolonial texts, frequently referred to as ‘hybrid’ or ‘métissés’ because of the culturo-linguistic layering which exists within them, have succeeded in forging a new language that defies the very notion of a ‘foreign’ text that can be readily translatable into another language. With this literature we can no longer merely concern ourselves with conventional notions of linguistic equivalence, or ideas of loss and gain which have long been a consideration in translation theory. For these texts written by postcolonial bilingual subjects create a language ‘in between’ and therefore come to occupy a space ‘in between’. In most cases, the challenge of such space ‘in between’ has been double: these texts seek to decolonize themselves from two oppressors at once, namely the western ex-colonizer who naively boasts of their existence and ultimately recuperates them and the ‘traditional’, ‘national’ cultures which shortsightedly deny their importance and consequently marginalize them.”

---

<sup>15</sup> Mehrez bezieht ihre Ausführungen auf den frankophonen afrikanischen Text in Nordafrika. Snell-Hornby (vgl. 2003:174) verweist auf die Tatsache, dass der Großteil von Mehrez’ Beobachtungen auch auf anglophone postkoloniale Texte zutreffen.

Zusammenfassend können folgende Merkmale postkolonialer hybrider Texte herausgearbeitet werden: (1) Die Texte werden von Autoren aus den ehemaligen Kolonien, die sich in einem Raum zwischen ihrer eigenen Kultur und Sprache sowie der Kultur und Sprache der einstigen Kolonisatoren bewegen, in der ehemaligen Sprache der Kolonialherren geschrieben. (2) Die Autoren schaffen eine „neue Sprache“, durch die der Text wiederum in einem Zwischenraum („space in-between“) positioniert wird. Mehrez merkt diesbezüglich an, dass auch der Leser auf Grund der lingualen und kulturellen Mehrfach-Codierung solcher Texte bei der Lektüre gewissermaßen eine Position *in-between* einnehmen muss – die Rezeption des Textes ist in gewissem Maße auch als eine Art Übersetzungsleistung zu betrachten: „The reading experience itself can be no other but a perpetual translation“ (Mehrez 1992:122). Snell-Hornby (2001:209) kommt zu folgendem Schluss: „[L]anguages and cultures invariably come into contact with each other and (...) hybridity, including the hybrid text, can exist without translation.“ Zur Veranschaulichung der Vielschichtigkeit auf formaler und inhaltlicher Ebene von hybriden postkolonialen Texten sollen folgende Beispiele aus *The God of Small Things* dienen:

“A child’s abandoned fairy frock (semi-pickled) stood stiffly on its own in the middle of Ammu’s darkened bedroom floor. Outside, the Air was Alert and Bright and Hot. Rahel lay next to Ammu, wide awake in her matching airport knickers. She could see the pattern of the cross-stitch flowers from the blue cross-stitch counterpane on Ammu’s cheek. She could hear the blue-cross-stitch afternoon. The slow ceiling fan. The sun behind the curtains. The yellow wasp wasping against the windowpane in a dangerous dzzzz. (...) Stiffening starched saris. Off-white and gold. (...) And the smell of a cunning Englishman ghost, sickled to a rubber tree, asking courteously for a cigar.“ (Roy 2009:201)

„Anyway, now she thinks of Estha and Rahel as Them, because, separately, the two of them are no longer what They were or ever thought They would be. Ever. Their lives have a size and a shape now. Estha has his and Rahel hers. Edges, Borders, Boundaries, Brinks and Limits have appeared like a team of trolls on their separate horizons. Short creatures with long shadows, patrolling the Blurry End. Gentle half-moons have gathered under their eyes and they are as old as Ammu was when she died. Thirty-one. Not old. Not young. But a viable die-able age.“ (Roy 2009:3)

Diese Beispiele weisen einen beachtlich hohen Grad an Hybridität auf, der nur bedingt in eine andere Sprache transferierbar ist und Übersetzer vor eine nicht unerhebliche Anzahl von Problemen stellt. Wolf (vgl. 1998:104) plädiert im Zusammenhang der Übersetzung

von postkolonialen Texten dafür, die „Stimme des ‚Anderen‘ im Translat hörbar zu machen.“ „In diesem kreativen Prozeß soll die Polyphonie des ausgangskulturellen Texts in das Translat eingebracht werden und eine Multiperspektivität schaffen, die das kulturelle und sprachliche Repertoire des zielkulturellen Texts erweitert“ (Wolf 1998:104). Häufig kommt es bei der Übersetzung jedoch zu einer Reduktion der Hybridität als Folge von Neutralisierungen; Texte werden geglättet und an zielsprachliche Standards angepasst, wodurch ein Großteil des hybriden Charakters in der Übersetzung verloren geht (vgl. Snell-Hornby 2001:210). Erstrebenswert ist jedoch ein Spür- und Sichtbarmachen von „identitätsstiftenden Reibungen und Auseinandersetzungen mit dem Fremden“ (Seifried 2009:254) auch im Translat. Seifried weist darauf hin, dass in deutschen Übersetzungen postkolonialer Werke häufig darauf verzichtet wird, Hybridisierungsverfahren vom Ausgangstext in den Zieltext zu übertragen, um zielsprachlichen Standardformen zu entsprechen und den deutschsprachigen Leser nicht zu überfordern. Dies sei unter anderem darauf zurückzuführen, dass die deutsche Sprache im Vergleich zum Englischen sprachlichen Mischformen gegenüber weniger tolerant ist (vgl. Seifried 2009:254f.). Denkbar ist, dass Übersetzer im Zuge eines Auftrags Richtlinien seitens der Verlage, die in erster Linie auf hohe Verkaufszahlen abzielen und deshalb Neutralisierungen bzw. eine Glättung der ausgangstextuellen, sprachlichen Sonderformen im Translat einfordern, berücksichtigen müssen, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Unter diesem Aspekt rückt die Funktion des Translats entscheidend in den Vordergrund.

In der Diskussion um hybride postkoloniale Texte werden auch Parallelen zwischen dem Schreiben postkolonialer Literatur und literarischem Übersetzen gezogen. Seifried merkt zum Entstehungsprozess postkolonialer hybrider Texte an, dass sich ihre Verfasser mit ähnlichen Entscheidungen konfrontiert sehen wie Übersetzer<sup>16</sup>: Welche Wörter und Vorgänge werden übersetzt, wo kommen Paraphrasierungen und Erläuterungen zum Einsatz, welche Teile verbleiben unübersetzt im Originalzustand, wo kommt es zu Interferenzen, an welcher Stelle tritt die eine oder die andere Sprache bzw. Kultur in den Vordergrund? (vgl. Seifried 2009:247) Die Hybridität von postkolonialen Texten beschränkt sich nicht nur auf inhaltliche Aspekte sondern wird besonders auf der Textoberfläche sichtbar:

---

<sup>16</sup> Auch Prasad weist auf die Konstruktion einer eigenen Sprache mit Hilfe von Übersetzungsstrategien hin (vgl. 1999:53).

„Gerade auf formaler Ebene werden in europhonen hybriden Ausgangstexten Spuren des Anderen sichtbar, die in der Rezeptionssituation explizit auf die Wahrnehmung von Fremdheit, Brüchigkeit, Uneinheitlichkeit, auf das ‚Ver-Andern‘ des Eigenen, auf das An-Eignen des Anderen verweisen.“ (Seifried 2009:248)

In diesem Abschnitt wurden unterschiedliche Auffassungen von hybriden Texten erläutert und diskutiert. Hybride Texte im postkolonialen Kontext entstehen durch die Anwendung von Hybridisierungsstrategien, die bereits im *Original* eine hybride, postkoloniale Lebenswirklichkeit repräsentieren sollen. Sie sind Ausdruck eines Zwischenraumes, einer Realität zwischen Selbst und Anderem, zwischen der eigenen und der fremden Sprache und Kultur sowie Mittel zur Identitätsstiftung. Im Gegensatz dazu werden im translationswissenschaftlichen Diskurs *Translate* und nicht Ausgangstexte als hybride Texte definiert: Im Zuge von Translation kommen Übersetzungsstrategien zur Anwendung, die zu (nicht intendierter) Hybridisierung von Texten führen können. Texte, die eine gewisse Globalisierung der Sprache in Form von Vereinfachungen und Harmonisierung von sprachlichen Standards widerspiegeln, können ebenfalls unter dem Begriff hybride Texte eingereiht werden.

### **2.3 Das Modell der funktionalen Übersetzungskritik nach Ammann**

Als Grundlage der Übersetzungskritik dieser Arbeit dient das von Margret Ammann (1990) konzipierte funktionale Modell der Übersetzungskritik<sup>17</sup>, das sich besonders im literarischen Bereich für die Textanalyse und anschließende Bewertung von Übersetzungen bewährt hat. Sie bezieht ihr Modell nicht auf Übersetzungskritiken, wie man sie etwa in Form von Rezensionen in Feuilletons vorfindet, wo sich Anmerkungen zur Übersetzung oft auf einige wenige Worte beschränken. Vielmehr versucht sie, mit Hilfe ihres Modells einen wissenschaftlichen Zugang zu schaffen, der es erlaubt, geeignete Kriterien für eine Bewertung von Übersetzungen zu schaffen, die in einem translationstheoretischen Rahmen Anwendung finden können. Ähnlich wie die Übersetzung selbst, ist auch die Übersetzungskritik immer an eine bestimmte Funktion gebunden und kann nicht von dieser getrennt betrachtet werden (vgl. Ammann 1990:211).

---

<sup>17</sup> Erstmals veröffentlicht in ihrem Artikel „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“ (1990), erschienen in der Zeitschrift TEXTconTEXT.

Margret Amman stützt ihr Modell, das sich durch seine Orientierung am Zieltext auszeichnet, einerseits auf Vermeers Ausführungen zur Skopostheorie, die nachstehend kurz skizziert wird, sowie auf seinen Aufsatz „Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik“, der eine Grundlage für eine allgemeine Theorie schafft. Andererseits nimmt sie auch Bezug auf die „Theorie des translatorischen Handelns“ von Justa Holzmänttari (1984), die von Translation als „Expertenhandlung“ mit dem Ziel der Produktion eines so genannten „Botschaftsträgers“ ausgeht.

### **2.3.1 Die Skopostheorie**

Bei der Skopostheorie, die auf Hans J. Vermeer zurückgeht und Ende der 1970er-Jahre entworfen wurde, handelt es sich um eine allgemeine Translationstheorie, welche Translation als „Sondersorte translatorischen Handelns“, in deren Mittelpunkt der „Skopos“ steht, definiert. Das Wort „Skopos“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet „Zweck“ bzw. „Ziel“ und betont die Zielgerichtetheit des translatorischen Handelns (vgl. Vermeer 1990:72). Reiß/Vermeer (1984:96) bringen es auf den Punkt: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ Dies hat zur Folge, dass der Zieltext und seine Funktion in der zielkulturellen Situation im Vordergrund stehen, wobei sich die Funktionen von Ausgangs- und Zieltext unterscheiden können. Der Translator muss in seiner Rolle als Experte für transkulturelle Kommunikation jene Faktoren zu bestimmen wissen, die ein „Funktionieren“ des Translats in der Zielkultur garantieren.

Der Skopos entscheidet dabei auch über die jeweilige Übersetzungsstrategie, die der Translator im Sinn einer Funktionserfüllung anzuwenden hat (vgl. Dizdar 1998:104f.). „Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (Reiß/Vermeer 1984:100). Bedingung dabei ist, dass der Zweck begründet werden kann. Daraus lässt sich auch schließen, dass unterschiedliche Skopoi eine jeweils andere Übersetzung ein und desselben Ausgangstextes ergeben (vgl. Vermeer 1996:15). Der Zieltextrezipient mit seinem kulturspezifischen Vorwissen bzw. seinen Erwartungen an das Translat sind ein bestimmender Faktor in der Festlegung des Translatskopos. Für den Translator bedeutet dies, dass er nicht nur Zielsprache sondern auch Zielkultur besonders gut kennen muss, da Translation neben Sprachtransfer immer auch Kulturtransfer beinhaltet (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101-104).

### 2.3.2 Das Übersetzungskritische Modell

Das Modell gliedert sich in fünf Schritte (vgl. Ammann 1990:212-215):

1. „Feststellung der Translatfunktion“

In diesem ersten Analyseschritt wird besonders hervorgehoben, dass der Zieltext als eigenständiger Text zu betrachten ist. Die Funktion des Zieltextes (ZT) bzw. der Translatkopos kann daher von der Funktion des Ausgangstextes abweichen; Ausgangs- und Zieltext sind in ihren jeweiligen kulturellen Kontext eingebettet und in Zusammenhang mit diesem zu untersuchen.

2. „Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz“

Im zweiten Schritt werden drei unterschiedliche Arten der Kohärenz untersucht: „Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form“ (Ammann 1990:212).

3. „Feststellung der Funktion des Ausgangstextes“ (s. Schritt 1)

4. „Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes“ (s. Schritt 2)

5. „Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext“

Ammann weist darauf hin, dass Kohärenz in diesem Fall auch eine eventuelle Inkohärenz, die einer bestimmten Intention des Autors zu Grunde liegt, einschließen kann. Um überhaupt feststellen zu können, ob eine intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext gegeben ist, werden Textanalysen durchgeführt. Die Feststellung der intra- bzw. intertextuellen Kohärenz sowie auch die vorangestellten Analyseschritte müssen unter Berücksichtigung der jeweiligen Textfunktion erfolgen (vgl. Ammann 1990:214f.).

Besonders hervorzuheben ist, dass bei diesem übersetzungskritischen Modell nicht der Ausgangstext sondern das Translat als Ausgangspunkt der Analyse dient. Das Translat wird zunächst ohne Betrachtung des Ausgangstextes als eigenständiger Text rezipiert, analysiert und interpretiert. Erst im fünften und letzten Kritikschrift erfolgt ein direkter Vergleich des Translats mit dem Ausgangstext. Dieser Vergleich hat die Ermittlung der intertextuellen Kohärenz zum Ziel. Da der Übersetzungskritiker nicht völlig objektiv handeln kann – er wird selbst zum Rezipienten, der unter Einfluss bestimmter kultureller und situationsspezifischer Faktoren einen Text interpretiert – weist Ammann (vgl. 1990:213) explizit auf die Nachvollziehbarkeit der einzelnen Analyseschritte und das systematische Vorgehen, dem eine derartige Übersetzungskritik folgen muss, hin:

„Der Übersetzungskritiker ist immer auch Rezipient, eingebunden in eine spezifische kulturelle Situation. Es schiene mir unsinnig, wollte man von dieser Eingebundenheit und von der konkreten ‚Texterfahrung‘ des Übersetzungskritikers abstrahieren. Die notwendige Subjektivität findet ihre Relativierung durch ein Vorgehen, das auf der Grundlage bestimmter theoretischer Prämissen durchgeführt wird und methodisch begründet wird. Die Prämissen sind bei jeder Kritik anzugeben.“ (Ammann 1990:213)

### 2.3.3 Der „Modell-Leser“

Neben Zieltextorientierung und Textfunktion wird im funktionalen Modell von Ammann dem Rezipienten somit eine wesentliche Rolle zugeschrieben, denn „[o]hne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption“ (Ammann 1990:217). Der zielkulturelle Rezipient mit seinen individuellen Bedürfnissen rückt somit in den Mittelpunkt der translatorischen, zielgerichteten Handlung bzw. in Folge auch der Übersetzungskritik. Es ist die Aufgabe des Übersetzers, „ein Translat herzustellen, das dem Empfänger zur eigenen Weiterverwendung angeboten werden kann“ (Ammann 1990:217). Die Rezeptionssituation eines Textes befindet sich dabei kontinuierlich im Wandel, da jeder Empfänger, eingebettet in einen historisch-sozialen Kontext, unter Einfluss seines kulturellen Umfeldes und der jeweiligen Rezeptionssituation, den Text anders interpretiert. Diese Faktoren nehmen wesentlichen Einfluss auf die Rezeption, welche in Folge als *dynamisch* charakterisiert werden kann (vgl. Ammann 1990:218f.). Im Vordergrund steht also nicht „die Vergleichbarkeit von Texten, sondern mit Blick auf einen Rezipienten/eine Rezipientengruppe ihre Wirkung und Rezeption“ (1990:219).

Ammann nimmt bei ihren Ausführungen zu Rezipient und Texterfassung Bezug auf Umberto Ecos (1987) Konzept des „Modell-Lesers“. Nach Eco wird ein Text erst dann zum Text, wenn dieser durch einen Leser rezipiert wird – er bezeichnet einen Text als „trägen Mechanismus“, der erst durch die Rezeption Sinn erhält (Eco 1987:63). Da ein Text immer auch „Nicht-Gesagtes“ enthält, muss der Leser fähig sein, Leerstellen auf der Inhaltsebene mittels „aktiver und bewusst kooperativer Schritte“ zu aktualisieren und aufzufüllen (vgl. Eco 1987:62f.). Der Autor seinerseits geht davon aus, dass der Leser dazu auch in der Lage ist: Er verfolgt bereits bei der Textproduktion eine bestimmte Strategie, „in der die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden (...)“ (Eco 1987:65f.). Der Autor wird dabei „einen Modell-Leser voraussetzen, der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat“ (Eco 1987:67).

Nach Ammann spiegelt sich das „Modellhafte“ eines Lesers jedoch eher in der Lesestrategie wider, die dieser bei der Lektüre verfolgt. Abhängig vom jeweiligen Muster, das bei der Lektüre konsequent zur Anwendung kommt und mit dessen Hilfe bestimmte Merkmale herausgefiltert werden, wird das Textverständnis in eine bestimmte Richtung gelenkt. Dabei ist nicht von Bedeutung, ob die Lesestrategie bewusst oder unbewusst zum Einsatz kommt. Sie wird unter anderem von der Textfunktion, die der Leser bei der Rezeption für sich ins Auge gefasst hat, beeinflusst. Wird ein Roman etwa zu reinen Unterhaltungszwecken gelesen, wird sich das Muster wesentlich von jenem unterscheiden, das zur Anwendung kommt, wenn der gleiche Roman aus literaturwissenschaftlicher Sicht rezipiert und analysiert wird (vgl. Ammann 1990:223). Die Lesestrategie ist aber keinesfalls willkürlich. Ähnlich wie die daraus resultierende Gesamtinterpretation des Textes unterliegt sie bestimmten kulturspezifischen Interpretationstraditionen, die, gemeinsam mit textinhärenten Merkmalen, unterschiedliche Verstehensweisen zur Folge haben (vgl. Ammann 1990:224).

Mit Blick auf den Übersetzer als Textrezipienten präzisiert Ammann Ecos Aussage, dass der Translator „ein empirischer Leser [ist], der sich wie ein Modell-Leser verhält“ (Eco 1987:236). Ammann fügt dem hinzu, dass der Übersetzer nicht unbeeinflusst an die Lektüre eines Textes herangeht; das Wissen um die Tatsache, dass er den Text später übersetzen wird, beeinflusst ihn bereits in der ersten Rezeptionsphase. Bei der späteren Produktion des Translats steht er darüber hinaus unter Einfluss der Bedürfnisse des „Modell-Lesers“ seiner Übersetzung. Je nach Translatskopos wird er seinem Leser mehr oder weniger Spielraum zur eigenen Interpretation bieten oder entsprechend die Interpretation des Zieltextes begünstigen. Rückschlüsse auf die Intention des Autors, die wir aufgrund des Textes ziehen, können somit in gleichem Maße auf die Intention des Translators gezogen werden (vgl. Ammann 1990:224f.).

In Anlehnung an Eco definiert Ammann (1990:225) den „Modell-Leser“ wie folgt:

„Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann.“

### 2.3.4 *Scenes* und *frames* in der Übersetzungskritik

Neben Umberto Ecos Konzept des „Modell-Lesers“ stellt Ammann auch die „Scenes-and-frames-Semantik“ in Zusammenhang mit ihrem Modell zur Übersetzungskritik. Die *scenes-and-frames*-Semantik wurde als Bedeutungstheorie im Jahr 1977 von Charles Fillmore entworfen und bezeichnet einen Ansatz in der Linguistik, der von einer interdisziplinären Denkweise geprägt ist<sup>18</sup>. In den frühen 1980er-Jahren fand das Modell im Übersetzungsunterricht von Mia Vannerem Anwendung und wurde in Folge für die Translationswissenschaft von Vannerem/Snell-Hornby (1986) und Vermeer/Witte (1990) aufgegriffen und präzisiert. Snell-Hornby betont im Rahmen einer funktionalen Übersetzungskritik den Nutzen des *scenes-and-frames*-Modells als wertvolles Instrument in der Translation: „Rarely has a linguistic concept proved so fruitful for the practice of translation irrespective of specific languages or language-pairs“ (Snell-Hornby 2006:110).

Unter *scene* versteht Fillmore jene Assoziationen und Vorstellungen, die, basierend auf persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen, durch bestimmte sprachliche Äußerungen evoziert werden. Der *frame* bildet dabei die „linguistische Kodierung“ (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185). Konkret verwendet Fillmore den Begriff *scene* für „(...) familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings“ (Fillmore 1977:63, zit. in Vannerem/Snell-Hornby 1986:185). Mit *frame* verweist er auf „any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes“ (Fillmore 1977:63, zit. in Vannerem/Snell-Hornby 1986:186). Die Aktivierung von *scenes* und *frames* erfolgt wechselseitig, d. h. ein *frame* kann sowohl *scenes* als auch eine weitere Folge von *frames* evozieren; umgekehrt gilt das gleiche Prinzip auch für die *scenes* in einem Text. Die Zusammenhänge im Text ergeben sich so aus dem konstruierten Ganzen, das sich aus einzelnen *scenes* aufbaut. Die daraus resultierende komplexe Gesamt*scene* ist nach Fillmore entscheidend für die Kohärenz eines Textes. Da Erfahrungshintergrund und Vorwissen, auf deren Basis einzelne *scenes* aktiviert werden, bei jedem Leser

---

<sup>18</sup> Fillmore greift bei der Ausarbeitung seines Konzeptes etwa auf die von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) entwickelte „Prototypensemantik“ zurück.

unterschiedlich sind, erfolgt die Interpretation des Textes nach rein subjektiven Aspekten (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:186f.).

Wie der *scenes-and-frames*-Ansatz nun konkret in Zusammenhang mit translatorischem Handeln zur Anwendung kommt, beschreibt Snell-Hornby (2006:110) wie folgt:

„In the scenes-and-frames approach, translation can be described as a complex act of communication involving interaction between the author of the source text, the translator as both source text reader and target text author, and then the reader of the source text. The translator starts from a presented frame (the source text and its linguistic components), which was produced by an author who drew from his/her own repertoire of partly prototypical scenes. Based on the frame(s) of the source text, the translator-reader builds up his/her own scenes as activated by personal experience and internalized knowledge of the material concerned. Depending on his/her proficiency in and knowledge of the source language and culture, the translator might well activate scenes that diverge from the author's intentions (...) or deviate from those naturally activated by a native speaker of the source language (...). Based on the scenes s/he has activated, the translator must now find suitable frames in the target language; this involves a constant process of decision-making, depending on his/her proficiency in and knowledge of the target language and culture.”

Es kommt hier also zum Zusammenwirken von drei Kommunikationsteilnehmern: dem Autor des Ausgangstextes, dem Translator und dem Rezipienten des Zieltextes, wobei der Translator gleichzeitig zwei Funktionen übernimmt – einerseits als Rezipient des Ausgangstextes und andererseits als Zieltext-Produzent. Die Aufgabe des Übersetzers ist es nun, ausgehend vom linguistischen *frame* des Ausgangstextes und den als Folge bei ihm aktivierten (prototypischen) *scenes*, zielsprachliche *frames* auszuwählen, die wiederum die vom Autor des Ausgangstextes intendierten *scenes* beim Zieltext-Rezipienten wachrufen. Ammann (vgl. 1990:226) geht von vier verschiedenen *scenes* im Translationsprozess aus. Erstens, die *scene* wie sie in der Vorstellung des Ausgangstext-Produzenten existiert, zweitens, die vom Übersetzer als Rezipient dieses Ausgangstextes aktivierte *scene*, drittens, die *scene*, die der Übersetzer beim Zieltext-Leser evozieren möchte und viertens, jene *scene*, die beim Rezipienten des Zieltextes letztendlich hervorgerufen wird. Ammann (1990:226) geht es dabei in erster Linie um „die Auswirkungen der Einzelszenes auf das Textganze“.

Vannerem und Snell-Hornby verweisen in diesem Zusammenhang auf das Problem, dass die beim Übersetzer hervorgerufenen *scenes* unter Umständen nicht der Intention des Ausgangstext-Autors bzw. jenen *scenes* entsprechen, die ein Muttersprachler aktivieren würde. Dies sei darauf zurückzuführen, dass der Übersetzer als Nicht-Muttersprachler, konfrontiert mit fremdsprachigen *frames* und eingebettet in sein soziokulturelles Umfeld,

die linguistische Kodierung des Ausgangstextes möglicherweise anders interpretiert. Er ist also bei der Erstellung des Translats neben seiner muttersprachlichen Kompetenz in großem Maße auch auf seine fremdsprachliche Kompetenz angewiesen (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190 und 203). Nur durch konsequentes Überprüfen, „ob der in der ZS aufgerufene *frame* wirklich der bestmögliche Ausdruck der *scene(s)* hinter dem *frame* der AS ist“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:191, Hervorhebung im Original), ist es dem Translator möglich, eine adäquate Übersetzung anzufertigen. Hervorzuheben ist auch hier, dass die Translatfunktion letztendlich maßgebend für die Gestaltung des linguistischen *frames* des Zietextes ist. Diese Gestaltung hat dem „Ganzheitlichkeitsprinzip“ zu folgen, d. h. es geht nicht um die Auswahl einzelner Wörter (*frames*) sondern um die Konstruktion einer zielsprachlichen Gesamt*scene*, die bei der Lektüre aus einzelnen *scenes* zusammengefügt wird (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190 und 197).

Zur Demonstration ihrer Ausführungen zur funktionalen Übersetzungskritik wählt Ammann in erster Linie Textbeispiele, in denen Beschreibungen (und hier vor allem Personenbeschreibungen) vorkommen, da sich diese ihres Erachtens besonders für „die Darstellung des Wechselspiels zwischen Textteil und Textganzem eignen“ (Ammann 1990:228). Implizite Bewertungen durch den Leser, die dieser auf Grund von *scenes* bzw. *frames* einer Beschreibungen anstellt, sowie daraus resultierende Interpretationen, wirken sich nicht allein auf die betreffende Stelle im Text sondern auf den Text in seiner Gesamtheit aus (vgl. Ammann 1990:229).

### 3 Der Gott der kleinen Dinge

#### 3.1 Zum Roman

Als *The God of Small Things* im Jahr 1997, fünfzig Jahre nach Erlangen der Unabhängigkeit Indiens, veröffentlicht und noch im selben Jahr mit dem *Booker Prize* ausgezeichnet wurde, entwickelte sich ein wahrer Medienhype um Arundhati Roy und die Erfolgsgeschichte rund um ihren Debütroman. Selten zuvor wurde einer bis dato unbekanntem Autorin eine derartige Medienpräsenz zuteil. Die Erstausgabe des Romans erschien bei IndiaInk, einem kleinen indischen Verlag, der erst kurz zuvor (im November 1996) von Sanjeev Saith und Tarun J. Tejpal mit dem Ziel, Bücher von hoher literarischer Qualität zu veröffentlichen, gegründet wurde<sup>19</sup>. Die Rechte für die deutsche Übersetzung wurden bereits im Frühjahr 1997 verkauft. Nach deren Erscheinen im btb Verlag schwappte diese Euphorie auch auf den deutschsprachigen Raum über. Der Roman war ein enormer kommerzieller Erfolg; er hielt sich über ein Jahr in den Bestsellerlisten – im ersten Jahr wurden über 100.000 Exemplare verkauft. Obwohl in über 40 Sprachen übersetzt, dauerte es 14 Jahre bis eine Übersetzung von A.S. Priya von *The God of Small Things* in Malayalam, der Sprache, die in Kerala gesprochen wird, erschien. „No other translation is as important to me as this,“ sagte Roy anlässlich der Veröffentlichung im Februar 2011 (vgl. [www.thehindu.com/news](http://www.thehindu.com/news)).

Arundhati Roys Debütroman erntete weltweit Jubel und Kritik gleichermaßen. Die Kommentare reichen von „breathhtakingly beautiful“, „magical“ und „close to perfection“ zu „tediously overwritten“ und „needlessly embellished style“. Vor allem die zahlreichen Zeitsprünge, Vor- und Rückblenden, Voraussetzungen und Perspektivenwechsel würden den Erzählfluss stören und die Lektüre erschweren (vgl. Tickell 2007:XIII). In Roys Heimat löste *The God of Small Things* die heftigsten Reaktionen aus. Obwohl der Roman nur drei Monate nach seiner Veröffentlichung in Indien bereits in seiner fünften Auflage herausgegeben wurde, forderten manche Kritiker dennoch, das Buch vom Markt zu nehmen. Sie bezeichneten es als „obszön“ und stießen sich vor allem an der Darstellung der sexuellen Beziehung zwischen Ammu und Velutha (vgl. Kinsky-Ehritt 2003:103). Auch 14 Jahren nach Erscheinen des Romans gibt es noch keine Verfilmung. Arundhati

---

<sup>19</sup> vgl. [www.india50.com/arundhatI2.html](http://www.india50.com/arundhatI2.html)

Roy meinte in diesem Zusammenhang in einem Interview mit *The Hindu* im Juli 2011: „Every reader has a vision of the novel in his or her head and I do not want it to be fashioned into one film. A lot of Hollywood producers approached me, but I do not want to sell the adaptation rights for any amount of money. I do not want the novel to be colonised by one imagination“ (vgl. [www.thehindu.com/todays-paper](http://www.thehindu.com/todays-paper)).

Die Erzählstruktur des Romans ist nicht linear – Erzählpassagen aus den Jahren 1969 und 1993 wechseln sich ab und zahlreiche Rückblenden und Vorausahnungen klären nach und nach die tragischen Ereignisse, von denen der Leser zu Beginn des Romans lediglich eine vage Vorstellung bekommt, auf. In den ersten beiden Kapiteln werden fast sämtliche Charaktere vorgestellt, auch wenn diese teilweise erst später wieder auftauchen und ihre Relevanz enthüllen. In diesem Zusammenhang ist die in der deutschen Ausgabe enthaltene Illustration des Stammbaums der Familie sehr dienlich. Parallel zu den unzähligen „kleinen“ Dingen, die sehr lebhaft, in poetischer Sprache und meist aus der kindlichen Sicht der Zwillinge Estha und Rahel in deren fantasievoller Sprache wiedergegeben werden, gibt der Roman Einblick in die politischen und sozialen Spannungen im Indien der späten 1960er-Jahre. Auch 20 Jahre nach Erlangen der Unabhängigkeit fühlen sich viele Mitglieder der Mittelschicht noch immer der ehemaligen britischen Kolonialmacht verbunden, so auch die Familie Kochamma, was sich in einer Favorisierung von allem „Englischen“ auswirkt. Dies hat tief greifende Auswirkungen auf Sprache und Verhalten der Figuren und trägt entscheidend zur Vielschichtigkeit des Romans bei. Im Folgenden wird versucht, die komplexe Erzählstruktur zu entflechten und den Handlungsablauf in vereinfachter, chronologischer Form wiederzugeben. Auf Grund der Dichte der Erzählung werden nur die wesentlichen Ereignisse zusammengefasst.

### **3.1.1 Inhalt**

Schauplatz der Handlung ist der kleine Ort Ayemenem im Bundesstaat Kerala im Südwesten Indiens. Roy erzählt die Geschichte einer syrisch-orthodoxen Familie aus der indischen Mittelschicht Keralas, deren Mitglieder sich auf der Suche nach der eigenen Identität im Spannungsfeld zwischen dem ehemaligen Britischen Empire und dem neuen, unabhängigen Indien befinden. Die Familie betreibt die von der Großmutter Mammachi gegründete Konservenfabrik „Paradise Pickles & Preserves“; der Großvater Pappachi war Entomologe des Britischen Empires und diesem Zeit seines Lebens tief verbunden. Der Roman handelt in erster Linie von den 7-jährigen Zwillingen Estha und Rahel und erzählt von den tragischen Ereignissen im Jahr 1969, an denen die Familie letztendlich zerbricht.

Estha und Rahel sind zweieiige Zwillinge, die sich ohne den anderen unvollständig fühlen und sich als untrennbares Ganzes wahrnehmen. Sie sprechen von *we* und *us*, auch wenn sie nur sich selbst meinen und fühlen die ständige Präsenz des anderen. So erinnert sich Rahel z. B. daran, mitten in der Nacht über Esthas Traum lachend aufgewacht zu sein (vgl. Roy 2009:2). Die ungewöhnlich enge Bindung zwischen den Geschwistern, die auch nachfolgendes Zitat veranschaulicht, ist ein zentrales Thema im Roman:

„In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was For Ever, Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, as We or Us, As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities.“ (Roy 2009:2)

Die Zwillinge leben gemeinsam mit ihrer Mutter Ammu, ihrer Großmutter Mammachi, ihrem Onkel Chacko, ihrer Großtante Baby Kochamma und der Hausangestellten Kochu Maria in einem Haus in Ayemenem. Ammu ist von einem Hindu geschieden und als Alleinerziehende vom Wohlwollen der Familie abhängig. Im Elternhaus, wo alte Traditionen und gesellschaftliche Normen hochgehalten werden, wird sie zwar geduldet, ist aber alles andere als willkommen.

Im Dezember 1969 kommt Chackos Exfrau Margaret Kochamma – eine Engländerin, die er bei einem Studienaufenthalt in Oxford kennengelernt hatte – mit der gemeinsamen Tochter Sophie Mol aus London zu Besuch, um sich von dem tragischen Unfalltod von Margarets zweitem Ehemann zu erholen. Die Ankunft von Sophie Mol wird von der Familie mit freudiger Spannung erwartet, nur Estha und Rahel können dem Besuch ihrer Cousine wenig abgewinnen. Sie sind eifersüchtig auf die Aufmerksamkeit, die ihr zuteil wird. Am Tag vor Sophie Mols Ankunft fährt die Familie nach Cochin um *The Sound of Music* im Kino zu sehen. Esthas Leben soll sich an diesem Abend für immer verändern – er wird zum Opfer des „Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes“, der ihn sexuell belästigt.

Am Tag von Sophie Mols Ankunft beginnt Ammu eine heimliche Affäre mit Velutha, die auf Grund von Klassen- und Kastenunterschieden beide von Anfang an in Gefahr bringt: Velutha ist ein Paravan, ein „Unberührbarer“. Das Liebespaar verstößt gegen die so genannten *Love Laws* – „[t]he laws that lay down who should be loved, and how. And how much.“ (Roy 2009:33) – und bricht sämtliche in der Gesellschaft herrschende Tabus. Dank seines handwerklichen Geschicks wurde Velutha von Mammachi schon von klein auf gefördert; er arbeitet als Schreiner in der Konservenfabrik der Familie. Als Veluthas Vater zu seinem Entsetzen entdeckt, dass Ammu und Velutha eine Affäre haben, setzt er Mammachi davon in Kenntnis und bittet sie verzweifelt um Vergebung – er denkt, tief in ihrer Schuld zu stehen und bietet an, seinen Sohn eigenhändig umzubringen. Mammachi,

die um die Ehre der Familie fürchtet, sperrt Ammu zunächst in einem Zimmer ein. Ammu wirft in ihrer Verzweiflung den Kindern vor, schuld an allem zu sein, woraufhin diese von zu Hause weglaufen. Ihr Ziel ist das „Haus der Geschichte“, wo einst ein Kolonialbeamter des Britischen Empires wohnte; auf dem Weg dorthin müssen sie den Fluss überqueren, der gerade Hochwasser führt. Das Boot kentert und Sophie Mol ertrinkt.

In der Zwischenzeit wurde das Verschwinden der Kinder bemerkt. Um Ehre und Ruf der Familie zu retten, macht Baby Kochamma eine Falschaussage bei der Polizei. Sie beschuldigt Velutha der Entführung der Kinder und der Vergewaltigung Ammus. Am nächsten Tag findet man die Leiche von Sophie Mol und die Polizei spürt den ahnungslosen Velutha im „Haus der Geschichte“ auf, wo auch die verängstigten Kinder ohne sein Wissen nach dem tragischen Tod Sophie Mols Zuflucht gefunden haben. Die grausame Brutalität der Polizisten kennt kein Halten; sie prügeln Velutha vor den Augen der Zwillinge fast zu Tode und verhaften ihn. Nachdem die Polizei erkennt, dass die skrupellose Baby Kochamma gelogen hat, droht sie ihr mit einer Anzeige. Die listige Großtante zwingt Estha daraufhin, seinen Freund Velutha als Entführer zu identifizieren und ihre Aussage somit zu bestätigen. Velutha stirbt schließlich noch am selben Tag unschuldig im Gefängnis. Die Zwillinge werden getrennt; Estha wird an seinen Vater „zurückgegeben“, da er von Chacko für den Tod von Sophie Mol verantwortlich gemacht wird und Rahel bleibt in Ayemenem. Ammu wird von zu Hause fortgejagt. Sie zerbricht am Verlust ihrer Kinder und am Tod ihres Geliebten und stirbt bald darauf an einer Lungenentzündung.

23 Jahre später kehrt Estha nach Ayemenem zurück. Er spricht nicht mehr und wird für einen Sonderling und Verrückten gehalten, der in seiner eigenen Welt lebt. Baby Kochamma, die gemeinsam mit Kochu Maria als einzige noch im Ayemenem-Haus lebt, setzt Rahel von Esthas Rückkehr in Kenntnis; Rahel war inzwischen nach Amerika ausgewandert. Rahel und Estha teilen den Schmerz, der sie die über die Jahre hinweg nicht losgelassen hat und in einem Akt der Inzucht brechen auch sie die *Love Laws*: „Only that what they shared that night was not happiness, but hideous grief“ (Roy 2009:328).

### **3.1.2 Charaktere**

Um in einer späteren Textanalyse die intra- sowie intertextuelle Kohärenz zwischen inhaltlicher und formaler Ebene feststellen zu können, bietet es sich an, die zentralen

Figuren im Roman näher zu beschreiben. Der folgende Abschnitt enthält eine Analyse der wichtigsten Charaktere in *The God of Small Things*.

**Rahel** ist sieben Jahre alt und um 18 Stunden jünger als ihr Zwillingsbruder Estha. Sie ist oft aufsässig und ungehorsam. Rahel ist aber auch ungewöhnlich sensibel. Sie fühlt sich ungewollt und ungeliebt, ist oft traurig, auch wenn sie selbst nicht so genau weiß warum: „Rahel wasn't sure what she suffered from, but occasionally she practiced sad faces, and sighing in the mirror“ (Roy 2009:61). Immer wieder zieht sie sich in ihre eigene Welt, die von einer außergewöhnlich lebendigen Phantasie genährt wird, zurück. Der Leser lernt die Welt großteils durch ihre Augen kennen. Ihre besondere Art und Weise, die Dinge wahrzunehmen und ihre oft verträumte und ungewöhnliche, neugierige Sicht auf die teils grausame Realität, lassen den Leser an Rahels Gedankenwelt teilhaben und lenken dessen Aufmerksamkeit immer wieder auf die kleinen Dinge, die sich der Welt der Erwachsenen entziehen. Wenn Sophie Mol ihre eigene Beerdigung in wachem Zustand erlebt und im Sarg ein Rad schlägt oder die Mülleimer in Form eines Kängurus am Flughafen auf der Suche nach Zigaretten in ihren Beuteln wühlen, dann ist Rahel diejenige, die diese Dinge erlebt. Sie ist besonders liebesbedürftig und fürchtet nichts mehr, als dass ihre Mutter sie weniger lieben könnte. Wenn sie Angst hat, spürt sie, wie „a cold moth with unusually dense dorsal tufts“ (Roy 2009:112), ein „kalter Falter mit ungewöhnlich dicht geschuppten Hinterflügeln“ (Roy 1999:133), der auf ihrem Herzen sitzt, eines seiner pelzigen, eisigen Beine hebt und langsam wieder senkt. Sehr eindringlich schildert Roy mit Hilfe dieses wiederkehrenden Motivs den Moment, in dem Rahel realisiert, dass Sophie Mol im Fluss ertrunken ist: „On Rahel's heart Pappachi's moth snapped open its somber wings. Out. In. And lifted its legs. Up. Down“ (Roy 2009:293).

**Estha** ist ein stiller, in sich gekehrter aber dennoch aufgeweckter Junge, der für sein Alter zu erwachsen scheint, Elvis Presley und *The Sound of Music* liebt und nach einer Reihe von traumatischen Erlebnissen von Rahel getrennt und an den Vater „zurückgegeben“ wird. Er betrachtet die Dinge mit ernstem und nachdenklichem Blick, Gedanken wie „Anything can happen to Anyone. And (...) It's best to be prepared“ (Roy 2009:194) quälen ihn und er fragt sich, ob es zählt, wenn man im Traum glücklich ist. Er lebt in ständiger Angst. Mit dem sexuellen Missbrauch durch den Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann beginnt eine Reihe von Demütigungen, die das Kind ertragen muss. Auf der Suche nach einem Schuldigen für Sophie Mols Ertrinken, wird er zum Sündenbock gemacht. Die Großtante, um sein großes Verantwortungsbewusstsein und seine Folgsamkeit wissend, bringt ihn mit bössartiger List dazu, Velutha als Entführer zu beschuldigen – Estha wird mit einem Schlag erwachsen: „The Inspector asked his question. Estha's mouth said Yes. Childhood tiptoed out. Silence slid in like a bolt“ (Roy 2009:320).

Als Estha nach 23 Jahren nach Ayemenem zurückkehrt, gleicht er einem wandelnden Geist. Er spricht nicht mehr und von seiner Umwelt wird er schon lange nicht mehr wahrgenommen: „Over time he had acquired the ability to blend into the background of wherever he was – into bookshelves, gardens, curtains, doorways, streets – to appear inanimate, almost invisible to the untrained eye. (...) Estha occupied very little space in the world“ (Roy 2009:10f.). Er wirkt verloren, als hätte er keinen Platz auf dieser Welt, lebt in sich zurückgezogen, abgeschottet von der Außenwelt. Die Erinnerung an die letzte Begegnung mit Velutha, der Verrat am geliebten Freund, Schuldgefühle und Schmerz verfolgen ihn seit seiner Kindheit und sind seine stillen Begleiter.

**Ammu** hat den Nachteil, eine Frau in einer männerdominierten Gesellschaft zu sein, in der familiäre und gesellschaftliche Strukturen die Selbstbestimmung der Frau nicht vorsehen. Schon als Kind musste sie die grausamen Misshandlungen ihrer Mutter durch den tyrannischen Vater mitansehen und wurde selbst Opfer seiner Brutalität, was sie schon recht früh erkennen ließ, dass die „Heile-Welt-Geschichten“ in ihren Kinderbüchern nichts mit der Realität zu tun haben: „As a child, she had learned very quickly to disregard the Father Bear Mother Bear stories she was given to read. In her version, Father Bear beat Mother Bear with brass vases. Mother Bear suffered those beatings with mute resignation“ (Roy 2009:180). Während ihr Bruder, dem sie immer wieder mit sarkastischen Kommentaren den Wind aus den Segeln nimmt, das Privileg eines Auslandsstudiums in England genießt, hat sie als Frau keinerlei Anspruch auf höhere Bildung und fristet, auf Heiratsanträge wartend, ein tristes Dasein. Bei der ersten Gelegenheit geht sie von zu Hause weg, gerät jedoch, von ihrer aussichtslosen Situation getrieben, an den falschen Mann, der sie mit seiner Alkoholsucht, Verlogenheit und Gewalttätigkeit terrorisiert und schließlich in die Flucht treibt.

Erneut gedemütigt und desillusioniert, als geschiedene Frau eines Hindu und ohne Rechte, kehrt sie mit Estha und Rahel an den Ort ihrer Kindheit zurück. Dort empfängt man sie mit Respektlosigkeit und bringt ihr nur Feindseligkeiten entgegen: „Ammu left her husband and returned, unwelcomed, to her parents in Ayemenem. To everything that she had fled from only a few years ago. Except that now she had two young children. And no more dreams“ (Roy 2009:42). Ammu liebt ihre Kinder, doch deren Leichtgläubigkeit und unersättliches Verlangen nach Liebe überfordern sie: „Their wide-eyed vulnerability, and their willingness to love people who didn't really love them, exasperated her and sometimes made her want to hurt them – just as an education, a protection“ (Roy 2009:43). In Ammu lebt eine rebellische Seele, die sich nach Unabhängigkeit sehnt, die sich gegen die falschen Moralvorstellungen der Gesellschaft und die Diskriminierung der Frau widersetzt und Zuflucht in der verbotenen Liebe zu Velutha findet.

**Velutha** ist der „Gott der kleinen Dinge“ und der „Gott des Verlustes“. Mit den Zwillingen verbindet ihn eine enge und liebevolle Freundschaft, mit ihrer Mutter erlebt er Leidenschaft und Begehren. Obwohl er als „Unberührbarer“ am untersten Rand der Gesellschaft lebt, arbeitet er dank seines handwerklichen Geschicks, jedoch zum Missfallen der übrigen Fabrikarbeiter, in der Konservenfabrik der Familie Kochamma. Sein ganzes Leben und schließlich auch sein Tod sind von seinem niedrigen sozialen Status geprägt, auch wenn sich in seiner Affäre mit Ammu oder seiner Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei Keralas eine gewisse Auflehnung gegen das gesellschaftliche System, in dem er gefangen ist, manifestiert. Er ist anders als andere „Unberührbare“, vielleicht weniger um die Moral der Gesellschaft besorgt und mehr um sein eigenes Glück bemüht. Er ist zurückhaltend und strahlt in allem was er tut eine gewisse Sicherheit und Ruhe aus, die seinen Vater bekümmert: „It was nothing that he [Velutha] had said. Or done. It was not *what* he said, but the *way* he said it. Not *what* he did, but the *way* he did it“ (Roy 2009:76, Hervorhebung im Original).

**Chacko** hat in Oxford studiert, bezeichnet sich selbst als Marxist und seine Familie als anglophil, zitiert aus Werken der englischen Literatur und lässt Estha und Rahel Wörter im Oxford Dictionary nachschlagen. Er ist Esthas und Rahels Onkel und leiblicher Vater von Sophie Mol. Mit seiner „Vorlesestimme“, die auf einen gewissen Stolz auf seine elitäre Ausbildung schließen lässt, hält er den Kindern Vorträge über Geschichte und versucht, ihnen die Welt, wie er sie sieht, zu erklären: „Our dreams have been doctored. We belong nowhere. We sail unanchored on troubled seas. We may never be allowed ashore. Our sorrows will never be sad enough. Our joys never happy enough. Our dreams never big enough. Our lives never important enough. To matter“ (Roy 2009:53). Chacko ist im Herzen ein Brite, er verkörpert das koloniale Erbe, ist sich aber auch der Tatsache bewusst, dass er nach außen, auf Grund seiner indischen Herkunft, immer benachteiligt sein wird. Frauen gegenüber verhält er sich respektlos und herablassend, nicht zuletzt auf Grund seiner patriarchalisch geprägten Erziehung und der starren Hierarchien, die in der indischen Gesellschaft herrschen. Er denkt, allein auf Grund seines Geschlechts, überlegen zu sein. Seinen männlichen Chauvinismus bekommen auch Mutter und Schwester zu spüren, er erhebt Anspruch auf den gesamten Besitz der Familie, allem voran Mammachis kleine Konservenproduktion – „What’s yours is mine and what’s mine is also mine“ (Roy 2009:57). Er nimmt eine ähnliche Position wie zuvor sein Vater ein. Über die Trennung von Margaret und Sophie Mol ist er nie hinweg gekommen. Als sie nach Ayemenem zu Besuch kommen, lässt er nichts unversucht, Margaret zurückzuerobern und es scheint so, als würde er tatsächlich an eine gemeinsame Zukunft glauben. In seiner Begriffswelt ist Margaret noch immer seine Ehefrau. Er zerbricht am Schmerz über den tödlichen Verlust der Tochter.

**Sophie Mol** ist ein aufgewecktes, neunjähriges Mädchen mit einer englischen Mutter, Margaret und einem indischen Vater. Ihre Herkunft wird auch in ihrem Namen kommuniziert: der englische Vorname Sophie wird mit „Mol“ kombiniert, was Malayalam ist und „little girl“ bedeutet (vgl. Roy 2009:60). Ihre Ankunft löst bei den Zwillingen nur wenig Begeisterung aus. Sie sind auf die hübsche englische Cousine, die von der ganzen Familie von Anfang an geliebt wird und als „little angel“ (Roy 2009:179) alle Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich zieht, eifersüchtig und fühlen sich minderwertig, auch wenn Sophie Mol die Freundschaft der beiden sucht und den Schmeicheleien der übrigen Familienmitglieder, allen voran Baby Kochamma und Chacko, wenig abgewinnen kann. Der tragische Tod von Sophie Mol wird zum ständigen Begleiter der Familie: „The Loss of Sophie Mol stepped softly around the Ayemenem House like a quiet thing in socks. (...) the Loss of Sophie Mol grew robust and alive. It was always there. Like a fruit in season. Every season“ (Roy 2009:15f.).

**Mammachi** ist Esthas und Rahels halbblinde Großmutter, die ihren Sohn Chacko vergöttert und alle Frauen hasst, die in seine Nähe kommen. Tief gekränkt duldet sie dennoch seine unzähligen Affären mit den Fabrikarbeiterinnen, um ihn bei Laune zu halten. Als Chacko sie von den brutalen Schlägen ihres Ehemannes erlöst, projiziert sie ihre ganze Zuneigung auf den Sohn: „[H]e became the repository of all her womanly feelings. Her Man. Her only Love“ (Roy 2009:168). Die größte Verachtung empfindet sie für Margaret Kochamma, Chackos Exfrau. Für Ammu, ihre Tochter, hat sie nur wenig Verständnis und Respekt über. Mammachis Figur ist von einer Doppelmoral im mehrfachen Sinn geprägt. Auf der einen Seite verehrt sie Chacko, der als geschiedener Mann seinen sozialen Status nicht eingebüßt hat, auf der anderen Seite jedoch verachtet sie Ammu, die als geschiedene Frau im Gesellschaftssystem keinen legitimen Platz mehr hat. Solange Velutha genügsam ist und Mammachi seine Dienste ausnutzen kann, ist er als „Unberührbarer“ im Haus geduldet – Mammachi sieht über Kastenhierarchien hinweg. Geht es jedoch um die Liebesbeziehung zwischen Velutha und Ammu, zögert sie nicht lange, um der Familienehre willen, die beiden auszuliefern.

**Baby Kochamma** ist eine hinterlistige Intrigantin, die für die Zwillinge und Ammu nichts als Verachtung übrig hat. Sie legt ein besonders feindseliges Verhalten an den Tag und lässt keine Gelegenheit aus, ihrer Geringschätzung Ausdruck zu verleihen: „Baby Kochamma disliked the twins, for she considered them doomed, fatherless waifs. Worse still, they were Half-Hindu Hybrids whom no self-respecting Syrian Christian would ever marry“ (Roy 2009:45). Die unerwiderte Liebe zu einem Pater machte Baby Kochamma, eine ehemalige Nonne, zu einer verbitterten Frau, die sich an in der indischen Gesellschaft seit Jahrhunderten tief verwurzelte Traditionen und Moralvorstellungen

klammert, um ihr eigenes Dasein zu rechtfertigen. Ihre Abneigung richtet sich vor allem gegen Ammu; zum einen, weil diese als geschiedene Tochter ins Elternhaus zurückgekehrt ist, wo sie laut Baby Kochamma kein Daseinsrecht mehr hat. Zum anderen beneidet sie Ammu um ihren starken Willen, weil sie sich mit ihrem Schicksal, dem Baby Kochamma selbst sich längst gefügt hat, nicht abfinden will. Baby Kochammas Börsartigkeit und Arglist gipfelt in der Verleumdung Veluthas und der anschließenden Manipulation Esthas, die zum Ziel hat, ihre eigene Haut zu retten.

**Pappachi**, Esthas und Rahels Großvater, der zum Zeitpunkt der Geschehnisse nicht mehr am Leben ist, war ein grausamer, verbitterter Patriarch, der sich dem Britischen Empire tief verbunden fühlte. Während er auf Außenstehende höflich und elegant wirkte und sich als liebevoller Ehemann von Mammachi und Vater von Ammu und Chacko gab – in der Öffentlichkeit vertrat er das Bild eines „sophisticated, generous, moral man“ (Roy 2009:180) – tyrannisierte und misshandelte er in den eigenen vier Wänden seine Familie; seine Frau schlug er jeden Abend mit einer Messingvase. Er missgönnte ihr jeglichen Erfolg, jedes Talent und jede Freude und ließ, nachdem ihn sein erwachsener Sohn in die Schranken gewiesen hatte, alle Welt wissen, wie sehr er Mammachi verachtete. Von Eifersucht und Groll zerfressen, versuchte er dennoch nach außen seine stolze Miene zu wahren. Zu Lebzeiten war er Entomologe des Britischen Empires, doch der Gedanke, dass eine von ihm entdeckte Falterart nicht nach ihm benannt worden war und man ihn der verdienten Anerkennung beraubt hatte, quälte ihn bis an sein Ende und ließ seinen Jähzorn und Hass unberechenbar werden.

### **3.1.3 Die „Großen Dinge“**

Arundhati Roy ist nicht zuletzt auf Grund ihres Welterfolgs *The God of Small Things* über die Grenzen Indiens hinaus bekannt. Als politische Aktivistin und Globalisierungskritikerin ist sie immer wieder in den Medien vertreten und macht mit ihren Büchern und Essays sowie in zahlreichen Interviews auf politische und soziale Missstände in Indien und der Welt aufmerksam. So ist auch ihrem Debütroman ein politischer und gesellschaftskritischer Charakter nicht abzusprechen. Roy prangert in *The God of Small Things* vor allem die sozialen Missstände im postkolonialen Indien an. Besonders stark übt sie Kritik an der Unterdrückung der Frauen, die die Leidtragenden in einer patriarchalen und auf Klassenunterschiede fixierten Gesellschaft sind und an dem, vor allem im ländlichen Indien, nach wie vor praktizierten Kastenwesen. Die Figuren im Roman überschreiten von der Gesellschaft vorgegebene Normen und verstoßen gegen die in der Mittelschicht Keralas vorherrschenden Moralvorstellungen. Im Zusammenhang mit

den teilweise erotischen Darstellungen der Figuren und den besonders sinnlichen Beschreibung der indischen Landschaft wurde der Vorwurf laut, Roys Roman sei auf einen westlichen Leser und dessen Erwartungen zugeschnitten (vgl. Nandi 2007:189). Der Roman beinhaltet des Weiteren eine Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Kolonialismus und der zunehmenden Globalisierung, die auch vermehrt Tourismus ins Land bringt, auf die Umwelt und auf Jahrhunderte alte Traditionen und Brauchtümer.

### 3.2 Die Autorin

Suzanna Arundhati Roy wurde am 24. November 1961 in der nordostindischen Stadt Shillong geboren, aufgewachsen ist sie im Bundesstaat Kerala, der im Süden Indiens liegt. Ihre Mutter stammte aus einer syrisch-christlichen Familie und ihr Vater war Hindu aus Bengalen. Nach der Scheidung ihrer Eltern ging sie mit ihrer Mutter Mary Roy, einer politisch und sozial engagierten Lehrerin und Gründerin einer Privatschule, und ihrem Bruder ins Elternhaus der Mutter nach Ayemenem in Kerala zurück, wo die Mutter als geschiedene Frau ein ähnliches Dasein als Außenseitern fristete wie eine der Protagonistinnen im Roman. Mit 16 Jahren verließ Arundhati Roy Ayemenem und ging in ein Internat in Tamil Nadu. Schließlich zog es sie nach Neu Delhi – wo sie heute noch lebt – um an der *Delhi School of Architecture* zu studieren. Schon sehr früh zeichnete sich Roys politisches und soziales Engagement ab – ihre Abschlussarbeit widmete sie Wohnungsprojekten für die armen Bevölkerungsschichten. Das Architekturstudium hatte auch Einfluss auf Roys spätere Karriere; so vergleicht sie in einem Interview das Schreiben mit der Arbeit an einem Architekturprojekt:

„I’m trained as an architect; writing is like architecture. In buildings, there are design motifs that occur again and again, that repeat – patterns, curves. These motifs help us feel comfortable in a physical space. And the same works in writing. (...) The way words, punctuation and paragraphs fall on the page is important as well – the graphic design of the language.“ (www.goodreads.com)

Roy hegte bereits sehr früh den Wunsch, Schriftstellerin zu werden, wie sie in einem Interview beschreibt: „From the time I was a very young child, I knew in my heart that I wanted to be a writer“ (www1.salon.com). Bis zur Veröffentlichung ihres ersten Romans dauerte es jedoch 36 Jahre. 1984 lernte sie ihren zweiten Ehemann, den Filmemacher Pradeep Krishen, kennen. Sie übernahm kleinere Rollen in seinen Filmen und begann selbst Drehbücher für Filme und Fernsehserien zu schreiben (z. B. *In Which Annie Gives It Those Ones*, *Electric Moon* und *The Banyan Tree*), bis sie zu Beginn der 1990er Jahre schließlich die Arbeit am Manuskript von *The God of Small Things* aufnahm. In Folge der

Veröffentlichung von *The God of Small Things* machte sich Roy ihre Popularität zu Nutzen und widmete sich in zahlreichen politischen Essays dem Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten und politische Missstände sowie der Umweltzerstörung in Indien. Im Mittelpunkt ihrer Tätigkeit standen hier vor allem der Protest gegen ein Staudammprojekt im Tal der Narmada im Bundesstaat Gujarat und die atomare Aufrüstung Indiens und Pakistans. Inzwischen ist Roy zu einer bekannten Aktivistin sowie Regierungs- und Globalisierungskritikerin geworden, die sich unter anderem immer wieder kritisch zum Irak-Krieg und der Politik der USA sowie negativen Entwicklungen in einer vom Kapitalismus dominierten westlichen Gesellschaft, die laut Roy eine Konsumgesellschaft ist, in der die Menschen einer permanenten Gehirnwäsche unterzogen werden<sup>20</sup>, äußerte. Anlässlich des 10. Jahrestages der Anschläge auf das World Trade Center meinte sie in einem Interview mit *Die Zeit*:

„Ich bin nicht daran interessiert, diesen intelligenten Europäern zu erklären, was ihre wirklichen Bedürfnisse sind. Was ich mache, ist, meinen Leuten hier beizustehen und zu sagen, wir lassen uns nicht für eure Bedürfnisse aus unseren Häusern, von unserem Land vertreiben. Es ist mir egal, ob in Europa jede Familie zwei Autos braucht. Es nutzt nichts, wenn ich sage, dass sie die nicht braucht. Mich beschäftigen die Menschen, die darum kämpfen, eine Mahlzeit am Tag zu haben. (...) Das Moralisieren ist sinnlos. Wozu soll ich die Leute davon überzeugen, nicht zu shoppen? Die westliche Welt wird sich doch erst verändern, wenn diejenigen, die mit dem Rücken zur Wand stehen, diese Veränderung erzwingen.“ (www.zeit.de)

Roy sieht die Notwendigkeit, sich auf die wahren Bedürfnisse zu besinnen und einem Leben, das sich dem hemmungslosen Kapitalismus widmet, abzuschwören: „Ich könnte alles weggeben. Solange ich nur einen sicheren Platz habe, wo ich leben kann, bin ich zufrieden<sup>21</sup>“. Die Schriftstellerin wurde neben dem *Booker Prize* noch mit zahlreichen weiteren Preisen geehrt. 2003 verlieh man ihr den mit 350.000 Dollar dotierten *Preis für kulturelle Freiheit* der Lannan Foundation; ein Jahr darauf wurde sie für ihr soziales Engagement, den Kampf gegen Menschenrechtsverletzungen und das Eintreten für Gewaltfreiheit mit dem *Sydney Peace Prize* ausgezeichnet.

Auch wenn Roy nach *The God of Small Things* bis heute keinen weiteren Roman veröffentlicht hat, widmete sie sich weiterhin dem Schreiben. In ihrem 1999 erschienen Buch *The Cost of Living* wurden zwei bekannte Essays Roys, *The Greater Common Good*

---

<sup>20</sup> vgl. <http://www.zeit.de/2011/37/Interview-Roy/seite-4>

<sup>21</sup> vgl. <http://www.zeit.de/2011/37/Interview-Roy/seite-4>

und *The End of Imagination* veröffentlicht. Sie übt darin scharfe Kritik an der indischen Regierung und verurteilt Indiens Atombombentests sowie die Vertreibung der ärmsten Bevölkerungsschichten, die auf Grund gewaltiger Staudammprojekte zur Stromgewinnung ihre Heimat verlassen müssen. Auch in ihren beiden jüngsten Werken *Field Notes on Democracy* (2009), ein umfangreicher Sammelband ihrer politischen Essays, und *Walking with the Comrades* (2011) rechnet sie mit der indischen Regierung ab. Auf Grund ihrer unverhohlenen Kritik an der Politik Indiens musste sich Roy schon mehrfach vor Gericht verteidigen; 2002 wurde sie vom Obersten Gerichtshof zu einem Tag Haft verurteilt. Dennoch lässt sie sich nicht entmutigen; sie kritisiert, polarisiert und klagt in ihren Essays und Reden weiterhin an.

### 3.3 Die Übersetzerin

Anette Grube studierte Kommunikationswissenschaft, Amerikanistik und Politik in München. Seit 1988 ist sie als Übersetzerin aus dem Englischen und Spanischen tätig, heute lebt sie in Berlin. Sie übersetzte unter anderem für die Verlagsgruppe Random House und Hoffmann und Campe Werke von Doris Lessing, T.C. Boyle, Richard Yates, Patricia Cornwell und Kate Atkinson. Anette Grube übersetzte neben Arundhati Roy auch andere indische Autoren ins Deutsche. Darunter finden sich z. B. Manil Suri (*The Death of Vishnu*, 2001), Vikram Seth (*Two Lives*, 2005) oder auch ein weiteres Werk von Roy *Listening to Grasshoppers. Field Notes on Democracy* (2009)<sup>22</sup>. Eine Anfrage an die Übersetzerin<sup>23</sup> zu ihrem beruflichen Werdegang und den spezifischen Anforderungen bei der Übersetzung von *The God of Small Things* blieb bedauerlicherweise unbeantwortet.

---

<sup>22</sup> vgl. <http://www.hoffmann-und-campe.de/de/ee332540-508b-af43-919591410a83229e/>

<sup>23</sup> s. Anhang

## 4 Textanalyse nach dem Modell von Ammann

Das folgende Kapitel widmet sich der Analyse ausgewählter Textbeispiele nach dem funktionalen Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann. Im Besonderen sollen linguistische *frames* und daraus evozierte *scenes* untersucht werden bzw. ob und welche Relationen zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form gegeben sind. Die linguistischen *frames* spielen in *The God of Small Things* eine besonders zentrale Rolle, da bereits an der Textoberfläche Hybridität kommuniziert wird und der spielerische, individuelle Umgang mit Sprache den postkolonialen hybriden Charakter des Werkes bewusst macht. Im Zuge der Textanalyse soll geklärt werden, ob dieser Aspekt auch in der deutschen Übersetzung vorhanden ist. Die Übersetzung sollte an einen deutschsprachigen Rezipienten ähnliche Herausforderungen stellen wie das Original an einen englischsprachigen Leser und somit ein vergleichbares Leseerlebnis ermöglichen. Des Weiteren soll, unter Berücksichtigung der Translatfunktion, festgestellt werden, ob die gewählten Übersetzungslösungen nachvollziehbar sind und die Übersetzung insgesamt als gelungen bezeichnet werden kann.

### 4.1 Translatfunktion

Bei der Bestimmung der Translatfunktion werden in Anlehnung an Ammann (vgl. 1990:230) und Snell-Hornby (vgl. 2006:112) folgende Aspekte näher untersucht: Der Verlag und dessen Publikationslinie, das Buchcover, eventuell vorhandene Paratexte, der Titel, sowie die potentielle Leserschaft bzw. der „Modell-Leser“.<sup>24</sup>

Die deutsche Ausgabe von *The God of Small Things* ist erstmals 1999 im btb Verlag in der Übersetzung von Anette Grube erschienen; die zur Analyse herangezogene Ausgabe ist bereits die 22. Auflage des Romans. Der Verlag wurde im Jahr 1996 als Taschenbuchverlag gegründet und ist Teil der Verlagsgruppe Random House. Ein Jahr später folgte die Gründung des btb-Hardcover-Verlags. Folgendes Statement, das einen Eindruck von Verlagsprogramm und Leserkreis vermittelt, wurde der Webseite des Verlags ([www.randomhouse.de/btb](http://www.randomhouse.de/btb)) entnommen: „Die Bücher des btb Verlages bieten

---

<sup>24</sup> Äquivalent dazu erfolgt die Feststellung der Funktion des Ausgangstextes unter Punkt 4.3.

literarische Unterhaltung für ein breites Publikum. Das breitgefächerte Verlagsprogramm umfasst internationale Belletristik, anspruchsvolle Kriminalromane, skandinavische Literatur, Frauenromane, Biographien und Sachbücher zu Geschichte und Politik.“ Der Slogan des Verlags lautet „Aus Freude am Lesen“. Rein unter Betrachtung der Verlagsphilosophie kann also davon ausgegangen werden, dass der Verlag bei der Veröffentlichung von *Der Gott der kleinen Dinge* kein bestimmtes Zielpublikum ansprechen wollte und an erster Stelle die Unterhaltung steht, womit sich der Leserkreis nicht konkret eingrenzen lässt. Lesern, denen der Name Arundhati Roy nicht bekannt ist, sollen durch die Hinweise „internationaler Bestseller“ und „weiblicher Rushdie am Firmament“ auf der Rückseite des Buches zum Kauf angeregt werden. Auch eine Kurzbiographie der Autorin, welche auf eine „internationale literarische Sensation“ und die Verleihung des Booker-Preises hinweist, zielt darauf ab, bei jenen Lesern Neugierde zu wecken, die Arundhati Roy nicht kennen. Roy war zum Zeitpunkt des Erscheinens ihres Debütromans, vor allem im deutschsprachigen Raum relativ unbekannt. Einem literarisch interessierten Publikum dürfte sie jedoch spätestens seit der Verleihung des Booker-Preises ein Begriff sein. Die Tatsache, dass der Roman in seiner ersten Auflage als Taschenbuch erschienen ist, lässt darauf schließen, dass man mit hohen Verkaufszahlen und einem Anknüpfen an den Erfolg der englischsprachigen Ausgabe rechnete. Im Folgenden wird nun versucht, den Leserkreis mit Hilfe der Informationen rund um den Roman einzugrenzen.

Das Buchcover<sup>25</sup> zeigt das Bild einer pinkfarbenen, geschlossenen Blüte auf dumpf gehaltenem, graublauem Hintergrund, der die auf einer Wasseroberfläche treibenden Seerosenblätter darstellt. Darauf steht in weißer Schrift der Titel des Buches, welcher wörtlich aus dem Englischen übersetzt wurde; zudem finden sich der Name der Autorin sowie der Zusatz *Roman*. Das Cover wirkt schlicht und unaufdringlich und vermittelt eine ruhige Atmosphäre, auch wenn die düstere Farbgestaltung durchaus bedrohlich wirkt. Der Text auf der Rückseite verspricht die „atemberaubende und schillernde Geschichte einer Familie, die an verbotener Liebe zerbricht“, eine Geschichte voll „Sprachmagie und Poesie“, die an ein „Märchen“ erinnert – Hinweise auf einen poetischen, ungewöhnlichen Sprachgebrauch. Die Wahl der Sprache richtet sich hier überwiegend an ein weibliches Publikum: Schlagwörter wie „verbotene Liebe“, „Tragödie“, „Märchen“ und die Information, dass es sich um eine Familiengeschichte handelt, sprechen eher eine weibliche Leserschaft an. Es finden sich auch Hinweise auf die literarische Qualität des

---

<sup>25</sup> s. Anhang

Romans in Form von Rezensionen, die besonders die „eigenwillige, bildkräftige Sprache“ in den Vordergrund stellen.

*Der Gott der kleinen Dinge* ist durchwoben mit kulturell und historisch geprägten Inhalten und Motiven; das dargestellte Umfeld und die Personen im Roman sind sehr kulturspezifisch, die Geschichte könnte wohl an keinem anderen Ort der Welt auf diese Weise erzählt werden, auch wenn der Roman allgemeingültige Themen wie z. B. eine Liebesbeziehung außerhalb der eigenen gesellschaftlichen Grenzen anspricht. Auch Snell-Hornby (2003:184) betont die damit in Zusammenhang stehende Problematik, mit der ein deutschsprachiger Leser konfrontiert ist:

„In the case of German a major difficulty lies in the lack of a comparable colonial past with the corresponding plurality of associations, language usages and cultural backgrounds. The envisaged German model reader may be cultivated, interested and well-informed, but detailed knowledge of the countries and people figuring in the novel[] cannot be presupposed.“

Die Beziehungen der einzelnen Personen sind wesentlich durch ihre gesellschaftliche Stellung und ein starres, von unnachgiebigen Hierarchien geprägtes Klassensystem definiert. Auf einen westlichen Leser, der nicht mit der indischen Kultur und den dort geltenden Wertvorstellungen und gesellschaftlichen Strukturen vertraut ist, könnten die Reaktionen der Charaktere sowie die Folgen der heimlichen Liebesbeziehung übertrieben und nicht nachvollziehbar wirken. Während die Geschichte Indiens unter britischer Kolonialherrschaft und die Diskriminierung der unberührbaren Kasten zum Allgemeinwissen eines interessierten und gebildeten Durchschnittslesers gezählt werden können, kann nicht davon ausgegangen werden, dass der deutschsprachige Leser im Detail mit der politischen Landschaft, den Gewerkschaftsbewegungen der späten Sechzigerjahre Jahre in Kerala oder den Traditionen, die das gesellschaftliche Zusammenleben in Indien prägen, vertraut ist. Ebenso dürfte es einem deutschsprachigen Leser an Hintergrundwissen zur Situation der syrisch-christlichen Mittelschicht im Südwesten Indiens, die sich auch 20 Jahre nach Erlangen der Unabhängigkeit dem Britischen Empire verbunden fühlt und sich selbst als „anglophil“ bezeichnet, fehlen. Diese Aspekte sind zum tieferen Verständnis der Lektüre nicht irrelevant. Da jedoch die Unterhaltung im Vordergrund steht, konzentriert sich der Leser vermutlich eher auf die tragischen Ereignisse rund um die Familie Kochamma, auf die familiären Spannungen und vielseitigen Figuren in einem fremdkulturellen Setting und reiht den sozialkritischen Charakter des Buches womöglich an zweiter Stelle.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Buch in erster Linie der Unterhaltung dienen soll und von durchschnittlich hohen literarischen Ansprüchen des Zielpublikums auszugehen ist. Umso interessanter ist die Tatsache, dass das Buch nicht zuletzt wegen

seiner ungewöhnlichen Sprachverwendung und poetischen Erzählweise hohe Anforderungen an den Leser stellt. Als prototypischer Leser der deutschen Fassung wird auf Grund von Verlagsphilosophie und der Art und Weise, wie das Buch präsentiert wird, eine durchschnittlich gebildete Leserschaft angenommen, die vornehmlich weiblich ist und Interesse an Geschichten mit sozialkritischem Hintergrund in einem fremdkulturellen Milieu zeigt.

## 4.2 Intratextuelle Kohärenz des Translats

### Beispiel 1a)

Als erstes Beispiel wurde der Beginn des Romans gewählt. Diese Stelle wird als zentral erachtet, da das Interesse des Lesers geweckt und dieser zum Weiterlesen animiert werden soll. Es entsteht zudem ein erster Eindruck von Sprache und Stil des Autors.

„Der Mai in Ayemenem ist ein heißer, brütender Monat. Die Tage sind lang und feucht. Der Fluß schrumpft, und schwarze Krähen laben sich an leuchtenden Mangos in reglosen, staubgrünen Bäumen. Rote Bananen reifen. Jackfrüchte platzen auf. Schmeißfliegen brummen stumpfsinnig in der nach Früchten duftenden Luft. Dann prallen sie gegen Fensterscheiben und sterben verdutzt in der Sonne.

Die Nächte sind klar, jedoch durchdrungen von Trägheit und dumpfer Erwartung.

Anfang Juni setzt dann der Südwestmonsun ein, und es folgen drei Monate voll Wind und Wasser, unterbrochen von kurzen Intervallen grellen glitzernden Sonnenlichts, das sich begeisterte Kinder schnappen, um damit zu spielen. Die Landschaft wird schamlos grün. Grenzmarkierungen verwischen, wenn Tapiokazäune Wurzeln schlagen und Blüten treiben. Ziegelmauern werden moosgrün. Pfeffersträucher winden sich an Strommasten empor. Rabiata Kriechpflanzen sprengen den Lateritboden und schlängeln sich über die überschwemmten Straßen. Boote schippern durch die Basare. Und in den Pfützen, die die Schlaglöcher in den großen Landstraßen ausfüllen, tauchen kleine Fische auf.“ (Roy 1999:9)

Bereits auf der ersten Seite sieht sich der deutschsprachige Leser mit einer exotisch anmutenden, fremden Welt konfrontiert, die auf besonders lebhaft und bildreiche Art und Weise beschrieben wird. Roys individueller, ungewöhnlicher Sprachgebrauch offenbart sich dem Leser in Form von unüblichen Kollokationen und Wortschöpfungen. Die Sprache ist auffallend lebendig und kreiert ein plastisches Bild der Umgebung, die mit einer Fülle von Farben, Geräuschen, Gerüchen und Gefühlen assoziiert wird. Der Leser erfährt im ersten Satz, dass der Ort des Geschehens Ayemenem ist. Die Wahl des

Präsens als Tempus gibt ihm das Gefühl von Aktualität und lässt ihn näher an das Geschehen heranrücken; die Beschreibung erhält dadurch eine gewisse Allgemeingültigkeit, losgelöst von der Zeit. Für den Leser ist unklar, ob er sich in einer fiktiven oder realen Welt befindet.

Roy beschreibt in den ersten Absätzen besonders anschaulich die faszinierenden Veränderungen von Flora und Fauna in den Monaten Mai und Juni, die das Einsetzen des Monsunregens mit sich bringt. Zahlreiche Beschreibungen der Tier- und Pflanzenwelt lassen den Leser in das fremdkulturelle Setting eintauchen. Er bekommt ein deutliches Bild der Umgebung, die vielfältiger und exotischer nicht sein könnte: leuchtende Mangos, rote Bananen, Jackfrüchte, Tapiokazäune, Pfeffersträucher und Kriechpflanzen. Bereits die ersten beiden Sätze – die Beschreibung des Monats Mai durch die *frames* „heiß“, „brütend“ und „feucht“ – evoziert eine erste *scene* beim Leser. Man denkt an ein südliches Land, an drückende Hitze und Schwüle; man kann das Brummen der Fliegen förmlich hören und eine gewisse Niedergeschlagenheit schwingt mit. Ungewöhnlich im Deutschen ist die Kollokation „brütender Monat“ im ersten Satz. Er erinnert an „brütende Hitze“ und da die Hitze bereits zuvor thematisiert wurde, ist der *frame* durchaus kohärent und trägt zur Nuancierung der *scene* bei. Mit „brüten“ wird auch „das Warten auf etwas“ assoziiert – das Ende der Trockenperiode wird herbeigesehnt, was auch im *frame* „Die Nächte sind klar, jedoch durchdrungen von Trägheit und dumpfer Erwartung“ ausgedrückt wird. Der *frame* „reglos“ im nächsten Satz wird mit Windstille assoziiert, wodurch Hitze und Leblosigkeit noch spürbarer werden. Auffallend im ersten Absatz ist auch der *frame* „staubgrün“, der eine gewisse Dichte in sich birgt. Die unkonventionelle Farbbezeichnung, bei der es sich auf Grund der Wortbildung um eine Spezifizierung des Grüntons handelt, ist eine im deutschen Sprachgebrauch unübliche Zusammensetzung. Der *frame* wird wahrscheinlich mit einer Art graugrün assoziiert und bringt die Mangos dadurch noch mehr zum Leuchten, er wirkt kohärenzfördernd.

Im darauf folgenden Absatz wird das Einsetzen des Südwestmonsuns, der große Veränderungen und „drei Monate voll Wind und Wasser“ mit sich bringt, geschildert. Die Darstellung der Natur ist auch in diesem Absatz durch eine besonders anschauliche und fantasievolle Sprache gekennzeichnet. Es wird die *scene* eines geschäftigen Treibens evoziert; die Natur erwacht, alles beginnt zu blühen und zu wuchern, Grenzen werden überschritten. Besonders die Verben, die dieses unbändige Treiben beschreiben, lassen auf besondere Lebhaftigkeit und ein gewisses Durcheinander schließen: Wurzeln schlagen, sich empor winden, sprengen, schlängeln sind sehr ausdrucksstarke, dynamische Verben, die das unaufhaltsame Vordringen der Natur erlebbar machen. „Empor winden“ ist dem gehobenen Sprachgebrauch entnommen, ist aber im Zusammenhang mit dem sprachlichen Stil dieses Absatzes, der als poetisch beschrieben

werden kann, kohärent. Der Abschluss dieses Absatzes lässt den Leser nach all dem Chaos wieder zur Ruhe kommen. Boote „schippern“ durch die Basare, ein *frame*, der auf eine gewisse Gemütlichkeit und gemächliches Tempo schließen lässt, und auch die kleinen Fische in den Pfützen der Landstraßen haben nichts Bedrohliches mehr an sich. Der *frame* „Boote schippern durch die Basare“ könnte für den Leser jedoch auch verwirrend sein. In Bezug auf die überschwemmten Straßen kann er einerseits als Übertreibung verstanden werden, andererseits könnte eine falsche *scene* evoziert werden, wenn sich der Leser eine Art Wasserstraße vorstellt, an der links und rechts Händler wie auf einem Basar ihre Waren anbieten. Insgesamt entsteht eine eindrucksvolle, lebhaft und vielschichtige *Gesamtscene* der Umgebung, in die der Leser eintauchen kann. Es lässt sich Kohärenz zwischen der intendierten Atmosphäre und den *frames*, die dafür verwendet wurden, feststellen.

Im nächsten Absatz wechselt die Zeit ins Imperfekt und die eigentliche Erzählung beginnt mit der Rückkehr Rahels nach Ayemenem im Jahr 1993:

„Es regnete, als Rahel nach Ayemenem zurückkehrte. Schräge, silberfarbene Schnüre prallten auf die lockere Erde, wühlten sie auf wie Geschützfeuer. Das alte Haus auf dem Hügel trug sein steiles Giebeldach tief über die Ohren gezogen wie einen Hut. Die von Moos überwachsenen Mauern waren aufgeweicht und platzten fast vor Feuchtigkeit, die aus dem Boden aufstieg. Im wilden, wuchernden Garten wisperten und raschelten kleine Lebewesen. Eine Rattenschlange rieb sich im Unterholz an einem glänzenden Stein. Gelbe Ochsenfrösche kreuzten hoffnungsvoll im schaumigen Teich und suchten nach Weibchen. Ein durchnässter Mungo flitzte über die mit Laub bedeckte Einfahrt. Das Haus wirkte verlassen. Türen und Fenster waren verschlossen. Die vordere Veranda war kahl. Unmöbliert. Aber der himmelblaue Plymouth mit den Heckflossen aus Chrom stand noch immer davor, und drinnen war Baby Kochamma noch immer am Leben.“ (Roy 1999:9f.)

Der *frame* „zurückkehren“ gibt dem Leser die Information, dass Rahel schon einmal in Ayemenem war und weckt gleichzeitig Neugier: Wo war sie? Warum ist sie zurückgekehrt und was verbindet sie mit diesem Ort? Die *scene*, die entsteht, ist wieder stark von Klima und Wetter geprägt. Die Atmosphäre wirkt zunächst bedrohlich. Der Regen prallt auf die Erde wie „Geschützfeuer“ und das Haus versucht in Deckung zu gehen, indem es das Dach wie einen Hut tief über die Ohren zieht. Diese Personifikation bewirkt, dass sich der Leser besser in das Geschehen hineinversetzen kann. Durch den Vergleich stellt er sich möglicherweise vor, wie er selbst bei starkem Regen den Hut ins Gesicht zieht. Der *frame* „Geschützfeuer“ hat zudem akustische Qualität: Das Prasseln des Regens wird mit dem Abfeuern von Schüssen assoziiert; die *scene* wird besonders einprägsam. Die folgenden *frames* „von Moos überwachsene Mauern“, der „wilde,

wuchernde Garten“ und die „mit Laub bedeckte Einfahrt“ evozieren das Bild eines verwahten Hauses, selbst das Wasser im Teich wirkt schmutzig und trüb, was durch den *frame* „schaumig“ ausgedrückt wird. Es entsteht der Eindruck, dass das Haus seit Jahren unbewohnt ist. Auch wenn sich alles verändert zu haben scheint, gibt es doch zwei Dinge, die offensichtlich gleich geblieben sind. Die Wiederholung des *frames* „noch immer“ lässt darauf schließen, dass sowohl der Plymouth als auch Baby Kochamma in der Erzählung seit langer Zeit das Bild des Hauses prägen.

Auf der syntaktischen Ebene ist der Wechsel von kurzen Sätzen, die zum Teil aus nur einem Wort bestehen und etwas längeren Sätzen, zu erwähnen, der einen eigenen Rhythmus entstehen lässt. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird nahezu in jedem Satz auf ein anderes Detail gelenkt. Dies verstärkt auf der formalen Ebene das lebhaftes Durcheinander, das auf der Inhaltsebene geschildert wird. Form und Inhalt sind durchwegs kohärent. Gegen Ende des Absatzes kommt der Leser durch kurze und einfache Sätze wieder zur Ruhe: „Das Haus wirkte verlassen. Türen und Fenster waren verschlossen. Die vordere Veranda war kahl. Unmöbliert.“

### **Beispiel 2a)**

Im zweiten Beispiel, das ebenfalls dem ersten Kapitel „Paradise Pickles & Konserven“ entnommen wurde, erfährt der Leser in Form einer Rückblende in das Jahr 1969, dass offensichtlich etwas Tragisches passiert war. Die Familie befindet sich auf der Trauerfeier für Sophie Mol. Rahel, Estha und ihre Mutter müssen einen Platz abseits der restlichen Trauergemeinschaft einnehmen. Der Leser weiß an dieser Stelle noch nicht um die tragischen Umstände von Sophie Mols Tod. Das Geschehen wird großteils aus der Sicht der siebenjährigen Rahel geschildert, die mit ihrer lebhaften Phantasie äußert ungewöhnliche Dinge in der Kirche wahrnimmt.

„Rahel dagegen war hellwach, grimmig und wachsam und gereizt und erschöpft vom Kampf gegen das wirkliche Leben. Sie bemerkte, dass Sophie Mol ihre Beerdigung in wachem Zustand miterlebte. Sophie machte Rahel auf zwei Dinge aufmerksam.

Ding eins war die frisch gestrichene Kuppel der gelben Kirche, die Rahel noch nie von innen betrachtet hatte. Sie war blau wie der Himmel, bemalt mit vorbeiziehenden Wolken und winzigen, schwirrenden Flugzeugen, die kreuz und quer durch die Wolken flogen und weiße Kondensstreifen hinterließen. Es stimmt (und muß gesagt werden), dass es zweifellos leichter war, diese Dinge zu bemerken, wenn man in einem Sarg lag und nach oben blickte und nicht in einer Kirchenbank stand, eingekeilt zwischen gramgebeugten Hüften und Gesangbüchern.

Rahel dachte an denjenigen, der sich die Mühe gemacht hatte und dort hinaufgestiegen war, mit Eimern voll Farbe – Weiß für die Wolken, Blau für den Himmel, Silber für die Flugzeuge –, mit Pinseln und Verdünner. Sie stellte ihn sich dort oben vor, jemanden wie Velutha, mit glänzendem Oberkörper, wie er auf einem Brett saß, das am Gerüst in der hohen Kirchenkuppel hing, und silberne Flugzeuge auf den blauen Kirchenhimmel malte.

Sie überlegte, was passieren würde, falls ein Seil riß. Sie stellte sich vor, wie er wie ein schwarzer Stern aus dem Himmel fiel, den er geschaffen hatte. Wie er zerschmettert auf dem heißen Kirchenboden lag und dunkles Blut aus seinem Schädel sickerte wie ein Geheimnis.

Zu diesem Zeitpunkt hatten Esthappen und Rahel bereits gelernt, dass die Welt über andere Möglichkeiten verfügt, um Menschen zu zerbrechen. Der Geruch war ihnen bereits vertraut. Faulig süß. Wie verblühte Rosen im Wind.“ (Roy 1999:14f.)

In diesem Beispiel ermöglicht Rahels Phantasie dem Leser, das Geschehen mit den Augen eines Kindes zu betrachten. Er kann sich in die Gedankenwelt des siebenjährigen Mädchens hineinversetzen, das offenbar zum ersten Mal einer Beerdigung beiwohnt und mit der Situation überfordert ist. Rahel ist der Meinung, dass Sophie Mol ihre eigene Beerdigung in „wachem Zustand“ miterlebt. Der *frame* „wach“, der hier den Gegensatz von „schlafend“ ausdrückt, lässt darauf schließen, dass Rahel Sophie Mols Tod nicht realisiert hat. Die für die Beschreibung Rahels gewählten Attribute – „hellwach“, „grimmig und wachsam und gereizt und erschöpft“ – bergen eine gewisse inhaltliche Inkohärenz in sich. „Grimmig“ und „gereizt“ sind negativ konnotiert und beschreiben eher einer Person innewohnende Charaktereigenschaften. Es kommt insgesamt zu einer negativen Bewertung. Die Aneinanderreihung durch die Konjunktion „und“ wirkt auf Grund der dreimaligen Wiederholung schwerfällig und stört den Lesefluss. Auch die Wiederholung in „hellwach“, „wachsam“ und „wachem Zustand“ wirkt sich in diesem Zusammenhang ungünstig aus. Der *frame* „Kampf gegen das wirkliche Leben“ gibt dem Leser eine Erklärung für Rahels Verfassung.

Es entsteht also zunächst die *scene* eines aufgewühlten, zornigen Mädchens, das offenbar ein tragisches Erlebnis hatte. Anstatt dem Geschehen in der Kirche zu folgen, blickt es gedankenversunken zur Kuppel hinauf. Die Brutalität des Satzes „Wie er zerschmettert auf dem heißen Kirchenboden lag und dunkles Blut aus seinem Schädel sickerte wie ein Geheimnis“, der Rahels Gedanken wiedergibt, dürfte für den Leser irritierend sein. Er weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wodurch diese schrecklichen Bilder in Rahel ausgelöst werden und es wird Spannung aufgebaut. Zugleich erhält der Leser ein beunruhigendes Gefühl. Voraussetzungen wie diese werden in *The God of Small Things*

häufig als Stilmittel eingesetzt, wie auch der nächste Satz („Zu diesem Zeitpunkt hatten Esthappen und Rahel bereits gelernt, dass die Welt über andere Möglichkeiten verfügt, um Menschen zu zerbrechen“), der zynisch und tragisch zugleich ist, demonstriert. Wiederum ist der Leser mit einer *scene* konfrontiert, deren Bedeutung sich erst zu einem späteren Zeitpunkt erschließt. Eine ungewöhnliche Konnotation findet sich im *frame* „Menschen zerbrechen“, der keine konkrete *scene* evoziert jedoch als Metapher verstanden werden kann, denkt man an die brutale Szene zuvor.

### Beispiel 3a)

Die nächste Textpassage beschreibt „Ding zwei“, auf das Sophie Mol Rahel aufmerksam macht.

„Während des Gottesdienstes beobachtete Rahel eine kleine schwarze Fledermaus, die an Baby Kochammas teurem Trauer-Sari hinaufkletterte, sich mit gebogenen Krallen vorsichtig festklammerte. Baby Kochamma schrie auf, als das Tier die Stelle zwischen Sari und Bluse, ihren Wulst der Traurigkeit, ihre nackte Taille erreichte, und schlug mit dem Gesangbuch um sich. Der Gesang brach ab für ein »Wasistlos? Wasistpassiert?«, für ein Flügel Surren und ein Sariflattern.

Die traurigen Priester entstaubten mit goldberingten Fingern ihre lockigen Bärte, als hätten Spinnen ganz unerwartet Netze darin gesponnen.

Das Fledermausbaby flog zum Himmel empor und wurde ein Flugzeug, allerdings ohne Kondensstreifen.

Nur Rahel bemerkte, wie Sophie Mol in ihrem Sarg heimlich ein Rad schlug. Der traurige Gesang setzte wieder ein, und sie sangen dieselbe traurige Strophe zum zweitenmal. Und erneut schwoll die gelbe Kirche von den vielen Stimmen an wie ein Hals.“ (Roy 1999:15)

Rahel beobachtet ein Fledermausbaby, das auf dem „Trauer-Sari“ ihrer Großtante hinaufklettert. Der ergänzende Zusatz „Trauer“ vermittelt dem Leser, der sein kulturelles Wissen aktualisiert, eine ganz bestimmte *scene*: Die Farbe der Trauer in Indien ist Weiß und das schwarze Fledermausbaby ist daher auf dem hellen Stoff deutlich erkennbar. Hat der Leser dieses Vorwissen nicht und geht er davon aus, dass der Sari schwarz ist, entsteht eine vollkommen andere *scene*. Der Satz „Baby Kochamma schrie auf, als das Tier die Stelle zwischen Sari und Bluse, ihren Wulst der Traurigkeit, ihre nackte Taille erreichte, und schlug mit dem Gesangbuch um sich“ wirkt etwas holprig; die zahlreichen Satzeinschübe stören den Lesefluss. Der logische Schluss der Szene, dass Baby Kochamma aufschreit, weil sie das Fledermausbaby auf ihrer nackten Haut spürt, wirkt am Anfang des Satzes deplatziert und nimmt der Szene die Dynamik. Der *frame* „Sari“ ist

ein eindeutiger Hinweis auf den kulturellen Kontext Indien. Weiß der Leser zusätzlich, wie ein Sari aussieht, dürfte er sich nicht daran stören, dass Baby Kochammas Taille nackt ist. Es entsteht also folgende *scene*: Baby Kochamma springt erschrocken auf, schlägt wild und hektisch um sich und versucht, das Fledermausbaby zu verscheuchen, was eine gewisse Komik in sich birgt. Sie zieht die Aufmerksamkeit der anderen Trauergäste auf sich, die ihren Gesang verwundert unterbrechen. Diese Verwunderung wird durch den *frame* „Wasistlos? Wasistpassiert?“ ausgedrückt. Die ungewöhnliche Zusammenschreibung der Wörter hat eine ganz bestimmte Wirkung auf den Leser und verstärkt die Kohärenz zwischen Inhalt und Form: Die Verwunderung und das um sich greifende Chaos werden auch auf der formalen Ebene verdeutlicht, es entsteht die *scene* von Menschen, die durcheinander reden und fragend um sich blicken. Auch die nächsten beiden *frames* evozieren eine sehr lebhafte *scene* in der Vorstellung des Lesers und sind kohärenzfördernd. „Flügelsurren“ und „Sariflattern“ werden einerseits mit Geräuschen in Verbindung gebracht und verbildlichen andererseits das bereits angesprochene Chaos und die Bewegung, die die Szene plötzlich erfüllt. Alleine mit diesen beiden Wörtern wird folgende *scene* hervorgerufen: Die Fledermaus versucht zu entkommen und flattert verwirrt umher, Baby Kochamma schüttelt ihren Sari aus, um sicherzugehen, dass sie sich nicht irgendwo verkrochen hat. Die auffallend ausdrucksstarken Wörter verfolgen einen ganz bestimmten Zweck und der experimentelle Umgang mit der Sprache führt zu einer Verstärkung der Kohärenz zwischen Inhalt und Form.

Die Priester beobachten ein wenig vorwurfsvoll das Geschehen: „Die traurigen Priester entstaubten mit goldberingten Fingern ihre lockigen Bärte, als hätten Spinnen ganz unerwartet Netze darin gesponnen“. Diese originelle Beschreibung einer vertrauten Geste vermittelt eine gewisse Schwere und im Gegensatz zu den anderen Trauergästen lassen sich die Priester nicht von der Unruhe anstecken. Man bekommt das Gefühl, dass in diesem Moment wieder Stille in der Kirche einkehrt und die Menschen wieder ihre Plätze einnehmen. Im Gegensatz zu dem poetisch anmutenden Satz, der das Verhalten der Priester beschreibt, wirkt der darauf folgende *frame* eher banal: Das Fledermausbaby „wurde ein Flugzeug“ klingt nüchtern und die intratextuellen Kohärenz wird gestört, da die *scene* an sich sehr poetisch ist: Die Fledermaus fliegt zur Kuppel hinauf und verwandelt sich – in Rahels Traumwelt – in ein Flugzeug. Auf der formalen Ebene wird in der gesamten Szene durch die Wiederholung der Wörter „traurig“, „Traurigkeit“, „Trauer“ die betrübte, schwermütige Stimmung, die der Textstelle zugrunde liegt, ausgedrückt. Dies verstärkt die Kohärenz zwischen Inhalt und Form.

#### Beispiel 4a)

Die folgende Textstelle beschreibt die Reklametafel, die auf dem Dach des himmelblauen Plymouth der Familie Kochamma angebracht ist und die Produkte der Konservenfabrik bewirbt.

„Auf dem Plymouth war ein Dachständer angebracht mit einem Viereck aus blechverstärkten Sperrholzreklametafeln, und auf allen vier Seiten stand in einer kunstvollen Schrift: *Paradise Pickles & Konserven*. Unterhalb der Schrift waren Gläser mit Vielfruchtmarmelade und scharfen Limonenpickles in Öl gemalt, und auf den Etiketten stand in kunstvoller Schrift: *Paradise Pickles & Konserven*. Neben den Gläsern befand sich eine Liste sämtlicher Paradise-Produkte und ein Kathakali-Tänzer mit grünem Gesicht und flatterndem Rock. Entlang des Saumes des S-förmig geschwungenen, sich bauschenden Rockes stand S-förmig geschwungen: *Kaiser im Reich des Geschmacks* – und das war der unaufgefordert geleistete Beitrag des Genossen K. N. M. Pillai. Es handelte sich um eine wörtliche Übersetzung von *Ruchi lokathinde Rajavu*, was ein bisschen weniger grotesk klang, als *Kaiser im Reich des Geschmacks*. Aber nachdem Genosse Pillai alles bereits gedruckt hatte, brachte es niemand übers Herz, ihn darum zu bitten, noch einmal von vorn anzufangen. Und so wurde *Kaiser im Reich des Geschmacks* bedauerlicherweise zu einem unwiderruflichen Bestandteil der Paradise-Pickles-Etiketten.

Ammu sagte, der Kathakali-Tänzer sei ein Ablenkungsmanöver und habe nichts mit der Sache zu tun. Chacko sagte, er verleihe den Produkten ein regionales Flair und würde ihnen gut zustatten kommen, wenn sie in die Überseemärkte expandieren.“ (Roy 1999:60, Hervorhebungen im Original)

Zunächst soll der Name des Unternehmens „Paradise Pickles & Konserven“ diskutiert werden. Ein deutschsprachiger Leser ist hier mit einem Firmennamen konfrontiert, der keine unmittelbare *scene* evoziert. Der erste Teil des Namens ist auf Englisch – während „Paradise“ als Referenz auf die Schönheit der Natur in Kerala, die auch zuvor im Text bildhaft beschrieben wird, für den Leser auf Grund der Ähnlichkeit zum Deutschen „Paradies“ auch auf Englisch nachvollziehbar ist, kann sich der deutschsprachige Leser unter dem *frame* „Pickles“ möglicherweise nur wenig vorstellen. Die Bezeichnung „Pickles“ – es handelt sich dabei um meist in Essig eingelegtes Gemüse – ist nicht der deutschen Allgemeinsprache zuzuordnen sondern wird eher in der Kochkunst<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> vgl. [http://www.duden.de/rechtschreibung/Mixed\\_Pickles](http://www.duden.de/rechtschreibung/Mixed_Pickles)

verwendet. Der zweite Teil des Namens wurde ins Deutsche übertragen: Der *frame* „Konserven“ ist ein sehr weit gefasster Begriff und ruft in erster Linie das Bild von Konservendosen hervor, was wiederum ein Widerspruch zu der zuvor aufgebauten *scene* ist, da eingelegtes Gemüse bzw. Marmelade in Gläser gefüllt wird. Insgesamt gesehen, ist der Name „Paradise Pickles & Konserven“ auf formaler wie auch auf inhaltlicher Ebene inkohärent und für den Leser entsteht kein eindeutiges Bild. Man könnte jedoch auch argumentieren, dass es sich um einen Eigennamen handelt und die formale Inkohärenz damit rechtfertigen. Der Hinweis im nächsten Satz auf „scharfe Limonenpickles“ steht im Widerspruch zu der *scene*, die der deutschsprachige Leser aufbaut. Es handelt sich um ein Kulturspezifikum, das als solches dem Text Lokalkolorit verleiht. Die nächste *scene*, mit der der Leser konfrontiert ist, ist der „Kathakali-Tänzer mit grünem Gesicht und flatterndem Rock“. Kathakali ist eine Jahrhunderte alte Tradition in Kerala und bezeichnet eine Art Tanztheater, das Literatur, Musik, Malerei, Tanz und Schauspiel kunstvoll in sich vereint. Die Farbe Grün steht als Symbol für Heldentum und Noblesse<sup>27</sup>. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Leser über dieses kulturspezifische Wissen verfügt und das hervorgerufene Bild ist vermutlich die vereinfachte Form eines Tänzers mit grün geschminktem Gesicht. Die *frames* „flatternder Rock“ bzw. „der sich bauschende Rock“ sowie die Wiederholung von „S-förmig geschwungen“ verleihen dem Bild Dynamik und unterstützen den Leser beim Aufbau der *scene* – man kann sich den Tänzer in Bewegung gut vorstellen.

Der Hinweis im nächsten Satz, dass es sich bei dem Slogan „Kaiser im Reich des Geschmacks“ um eine wörtliche Übersetzung von „Ruchi lokathinde Rajavu“ handelt, und dass dies „weniger grotesk“ klinge, ist für den Leser nicht nachvollziehbar. Es wird davon ausgegangen, dass dieser das Original in Malayalam nicht versteht und deshalb den Satz auch nicht als mehr oder weniger grotesk bewerten kann. Die Stelle ist aber insofern relevant, da durch die von der Autorin bzw. dem Erzähler vorgenommene Bewertung eine kritische Haltung dem Slogan gegenüber ausgedrückt wird. Der *frame* „bedauerlicherweise“ verstärkt diese Aussage.

Unklar für den Leser ist in dieser Textstelle die Beziehung der Familie zum Genossen Pillai. Der *frame* „Aber nachdem Genosse Pillai alles bereits gedruckt hatte, brachte es niemand übers Herz, ihn darum zu bitten, noch einmal von vorn anzufangen“ drückt eine gewisse Zuneigung zu der Person aus. Es wird der Eindruck erweckt, dass man den

---

<sup>27</sup> vgl. <http://www.cyberkerala.com/kathakali>

Genossen nicht kritisieren und seine Gefühle nicht verletzen möchte, was durchaus ironisch aufgefasst werden kann. Eine leichte Inkohärenz entsteht in dieser Textstelle durch den *frame* „Ablenkungsmanöver“, der eine gewisse Absicht impliziert, die dem Leser aber verborgen bleibt. Es stellt sich die Frage, wovon der Kathakali-Tänzer ablenken soll.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Leser in dieser Textstelle kein eindeutiges Bild der Reklametafel, die auf zahlreiche Kulturspezifika Referenz nimmt und somit auch Ausdruck eines gewissen Kulturverständnisses ist, aufbauen kann. Die hervorgerufene *scene* ist das eher stereotypische Bild eines bunten und exotischen Indiens, welches in Bezug auf die Gesamt*scene* kohärent ist – immerhin denkt Chacko, dass er auf Grund der Gestaltung der Reklametafel mehr Profit im Ausland erzielen kann.

### **Beispiel 5a)**

Ammu ist mit den Zwillingen und Baby Kochamma im Kino. Sie sehen sich *The Sound of Music*, den Lieblingsfilm der Kinder, an. Estha kann alle Lieder auswendig und er beginnt mitzusingen, woraufhin sich die Kinobesucher verärgert zu ihm umdrehen. Sie beschwerten sich und fordern Estha auf, ruhig zu sein oder aus dem Kinosaal hinauszugehen.

„Da war eine Stimme außerhalb des Films. Sie klang klar und aufrichtig, schnitt durch die Dunkelheit, in der Ventilatoren schwirrten und Erdnüsse krachten. Im Publikum befand sich eine Nonne. Zuschauerköpfe drehten sich um wie Schraubverschlüsse auf Flaschen. Schwarzhaarige Hinterköpfe wurden zu Gesichtern mit Mündern und Schnurrbärten. Zu zischenden Mündern mit Haifischzähnen. Viele. Wie Aufkleber auf einem Bogen Papier.

»Pssst!« sagten sie alle zusammen.

Es war Estha, der sang. Eine Nonne mit einer Tolle. Eine Elvis-Pelvis-Nonne. Er konnte nicht anders.

»Raus mit ihm!« sagten die Zuschauer, als sie ihn ausfindig gemacht hatten.

Ruhe oder raus. Raus oder Ruhe.

Das Publikum war ein großer Mann, Estha war ein kleiner Mann, mit den Karten. (...)

Aber Estha konnte nicht anders. Er stand auf, um rauszugehen. An der wütenden Ammu vorbei. An Rahel vorbei, die sich zwischen ihren Knien konzentrierte. An Baby Kochamma vorbei. An den Zuschauern vorbei, die wieder die Beine einziehen mussten. Hierhindorthin. Auf dem roten Schild über der Tür leuchtete das Wort AUSGANG. Estha ging hinAUS.“ (Roy 1999:119f.)

Diese Textstelle zeichnet sich durch eine auffallende kreative Bildsprache aus, die sich bereits in den ersten Sätzen in der Darstellung der Kinobesucher manifestiert. Der Leser nimmt hier die Perspektive des Kindes ein. Durch die sprachlichen *frames* („schwarzhaarige Hinterköpfe“, die zu „Gesichtern mit Mündern und Schnurrbärten“ werden bzw. „zischenden Münder mit Haifischzähnen“), welche die Kinobesucher aus der Sicht Esthas beschreiben, erhält der Leser ein überspitztes Bild der genervten und gereizten Menge. Das Adjektiv „viele“ als eigenständiger Satz wirkt zusammenhanglos und stört den Lesefluss. Der darauf folgende *frame* „Wie Aufkleber auf einem Bogen Papier“ im nächsten Satz evoziert keine konkrete *scene* beim Leser, wodurch die Kohärenz weiter gestört wird. Die Interjektion „Pssst!“ im nächsten Satz verursacht ebenfalls eine leichte Inkohärenz, da im deutschen Sprachgebrauch in dieser Situation eher „pscht“ oder „schhhh“ angebracht wäre. Mit „pssst“ möchte man für gewöhnlich die Aufmerksamkeit einer Person auf sich lenken, im Sinne einer Kontaktaufnahme, „pscht“ hingegen wird als klare Aufforderung zum Ruhigsein verstanden und anders interpretiert. Der Leser kann den *frame* aber auf Grund des Kontextes richtig bewerten und die Aufforderung der Kinobesucher an Estha, mit dem Singen aufzuhören, wird deutlich.

Das Ende des Absatzes enthält einige nennenswerte Aspekte auf der formalen Ebene. Der *frame* „Hierhindorthin“ fällt durch seine originelle Zusammenschreibung auf und evoziert die *scene* eines Durcheinanders – das sprachliche Tempo wird dadurch erhöht und eine sich wiederholende Bewegung kommt zum Ausdruck. Durch die Schreibweise des Wortes „AUSGANG“ in Versalien wird eine direkte Verbindung auf der formalen Ebene zu „hinAUS“ hergestellt. Diese Verbindung ist auch auf der inhaltlichen Ebene vorhanden und die Kohärenz wird gefördert. Einerseits wird dadurch betont, dass der Film für Estha jetzt „aus“ ist, andererseits wird ausgedrückt, dass er den Kinosaal verlassen muss. Zusammenfassend lassen sich in diesem Beispiel einige kleine Inkohärenzen feststellen, die aber auf die Gesamt*scene* keine groben Auswirkungen haben.

### **Beispiel 6a)**

Estha geht während des Films hinaus, um im Kinofoyer weiter zu singen. Er trifft dort auf den Verkäufer am Erfrischungsstand, den Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann, den er mit seinem Singen aus dem Schlaf reißt:

„Der Mann wischte mit einem schmutzfarbenen Lumpen die marmorne Theke ab. Und er wartete. Und wartend wischte er. Und wischend wartete er. Und sah Estha beim Singen zu. (...)“

»He! *Eda cherukka!*« sagte der Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann mit einer rauhen, schlaftrunkenen Stimme. »Was zum Teufel glaubst du, dass du hier tust?« [Estha singt weiter] (...) »Hör mal, das ist meine Ausruhezeit. Bald muss ich aufwachen und arbeiten. Du kannst hier keine Lieder singen. Sei still.« (...)

»Ich könnte eine schriftliche Beschwerde gegen dich einreichen«, sagte der Mann zu Estha. »Wie würde dir das gefallen? Eine schriftliche Beschwerde?« Estha hörte auf zu singen und stand auf, um wieder hineinzugehen.

»Jetzt, wo ich wach bin«, sagte der Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann. »Jetzt, wo du mich während meiner Ruhepause geweckt hast, jetzt, wo du mich *gestört* hast, komm wenigstens her und trink etwas. Das ist das mindeste, was du tun kannst.«

Er hatte ein unrasiertes, hängebackiges Gesicht. Seine Zähne, die aussahen wie gelbe Klaviertasten, beobachteten den kleinen Elvis the Pelvis.

»Nein, danke«, sagte Estha höflich. »Meine Familie wartet auf mich. Und ich habe mein ganzes Taschengeld ausgegeben.«

»Taschengöld?« sagte der Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann, und noch immer sahen seine Zähne zu. »Zuerst Lieder, und jetzt auch noch Taschengöld! Wo lebst du eigentlich? Auf dem Mond?«

Estha wandte sich ab, um zu gehen.“ (Roy 1999:121f., Hervorhebung im Original)

Der Leser trifft an dieser Stelle zum ersten Mal auf die Figur des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes. Der Mann wird bereits auf den ersten Seiten des Romans erwähnt: Die Stelle „Sie [Rahel] erinnerte sich zum Beispiel daran (obwohl sie nicht dabei war), was der Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann im Abilash Talkies mit Estha gemacht hat“ (Roy 1999:11) lässt nichts Gutes ahnen und der aufmerksame Leser steht der Person wahrscheinlich bereits skeptisch gegenüber. Dieser Eindruck bestätigt sich durch das Verhalten des Mannes zu Beginn der Szene. Er sieht Estha beim Singen zu, während er die Theke abwischt. Der *frame* „Und er wartete. Und wartend wischte er. Und wischend wartete er“ lässt beim Leser das Gefühl aufkommen, dass der Mann nichts Gutes im Schilde führt. Die syntaktische Struktur verstärkt auf Grund der Inversion die Kohärenz zwischen Inhalt und Form – der Satzbau spiegelt die Bewegung des Lappens auf der Theke – zuerst in die eine, dann in die andere Richtung – wider. Es baut sich eine leicht bedrohliche *scene* auf und der Leser bekommt den Eindruck, dass Estha in Gefahr ist.

Der Mann spricht Estha mit den Worten „He! *Eda cherukka!*“ an, wobei dem Leser keine Übersetzung angeboten wird. Durch diesen *frame* kommt jedoch zum Ausdruck, dass der Mann in dieser Szene höchstwahrscheinlich in Malayalam und nicht auf Englisch mit Estha spricht. Die darauf folgenden *frames* bestätigen das Bild, das sich der Leser zu diesem Zeitpunkt von dem Mann gemacht hat. Er verhält sich Estha gegenüber unfreundlich. Die Person des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes ist kohärent dargestellt.

Nur seine Sprechweise birgt kleine Inkohärenzen. Wenn er sagt „bald muss ich aufwachen“ erscheint dies unlogisch, immerhin ist er bereits wach. Außerdem würde er in dieser Situation wahrscheinlich nicht betonen, dass man „keine *Lieder* singen“ darf sondern etwas Allgemeineres wie „hier darf man nicht singen“ sagen. Die Betonung auf *Lieder* wirkt unverständlich. Die Absicht des Mannes, die aus dem sprachlichen *frame* hervorgeht, ist es, Estha zu verunsichern und einzuschüchtern. Die Wiederholung von „jetzt, wo du“ erzeugt einen ansteigenden Rhythmus, der in der vorwurfsvollen Aussage, Estha hätte ihn „gestört“ und das „mindeste“ was er tun könne, sei etwas zu trinken, endet. Der Mann appelliert mit seinen Worten klar an das Verantwortungsbewusstsein Esthas, er will ihm ein schlechtes Gewissen machen. Für den Leser nimmt die Figur des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes immer mehr Konturen an, er wird zunehmend unsympathisch und seine schlechten Absichten zeichnen sich immer mehr ab. Estha antwortet höflich – die Darstellung seines Charakters in dieser Szene als korrekter, gut erzogener, folgsamer Junge, der den Erwachsenen Respekt entgegenbringt sowie seine Ausdrucksweise entsprechen hier dem Textganzen und sind kohärent.

Nicht ganz nachvollziehbar ist die Wiederholung des Wortes „Taschengeld“ in Form von „Taschengöld“. Die falsche Schreibweise deutet darauf hin, dass der Mann das Wort falsch ausspricht, was die oben getroffene Annahme, dass er nicht oder nur schlecht Englisch spricht, bestätigen würde. Wenn er weiter meint „Zuerst *Lieder*, und jetzt auch noch *Taschengöld!*“, kommt eine gewisse Empörung zum Ausdruck, deren Motivation aber unbegründet bleibt.

In diesem Beispiel kommt es zu einer inhaltlichen Inkohärenz. Es ist für den Leser nicht ersichtlich, warum sich der Mann Estha gegenüber so feindselig verhält und es ihm offensichtlich Spaß macht, Estha zu schikanieren bzw. warum er ihn schließlich in eine Falle lockt. Es ergibt sich das Bild eines von Grund auf böartigen, abstoßenden Mannes, das sich einerseits durch sein Verhalten aber auch durch die *scenes*, welche durch die äußere Beschreibung seiner Person ausgelöst werden, zusammenfügt. Er ist unrasiert, seine Zähne sind gelb und er vermittelt insgesamt einen widerlichen Eindruck. Sogar der „Lumpen“, – ein an sich schon negativ konnotiertes Wort – mit dem er die Theke abwischt, ist „schmutzfarben“ – ein origineller sprachlicher *frame*, der nicht nur die Farbe beschreibt sondern auch in das Bild des ungepflegten Mannes mit schmutzigen Hintergedanken passt. Einzig der *frame* „schlaftrunken“ wirkt ein wenig kohärenzstörend, da dieser dem gehobenen Sprachgebrauch zuzuordnen ist und nicht in den Gesamteindruck der Szene bzw. zum Bild des Mannes passt. Die Beschreibung Esthas als etwas schüchternes, unschuldiges Kind ist kohärent und in Hinblick auf das Textganze stimmig.

### Beispiel 7a)

Die Familie wartet am Flughafen auf die Ankunft von Margaret und Sophie Mol. In der Ankunftshalle haben sich die unterschiedlichsten Menschen eingefunden, um ihre Verwandten abzuholen.

„In der Ankunftshalle drängelten sich Liebe und Eifer, denn der Flug Bombay-Cochin war der Flug, mit dem alle die [sic!] nach Hause zurückkehrten, die im Ausland arbeiteten.

Ihre Familien waren gekommen, um sie zu begrüßen. Aus ganz Kerala. In langen Busfahrten. Aus Ranni, aus Kumili, aus Vizhinjam, aus Uzhavoor.

Manche hatten im Flughafen übernachtet und ihr Essen mitgebracht. Und Tapioka-Chips und *chakka velaichathu* für den Rückweg.

Alle waren sie da – die tauben *ammoomas*, die mürrischen, arthritischen *appoopans*, die sehnsüchtigen Ehefrauen, die intrigierenden Onkel, die Kinder mit Durchfall. Die verlobten Mädchen, die neu eingeschätzt werden mussten. Der Mann der Lehrerin, der noch auf sein Visum für Saudi-Arabien wartete. Die Schwestern des Mannes der Lehrerin, die auf ihre Mitgift warteten. Die schwangere Frau des Stahlarbeiters.

»Überwiegend Sweeper-Klasse«, sagte Baby Kochamma grimmig (...)“ (Roy 1999:161f., Hervorhebung im Original)

Der erste Satz des Beispiels („In der Ankunftshalle drängelten sich Liebe und Eifer, denn der Flug Bombay-Cochin war der Flug, mit dem alle die [sic!] nach Hause zurückkehrten, die im Ausland arbeiteten“), der durch seine syntaktische Struktur etwas schwerfällig wirkt, enthält eine Beschreibung der Menge am Flughafen, die mit den abstrakten *frames* „Liebe“ und „Eifer“ gleichgesetzt wird. Während „Liebe“ mit Menschen, die sehnsüchtig auf ihre Familien warten, assoziiert werden kann, bietet der *frame* „Eifer“ keine konkrete Assoziation, lässt jedoch auf eine gewisse Aufgeregtheit schließen. Die Menschen fühlen sich als „Empfangskomitee“ wichtig und bringen damit einen gewissen Stolz auf Indien und ihre Familien zum Ausdruck. Der *frame* „drängeln“ evoziert die *scene* eines hektischen Treibens und einer großen Anzahl von Menschen.

In diesem Beispiel ist auffallend, dass Wörter aus dem Malayalam unübersetzt in den Text integriert wurden. Im Falle von *chakka velaichathu* signalisiert der *frame* „ihr Essen mitgebracht“ im Satz davor dem Leser, dass es sich bei dem zusätzlich durch die Kursivschreibung an der Textoberfläche als Kulturspezifikum identifizierbaren *frame* „*chakka velaichathu*“ ebenfalls um etwas zu Essen handelt. Auf Grund der vorgenommenen Kontextualisierung wird die intratextuelle Kohärenz nicht gestört, auch wenn dem Leser vorenthalten wird, worum es sich dabei genau handelt. Der Ausdruck verleiht dem Text Lokalkolorit. Im nächsten Absatz allerdings wurde eine derartige

Kontextualisierung nicht in derselben konkreten Form durchgeführt. Der Text bietet keine Erklärung für *ammoomas* und *appoopans* an. Zunächst geht aus dem Kontext hervor, dass es sich um Personen handelt, die sich unter der wartenden Menge am Flughafen befinden. Die beschreibenden Attribute „taub“, „mürrisch“ und „arthritisch“ lassen darauf schließen, dass es sich um ältere Menschen handelt, evozieren aber dennoch keine konkrete *scene*. Die Menge am Flughafen wirkt auf Grund der gewählten Attribute leicht sonderbar und ruft die *scene* eines bunten Durcheinanders hervor, was kohärent zum Beginn der Textstelle ist.

In der Menge befinden sich auch „verlobte Mädchen, die neu eingeschätzt werden mussten“. Dieser *frame* evoziert keine konkrete *scene*. Störend wirkt vor allem die unübliche Kollokation von „Mädchen“ und „neu einschätzen“. Der Leser wird sich an dieser Stelle fragen, warum jemand bzw. wie man verlobte Mädchen „neu einschätzt“ und vor allem, welche Bedeutung diese Aussage hat.

Baby Kochammas Aussage zum Schluss der Passage („Überwiegend Sweeper-Klasse“)fordert vom Leser ein gewisses Maß an Kulturwissen ein. Hier wirkt der englische Ausdruck „sweeper“ kohärenzstörend, da der deutschsprachige Leser nur oberflächlich mit dem indischen Klassensystem vertraut sein dürfte – eine deutsche Übersetzung würde die Kohärenz durchaus fördern. Das Wort „sweeper“ wird definiert als „A person employed in sweeping a room, chimney, house, ship, etc.; *spec.* in India, a person of the lowest caste (...) Also (...) as *sweeper caste*“ (laut OED, Hervorhebung im Original) und bezeichnet somit ein Mitglied der niedrigsten sozialen Klasse, das auf Grund seines Berufs des Straßenfegers als solches identifizierbar ist. Früher wurden „Sweeper“ auch den „Untouchables“ zugeordnet (vgl. [www.britannica.com](http://www.britannica.com)). Dem Leser wird hier also ein wichtiges Kulturspezifikum bzw. eine für Baby Kochammas Persönlichkeit relevante Information vorenthalten, die für die intratextuelle Kohärenz erforderlich ist. Durch den *frame* „grimmig“ kann man dennoch von einer negativen Bewertung der „Sweeper-Klasse“ durch Baby Kochamma ausgehen. Dieser *frame* wirkt daher wiederum kohärenzfördernd und es schwingt mit, dass die Menschen schlechte Laune bei Baby Kochamma verursachen. Sie distanziert sich somit von den übrigen Personen in der Ankunftshalle – der abfällige Ton ihrer Bemerkung wird verbalisiert. Dennoch ist die *scene* nur für jene Leser schlüssig, die das nötige Hintergrundwissen zum Kastensystem in Indien haben bzw. den Begriff „Sweeper“ richtig einordnen können. Baby Kochammas Kommentar teilt dem Leser vor allem mit, dass sie sich selbst als Angehörige der Mittelschicht für etwas Besseres hält und die Menschen mit verachtenden, angewiderten Blicken straft.

### Beispiel 8a)

In der Woche vor Sophie Mols Ankunft dreht sich alles um den bevorstehenden Besuch aus England. Baby Kochamma, die sich mehr der englischen als der indischen Kultur zugehörig fühlt, hält die Kinder dazu an, Englisch zu sprechen. Sie will um jeden Preis dazugehören und von der englischen Verwandtschaft als ihresgleichen anerkannt werden.

„Die ganze Woche über hatte Baby Kochamma gnadenlos die privaten Gespräche der Zwillinge belauscht, und jedesmal, wenn sie sie dabei erwischte, daß sie Malayalam sprachen, belegte sie sie mit einer kleinen Strafgebühr, die sie ihnen direkt von ihren Einkünften abzog. Von ihrem Taschengeld. Sie ließ sie Sätze schreiben – Strafarbeiten nannte sie das –: *Ich werde immer Englisch sprechen. Ich werde immer Englisch sprechen.* Hundertmal. Wenn sie fertig waren, strich sie die Zeilen mit ihrem roten Stift durch, um zu verhindern, daß die alten Sätze für neue Strafen recycelt würden.

Für den Rückweg studierte sie mit ihnen ein englisches Autolied ein. Sie mußten die Worte korrekt bilden und insbesondere auf eine prononcierte Aussprache achten. Pro-nonn-siert.“

*Freu-heut euch des Härren immerdar,  
freu-heut euch des Härren.  
Freu-heut euch.  
Freu-heut euch.“*

(Roy 1999:48, Hervorhebung im Original)

Die Textpassage zeigt wichtige Charaktereigenschaften Baby Kochammas auf. Ihre starre Haltung und ihren zwanghaften Wunsch, als „Engländerin“ anerkannt zu werden und sich somit von den unteren Klassen der Gesellschaft zu distanzieren, bekommen auch Rahel und Estha zu spüren. Es kommt zum Ausdruck, dass Baby Kochamma die englische Sprache und Kultur über die eigene stellt, dass sie der englischen Sprache einen weit höheren Stellenwert beimisst als dem Malayalam. Das koloniale Denkmuster, das Englisch als dominante Sprache definiert, ist tief in ihr verwurzelt. Wann immer sie Rahel und Estha dabei ertappt, dass sie Malayalam sprechen, bestraft sie die beiden. Dabei verlässt sie sich jedoch nicht auf den Zufall: Ihr Zwang äußert sich auch in der Tatsache, dass sie die „privaten Gespräche der Zwillinge“ „gnadenlos“ belauscht. Der *frame* „private Gespräche“, der wohl weniger die *scene* zweier Kinder, die miteinander sprechen, evoziert, sondern eher an eine Unterhaltung zwischen Erwachsenen denken lässt, stört hier die intratextuelle Kohärenz. Mit dem *frame* „gnadenlos“ kommt die Härte Baby Kochammas zum Ausdruck, es wird betont, wie wichtig ihr die Angelegenheit ist.

Dieser Eindruck wird durch ihr unnachtsichtiges Verhalten bestätigt. Die Kinder bekommen erstens weniger Taschengeld und zweitens verhängt Baby Kochamma „Strafarbeiten“. Dieser Ausdruck wirkt im Zusammenhang mit Kindern, die als Bestrafung Sätze schreiben müssen, zu stark, in Verbindung mit Baby Kochammas Charakter aber durchaus kohärent. Dass die Kinder Taschengeld bekommen, ist ein Hinweis auf die gute finanzielle Situation der Familie, da die Vergabe von Taschengeld für gewöhnlich einer gewissen Regelmäßigkeit folgt. Die Bestrafung eines Kindes mit Taschengeldentzug ist dem deutschsprachigen Leser vertraut, die Szene ist inhaltlich kohärent. Auf formaler Ebene entstehen jedoch Inkohärenzen auf Grund des eher kaufmännischen Vokabulars, das in diesem Zusammenhang ungewöhnlich ist und als Übertreibung verstanden wird („mit einer Strafgebühre belegen“, „von den *Einkünften* abziehen“). Diese Übertreibung kann mit dem Verhalten Baby Kochammas gleichgesetzt werden. Dass die Kinder hundertmal „Ich werde immer Englisch sprechen“ schreiben müssen, ist ein weiterer Ausdruck von Baby Kochammas’ dringendem Bedürfnis, ihre eigene Identität über die englische Sprache zu definieren.

Das „englische Autolied“ am Ende der Textstelle führt zu einer intratextuellen Inkohärenz. Der Leser erwartet sich an dieser Stelle ein Lied mit englischem Text, das unbeschwert während einer Autofahrt zur Überbrückung der Zeit gesungen werden kann. Stattdessen lässt der deutsche *frame* „Freu-heut euch des Härren immerdar“ zum einen an ein Kirchenlied denken und löst zum anderen eine Inkohärenz zwischen Inhalt und Form aus, da zuvor explizit auf ein englisches Lied verwiesen wurde und der ganze Textausschnitt den Umgang mit der englischen Sprache behandelt. Der Text des Liedes ist jedoch ins Deutsche übersetzt worden und entspricht somit nicht den Erwartungen des Lesers – die deutsche Sprache tritt hier zu stark in den Vordergrund. Die Auswahl des Liedes ist mit Blick auf die Gesamt*scene* jedoch durchaus kohärent; als Christin und ehemalige Nonne fühlt sich Baby Kochamma anderen Klassen bzw. Hindus überlegen, was an anderen Stellen im Roman deutlich zum Ausdruck kommt (vgl. z. B. Roy 1999:104).

Die Szene wirkt insgesamt grotesk; es erscheint ein wenig ungewöhnlich, dass Kinder auf einer Autofahrt ein Kirchenlied singen. Baby Kochamma ermahnt die Zwillinge zusätzlich, die Wörter deutlich zu artikulieren und auf eine korrekte Aussprache zu achten. Dies wird durch den *frame* „pro-nonn-siert“, bei dem sich die Setzung der Bindestriche nach der Silbentrennung orientiert, auf der metatextuellen Ebene

kommuniziert. Zusätzlich erfährt die übertriebene Aussprache Baby Kochammas auf Grund der geänderten Schreibweise eine Steigerung. Ob Baby Kochamma ein Wort wie „prononciert“, das ein bildungssprachlicher, veralteter Ausdruck ist<sup>28</sup>, überhaupt verwenden würde, ist fraglich. Da jedoch in dieser Textpassage insgesamt der Eindruck entsteht, dass sie sich gewählt ausdrückt und großen Wert auf die Sprache legt, wird die intratextuelle Kohärenz nicht wesentlich gestört. Die für die Beschreibung von Baby Kochammas Verhalten gewählten sprachlichen *frames* erlauben eine vielschichtige *Gesamtscene*.

### Beispiel 9a)

Die erwachsene Rahel trifft auf ihrem Weg durch Ayemenem auf den Genossen K. N. M. Pillai. Der Genosse verwickelt Rahel in ein ihr unangenehmes Gespräch.

»Nachkommen?«

»Nein«, sagte Rahel.

»Noch in der Planung, vermute ich? Oder in Erwartung?«

»Nein.«

»Eins ist ein Muß. Junge, Mädchen, egal«, sagte Genosse Pillai. »Zwei sind natürlich besser.«

»Wir sind geschieden.« Rahel hoffte, ihn damit so zu schockieren, daß er verstummen würde.

»Ver-schieden?« Seine Stimme schwang sich in solche Höhen auf, daß sie beim Fragezeichen brach. Er sprach das Wort aus, als wäre es eine Form von Tod.

»Das ist höchst bedauerlich«, sagte er, als er sich erholt hatte. Aus unerfindlichem Grund verlegte er sich auf eine untypisch trockene Sprache.

»Hö-chstbedauerlich.«

Dem Genossen Pillai ging durch den Sinn, daß diese Generation möglicherweise für die bourgeoise Dekadenz ihrer Vorväter bezahlte.

*Der eine war verrückt. Ihr war der Mann ver-schieden. Und sie selbst wahrscheinlich unfruchtbar.*“ (Roy 1999:153, Hervorhebung im Original)

In dieser Textpassage kommt es zu einer Inkohärenz zwischen der textuellen und der metatextuellen Ebene. Auf Rahels Aussage, dass sie von ihrem Mann „geschieden“ ist, äußert Genosse Pillai ein bestürztes, verwundertes „ver-schieden?“. Für den Leser ist zunächst unklar, was hier gemeint ist – die Bedeutung des Wortes „verschieden“ im Sinne

---

<sup>28</sup> vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/prononciieren>

von „anders“ wäre inkohärent – es entsteht die *scene*, dass Genosse Pillai Rahel akustisch nicht verstanden hat und deshalb nachfragt. Statt „ge-schieden“ hat er „ver-schieden“ vernommen, was die Trennung mit dem Bindestrich erklären würde – die Silbe „ver“ wird dadurch betont. Im darauf folgenden *frame* „eine Form von Tod“ tritt die zweite Bedeutung des Wortes „verschieden“ im Sinne von „verstorben“ in den Vordergrund. Dass der Genosse „Scheidung“ im übertriebenen Sinn mit „Tod“ gleichsetzt, bezieht sich hier auf die Stellung von geschiedenen Frauen in der indischen Gesellschaft, die bereits am Beispiel Ammus anschaulich illustriert wurde und ist eine eindeutige Bewertung der Person. Die Herleitung dieser Assoziation wirkt in dieser Textstelle etwas umständlich und erfordert vom Leser ein besonderes Maß an Aufmerksamkeit. Es kann zu einer Störung der inhaltlichen Kohärenz kommen, wenn der Leser die doppelte Bedeutung des Wortes „verschieden“ nicht aktualisiert und in Folge auch die Reaktion des Genossen („Das ist höchst bedauerlich“) nicht nachvollziehen kann. Die plötzlich hohe Stimmlage sowie die Tatsache, dass sich der Genosse „erholen“ muss, drücken ein hohes Maß an Empörung, offenbar ausgelöst durch den *frame* „geschieden“, aus. Die Ausdrucksweise des Genossen im nachfolgenden Satz wird mit dem *frame* „trockene Sprache“ beschrieben, was die Konnotationen reserviert, nüchtern, bemüht sachlich hervorruft. Unklar bleibt, warum die Aussage „Das ist höchst bedauerlich“ einer solchen Sprache zugeordnet wird – die inhaltliche Kohärenz wird gestört. Es erfolgt hier eine explizite Bewertung durch den Erzähler, die für den Leser wenig nachvollziehbar ist. Die Aussage des Genossen Pillai hat einen zynischen Beigeschmack – eine gewisse Schadenfreude kommt zum Ausdruck, wodurch er äußert unhöflich auf den Leser wirkt.

Der letzte Satz („*Der eine war verrückt. Ihr war der Mann ver-schieden. Und sie selbst wahrscheinlich unfruchtbar*“), der eine aussagekräftige Zusammenfassung des zum Teil falschen Urteils des Genossen Pillai enthält und seine Gedanken wiedergibt, ist humorvoll und ironisch. Es taucht erneut das schon zuvor nicht ganz kohärente Wortspiel mit „geschieden“ und „verschieden“ auf. Spätestens an dieser Stelle sollte dem Leser die Doppeldeutigkeit der Aussage klar werden, obwohl hier nur eine der Bedeutungen auf der textuellen Ebene aktualisiert wird. Die Inkohärenz wird durch eine umständliche, ungewöhnliche Satzkonstruktion verstärkt. „Ihr war der Mann ver-schieden“ evoziert eigentlich die *scene*, dass der Mann verstorben ist. Der Ausdruck „jemandem verscheiden“ existiert im deutschen Sprachgebrauch jedoch nicht und stört die Kohärenz.

### 4.3 Funktion des Ausgangstextes

*The God of Small Things* ist erstmals 1997 in Neu Delhi bei IndiaInk, einem kleinen, unabhängigen Verlag, erschienen<sup>29</sup>. Nachdem bereits vor Veröffentlichung des Romans die Rechte in über 20 Länder verkauft wurden, kam das Buch kurz darauf bei Random House, Inc. in London auf den Markt. Mittlerweile reiht sich *The God of Small Things* unter die bekanntesten Werke des postkolonialen Indiens, und der Roman wurde zu einem internationalen Bestseller, der vielfach interpretiert, analysiert und kritisiert wurde. Noch im Jahr seiner Veröffentlichung wurde er mit dem renommierten britischen *Booker Prize* ausgezeichnet und Arundhati Roy, die bis zu diesem Zeitpunkt nahezu unbekannt war, wurde in Folge weltweit als literarische Sensation gehandelt. Die Erwartungen des Publikums dürften dementsprechend hoch gewesen sein.

Die Verleihung des Literaturpreises sorgte für großes Aufsehen, nicht zuletzt deshalb, weil dessen Vergabe an eine Inderin in das Jahr des 50. Jubiläums der indischen Unabhängigkeit fiel, wodurch die Aufmerksamkeit der Medien gesichert schien. Auch die Tatsache, dass Roy ihren Erstlingsroman auf Englisch verfasste – was darauf schließen lässt, dass sie ein möglichst breites, westliches Publikum ansprechen wollte – führte zu heftigen Kontroversen, besonders in literarischen Kreisen ihres Heimatlandes. Einige indische Schriftsteller, die in Hindi, Malayalam oder Tamil schreiben, nahmen eine ablehnende Haltung gegenüber Roy und ihrem Werk ein. Roy meinte in diesem Zusammenhang, dass sie unter anderem auf Englisch schreibe, um ihre Geschichten und die Geschichten ihres Landes über die Grenzen Indiens hinaus bekannt zu machen und einem möglichst breiten Publikum den Zugang zu ihren Werken zu ermöglichen. Sie war sich aber auch der Tatsache bewusst, dass sie damit nicht nur positive Reaktionen zu erwarten hatte: „It was a perfectly understandable hostility. The Indian writers who are well known and financially rewarded are those who write in English – the elite.“ (Barsamian/Roy 2004:70) Auch wenn Roy mit ihrem Werk zum Großteil nicht-indische Leser ansprechen will, fügt sie Wörter in Malayalam in den Text ein, die sie jedoch zum Teil unerklärt lässt. Dies verleiht dem Text zusätzlich Lokalkolorit und setzt seitens eines potentiellen Lesers Interesse am kulturellen Kontext des Romans voraus.

Auf Grund der Verleihung des Booker-Preises, der „Das beste Buch des Jahres“ kürt, kann davon ausgegangen werden, dass der Roman aus Neugier bzw. dank der großen

---

<sup>29</sup> Die für die Analyse herangezogene Ausgabe stammt aus dem Jahr 2009 und wurde bei Fourth Estate, einer Marke von HarperCollins, veröffentlicht.

Medienpräsenz gelesen wird und der Unterhaltungszweck im Vordergrund steht. Auf der Webseite des Booker-Preises ([www.themanbookerprize.com](http://www.themanbookerprize.com)) findet sich folgende Aussage: „The Man Booker Prize promotes the finest in fiction by rewarding the very best book of the year. The prize is the world's most important literary award and has the power to transform the fortunes of authors.“ Vom „Besten Buch des Jahres“ ist mit Sicherheit auch ein gewisses Maß an literarischer Qualität zu erwarten. Der Hinweis „Winner of the Booker Prize“ auf dem Cover der englischsprachigen Ausgabe sowie die Aussage „The International No.1 Bestseller“ auf der Rückseite unterstreichen dies und sprechen ein breites Publikum an.

Das Bild, das für den Titel gewählt wurde<sup>30</sup>, gibt keine konkreten Hinweise auf den kulturellen Kontext des Romans. Es wird der Ausschnitt einer Wasseroberfläche gezeigt, auf der eine kleine, pinkfarbene Blüte und Seerosenblätter abgebildet sind. Es scheint, als ob sich Wolken im dunklen Wasser, das bedrohlich in die Tiefe führt, spiegeln. Die Thematik an sich sowie die Rezensionen auf der Rückseite sprechen ein vornehmlich weibliches Publikum an. Aussagen wie „it appeals equally to the head and the heart“, „[it] moves one to tears“ oder „[a] compelling story which somehow marries the deepest, smallest personal emotions“ klingen reißerisch und sprechen besonders die emotionale Ebene des Lesers an. Zahlreiche Rezensionen aus britischen, amerikanischen, australischen sowie indischen Medien auf den ersten drei Seiten rücken das Märchenhafte sowie die Besonderheit der Sprache in den Vordergrund.

Die gemeinsame koloniale Vergangenheit von Indien und Großbritannien lässt den britischen Leser näher an die Inhalte in *The God of Small Things* heranrücken und trägt mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem tieferen Verständnis des Werkes bei – es entstehen vermutlich weniger Leerstellen auf der Inhaltsebene als bei einem deutschsprachigen Leser. Dieses spezifische Vorwissen fehlt jedoch einem amerikanischen Publikum und es muss hier zwischen einem britischen und einem amerikanischen Leser unterschieden werden. Für die Textanalyse wird als potentieller Leser ein britischer Leser angenommen, der mit der gemeinsamen kolonialen Vergangenheit Großbritanniens und Indiens vertraut ist, der gebildet und interessiert ist und eine kritische Haltung gegenüber der ehemaligen Kolonialherrschaft des britischen Empires einnimmt.

---

<sup>30</sup> s. Anhang

## 4.4 Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes

### Beispiel 1b)

„May in Ayemenem is a hot, brooding month. The days are long and humid. The river shrinks and black crows gorge on bright mangoes in still, dustgreen trees. Red bananas ripen. Jackfruits burst. Dissolute bluebottles hum vacuously in the fruity air. Then they stun themselves against clear windowpanes and die, fatly baffled in the sun.

The nights are clear, but suffused with sloth and sullen expectation.

But by early June the south-west monsoon breaks and there are three months of wind and water with short spells of sharp, glittering sunshine that thrilled children snatch to play with. The countryside turns an immodest green. Boundaries blur as tapioca fences take root and bloom. Brick walls turn mossgreen. Pepper vines snake up electric poles. Wild creepers burst through laterite banks and spill across flooded roads. Boats ply in the bazaars. And small fish appear in the puddles that fill the PWD potholes on the highways.“  
(Roy 2009:1)

Der Roman beginnt mit einer sinnlichen und lebhaften Schilderung Ayemenems, die den Leser in eine magische, fremde Welt eintauchen lässt. Im Mittelpunkt stehen fantasievolle Beschreibungen von Flora und Fauna, die dafür gewählten *frames* („bright mangoes“, „red bananas“, „jackfruits“, „fruity air“, etc.) lassen an ein südliches, exotisches Land denken und verankern den Text in seinem kulturellen Umfeld. Dies ermöglicht dem Leser, eine anschauliche *scene* zum Ort des Geschehens aufzubauen. Die *frames* „hot, brooding month“ und „still, dustgreen trees“ lassen eine zunächst trostlos wirkende, niedergedrückte Atmosphäre entstehen – der Eindruck von Hitze, Trockenheit und Stillstand dominiert. „Dustgreen“ ist ein ungewöhnlicher *frame*, der die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht. Die originelle Wortkombination von „dust“ und „green“ lässt einerseits Rückschlüsse auf die Farbe zu – der Leser assoziiert den *frame* mit einem dumpfen graugrün –, weist jedoch andererseits eine zweite Dimension auf, welche eine nuancenreiche *scene* evoziert: „Dust“ erweckt auch die Assoziationen „trocken“ und „dürre“. Trostlosigkeit und Monotonie spiegeln sich zusätzlich im Verhalten der „bluebottles“ wider. Sie fliegen unaufhörlich gegen die Fensterscheiben, bis sie schließlich in der Sonne sterben. Der *frame* „dissolute“ – mit der Bedeutung „overindulging in sensual pleasures“ (laut ODE) – erzeugt in Verbindung mit Schmeißfliegen, die stumpfsinnig in der Gegend herumschwirren, ein komisches Element. „Fruity air“ lässt eine Doppeldeutigkeit erkennen, die das „zügellose“ Verhalten der Schmeißfliegen unterstreicht und die Komik steigert. Das Wort „fruity“ kann einerseits

Bezug auf die nach Früchten duftende Luft nehmen (laut ODE), weist jedoch andererseits noch eine weitere Bedeutungsdimension im Sinne von „sexually suggestive in content or style“ (laut ODE) auf, die in diesem Zusammenhang aktualisiert werden kann. Witz entsteht auch durch den *frame* „Then they stun themselves against clear windowpanes and die, fatly baffled in the sun“. Die Betonung liegt zunächst auf Grund der syntaktischen Struktur und Interpunktion auf dem Wort „die“ – die Stimmung wird dadurch eher getrübt. Die Beifügung „fatly baffled in the sun“ am Ende des Satzes führt jedoch zu einer komischen *scene* und die Stimmung wird aufgelockert. Die durch den *frame* ausgedrückte Verwunderung der Schmeißfliegen wirkt auf den Leser humorvoll und heiter.

Der Beginn des dritten Absatzes mit „But by early June the south-west monsoon breaks“ führt auf Grund der syntaktischen Struktur zum Spannungsaufbau und deutet auch auf metatextueller Ebene eine plötzliche Wende an. Die Stelle wirkt dynamisch und lebendig, ein Gefühl der Erleichterung breitet sich aus – endlich beginnt es zu regnen und das Land erwacht zu neuem Leben. Besonders der zweite Teil des Satzes („and there are three months of wind and water with short spells of sharp, glittering sunshine that thrilled children snatch to play with“) ist ein erster Hinweis auf den besonderen Stil der Autorin. Die poetische Sprache, an dieser Stelle zusätzlich gekennzeichnet durch den klangvollen Rhythmus, der durch eine Fülle von Alliterationen entsteht, verleiht dem Text besondere literarische Qualität.

Die Kraft der neu erwachten Natur nach Einsetzen des Monsunregens wird auch auf formaler Ebene durch besonders dynamische Verben ausgedrückt: „snake up“, „burst through“, „spill across“ beschreiben allesamt ungestüme, teils gewaltsame Bewegungen, die unaufhaltsam ihren Lauf nehmen. Neben zahlreichen kulturspezifischen Pflanzen und Tieren, findet sich noch ein weiteres ausgangskulturelles Element in diesem Beispiel: „PWD“ steht für das „Kerala Public Works Department“<sup>31</sup>, das unter anderem für den Bau und die Erhaltung von Straßen zuständig ist. Die Bezeichnung der Schlaglöcher als „PWD potholes“ kann von einem Leser, der mit den politischen Aktivitäten von Arundhati Roy vertraut ist, als indirekte Kritik der Autorin an der keralesischen Regierung verstanden werden, wodurch ein sarkastischer Unterton mitschwingt. Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass der englischsprachige Durchschnittsleser diesen Zusammenhang während der Lektüre herstellt bzw. die Bedeutung der Abkürzung

---

<sup>31</sup> <http://www.keralapwd.gov.in/index.php>

„PWD“ kennt, wodurch es eventuell zu einer Beeinträchtigung der inhaltlichen Kohärenz kommt. Die Gesamt*scene*, die sich in dieser Textstelle aufbaut, steht ganz unter dem Zeichen von Maß- und Zügellosigkeit, die auf inhaltlicher Ebene in Form von detailreichen Beschreibungen von Flora und Fauna kommuniziert wird, jedoch auch auf der metatextuellen Ebene realisiert wird: Der exzessive Gebrauch von literarischen Stilmitteln, wie z. B. der oben erwähnten Alliteration, sowie eine Fülle an Vergleichen und Metaphern, fördern die Kohärenz zwischen Inhalt und Form. *Frames* wie „gorge on“, „dissolute“, „fruity“, „immodest“ tragen wesentlich zum Aufbau der erotisch aufgeladenen *scene* bei. Bedenkt man den Inhalt von *The God of Small Things*, ist dieser Abschnitt durch metaphorische Sprache und Symbolik gekennzeichnet.

Im nächsten Absatz kommt es zu einem zeitlichen Sprung – das Tempus wechselt vom Präsens ins Imperfekt und die eigentliche Erzählung beginnt im Jahr 1993:

„It was raining when Rahel came back to Ayemenem. Slanting silver ropes slammed into loose earth, ploughing it up like gunfire. The old house on the hill wore its steep, gabled roof pulled over its ears like a low hat. The walls, streaked with moss, had grown soft, and bulged a little with dampness that seeped up from the ground. The wild, overgrown garden was full of the whisper and scurry of small lives. In the undergrowth a rat snake rubbed itself against a glistening stone. Hopeful yellow bullfrogs cruised the scummy pond for mates. A drenched mongoose flashed across the leaf-strewn driveway. The house itself looked empty. The doors and windows were locked. The front verandah bare. Unfurnished. But the skyblue Plymouth with chrome tailfins was still parked outside, and inside, Baby Kochamma was still alive.“  
(Roy 2009:1f.)

Roys kreativer Sprachgebrauch sowie der Einsatz von poetischen Vergleichen setzen sich in diesem Beispiel fort und verleihen der Szene wiederum Lebendigkeit und Dynamik. Besonders ausdrucksstark ist der poetisch anmutende *frame* „Slanting silver ropes slammed into loose earth, ploughing it up like gunfire“ – die Beschreibung des Regens als „gunfire“ bringt die Wucht, mit der er auf die Erde prallt zum Ausdruck. Alliterationen unterstreichen auch hier die literarische Qualität des Textes und der Leser kann eine besonders bildhafte *scene* aufbauen. Ein anschauliches Bild erhält der Leser auch von dem alten Haus in Ayemenem, das mittels einer Personifikation die Assoziation eines alten Mannes hervorruft, der sich den Hut tief über die Ohren zieht, um sich vor dem Unwetter zu schützen. Der Leser rückt somit näher an das Geschehen heran und kann sich die bedrohliche Stimmung zum Zeitpunkt von Rahels Ankunft besser vorstellen. Die nächste *scene*, die hervorgerufen wird, ruft das Bild eines verwahrlosten Gartens vor Augen, in dem es von kleinen Lebewesen nur so wimmelt, lautmalerische *frames* wie

„whisper“ und „scurry“ unterstreichen die Lebhaftigkeit der Szene. Die Beschreibung der Frösche („Hopeful yellow bullfrogs cruised the scummy pond for mates“) evoziert auf Grund der *frames* „hopeful“ und „cruised“ eine humorvolle *scene*. Das Wort „cruise“ wird in seiner umgangssprachlichen Verwendung definiert als „wander about in search of a sexual partner“ (laut ODE) und wird üblicherweise für Personen verwendet – im Zusammenhang mit „bullfrogs“ entsteht Komik. Des Weiteren enthält der doppeldeutige *frame* eine Anspielung auf die sexuellen Inhalte des Romans. Insgesamt wirkt die Szenerie ungemütlich und hat etwas Bedrohliches – es entsteht ein starker Kontrast zum Beginn des Romans. Der zeitliche Sprung in die Vergangenheit bringt auch einen Wechsel der Stimmung mit sich. Es entsteht zunächst der Eindruck, das Haus sei verlassen und unbewohnt. Das schnelle Tempo der Erzählung wird durch kurze, teils elliptische Sätze, die aus nur einem Wort bestehen, gebremst. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird gesammelt und ins Innere des Hauses gelenkt. Die Autorin signalisiert mit den *frames* „was still parked outside“ und „was still alive“, dass Rahel längere Zeit nicht in Ayemenem gewesen war, dass sich das Haus und seine Umgebung offensichtlich verändert haben und die einzigen Konstanten, die die Zeit überdauert haben, Baby Kochamma und der Plymouth sind.

### Beispiel 2b)

„Rahel, on the other hand, was wide awake, fiercely vigilant and brittle with exhaustion from her battle against Real Life. She noticed that Sophie Mol was awake for her funeral. She showed Rahel Two Things.

Thing One was the newly painted high dome of the yellow church that Rahel hadn't ever looked at from the inside. It was painted blue like the sky, with drifting clouds and tiny whizzing jet planes with white trails that crisscrossed in the clouds. It's true (and must be said) that it would have been easier to notice these things lying in a coffin looking up than standing in the pews, hemmed in by sad hips and hymnbooks.

Rahel thought of the someone who had taken the trouble to go up there with cans of paint, white for the clouds, blue for the sky, silver for the jets, and brushes, and thinner. She imagined him up there, someone like Velutha, bare bodied and shining, sitting on a plank, swinging from the scaffolding in the high dome of the church, painting silver jets in a blue church sky.

She thought of what would happen if the rope snapped. She imagined him dropping like a dark star out of the sky that he had made. Lying broken on the hot church floor, dark blood spilling from his skull like a secret.

By then Esthappen and Rahel had learned that the world had other ways of breaking men. They were already familiar with the smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze.” (Roy 2009:5f.)

Dieser Textausschnitt ist eines von zahlreichen Beispielen für Roys unkonventionelle Sprachverwendung auf der formalen Ebene. Die Großschreibung von „Real Life“ im ersten Satz entspricht nicht den Konventionen der englischen Sprache und öffnet Raum für Interpretation. Der *frame* gewinnt an Tiefe und die Veränderung der standardsprachlichen Form evoziert beim Leser vermutlich eine nuanciertere *scene* als eine den Konventionen entsprechende Schreibweise. „Real Life“ wird zu etwas Lebendigem, Greifbarem, das die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht. Die Beschreibung von Rahels Zustand evoziert die *scene* eines kleinen, erschöpften und müden Mädchens, das jeden Moment damit rechnet, dass etwas Schlimmes passieren könnte. „[F]iercely vigilant“ birgt den Aspekt der Gefahr in sich; der *frame* „brittle with exhaustion“ schildert auf eindringliche Art und Weise Rahels Gefühlswelt wodurch der Leser auf der emotionalen Ebene angesprochen und sein Mitgefühl geweckt wird. Gleichzeitig erfährt der Leser etwas über Rahels Charakter. Sie ist kämpferisch und stark, die Ereignisse in der Vergangenheit haben sie jedoch geschwächt und ihr die kindliche Sorglosigkeit geraubt. Der Leser wird in diesem Textabschnitt mit der Gedankenwelt Rahels konfrontiert, er sieht die Welt mit ihren Augen. Rahel verliert sich in ihrer Fantasie und bildet sich ein, dass Sophie Mol lebt und ihre Beerdigung bewusst miterlebt.

In diesem Abschnitt lassen sich noch weitere Beispiele für Roys unkonventionelle Schreibweise finden – „Two Things“ und „Thing One“. Die Normabweichung bewirkt, dass die Dinge mehr Bedeutung gewinnen. Im nächsten Abschnitt beschreibt Roy „Thing One“, das Rahels Fantasie entspringt – die Flugzeuge am Kirchengiebel. Der *frame* „whizzing jet planes with white trails that crisscrossed in the clouds“ zeichnet sich besonders durch die Verwendung von onomatopoetischen Ausdrücken als Stilmittel aus. Die Beschreibung der außersprachlichen akustischen Phänomene durch die *frames* „whizzing“ und „crisscrossed“ verleihen dem Satz Lebendigkeit. Im nächsten Absatz schwingt eine gewisse Leichtigkeit mit. Es wird die *scene* eines vergnügten Mannes, der unbekümmert und gut gelaunt Flugzeuge auf den Kirchengiebel malt, hervorgerufen. Die *frames* „shining“ und „swinging“ vermitteln ein positives Gefühl und die Stimmung ist heiter. Gleich darauf jedoch kommt es zu einer abrupten Wende, die verstörend auf den Leser wirkt und die Stimmung ins Negative kehrt („She imagined him dropping like a dark star out of the sky that he had made. Lying broken on the hot church floor, dark blood spilling from his skull like a secret“). Dieser Bruch wird auch auf der formalen Ebene durch den *frame* „if the rope snapped“ kommuniziert: Das Wort „snap“ ist lautmalerisch, die evozierte *scene* wird besonders anschaulich, da man das Geräusch des reißenen Seiles förmlich hören kann. Die intratextuelle Kohärenz zwischen Inhalt und Form erfährt eine Steigerung. Rahels Fantasie gerät außer Kontrolle und ihre Gedanken driften immer mehr ins Negative ab. Auffallend ist die ungewöhnliche

Zusammenschreibung von „sicksweet“ am Ende der Textpassage. Ähnlich wie in Beispiel 1b (vgl. „dustgreen“) wird dadurch die Fantasie des Lesers angeregt – der Geruch wird mit Übelkeit und Erbrochenem assoziiert und löst Unbehagen aus. Zudem erhält das Wort durch seine unkonventionelle Form auf der metatextuellen Ebene großen Wiedererkennungswert und führt zu einer Steigerung der intratextuellen Kohärenz in Hinblick auf das Textganze. Erst an späterer Stelle (vgl. Roy 2009:310) soll der Leser erfahren, welchen unangenehmen Geruch die Kinder damit in Verbindung bringen.

### Beispiel 3b)

„During the funeral service, Rahel watched a small black bat climb up Baby Kochamma’s expensive funeral sari with gently clinging curled claws. When it reached the place between her sari and her blouse, her roll of sadness, her bare midriff, Baby Kochamma screamed and hit the air with her hymnbook. The singing stopped for a ‘Whatisit? Whathappened?’ and for a furrywhirring and a sariflapping.

The sad priests dusted out their curly beards with goldringed fingers as though hidden spiders had spun sudden cobwebs in them. The baby bat flew up into the sky and turned into a jet plane without a crisscrossed trail.

Only Rahel noticed Sophie Mol’s secret cartwheel in her coffin. The sad singing started again and they sang the same sad verse twice. And once more the yellow church swelled like a throat with voices.” (Roy 2009:6)

Dieser Textausschnitt enthält eine Fülle an Beispielen für Roys außergewöhnlichen Sprachgebrauch, der in *The God of Small Things* zum einen die intratextuelle Kohärenz zwischen Inhalt und Form steigert und zum anderen dem Text hohe literarische Qualität verleiht. Die Stelle zeichnet sich besonders durch den Einsatz des Stilmittels der Alliteration aus, was dem Text einen besonders melodischen Rhythmus verleiht und den Klang der Sprache in den Mittelpunkt rückt. Folgende *frames* sind anschauliche Beispiele für diesen besonderen Aspekt in Roys Sprachverwendung: „black bat“, „gently clinging curled claws“, „singing stopped“, „hidden spiders had spun sudden cobwebs“, „the sad singing started again and they sang the same sad verse twice“. Auf Grund der syntaktischen Struktur des zweiten Satzes, die dem Spannungsaufbau dienlich ist, wird eine besonders lebhaft *scene* evoziert, die sich durch ihre Komik auszeichnet: Die Fledermaus kriecht unbemerkt an Baby Kochammas Sari hinauf; als sie schließlich deren nackte Haut berührt, schreit Baby Kochamma auf und schlägt mit ihrem Gesangbuch um sich – die Abfolge der Ereignisse ist logisch und der Satzbau führt zu intratextueller Kohärenz auf der Inhaltsebene. Die an sich bedrückte Stimmung, die auch auf der metatextuellen Ebene durch die Wiederholung des *frames* „sad“ kommuniziert wird, erfährt somit eine plötzliche Wende ins Komische. In diesem Moment wissen lediglich

der Rahel und der Leser, warum Baby Kochamma aufschreit und wild um sich schlägt, wodurch die humorvolle Dimension eine zusätzliche Steigerung erfährt. Die übrigen Trauergäste sind verwirrt und können Baby Kochammas Verhalten nicht zuordnen, was durch den *frame* „Whatisit? Whathappened?“ zum Ausdruck kommt. Die Dynamik der *scene* und die aufkommende Unruhe spiegeln sich auch auf der formalen Ebene im Bruch mit den sprachlichen Konventionen des Englischen wider: Die Zusammenschreibung wirkt kohärenzfördernd, da das entstehende Durcheinander und die Schnelligkeit der Szene auch auf der formalen Ebene unterstrichen werden. Die Trauergäste blicken fragend um sich und lassen sich von Baby Kochammas Panik anstecken. Sie beginnen ihre Saris auszuschütteln und versuchen, die Fledermaus zu verscheuchen. Die *scene*, die der Leser vor Augen hat, ist aufs Neue von besonderer Lebendigkeit geprägt, die sich auch auf der metatextuellen Ebene manifestiert. Die originellen *frames* „furrywhirring“ und „sariflapping“, die Roys spielerischen Umgang mit der Sprache veranschaulichen, beschreiben jeweils in einem einzigen Wort eine Bewegung und ein dadurch ausgelöstes Geräusch. Roy gelingt es hier, durch die Kreation neuer, ausdrucksstarker Wörter, die zusätzlich onomatopoetischen Charakter aufweisen, den Leser näher an das Geschehen heranzurücken. Der darauf folgende *frame* führt nun, nach der ganzen Aufregung, zu einer Verlangsamung des Tempos – die wieder einkehrende Ruhe wird auch auf der Textoberfläche kommuniziert. Die Priester „entstauben“ mit vorwurfsvollem Blick ihre Bärte, der *frame* „dusted out“ enthält eine zeitliche Dimension, die das Warten der Priester ausdrückt.

#### Beispiel 4b)

„On the Plymouth roof rack there was a four-sided, tin-lined, plywood billboard that said, on all four sides, in elaborate writing, *Paradise Pickles & Preserves*. Below the writing there were painted bottles of mixed-fruit jam and hot-lime pickle in edible oil, with labels that said, in elaborate writing, *Paradise Pickles & Preserves*. Next to the bottles there was a list of all the Paradise products and a kathakali dancer with his face green and skirts swirling. Along the bottom of the S-shaped swirl of his billowing skirt, it said, in an S-shaped swirl, *Emperors of the Realm of Taste* – which was Comrade K. N. M. Pillai’s unsolicited contribution. It was a literal translation of *Ruchi lokathinde Rajavu*, which sounded a little less ludicrous than *Emperors of the Realm of Taste*. But since Comrade Pillai had already printed them, no one had the heart to ask him to re-do the whole print order. So, unhappily, *Emperors of the Realm of Taste* became a permanent feature on the Paradise Pickle labels.

Ammu said that the kathakali dancer was a Red Herring and had nothing to do with anything. Chacko said that it gave the products a Regional Flavour

and would stand them in good stead – when they entered the Overseas Market.” (Roy 2009:46; Hervorhebung im Original)

Der Firmenname „Paradise Pickles & Preserves“ gibt dem englischsprachigen Leser unmittelbar Auskunft über die Produktpalette des Unternehmens. Das ursprünglich aus der indischen Küche stammende Verfahren, Gemüse und Obst in Essig oder Öl einzulegen und so eine pikante Beilage zuzubereiten, ist auch in Großbritannien weit verbreitet – der britische Leser ist mit diesem Kulturspezifikum vertraut und er kann eine kohärente *scene* aufbauen. Der Begriff „preserves“ bezeichnet ebenfalls Eingemachtes bzw. Konfitüren und fügt sich somit in die zuvor evozierte *scene* ein – die intratextuelle Kohärenz ist gegeben.

Der Firmenslogan „Emperors of the Realm of Taste“ kann als eine – für den britischen Leser erkennbare – Anspielung auf das Britische Empire interpretiert werden, da der *frame* „Emperors“ unmittelbar mit den ehemaligen britischen Herrschern assoziiert wird. Auf Grund der gemeinsamen kolonialen Vergangenheit von Großbritannien und Indien kann der Leser dieses kulturspezifische Moment aktualisieren. Indirekt wird durch die Wahl eines englischen Firmennamens auch die Vorherrschaft des Englischen gegenüber der indischen Sprache betont. Die Ironie liegt darin, dass die indische Bevölkerung nach jahrhundertelanger Unterdrückung durch die Briten wieder „Emperors“ im eigenen Land sind, der Firmenname dem Englischen jedoch zwangsläufig wieder eine dominante Position einräumt. Roy liefert eine „wörtliche Übersetzung“ des Slogans „Emperors of the Realm of Taste“ ins Malayalam, die genaue Bedeutung des *frames* „Ruchi lokathinde Rajavu“ bleibt dem englischsprachigen Leser jedoch vorenthalten. Es kann davon ausgegangen werden, dass es feine Bedeutungsunterschiede gibt, da der allwissende Erzähler eine Bewertung vornimmt. Er lässt den Leser wissen, dass die Version in Malayalam weniger „grotesk“ klingt. Die negative Bewertung durch den Erzähler wird durch den *frame* „unhappily“ im nächsten Satz verstärkt. Da der Slogan vom Genossen Pillai kreiert wurde, hat diese bewertende Aussage auch Auswirkungen auf die Gesamt*scene*, da Rückschlüsse auf die Einstellung des Genossen zum ehemaligen Britischen Empire gezogen werden können. Auch diese Textstelle weist unkonventionellen Sprachgebrauch auf, die Großschreibung der *frames* „Red Herring“, „Regional Flavour“ und „Overseas Market“ entspricht nicht den Regeln der englischen Sprache und zieht daher die Aufmerksamkeit des Lesers besonders auf sich.

## Beispiel 5b)

„There was a voice from outside the picture. It was clear and true, cutting through the fan-whirring, peanut-crunching darkness. There was a nun in the audience. Heads twisted around like bottle caps. Black-haired backs of heads became faces with mouths and moustaches. Hissing mouths with teeth like sharks. Many of them. Like stickers on a card.

‘Shhh!’ they said together. It was Estha who was singing. A nun with a puff. An Elvis Pelvis Nun. He couldn’t help it. ‘Get him out of here!’ The Audience said, when they found him. Shutup or Getout. Getout or Shutup.

The Audience was a Big Man. Estha was a Little Man, with the tickets. (...)

But Estha couldn’t help it. He got up to go. Past angry Ammu. Past Rahel concentrating through her knees. Past Baby Kochamma. Past the Audience that had to move its legs again. Thiswayandthat. The red sign over the door said EXIT in a red light. Estha EXITed.” (Roy 2009:100f., Hervorhebung im Original)

Zu Beginn dieser Textstelle wird mittels ungewöhnlicher, bildhafter Vergleiche („Heads twisted around like bottle caps. (...) Hissing mouths with teeth like sharks. (...) Like stickers on a card“) eine besonders lebhaft *scene* evoziert, die den Leser das Geschehen aus der Sicht Esthas beobachten lässt. Dieser hat offensichtlich eine ähnlich blühende Fantasie wie seine Zwillingsschwester. Die Kreation von neuen Wörtern veranschaulicht hier Roys spielerischen, kreativen Umgang mit der englischen Sprache. In den lautmalerischen *frames* „fan-whirring“ und „peanut-crunching“ vereint sie Objekte und die Geräusche, die sie erzeugen, was wesentlich zur Lebendigkeit der *scene* beiträgt. Die Atmosphäre im Kinosaal wird so für den Leser unmittelbar spürbar. Zugleich wird der Text dynamisch und folgt einem gewissen Erzähltempo, da einzelne Wörter den Leser auf mehreren Ebenen ansprechen und die Dichte an Information zunimmt. Intratextuelle Kohärenz entsteht durch den onomatopoetischen Ausdruck „hissing“ in Verbindung mit dem *frame* „Shhh!“ – die beiden *frames* erzeugen ähnliche Laute und da es die „mouths with teeth like sharks“ sind, die diese Geräusche erzeugen, wird die Stelle auffallend lebhaft.

Der *frame* „Shutup or Getout. Getout or Shutup“ fällt zum einen durch die vom Standard abweichende Zusammenschreibung auf, zum anderen durch die syntaktische Struktur, die sich des Stilmittels der Inversion bedient. Durch die Zusammenschreibung wird die *scene* evoziert, dass die Kinobesucher unisono ihre Aufgebrachtheit zum Ausdruck bringen. Die Inversion unterstreicht auf metatextueller Ebene die ausweglose Situation, in der sich Estha befindet – er hat zwei Möglichkeiten: Entweder ist er still, oder er verlässt den Kinosaal. Die Wiederholung auf formaler Ebene betont die Zwickmühle, in der er sich befindet; selbst wenn er aufhören wollte, er könnte es nicht und so bleibt ihm nur, den

Saal zu verlassen. Der sprachliche Rhythmus erfährt durch die Zusammenschreibung eine Beschleunigung, so auch im Fall von „Thiswayandthat“, was dem Text Dynamik verleiht. Auffallend ist auch die normwidrige Großschreibung in den *frames* „The Audience was a Big Man“ und „Estha was a Little Man“. Durch die Großschreibung erhalten die Ausdrücke den Charakter von Eigennamen oder Titeln und rücken somit in den Vordergrund. Ein humorvolles Element findet sich am Ende des Textausschnittes. Der *frame* „The red sign over the door said EXIT in a red light. Estha EXITed“. Durch die Wiederholung von „EXIT“, die auch auf der formalen Ebene evident ist, wird die naive, kindliche Sicht unterstrichen. Es wird die *scene* evoziert, dass Estha den Kinosaal etwas trotzig und widerwillig, jedoch bestimmt, verlässt.

### Beispiel 6b)

„The Man wiped his marble counter with a dirtcoloured rag. And he waited. And waiting he wiped. And wiping he waited. And watched Estha sing. (...) ‘Ay! *Eda cherukka!*’ the Orangedrink Lemondrink Man said, in a gravelly voice thick with sleep. ‘What the hell do you think you’re doing?’ [Estha singt weiter.] (...) ‘Look, this is my Resting Time. Soon I’ll have to wake up and work. So I can’t have you singing English songs here. Stop it.’ (...) ‘I could file a Written Complaint against you,’ the Man said to Estha. ‘How would you like that? A Written Complaint?’ Estha stopped singing and got up to go back in. ‘Now that I’m up,’ the Orangedrink Lemondrink Man said, ‘now that you’ve woken me up from my Resting Time, now that you’ve *disturbed* me, at least come and have a drink. It’s the least you can do.’ He had an unshaven, jowly face. His teeth, like yellow piano keys, watched little Elvis the Pelvis. ‘No thank you,’ Elvis said politely. ‘My family will be expecting me. And I’ve finished my pocket money.’ ‘*Porketmunny?*’ The Orangedrink Lemondrink Man said with his teeth still watching. ‘First English songs, and now *Porketmunny!* Where d’you live? On the moon?’ Estha turned to go. (Roy 2009:101f., Hervorhebung im Original)

Zunächst soll die Figur des „Orangedrink Lemondrink Man“, der für die Entwicklung der Figur Esthas in Hinblick auf das Textganze eine entscheidende Rolle spielt, untersucht werden. Die erste *scene* zur Persönlichkeit des Mannes ergibt sich bereits durch den *frame* „dirtcoloured rag“. Der Mann wischt die Theke mit einem schmutzigen Lappen ab, was beim Leser die *scene* einer Person, die nicht viel Wert auf Sauberkeit legt, hervorruft. Die Beschreibung der Stimme des Mannes durch den *frame* „gravelly voice thick with

sleep“ verstärkt diesen Eindruck und fördert die intratextuelle Kohärenz – auf Grund der äußeren Beschreibung nimmt der Leser eine zunehmend ablehnende Haltung der Figur gegenüber ein. Auch die Attribute „unshaven, jowly face“ und „teeth, like yellow piano keys“ bestätigen die zuvor evozierte *scene* zum Aussehen des Mannes, die zu einer negativen Bewertung führt. Die lexikalisch-semantic Ebene sowie die syntaktische Struktur im ersten Absatz des Textausschnittes haben eine ganz bestimmte Wirkung auf den Leser. Der *frame* „And he waited. And waiting he wiped. And wiping he waited“ löst Unbehagen aus. Es entsteht der Eindruck, dass der Mann in seiner beobachtenden Rolle nichts Gutes im Schilde führt. Durch die ungewöhnliche syntaktische Struktur entstehen Pausen im Lesefluss, welche die wartende Haltung des Mannes auf der formalen Ebene betonen und kohärenzfördernd wirken. Die Alliteration verleiht dem Text zusätzlich literarische Qualität und erzeugt einen ganz bestimmten sprachlichen Rhythmus, der mit dem Rhythmus der wischenden Bewegung assoziiert werden kann. Durch das Stilelement der Inversion („And waiting he wiped. And wiping he waited.“) erfährt die intratextuelle Kohärenz eine zusätzliche Steigerung auf der formalen Ebene – die *scene* wird besonders plastisch, da sich der Leser bildlich vorstellen kann, wie der Mann zuerst in die eine Richtung, dann in die andere Richtung mit dem Lappen in kreisförmigen Bewegungen über die Theke wischt und währenddessen Estha beobachtet.

Die äußere Beschreibung des Mannes sowie seine Sprechweise illustrierten auch seine soziale Situierung. Zunächst spricht er Estha mit den Worten „Ay! *Eda cherukka!*“ auf Malayalam an. Die Autorin liefert zwar keine Übersetzung für diesen Ausdruck, aus dem Kontext kann jedoch auf eine prinzipiell negative Konnotation geschlossen werden. Dieser Eindruck wird durch den darauf folgenden englischen *frame* „What the hell do you think you’re doing?“ bestätigt. Zunächst ist unklar, warum der Mann einen derart unfreundlichen Ton anschlägt, auch wenn dieser seinem rohen und derben Charakter, der durch die sprachlichen *frames* beschrieben wird, entspricht. Als Estha in Gedanken versunken weitersingt, wird der Mann zunehmend unfreundlich und gibt ihm unmissverständlich zu Verstehen, dass er mit dem Singen aufhören soll. Es kommt dabei nicht bloß zum Ausdruck, dass er sich gestört fühlt, auch seine ablehnende Haltung der englischen Sprache gegenüber und allem, was damit in Verbindung steht, wird kommuniziert. Er verbietet Estha explizit „English songs“ zu singen, wodurch auch eine unterschiedliche soziale Stellung der beiden Figuren zum Ausdruck kommt. Die Boshaftigkeit des Mannes wird zunehmend evident. Sein Ziel ist es, Estha einzuschüchtern, er droht ihm und versucht ihn zu manipulieren. Der *frame* „Now that I’m up,‘ (...), ‘now that you’ve woken me up from my Resting Time, now that you’ve *disturbed* me, at least come and have a drink. It’s the least you can do“ unterstreicht durch die Wiederholung von „now that“ auf der formalen Ebene den Druck, den der Mann auf

Estha ausübt. Der ansteigende Rhythmus verstärkt die Kohärenz zwischen Inhalt und Form. Die Figur wird zunehmend unsympathisch und zwielichtig. Die Kursivschreibung von „disturbed“ betont den Aspekt des Vorwurfs.

Esthas Antwort ist sowohl inhaltlich als auch formal kohärent. Er ist höflich und drückt sich mit gewählten Worten aus, was der Gesamtscene seines Charakters entspricht. Ein humorvolles Element findet sich in dem *frame* „No thank you,’ *Elvis* said politely”.

Der Mann lässt nicht locker und schikaniert Estha weiter. Er reagiert empört auf Esthas Aussage, dass er sein Taschengeld schon verbraucht habe. Diese Empörung wird auf der inhaltlichen sowie auch auf der formalen Ebene kommuniziert. Er wiederholt den *frame* „pocket money“, spricht das Wort jedoch – bewusst oder unbewusst – falsch aus. Dies wird auf der metatextuellen Ebene durch die falsche, der Aussprache nachempfundenen Schreibweise vermittelt („*Porketmunny*”) und zusätzlich durch die Kursivschreibung betont. Ein gewisses Maß an Sarkasmus schwingt mit. Als er weiter meint „First English songs, and now *Porketmunny*! Where d’you live? On the moon?“ schließt sich der Kreis. Die Tatsache, dass Estha auf Englisch singt, ist dem Mann ein Dorn im Auge. Vermutlich fühlt er sich durch Esthas perfektes Englisch degradiert – gesellschaftliche Hierarchien werden somit auch durch die unterschiedliche Sprachverwendung der Figuren offenkundig. Die Textstelle ist insgesamt gesehen kohärent. Besonders die äußere Beschreibung des Mannes und seine durch die sprachlichen *frames* evozierten Eigenschaften unterstreichen die intratextuelle Kohärenz. Esthas Verhalten und seine Ausdrucksweise sind in Hinblick auf die Gesamtscene schlüssig und fördern die Kohärenz der Figur.

### Beispiel 7b)

„The Arrivals Lounge was a press of love and eagerness, because the Bombay–Cochin flight was the flight that all the Foreign Returnees came home on.

Their families had come to meet them. From all over Kerala. On long bus journeys. From Ranni, from Kumili, from Vizhinjam, from Uzhavoor. Some of them had camped at the airport overnight, and had brought their food with them. And tapioca chips and chakka velaichathu for the way back.

They were all there – the deaf ammoomas, the cantankerous, arthritic appoopans, the pining wives, scheming uncles, children with the runs. The fiancées to be reassessed. The teacher’s husband still waiting for his Saudi visa. The teacher’s husband’s sisters waiting for their dowries. The wire-bender’s pregnant wife.

‘Mostly sweeper class,’ Baby Kochamma said grimly, (...)“ (Roy 2009:138)

Der Leser erhält hier eine Reihe von kulturspezifischen Informationen, die Auskunft über die indische Gesellschaft geben. *Frames* wie „dowries“ oder „fiancées to be reassessed“ lösen kulturelle Assoziationen aus und verweisen auf das System der Mitgift bzw. der Verheiratung von Mädchen. Auffallend ist an dieser Stelle die Einstreuung unübersetzter Wörter aus dem Malayalam, deren Bedeutung zum Teil aus dem Kontext erschlossen werden kann. Die Kontextualisierung ermöglicht es dem Leser, die *frames* „tapioca chips“ und „chakka velaichathu“ mit Speisen zu assoziieren, wodurch intratextuelle Kohärenz gegeben ist. Für die *frames* „ammoomas“ und „appoopans“ werden ebenfalls keine Übersetzungen angeboten. Aus dem Kontext und den beigefügten Attributen „deaf“, „cantankerous“ und „arthritic“ lässt sich hier erahnen, dass es sich um ältere Personen handelt. Die Menschen vermitteln insgesamt keinen sehr positiven Eindruck, negativ konnotierte *frames* dominieren. Generell entsteht die *scene* einer sehr unruhigen, dicht gedrängten Menschenmenge, was bereits zu Beginn des Beispiels durch den *frame* „The Arrivals Lounge was a press of love and eagerness“ ausgedrückt wird. Der syntaktische Stil in diesem Beispiel zeichnet sich durch kurze, unvollständige Sätze aus.

Durch die Bemerkung Baby Kochammas „Mostly sweeper class“, die vom Leser auf Grund des *frames* „grimly“ als degradierend bewertet werden kann, ergibt sich zum einen eine *scene* zur Persönlichkeit Baby Kochammas, zum anderen erhält der Leser Informationen zum sozio-kulturellen Kontext. Das Wort „sweeper“ an sich wird bereits negativ konnotiert. In Verbindung mit „class“ erhält der Leser kulturspezifisches Wissen über das indische Klassensystem. Es ergibt sich eine *scene* zur Einteilung der Gesellschaft nach Berufsständen. Die Reaktion Baby Kochammas ist in Hinblick auf die Gesamt*scene* kohärent, da sie eine Verfechterin des Klassen- und Kastensystems ist und ihr Werteverständnis danach ausrichtet.

### **Beispiel 8b)**

„That whole week Baby Kochamma eavesdropped relentlessly on the twins' private conversations, and whenever she caught them speaking in Malayalam, she levied a small fine which was deducted at source. From their pocket money. She made them write lines – ‘impositions’ she called them – *I will always speak in English, I will always speak in English*. A hundred times each. When they were done, she scored them out with her red pen to make sure that old lines were not recycled for new punishments. She had made them practice an English car song for the way back. They had to form the words properly, and be particularly careful about their pronunciation. Prer *NUN* sea ayshun.

*Rej-Oice in the Lo-Ord Or-Orlways  
And again I say rej-Oice,  
RejOice,  
RejOice,  
And again I say rej-Oice.“*

(Roy 2009:36, Hervorhebung im Original)

Baby Kochamma ist besonders darauf bedacht, dass die Zwillinge korrektes Englisch sprechen, was ihre Affinität zur ehemaligen Kolonialmacht widerspiegelt. Sie geht dabei sogar so weit, dass sie ihnen vorzuschreiben versucht, in welcher Sprache sie miteinander reden dürfen. Humor entsteht dabei durch die *scene*, die durch Baby Kochammas übertriebenes Verhalten hervorgerufen wird. Sie belauscht die Unterhaltungen der Kinder und bestraft sie, wenn sie in Malayalam sprechen. Der *frame* „deducted at source“, der fachsprachlich konnotiert ist und in Verbindung mit Steuern verwendet wird<sup>32</sup>, zieht Baby Kochammas Strenge ins Lächerliche, da der Ausdruck in Verbindung mit Taschengeldentzug eine Übertreibung darstellt. Der *frame* „levied a small fine“ weckt ähnliche Assoziationen. Dem Leser wird so vermittelt, dass ihre Verhaltensweise vom Erzähler als überspitzt und absurd bewertet wird. Dieser Aspekt kann zugleich auf die Gesamt*scene* übertragen werden. Baby Kochammas zwanghaftes Bestreben, den Briten nachzueifern, ist nahezu grotesk; sie verleugnet ihre eigene Identität und setzt das Beherrschen der englischen Sprache mit Überlegenheit gleich. Die sprachliche Gestaltung fördert hier die Kohärenz zwischen Inhalt und Form.

Der letzte Absatz dieser Textpassage ist voll Witz und Ironie. Baby Kochamma legt großen Wert darauf, dass die Zwillinge das Englische korrekt aussprechen. Der *frame* „Prer NUN sea ayshun“ ruft die *scene* hervor, dass die Kinder Baby Kochamma nachäffen bzw. maßlos übertreiben und sich so über sie lustig machen. Zusätzlich wird auf der metatextuellen Ebene mittels der Trennung des Wortes durch Leerzeichen die übertrieben korrekte Aussprache signalisiert – die Kohärenz zwischen Inhalt und Form wird gefördert. Der Witz steckt in der an die Aussprache angelehnten Schreibweise, wodurch neue Wörter („nun“, „sea“) auf der Textoberfläche sichtbar werden. Womöglich sind es die Zwillinge, die diese Wörter auf Grund von Baby Kochammas forciertes Aussprache wahrnehmen. Der Wortwitz liegt hier in der Homonymie der Silben des Wortes „pronunciation“ mit anderen Wörtern. Die Versalien- bzw. Kursivschreibung lenkt die

---

<sup>32</sup> vgl. <http://www.businessdictionary.com/definition/tax-deducted-at-source-TDS.html>

Aufmerksamkeit des Lesers auf den *frame* „NUN“, was die Doppeldeutigkeit unterstreicht und ein origineller Verweis auf die Tatsache ist, dass Baby Kochamma einst Nonne war. Auf gewisse Art und Weise wird ihr Verhalten durch die sprachlichen *frames* und das Wortspiel ins Lächerliche gezogen und sie ihrer Autorität enthoben. Offensichtlich spricht Baby Kochamma selbst, die so sehr auf korrektes Englisch und fehlerfreie Aussprache bedacht ist, das Wort nicht richtig aus.

Das Lied, das Baby Kochamma mit den Kindern einstudiert, wurde von dem englischen Barock-Musiker Henry Purcell komponiert. Dieser ursprünglich aus dem britischen Kulturkreis stammende Choral ist auch unter dem Namen „Bell Anthem“ bekannt und wird zu festlichen Anlässen in Großbritannien gerne gesungen, so z. B. auch anlässlich des 50-jährigen Thronjubiläums von Queen Elizabeth II. (vgl. [www.smce.org.uk](http://www.smce.org.uk)). Eine humorvolle Szene entsteht – der Leser erwartet sich bei dem *frame* „car song“ vermutlich keinen Choral und die Wahl des Liedes erzeugt Komik, da es eher ungewöhnlich erscheint, während einer Autofahrt ein Kirchenlied zu singen. Die formale Ebene ist kohärent zum Inhalt, denn auch hier wird mittels Zerlegung der Wörter durch Bindestriche bzw. durch die Großschreibung des Buchstaben „O“ signalisiert, dass Baby Kochamma versucht, die Wörter möglichst korrekt und bestenfalls britisch auszusprechen. Insgesamt repräsentiert die Wahl des Liedes eine vielschichtige Darstellung der Figur Baby Kochammas und des kulturellen Kontexts der Familie, der stark vom ehemaligen Britischen Empire beeinflusst ist.

### Beispiel 9b)

„‘Any issues?’  
‘No,’ Rahel said.  
‘Still in planning stages, I suppose? Or expecting?’  
‘No.’  
‘One is must. Boy, girl. Anyone,’ Comrade Pillai said. ‘Two is of course your choice.’  
‘We’re divorced.’ Rahel hoped to shock him into silence.  
‘Die-vorced?’ His voice rose to such a high register that it cracked on the question mark. He even pronounced the word as though it were a form of death.  
‘That is most unfortunate,’ he said, when he had recovered. For some reason resorting to uncharacteristic, bookish language. ‘Mo-stunfortunate.’  
It occurred to Comrade Pillai that this generation was perhaps paying for its forefathers’ bourgeois decadence.  
*One was mad. The other die-vorced. Probably barren.*”  
(Roy 2009:130, Hervorhebung im Original)

Dieser Textausschnitt enthält ein Paradebeispiel für die Vielschichtigkeit des Romans. Es zeigt tief in der indischen Gesellschaft verwurzelte Moral- und Wertvorstellungen auf, die auch auf der metatextuellen Ebene mittels spielerischer Sprachverwendung realisiert werden. Auf die Frage des Genossen, ob sie Kinder habe, antwortet Rahel mit „We’re divorced“ und hofft, ihn so zum Schweigen zu bringen. Die Reaktion des Genossen ist in Hinblick auf den kulturellen Kontext und den Charakter der Figur kohärent. Indem er das Wort „divorced“ auf der ersten Silbe betont und wie „die-vorced“ ausspricht, entsteht eine konkrete *scene* zu seiner Person, die seine Einstellung geschiedenen Frauen gegenüber zum Ausdruck bringt. Besonders deutlich wird dies auf der metatextuellen Ebene durch die Anpassung der ersten Silbe des *frames* an das englische Wort „die“. Die *scene* ist vielschichtig und komplex und der Autorin gelingt es, mittels einer minimalen Veränderung auf der formalen Ebene, dem Text Tiefe zu verleihen. Kohärenzfördernd ist der Zusatz „He even pronounced the word as though it were a form of death“, mit der Betonung auf „even“. Als würde es nicht schon ausreichen, dass er eine derartige Bewertungshaltung verkörpert, teilt er dies Rahel auch unmissverständlich mit. Dem Genossen bleibt das Wort fast im Hals stecken und seine Stimme überschlägt sich, was durch den lautmalerischen *frame* „cracked on the question mark“ betont wird. Der *frame* impliziert die Empörung, die der Genosse empfindet und wirkt so kohärenzfördernd. Der sarkastische Unterton und die Schadenfreude des Genossen, die auch im darauf folgenden *frame* „most unfortunate“ mitschwingen, sind nicht zu überhören. Der bewertende *frame* „untypical bookish language“ bringt zum Ausdruck, dass sich der Genosse üblicherweise nicht derart gewählt ausdrückt. Der *frame* “One is must. Boy, girl. Anyone“ zeigt zudem, dass er fehlerhaftes Englisch spricht. Beide *frames*, die eine Gesamt*scene* zur Sprechweise der Person evozieren, sind mit dem Textganzen kohärent.

#### 4.5 Intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Dieser Abschnitt widmet sich nun dem fünften Schritt des übersetzungskritischen Modells von Margret Ammann – dem Vergleich von Ausgangstext (AT) und Translat auf Basis der unter Punkt 4.2 und 4.4 durchgeführten Analysen der intratextuellen Kohärenz. Zum einen wird dabei untersucht, ob der experimentelle Umgang mit der Sprache, der sich vor allem auch auf der formalen Ebene manifestiert, in der deutschen Übersetzung berücksichtigt wurde. Zum anderen sollen Divergenzen in den hervorgerufenen *scenes* diskutiert werden, die eventuell zu Differenzen auf der Inhaltsebene und in Folge zu einer Beeinträchtigung des Textverständnisses führen. Sollten derartige Unterschiede in Hinblick auf die Erfüllung der Translatfunktion ihre Berechtigung haben, wird dies in der Bestimmung der intertextuellen Kohärenz berücksichtigt. Abschließend wird festgestellt, ob und in welchem Ausmaß der hybride Charakter des Ausgangstextes im Translat durchscheint.

##### Beispiel 1c)

Der Gesamteindruck, den der Leser in dieser Textstelle vom Schauplatz des Geschehens erhält, deckt sich in AT und Translat. Die kulturspezifische Tier- und Pflanzenwelt evoziert auch im Zieltext (ZT) die *scenes* „Exotik“ und „Fremde“, ähnlich kohärent sind die Beschreibungen des Klimas zu Beginn des Beispiels – die linguistische Hybridität wurde beibehalten. Die *frames* „dustgreen“ und „staubgrün“ lösen ähnliche Assoziationen aus und die *scene* ist an dieser Stelle in AT und ZT identisch. Trostlosigkeit, Niedergedrücktheit und Monotonie beherrschen die Szenerie.

Die Textstelle lässt sich grob in drei Abschnitte, die durch eine jeweils andere Stimmung gekennzeichnet sind, einteilen: Stillstand, Beginn von etwas Neuem verbunden mit Erleichterung und schließlich Bedrohung. Der prägnante Stimmungswechsel, der auch dem Spannungsaufbau dient, bleibt dem Leser des Translats teilweise vorenthalten. Der Übergang zwischen den beiden Monaten Mai und Juni, der zu einer plötzlichen Veränderung der Landschaft sowie einer zunehmend positiven Stimmung führt, ist in der deutschen Übersetzung auf Grund der gewählten syntaktischen Struktur weniger kontrastreich. Während im AT der Beginn des Satzes mit „but“ bereits darauf hinweist, dass im Folgenden ein Gegensatz geschildert wird, beginnt der Satz im Translat mit: „Anfang Juni setzt dann...“. Dieser *frame* wirkt verglichen mit dem AT langweilig und belanglos, der Kontrast zwischen den beiden Monaten bzw. zwischen Trockenperiode und Monsunzeit ist im ZT weniger stark ausgeprägt. Dadurch geht auch das Gefühl des

Aufatmens und der Erleichterung in der Übersetzung verloren. Auch die beiden Verben „break“ und „einsetzen“, die für den Klimawechsel verwendet werden, haben unterschiedliche Qualitäten. „Break“ ist kraftvoller und dynamischer, „einsetzen“ klingt nüchtern und spannungslos, wie etwas, das nebenbei geschieht, jedoch keine besondere Bedeutung hat. Es entstehen also hier auf Grund der syntaktischen Struktur in AT und ZT bzw. der Wortwahl im Translat unterschiedlich bewertete *scenes*. Die poetische Qualität des *frames* „three months of wind and water with short spells of sharp, glittering sunshine that thrilled children snatch to play with“ geht in der deutschen Übersetzung verloren. Es wurde zwar versucht, mittels einer Alliteration eine ähnliche metatextuelle *scene* aufzubauen („grelles glitzerndes Sonnenlicht“), die etwas umständliche syntaktische Struktur und das Wort „Intervall“ werden der *scene* des AT jedoch nicht gerecht. Diese ist besonders positiv aufgeladen und vermittelt eine ausgelassene Stimmung, was die Wende auf der Inhaltsebene unterstreicht. Die an dieser Stelle im AT vorhandene Kohärenz zwischen Inhalt und Form kann im Translat nicht festgestellt werden.

Die *scene*, die der Leser zum plötzlichen Erwachen der Natur aufbaut, ist in der deutschen Übersetzung ähnlich kraftvoll wie im AT. Dies wird durch die Verwendung von dynamischen Verben im Translat, äquivalent zum AT, erreicht. Die unaufhaltsamen Bewegungen, die diese *scene* dominieren und einen starken Kontrast zur stagnierenden Atmosphäre zu Beginn des Romans darstellen, werden auch dem Leser des ZT vermittelt.

Der *frame* „PWD potholes“ wird in der Übersetzung zu „Schlaglöcher“ wodurch die ausgangskulturelle *scene* eine Verallgemeinerung erfährt. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass bereits der AT-Leser Schwierigkeiten hat, die Bedeutung dieser Abkürzung zu erschließen und somit die versteckte Kritik an der Regierung zu aktualisieren. Daher erscheint das Weglassen des Kulturspezifikums im ZT im Sinne der Funktionserfüllung in diesem Fall durchaus berechtigt. Die englische Abkürzung im deutschen Text würde die intratextuelle Kohärenz unnötig stören und das Textverständnis beeinträchtigen.

Die Komik im AT, die durch die Beschreibung des Verhaltens der Schmeißfliegen und Ochsenfrösche entsteht, geht in der deutschen Übersetzung verloren. Das Wort „dissolute“ wurde weggelassen und das Wort „fruity“ realisiert in seiner Übersetzung nur eine der möglichen Bedeutungsebenen, wodurch die im AT vorhandene Doppeldeutigkeit des *frames* eingebüßt wird. Ähnlich verhält es sich bei „yellow bullfrogs cruised the scummy ponds for mates“, denn auch hier geht der Witz durch die etwas nüchtern klingende Übersetzung „Ochsenfrösche kreuzten hoffnungsvoll im schaumigen Teich und suchten nach Weibchen“. Während „cruise“ in einem Wort auf humorvolle Weise das Durchkreuzen des Teichs sowie die Suche nach einem Geschlechtspartner ausdrückt,

kann der Humor durch die *frames* „kreuzen“ und „suchen“ nicht umgesetzt werden – die AT-*scene* ist facettenreicher. Insgesamt gesehen kommt die Maß- und Zügellosigkeit im Translat weniger stark zum Ausdruck.

Die *scene*, die zur Rückkehr Rahels nach Ayemenem hervorgerufen wird, ist in AT und ZT identisch. Es ist an dieser Stelle in der Übersetzung gelungen, auf Grund der Alliteration „schräge, silberfarbene Schnüre“ die literarische Qualität des AT beizubehalten; ähnlich lautmalerische *frames* („whisper and scurry“ bzw. „wispeln und rascheln“) tragen in AT und ZT zur Lebendigkeit der Szene bei. Die Bedrohung zu Beginn der Stelle ist in beiden Texten spürbar, da „Geschützfeuer“ und „gunfire“ dieselben Assoziationen wecken.

Insgesamt gesehen lässt sich feststellen, dass in AT und ZT dieselben *scenes* zu Schauplatz, Wetterverhältnissen sowie Flora- und Fauna evoziert werden, es jedoch Unterschiede in den Einzelszenen gibt, die sich auf die Stimmung auswirken. Der AT ruft zum Teil nuancenreichere, humorvollere *scenes* hervor, die ein intensiveres Erleben der Atmosphäre ermöglichen.

### **Beispiel 2c)**

Zunächst soll in diesem Beispiel der Eindruck, den der Leser jeweils von Rahels Verfassung erhält, diskutiert werden. Im Translat wird eine vom englischen Original unterschiedliche *scene* hervorgerufen, wodurch sich abweichende Rückschlüsse auf Rahels Charakter ergeben. Der Leser wird im Translat weniger auf der emotionalen Ebene angesprochen. Besonders die *frames* „grimmig“ und „gereizt“, die im AT nicht vorhanden sind, vermitteln eine andere *scene* als der AT-*frame*. Es ergibt sich somit ein Bruch in der Logik, da dem Leser keine Erklärung für Rahels Gereiztheit geliefert wird – es entsteht insgesamt ein negativer Eindruck. Der AT-*frame* „brittle with exhaustion“ weckt das Mitgefühl des Lesers und erfüllt eine emotive Funktion. Die bildhafte *scene* der „Zerbrechlichkeit“ Rahels, die beim Leser eine Art Schutzinstinkt auslöst, wird in der Übersetzung nicht realisiert. Ebenso geht der Aspekt der Gefahr verloren, da „wachsam“ im Gegensatz zu „fiercely vigilant“ wesentlich schwächer konnotiert ist und weniger mit Angst assoziiert wird.

Die zentrale Figur Velutha wird in diesem Beispiel zum ersten Mal erwähnt – die *scene*, die der Leser aufbaut, hat daher auch in Hinblick auf das Textganze Relevanz. Die beiden *frames* „(...) jemanden wie Velutha, mit glänzendem Oberkörper, wie er auf einem Brett saß, das am Gerüst in der hohen Kirchenkuppel hing, (...)“ und „(...) someone like Velutha, bare bodied and shining, sitting on a plank, swinging from the scaffolding in the

high dome of the church (...)“ rufen unterschiedliche *scenes* hervor. Zum einen kommt es zu einer Differenz in der Bewertung der literarischen Qualität: Alliterationen verleihen dem AT-*frame* Klang und Rhythmus; die umständliche Satzkonstruktion im ZT nimmt dem *frame* seine ursprüngliche Leichtigkeit. Darüber hinaus werden unterschiedliche Assoziationen zu Velutha ausgelöst. Während im ZT besonders das Wort „shining“ auffällt, das die Assoziation „Erscheinung“ hervorruft und eine ausgeprägt positive Konnotation aufweist, ist die *scene* im Translat abgeschwächt und weniger vielschichtig. Da Velutha aus der Sicht Rahels beschrieben wird, ergibt sich nicht nur eine *scene* zu seiner äußeren Beschreibung, zugleich wird auch eine *scene* zur Beziehung zwischen Rahel und Velutha evoziert. Zu diesem Zeitpunkt ist Velutha bereits tot, und die Tatsache, dass Rahel ihn als „shining“ bezeichnet – die Schilderung geschieht aus Rahels Perspektive – kann durchaus auch religiöse Symbolik in sich bergen. Der *frame* „glänzender Oberkörper“ im Translat löst diese Assoziationen nicht aus; die *scene* wird auf das Aussehen Veluthas reduziert. Die der *scene* zu Grunde liegende vergnügte Stimmung, ausgedrückt unter anderem durch den *frame* „swinging“, der mit einem heiteren Hin- und Herschwingen assoziiert wird, wird im ZT nicht vermittelt. Die *scene* ist insgesamt flacher und wird weniger positiv bewertet.

Im AT gibt es in diesem Beispiel Auffälligkeiten auf der formalen Ebene, die in der Übersetzung nicht berücksichtigt wurden, wodurch der Text an Vielschichtigkeit verliert und zugleich einen Teil seines hybriden Charakters einbüßt. Ungewöhnlich ist zunächst die Großschreibung von „Real Life“ im AT. Diese Besonderheit auf der formalen Ebene erfüllt auch auf der Inhaltsebene eine Funktion (s. Beispiel 1b), welche im ZT auf Grund der Kleinschreibung von „wirkliches Leben“ nicht erfüllt wird. Es wäre an dieser Stelle durchaus möglich gewesen, die Veränderung auf der Formebene beizubehalten, wodurch ein ähnlicher Effekt erzielt werden könnte, der die Translatfunktion nicht beeinträchtigen würde. Dem Leser wird hier die Möglichkeit genommen, im Sinne des AT selbst darüber zu entscheiden, ob er „das *Wirkliche* Leben“ anders bewertet als „das *wirkliche* Leben“. Auch die Großschreibung von „Two Things“ und „Thing One“ wurde nicht in den ZT übernommen und es kommt zu einer Glättung des Translats. Die *scene* wird dadurch zumindest auf der metatextuellen Ebene undifferenzierter und die Wirkung auf den Leser unterscheidet sich zwischen AT und ZT. Der *frame* „sicksweet“, der beim Leser ganz bestimmte Assoziationen und Bewertungen auslöst, wurde im Translat mit „faulig süß“ übersetzt, was zu einer unterschiedlichen Bewertung der *frames* führt. „Sicksweet“ weist eine wesentlich stärkere negative Konnotation auf und hat eine ausgeprägtere Wirkung auf den Leser als „faulig süß“. Zudem besteht der *frame* im Deutschen nicht aus einem Wort, wodurch er an Wiedererkennungswert verliert und ihm weniger Bedeutung beigemessen wird.

### Beispiel 3c)

Dieses Beispiel weist im Original eine ausgeprägte Kohärenz zwischen Inhalt und Form auf, die auch im Translat realisiert wurde. Auffallend sind die besonders lautmalerischen Wortkombinationen, die Bewegungen und Geräusche in sich vereinen und wesentlich zur Lebendigkeit des Textes beitragen. Die *frames* „furrywhirring“ und „sariflapping“, die eine ganz bestimmte Funktion im Text erfüllen, konnten im ZT mit „Flügelsurren“ und „Sariflattern“ erfolgreich ins Deutsche übertragen werden, da dieselben Assoziationen auf textueller und metatextueller Ebene geweckt werden. Auch das Durcheinander, das die Szene plötzlich erfüllt, wird im Translat durch die von den Standards abweichende Zusammenschreibung von „Wasistlos? Wasistpassiert?“ veranschaulicht. Die Beibehaltung des spielerischen Umgangs mit sprachlichen Konventionen trägt in diesem Fall zur Erfüllung der Funktion des AT und ZT bei, da der Unterhaltungswert gesteigert wird. Im Gegensatz zu Beispiel 2c wurden hier die unkonventionellen Formen auf der linguistischen Ebene beibehalten, wodurch auch der hybride Charakter des Originals im Translat evident ist.

Das Translat verliert allerdings an Komik, da die syntaktische Struktur des *frames* „Baby Kochamma schrie auf (...)“ das komische Element vorweg nimmt und die *scene* eine Abschwächung erfährt. Im Original erfährt der Leser erst gegen Ende des Satzes, was passiert, wodurch Spannung aufgebaut und die *scene*, die mit Baby Kochammas Schrei endet, dynamisch wird. Das Translat büßt durch eine holprige Satzkonstruktion Unterhaltungswert ein und wird an dieser Stelle seiner Funktion nicht gerecht.

Die hohe literarische Qualität in diesem Beispiel, die auf Grund eines durch zahlreiche Alliterationen erzeugten Klangs entsteht, kann in der deutschen Übersetzung nicht umgesetzt werden. Besonders der *frame* „The sad singing started again and they sang the same sad verse twice“ erzeugt eine klangvolle Satzmelodie, die die Kohärenz zur textuellen Ebene verstärkt. Der *ZT-frame* „Der traurige Gesang setzte wieder ein, und sie sangen dieselbe traurige Strophe zum zweitenmal“ kann diese Funktion nicht erfüllen.

### Beispiel 4c)

Der Leser des Translats erhält auf Grund der zahlreichen kulturspezifischen Momente, die in der Übersetzung eine unkonkretere Ausformung erfahren, eine weniger differenzierte *scene*. Zum einen evoziert der Leser des AT eine konkrete *scene* zum Firmennamen „Paradise Pickles & Preserves“, zum anderen assoziiert er den *frame* „Emperor“ auf Grund der gemeinsamen kolonialen Vergangenheit von Großbritannien und Indien unmittelbar mit dem ehemaligen Britischen Empire, während der deutsche Leser anhand

des *frames* „Kaiser“ nicht dieselbe vielschichtige *scene* aufbauen kann. Das Wort „Kaiser“ weckt im deutschsprachigen Raum andere Bilder und steht nicht in Verbindung zum Britischen Empire. Eine ähnliche *scene* würde eventuell durch den *frame* „Herrscher“ ausgelöst, wodurch die Anspielung auf die ehemalige Kolonialherrschaft beibehalten werden könnte. Der ZT-Rezipient kann an dieser Stelle sein kulturelles Vorwissen nicht aktivieren und die *scene* verliert an Komplexität und Ironie. Die Tatsache, dass die englische Sprache auch nach der Unabhängigkeit noch einen mehr oder weniger dominanten Status genießt, kann durch die Übersetzung ins Deutsche an dieser Stelle nicht vermittelt werden. Die Bewertung des englischen Slogans als „ludicrous“ bzw. „grotesk“ ruft in AT und ZT eine ähnlich negative Bewertung durch den Leser hervor, der sich auf das Urteil des offensichtlich zweisprachigen Erzählers verlässt. Gleichzeitig wird eine abwertende Bemerkung über die englische Sprache getätigt, die im Original jedoch tiefsinniger ist, da der Konflikt zwischen Eigenem und Fremden zum Ausdruck kommt. Dieser Aspekt der postkolonialen Lebenswirklichkeit ist für den deutschsprachigen Leser nicht erlebbar. Im Sinne von Arndt (s. Punkt 2.1.4) kommt es hier zu einer *Lexemisierung*, die auch im Translat den hybriden Charakter des AT unterstreicht, auch wenn die evozierte *scene* im Translat flacher ist.

Auch in diesem Beispiel stößt man auf die ungewöhnliche, für Roy typische Großschreibung von Wörtern mitten im Satz. Diese wurde im Fall von „regionales Flair“ nicht in den ZT übernommen, bei „Überseemärkte“ ergibt sich die Großschreibung auf Grund der Konventionen der deutschen Rechtschreibung automatisch. Vermutlich wurde hier auf die Großschreibung des Adjektivs „regional“ verzichtet, um die intratextuelle Kohärenz im Translat nicht zu stören, wodurch jedoch die im AT vorhandene Hybridität, zumindest auf der formalen Ebene, eingebüßt wird.

### **Beispiel 5c)**

Neben inhaltlichen Aspekten nimmt in dieser Textstelle die Form eine wesentliche Rolle ein. Bildhafte Vergleiche evozieren in AT und ZT lebhaftere *scenes* und der Leser kann sich in Esthas Perspektive hineinversetzen. Die *frames* „fan-whirring“ und „peanut-crunching“ erfahren in der Übersetzung auf der formalen Ebene eine Neutralisierung, wodurch die Stelle an Prägnanz verliert. Der ZT-*frame* „in der Ventilatoren schwirrten und Erdnüsse krachten“ weist zwar ähnlich lautmalerische *frames* auf wie der AT, der spielerische Umgang mit der Sprache wird jedoch in der Übersetzung nicht evident. Die humorvolle *scene*, die durch „peanut-crunching darkness“ hervorgerufen wird, wirkt im ZT durch die Auflösung in einen Nebensatz nüchtern und wird zu einer bloßen Beschreibung der Vorgänge im Kinosaal. Die Sprache wird ihrer Funktion an dieser

Stelle nicht gerecht, auch wenn die gewählten *frames* auf der Inhaltsebene dieselbe *scene* hervorrufen. Die *frames* „hissing“ und „zischen“ werden mit ähnlichen Lauten assoziiert und erzeugen dieselbe akustische *scene*, die sich in der Aufforderung der Kinobesucher, Estha solle still sein, wiederholt und zur Lebendigkeit der *scene* beiträgt. Das etwas schwächere „Pssst!“ im ZT lässt die Reaktion der Kinobesucher allerdings weniger aggressiv als im AT erscheinen.

Von den Sprachstandards abweichende Formen, die eine bestimmte Funktion im Text erfüllen, stehen im nächsten Absatz im Vordergrund. Der *frame* „Shutup or Getout. Getout or Shutup“ fällt durch die unkonventionelle Zusammenschreibung auf, ebenso „Thiswayandthat“. Diese Veränderung auf der formalen Ebene führt zu einer Beschleunigung des Tempos sowie einer Intensivierung der Aussage. In der Übersetzung wurde dieser Aspekt nur im zweiten Fall („Hirhindorthin“) berücksichtigt. Der deutsche *frame* „Ruhe oder raus. Raus oder Ruhe“ spiegelt zwar die syntaktische Struktur des AT-*frames* wieder und evoziert eine ähnliche, wenn auch weniger feindselige textuelle *scene*, auf der metatextuellen *scene* kommt es jedoch zu einer Neutralisierung – die sprachliche Eigenheit des AT wurde hier nicht beibehalten. Ebenso an folgender Stelle, wo im Translat auf die Großschreibung von „Big Man“ und „Little Man“ verzichtet wurde. Wiederum wurde die Besonderheit auf der formalen Ebene geglättet und den Normen der deutschen Rechtschreibung angepasst, wodurch das Translat zumindest auf der metatextuellen Ebene weniger nuancenreich wird. Da die unkonventionelle Schreibweise im AT auch Einfluss auf die evozierte textuelle *scene* hat, kommt es hier zu einer unterschiedlichen Bewertung der *scenes* – die Betonung der unterschiedlichen Machtverhältnisse, die durch die Großschreibung zum Ausdruck kommen, erfährt im ZT eine Abschwächung. Die Erfüllung der Funktion im ZT würde auch in diesem Fall durch eine zum AT äquivalente Besonderheit auf der Formebene nicht beeinträchtigt werden, da dies die Lektüre für den intendierten ZT-Rezipienten nicht unnötig erschweren würde.

Zuletzt soll das Spiel mit der sprachlichen Form im *frame* „EXITed“ diskutiert werden. Im englischen Original entsteht hier auf Grund der Wiederholung einerseits Sprachwitz, andererseits baut sich auch eine textuelle *scene* auf, die vermuten lässt, dass Estha etwas trotzig den Kinosaal verlässt. In der deutschen Version ist dieser *frame* weniger wirkungsvoll und die *scene* beschränkt sich eher auf die metatextuelle Ebene. Mit „hinAUS“ wird zwar das Stilelement der Wiederholung übernommen, die Betonung verlagert sich aber eher auf „aus“ im Sinne von „zu Ende“ und weniger auf das Hinausgehen.

Insgesamt gesehen, wird im ZT in diesem Beispiel dieselbe inhaltliche *scene* hervorgerufen wie im Original. Die Atmosphäre im Kinosaal ist für den Leser in AT und

ZT aus der Sicht Esthas erlebbar und dieselben Eindrücke werden vermittelt. Es wurde größtenteils versucht, die sprachliche Eigenheit des AT in der Übersetzung beizubehalten, jedoch weniger eindrucksvoll als im Original.

### Beispiel 6c)

In diesem Beispiel werden zunächst dieselben *scenes* auf der Inhaltsebene evoziert. Im Foyer des Kinos befindet sich ein Mann, der mit einem schmutzigen Lappen die Theke abwischt. Bereits im ersten Satz lassen sich aber Unterschiede feststellen, die zu einer weniger differenzierten *scene* in der Übersetzung führen. Die syntaktische Struktur im AT – „The Man wiped his marble counter“ gefolgt von „with a dirtcoloured rag“ – betont den Kontrast zwischen der Theke aus Marmor und dem schmutzigen Lappen, den der Mann verwendet. Ein zunächst positiver Eindruck des Mannes kehrt sich in der zweiten Hälfte des Satzes ins Negative. In der Übersetzung wurde dieser Aspekt nicht berücksichtigt und der Leser erfährt sofort, dass der Mann „mit einem schmutzfarbenen Lappen“ die Theke abwischt, was den Kontrast abschwächt. Darüber hinaus lässt sich eine kleine Bedeutungsnuance im Original feststellen, die Auswirkungen auf die Gesamt*scene* hat und im ZT nicht berücksichtigt wurde. Im AT wird die Theke als „his marble counter“ bezeichnet, wodurch in gewissem Maße das „Reich“ des Mannes markiert wird und die Theke zu etwas Besonderem wird bzw. der Mann selbst einen anderen Status erhält. Im ZT geht dieser Aspekt des „Besitzens“ verloren.

Die *scene*, die zur äußeren Beschreibung des Mannes evoziert wird, ist in AT und ZT identisch und erlaubt eine negative Bewertung des Charakters. Durch die Beibehaltung der prägnanten syntaktischen Struktur von „And waiting he wiped. And wiping he waited“ wird zunächst dieselbe anschauliche *scene* des „Beobachtens“ evoziert. Die Szene löst jedoch im Original mehr Unbehagen aus, da der *frame* „watched Estha sing“, im Gegensatz zu „sah Estha beim Singen zu“ als unangenehmer empfunden wird. „Zusehen“ wird anders bewertet als „beobachten“ – es wird impliziert, dass die Person, die beobachtet wird, den Beobachter nicht bemerkt, wodurch die Hinterhältigkeit des Mannes in den Vordergrund rückt. „Zusehen“ ist offensichtlich, „beobachten“ geschieht im Geheimen. Die *scene* wird im ZT auf Grund der für die Übersetzung gewählten sprachlichen *frames* ein wenig flacher.

Die linguistische Hybridität wird in diesem Beispiel beibehalten; die Aussage des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes „Ay! *Eda cherukka!*“ wird nicht übersetzt und auch das Translat bietet keine Übersetzung, etwa in Form eines Glossars oder in Fußnoten, an<sup>33</sup>. Des Weiteren bleibt in AT und ZT unklar, ob der Mann in Malayalam oder Englisch weiterspricht. Der *frame* „soon I’ll have to wake up“ bzw. „bald muss ich aufwachen“ ist in beiden Texten inkohärent zum Inhalt. Dies könnte von der Autorin intendiert und ein Hinweis darauf sein, dass der Mann in Malayalam spricht bzw. sein Englisch fehlerhaft ist.

Auffällig ist, dass es in der Übersetzung zu einer Neutralisierung bzw. Verallgemeinerung im Zusammenhang mit den Liedern, die Estha nicht singen soll, kommt. Während der Mann im Original Estha ausdrücklich verbietet „English songs“ zu singen, wurde dieser wichtige Aspekt im Translat weggelassen, wodurch der Eindruck entsteht, dass es dem Mann allgemein zuwider ist, dass jemand im Foyer singt. Die Einzelszene wird inkohärent und die Gesamtszene verliert dadurch in Hinblick auf das Textganze an Bedeutung; eine wichtige Information zum Orangenlimo-Zitronenlimo-Mann geht verloren. Die Tatsache, dass er Estha verbietet *englische* Lieder zu singen, bringt seine Ablehnung der Sprache zum Ausdruck und erklärt sein unfreundliches Verhalten. Im AT bleibt unklar, warum der Mann weiter darauf beharrt, dass Estha keine „Lieder“ singen darf und es kommt zu Verwirrung. Im AT-*frame* „First English songs, ...“ hingegen liegt die Betonung erneut eindeutig auf „English“. Im Translat ergeben sich somit abweichende Rückschlüsse auf die Person des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes. Während im Original seine negative Haltung Estha gegenüber mit der Tatsache, dass dieser besonders gut Englisch spricht bzw. sogar Lieder auf Englisch auswendig singen kann aus den sprachlichen *frames* klar hervorgeht, kann im Translat diese *scene* nicht evoziert werden. Der Text verliert an dieser Stelle wesentlich an Tiefe; die sozio-kulturelle Dimension wurde völlig ausgeblendet. Eine ähnliche *scene* zum gesellschaftlichen Hintergrund entsteht im AT durch den *frame* „*Porketmunny!*“. Auch wenn im Translat versucht wurde, den sprachlichen *frame* ebenfalls zu verfremden und die Kohärenz somit herzustellen – wobei auf die Kursivschreibung und somit zusätzliche Betonung verzichtet wurde –, ist dies nur mit Einschränkungen gelungen. Der *frame* „Taschengöld“ wirkt etwas unbeholfen, da er nicht einer natürlichen Sprechweise

---

<sup>33</sup> Als *The God of Small Things* auf dem amerikanischen Markt erschien, wurde Arundhati Roy gebeten, ein Glossar für die unübersetzten Wörter in Malayalam bereitzustellen. Sie lehnte dies ab, mit der Begründung, es sei ihre Absicht, den Leser mit fremdkulturellen Inhalten zu konfrontieren, um so seine Neugierde an der Kultur zu wecken und eine aktive Auseinandersetzung mit dieser zu bewirken (vgl. Mullaney 2002:65).

entspricht und den spöttischen Ton des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes nicht zum Ausdruck bringt. Die Aussprache von „Taschengeld“ als „Taschengöld“ ruft keine konkrete *scene* hervor, da er nicht mit einer inkorrekten Aussprache bzw. einem bestimmten Akzent assoziiert wird, wie dies im AT der Fall ist. Die *scene* wirkt somit insgesamt unverständlich und das Textverständnis wird gestört bzw. gehen wichtige Informationen auf der Inhaltsebene verloren.

Die Bedeutung der Sprache als identitätsstiftendes Mittel – was besonders im postkolonialen Kontext thematisiert wird – kann im Translat nicht aktualisiert werden. Die *scene* zur äußeren Beschreibung und zum Charakter des Orangenlimo-Zitronenlimo-Mannes ist hingegen in AT und ZT identisch. Die Attribute, die dem Mann auf Grund der sprachlichen *frames* zugeteilt werden – schlechte Zähne, ungepflegt, böswillig und manipulativ – verstärken in beiden Texten die ablehnende Haltung, die der Leser einnimmt. Auch die *scene* zu Esthas Verhalten ist kohärent zum Textganzen dargestellt. In Original sowie Übersetzung wird er als höflicher, etwas schüchterner Junge charakterisiert, der sich Erwachsenen gegenüber respektvoll verhält und sich einer gewählten Sprache bedient. Ein kleines Detail, das im Original Komik erzeugt, wurde im ZT verändert: „Elvis said politely“ wurde zu „sagte Estha höflich“. Im AT werden die Worte sozusagen „Elvis“ in den Mund gelegt, wodurch die *scene* an Lebendigkeit und Witz gewinnt. Dies geht in der Übersetzung verloren. Vermutlich handelt es sich um eine Unachtsamkeit seitens der Übersetzerin.

### **Beispiel 7c)**

In dieser Textstelle kommt es zu einer Anhäufung von Wörtern aus dem Malayalam, die unübersetzt in den Text eingestreut wurden und den hybriden Charakter des Romans hervorheben. Die Bedeutung dieser Wörter kann im Translat im selben Ausmaß aus dem Kontext erschlossen bzw. erahnt werden wie im Original, wodurch es zu keiner Einschränkung des Textverständnisses kommt – die Kontextualisierung wurde erfolgreich umgesetzt. Im Translat wurden die Wörter im Gegensatz zum AT auch optisch vom Rest des Textes mittels Kursivsetzung getrennt, es gibt jedoch keine Übersetzung in Form von Fußnoten oder einem Glossar und die linguistische Hybridität wurde beibehalten. Die Tatsache, dass die Wörter im AT nicht kursiv sind, verringert jedoch die Distanz zwischen den Sprachen und lässt Rückschlüsse auf die Autorin zu, die den beiden Sprachen vermutlich denselben Stellenwert beimisst und dem Englischen somit seinen hegemonialen Status nimmt. Da der Sprachenkonflikt für den deutschsprachigen Leser auf Grund seines unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds ohnehin weniger evident ist, würde eine vollständige Integration der Wörter in den deutschen Text, also ohne optische

Trennung der Wörter, eher zu Verwirrung führen. Durch die Kursivsetzung wird auf den ersten Blick klar, dass es sich um kulturspezifische Ausdrücke bzw. Wörter aus der indigenen Sprache der Charaktere handelt.

Der *frame* „fiancées to be reassessed“ wurde mit „die verlobten Mädchen, die neu eingeschätzt werden mussten“ übersetzt, wodurch eine im AT nicht vorhandene Information vermittelt wird. Lässt der *frame* „fiancées“ Spekulationen über das Alter zu, wird „Mädchen“ eher mit einem Kind bzw. einer sehr jungen weiblichen Person assoziiert. Die Übersetzung liefert somit eine kulturspezifische Information, die in dieser Form im AT nicht enthalten ist. Der *frame* „neu einschätzen“ löst im Translat Verwirrung aus, da keine Assoziationen zum „Wert“ ausgelöst werden. „Einschätzen“ wird eher in Verbindung mit „Lage einschätzen“ oder „den Charakter einer Person einschätzen“ verwendet, wodurch die Doppeldeutigkeit und der sarkastische Ton des AT nicht durchklingen. Zuletzt soll noch die Bemerkung „Mostly sweeper class“ von Baby Kochamma diskutiert werden. Während im Original eindeutig zum Ausdruck kommt, dass Baby Kochamma den Menschen auf dem Flughafen eine abwertende Haltung entgegenbringt, wird im Translat der Eindruck erweckt, dass sie allgemein schlecht gelaunt ist. Die *scene* zu Baby Kochammas Überheblichkeit, die gleichzeitig Ausdruck ihrer gesellschaftlichen Stellung ist, wird nur bedingt hervorgerufen. Eine erklärende Übersetzung, die ihre abwertende Haltung unmissverständlich wiedergibt, würde wesentlich zum Textverständnis und zur intertextuellen Kohärenz beitragen. Das englische „Sweeper“ in Verbindung mit „class“ gibt dem Leser des Originals unmittelbar Auskunft über den Zusammenhang von Berufsstand und gesellschaftlicher Klasse. Diese Information bleibt dem deutschsprachigen Leser, der die Bedeutung des Wortes „sweeper“ vermutlich nicht kennt, vorenthalten. Eine wichtige *scene* zu Baby Kochammas Persönlichkeit, die das Textverständnis fördert, geht verloren.

### **Beispiel 8c)**

Sprache als Mittel zur Identitätsstiftung anhand der Figur Baby Kochamma steht im Mittelpunkt dieses Beispiels. In AT und ZT entsteht zunächst dieselbe *scene* zur Härte und Verbissenheit Baby Kochammas, die auf Grund der für die *scene* der Taschengeldkürzung gewählten, unüblichen *frames* ins Lächerliche gezogen wird. Ihre Bestrafung wird in beiden Texten als absurde Übertreibung bewertet und es kommt zum Ausdruck, dass die Kinder sie nicht ganz ernst nehmen, vor allem durch die Verfremdung des Wortes „pronunciation“. Der Wortwitz von „Prer *NUN* sea ayshun“ ist im Original etwas ausgeprägter und facettenreicher als im Translat. Die neuen Wörter, die sich auf Grund der übertriebenen Aussprache ergeben, sind optisch hervorgehoben und ihre

Bedeutung kann vom Leser unmittelbar aktualisiert werden. Der deutschsprachige Leser, der das Original nicht kennt, wird die Silbe „nonn“ vermutlich nicht mit „Nonne“ in Verbindung bringen, wodurch eine witzige Anspielung an Baby Kochammas Vorgeschichte verloren geht. Eine zum Original äquivalente Schreibweise in Versalien hätte den Leser eventuell bei der Herstellung der Assoziation unterstützt. Dennoch wurde versucht, linguistische Hybridität beizubehalten und die Übersetzung von „pronunciation“ mit „prononciert“ ermöglicht die Kreation eines Wortspiels mit ähnlicher Wirkung, das unter anderem den spielerischen Umgang der Zwillinge mit dem Englischen veranschaulicht. Die intratextuelle Inkohärenz im Translat, die sich daraus ergibt, dass ein „englisches Autolied“ einstudiert wird, welches jedoch auf Deutsch übersetzt wurde, rückt den Anglisierungszwang Baby Kochammas, der in dieser Textstelle vordergründig ist, in den Hintergrund. Dies führt in Folge auch zu intertextueller Inkohärenz. Die Komik bleibt in gewissem Maß jedoch auch in der Übersetzung erhalten, da es absurd erscheint, einen Choral als „Autolied“ bzw. „car song“ zu bezeichnen.

### **Beispiel 9c)**

Auffallend sind in diesem Beispiel zunächst die Unterschiede in der Ausdrucksweise des Genossen Pillai. Während er im Original fehlerhaftes Englisch spricht („One is must. Boy, girl. Anyone<sup>34</sup>“) drückt er sich im Translat in korrektem Deutsch aus. Somit bleibt dem Leser die Tatsache verborgen, dass er die Sprache nur mäßig beherrscht. Das Wortspiel „die-vorced“ wurde im Translat zu „ver-schieden“, was auf den ersten Blick eine gelungene Übersetzungslösung scheint. Dennoch kann die Vielschichtigkeit des *AT-frames* nicht ohne Einschränkung in den ZT übertragen werden. Während der *frame* „ver-schieden“ erst später mit „verstorben“ assoziiert wird, kann die doppelte Bedeutung von „die-vorced“ im AT auf Grund der Homophonie von „di“ und „die“ sowie der optischen Trennung durch einen Bindestrich unmittelbar aktualisiert werden. Das Wortspiel auf der metatextuellen Ebene evoziert auch eine komplexe *scene* auf der Inhaltsebene, die einen wesentlichen Aspekt zur Persönlichkeit des Genossen ausdrückt und darüber hinaus den sozio-kulturellen Kontext widerspiegelt. Während die aussagekräftige *scene* zum Charakter und zur Denkweise des Genossen Pillai im Original mit dem Textganzen kohärent ist, kann diese Kohärenz im Translat nicht auf dieselbe Art und Weise festgestellt werden.

---

<sup>34</sup> vgl. z. B. auch Roy 2009:274f.

## 5 Schlussbemerkungen

Im vorangegangenen Kapitel wurde mittels einer übersetzungskritischen Analyse nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann die intertextuelle Kohärenz von neun ausgewählten Passagen aus Arundhati Roys *The God of Small Things* untersucht. Der direkte Vergleich von Ausgangs- und Zieltext, dem eine – voneinander unabhängige – Analyse der intratextuellen Kohärenz der beiden Texte sowie eine Funktionsbestimmung vorangegangen ist, hat einige markante Unterschiede zwischen dem englischen Original und der deutschen Übersetzung aufgezeigt, die im Folgenden zusammengefasst werden.

Wie in Kapitel zwei ausführlich erläutert, ist im Zusammenhang mit postkolonialer Literatur besonders die Kreation einer „neuen Sprache“, die von den üblichen Standards abweicht, von ausgesprochener Wichtigkeit. Die Form nimmt in postkolonialen hybriden Texten neben dem Inhalt eine wesentliche Rolle ein, weshalb hier an erster Stelle formale Aspekte erläutert werden. Zunächst ist auffällig, dass mit experimentellen sprachlichen Formen auf der metatextuellen Ebene – besonders unübliche Großschreibungen ziehen in *The God of Small Things* die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich – in der Übersetzung nicht konsequent verfahren wurde (siehe Beispiel 2c oder 5c) . Dadurch kommt es teilweise nicht nur zu einer Neutralisierung auf der formalen Ebene bzw. zu einer Abschwächung der Intensität der Worte, sondern auch zu einer Verflachung des Translats auf der inhaltlichen Ebene. Während z. B. die häufig vorkommende und nicht den englischen Sprachstandards entsprechende Großschreibung von Wörtern mitten im Satz auf eine bestimmte Intention der Autorin schließen lässt, wurde auf dieses charakteristische Element im Translat weitgehend verzichtet; die Übersetzerin hat nach eigenem Gutdünken Wörter groß bzw. klein geschrieben. Da es seitens der Übersetzerin bedauerlicherweise keine Auskunft über eventuelle Vorgaben des Verlags zum Umgang mit der kreativen Sprache Arundhati Roys gibt, bleibt unklar, ob eine formale Glättung des Originals bewusst angestrebt wurde und über deren Hintergründe kann nur spekuliert werden. Es ist denkbar, dass man teilweise auf die Übertragung der unkonventionellen Sprachverwendung verzichtete, um die Lesefreundlichkeit zu steigern. Es wäre jedoch durchaus möglich gewesen, die ungewöhnliche Großschreibung auch im Translat beizubehalten, um die intertextuelle Kohärenz zu gewährleisten und die Wirkung des AT auch in der Übersetzung zu erzielen.

Die ungewöhnliche Zusammenschreibung von Wörtern wurde weitgehend beibehalten (siehe Beispiel 2c oder 5c); Veränderungen auf der syntaktischen Ebene, die sich zum Teil vermeiden ließen, tragen jedoch dazu bei, dass Spannung verloren geht und das

Translat an Dynamik verliert (siehe Beispiel 1c oder 3c). Die konsequente Übertragung von experimentellen sprachlichen Formen aus dem AT in den ZT wäre im Sinne der Funktionserfüllung des Translats durchaus wünschenswert. Das Spiel mit Sprache ist dem Unterhaltungswert dienlich, es wirkt erfrischend und verleiht dem Text Kontrast. Des Weiteren ermöglicht es dem deutschsprachigen Leser, den Konflikt zwischen den beiden Sprachen und Kulturen nachzuempfinden. Die Sprache bietet dem Leser des Originals Raum für Interpretation – diesen könnte man auch als „space in-between“ deuten –, welcher dem Leser des Translats vorenthalten wird.

Die Analyse des Textes mittels *scenes* und *frames* hat sich als besonders hilfreich erwiesen, um Klang und Wirkung von Original und Translat zu erfassen und im intertextuellen Vergleich Divergenzen festzustellen. In der Übersetzung ist es großteils gelungen, die literarische Qualität, die sich in einer poetischen und bilderreichen Ausdrucksweise manifestiert, beizubehalten. Unterschiede lassen sich allerdings in den *scenes*, die zu den einzelnen Charakteren evoziert werden, feststellen. Es kommt hier teilweise zu einer unterschiedlichen Bewertung der Personen und ihrer Beziehungen zueinander (siehe Beispiel 6c oder 9c). Des Weiteren treten Verallgemeinerungen auf der inhaltlichen Ebene auf, besonders dort, wo Sprache als identitätsstiftendes Mittel im Vordergrund steht (siehe Beispiel 4c, 6c, 8c oder 9c) und die intertextuelle Kohärenz zwischen AT und Translat ist hier nur teilweise vorhanden. Zum einen kommt durch die unterschiedliche Sprachverwendung der Charaktere, die im Translat weniger evident ist, auch deren unterschiedliche soziale Stellung zum Ausdruck, zum anderen drückt die – bei einigen Figuren besonders stark ausgeprägte – Bevorzugung der englischen Sprache auch den dominanten Status dieser aus. Das Translat büßt in diesem Zusammenhang einen Teil seines hybriden Charakters ein und Sprache als zentrales Element in der Definition der eigenen kulturellen Identität rückt in den Hintergrund.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Übersetzung ins Deutsche durchaus als gelungen bezeichnet werden kann, vor allem in Bezug auf die poetischen und stimmungsvollen Schilderungen der Natur, die dem Leser intensive Momente bescheren und die literarische Qualität des Originals zu einem gewissen Grad widerspiegeln. Die deutschsprachigen *frames* werden dem englischsprachigen Original hier großteils gerecht und ermöglichen dem Leser, ähnliche *scenes* zu einem exotischen, bunten und geheimnisvollen Indien aufzubauen. Betrachtet man allerdings den Aspekt der Hybridität, hat die Analyse aufgezeigt, dass es in der Übersetzung zu Neutralisierungen und Verallgemeinerungen auf der formalen sowie auf der inhaltlichen Ebene kommt. Dadurch ergibt sich eine Reduktion der Hybridität und der Text verliert an Vielschichtigkeit. Dennoch kann gesagt werden, dass der hybride Charakter, wenn auch in geringerem Ausmaß, in der Übersetzung vorhanden ist.

## 6 Bibliographie

### Primärliteratur

- Roy, Arundhati. 1999. *Der Gott der kleinen Dinge. Roman*. München: btb Verlag.  
Übersetzt aus dem Englischen von Anette Grube.
- Roy, Arundhati. 2009<sup>35</sup>. *The God of Small Things*. London: Fourth Estate.

### Sekundärliteratur

- Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: *TEXTconTEXT* 5, 209-250.
- Arndt, Susan. 2007. Postkoloniales Palimpsest. Igbo-Relexifizierung und Lexemisierung in der englischsprachigen nigerianischen Kultur. In: Arndt, Susan (Hg.) *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. New York, London: Routledge.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen. 2007. *Post-colonial studies. The key concepts. Second Edition*. New York: Routledge.
- Bachmann-Medick, Doris. 2007. *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt.
- Barsamian, D./Roy, A. 2004. *The Checkbook and the Cruise Missile. Conversations with Arundhati Roy. Interviews by David Barsamian*. Cambridge: South End Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Dizdar, Dilek. 1998. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-107.
- Devy, Ganesh N. 1993. *In Another Tongue. Essays on Indian English Literature*. Frankfurt et al.: Lang.
- Eco, Umberto. 1987. *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

---

<sup>35</sup> Erstausgabe erschienen 1997 bei IndiaInk, vgl. Seite 34.

- Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic structure processing*. Amsterdam: N. Holland, 55-81.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Kachru, Braj B. 1983. *The Indianization of English. The English Language in India*. Delhi: Oxford University Press.
- Khilnani, Sunil. 2003. Ghandi and Nehru. The Uses of English. In: Mehrotra, Arvind Krishna (Hg.) *A History of Indian Literature in English*. London: Hurst & Company, 135-156.
- Kinsky-Ehritt, Andrea. 2003. Arundhati Roy's "The God of Small Things": Identity Construction Between Indianness and Britishness. In: Drexler, Peter/Kinsky-Ehritt, Andrea (Hgg.) 2003. *Identities and Minorities. Postcolonial Readings*. Berlin: trafo.
- Krishnaswamy, N./Krishnaswamy, Lalitha. 2006. *The Story of English in India*. Neu Delhi: Foundation Books.
- Mehrez, Samia. 1992. Translation and the Postcolonial Experience. The Francophone North African Text. In: Venuti, Lawrence (Hg.) 1999. *Rethinking translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London/ New York: Routledge. 41-57.
- Mehrotra, Arvind Krishna. 2003. Introduction. In: Mehrotra, Arvind Krishna (Hg.) *A History of Indian Literature in English*. London: Hurst & Company, 1-26.
- Mee, Jon. 2003. After Midnight. The Novel in the 1980s and 1990s. In: Mehrotra, Arvind Krishna (Hg.) *A History of Indian Literature in English*. London: Hurst & Company, 219-231.
- Mukherjee, Meenakshi. 1971. *The Twice Born Fiction. Themes and Techniques of the Indian Novel in English*. Neu Delhi, London: Heinemann.
- Mullaney, J. 2002. *Arundhati Roy's The God of Small Things: A Reader's Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Nandi, Miriam. 2007. *M/Other India/s. Zur literarischen Verarbeitung von Armuts- und Kastenproblematik in ausgewählten Texten der indisch-englischen und muttersprachlichen indischen Literatur seit 1935*. Heidelberg: Winter.
- Narayan, Shyamala A./Mee, Jon. 2003. Novelists of the 1950s and 1960s. In: Mehrotra, Arvind Krishna (Hg.) *A History of Indian Literature in English*. London: Hurst & Company, 219-231.
- Pattanayak, D. P. 1997. Language Policy and Planning: An Indian Perspective. In: Ramakrishna, Shantha (Hg.) *Translation and Multilingualism. Post-Colonial Contexts*. Delhi: Pencraft International, 89-96.
- Prasad, G. J. V. 1999. Writing Translation. The strange case of the Indian English Novel. In: Bassnett, Susan/ Trivedi, Harish (Hgg.) *Post-colonial Translation. Theory and practice*. London et al.: Routledge, 41-57.

- Ramakrishna, Shantha. 1997. Introduction. In: Ramakrishna, Shantha (Hg.) *Translation and Multilingualism. Post-Colonial Contexts*. Delhi: Pencraft International, 11-22.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Rosch, Eleanor. 1973. Natural Categories. In: *Cognitive Psychology* 4, 328-350.
- Schäffner, Christina/Adab, Beverly. 1997. Translation as intercultural communication – Contact as conflict. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Translation as Intercultural Communication. Selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Schäffner, Christina/Adab, Beverly. 2001. The Idea of the Hybrid Text in Translation: Contact as Conflict. In: *Across Languages and Cultures 2 (2) 2001. A Multidisciplinary Journal for Translation and Interpreting Studies*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 167-180.
- Seifried, Bettina. 2009. Bewegung auf der Brücke. Sprachliche Hybridität in der Übersetzung. In: Kalverkämper, Hartwig/Schippel, Larisa (Hgg.) 2009. *Translation zwischen Welt und Text – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*. Berlin: Frank & Timme, 241-258.
- Snell-Hornby, Mary. 2001. The space “in between”: What is a hybrid text? In: *Across Languages and Cultures 2 (2) 2001. A Multidisciplinary Journal for Translation and Interpreting Studies*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 207-216.
- Snell-Hornby, Mary. 2003. Re-creating the hybrid text: postcolonial Indian writings and the European scene. In: *Translation as Creation: the Postcolonial Influence*. Rемаel, A./Logie, I. (Hgg.) Special Issue of *Linguistica Antverpiensa* 2, 173-189.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The turns of translation studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary. 2008. *Translationswissenschaft in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Tübingen: Stauffenburg.
- Tickell, Alex. 2007. *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*. Routledge Guides to Literature. London: Routledge.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Venuti, Lawrence (Hg.) 1999. *Rethinking translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London/ New York: Routledge. 41-57.
- Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg.

- Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation. (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.
- Wolf, Michaela. 1998. Postkolonialismus. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 102-104.

## Nachschlagewerke

- Oxford Dictionary of English (ODE)*. 2003. Soanes, Catherine/Stevenson, Angus (Hgg.) Oxford: University Press.
- The Oxford English Dictionary (OED)*. 1989. Simpson J. A./Weiner E.S.C. (Hgg.) VOLUME XVII. Su-Thrivingly. Oxford: Clarendon Press.

## Internetquellen

- [http://censusindia.gov.in/Census\\_Data\\_2001/Census\\_Data\\_Online/Language/statement9.htm](http://censusindia.gov.in/Census_Data_2001/Census_Data_Online/Language/statement9.htm) [eingesehen am 6.9.2011]
- [http://www.amazon.de/Gott-kleinen-Dinge-Roman/dp/3442724686/ref=sr\\_1\\_1?s=books&ie=UTF8&qid=1327660389&sr=1-1](http://www.amazon.de/Gott-kleinen-Dinge-Roman/dp/3442724686/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1327660389&sr=1-1) [eingesehen am 27.1.2012]
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/571589/Shudra> [eingesehen am 24.10.2011]
- <http://www.buchoffizin.de/produkt/9780006550686.html> [eingesehen am 27.1.2012]
- <http://www.censusindia.gov.in/2011-common/censusdataonline.html>  
[eingesehen am 14.8.2011]
- <http://www.goodreads.com/quotes/show/391174> [eingesehen am 24.10.2011]
- <http://www.languageinindia.com/april2002/officiallanguagesact.html>  
[eingesehen am 3.8.2011]
- <http://www.penguinbooksindia.com/aboutus.aspx> [eingesehen am 5.8.2011]
- <http://www.randomhouse.de/btb> [eingesehen am 5.8.2011]
- <http://www.smce.org.uk/old/2003/Coronation/coronation.htm>  
[eingesehen am 11.11.2011]
- <http://www.thehindu.com/news/cities/Kochi/article1156883.ece>  
[eingesehen am 20.9.2011]
- <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/article2278219.ece>  
[Zugriff am 9.11.2011]
- <http://www.themanbookerprize.com/prize/about> [eingesehen am 21.9.2011]
- <http://www.zeit.de/2011/37/Interview-Roy/seite-4> [eingesehen am 24.10.2011]
- <http://www1.salon.com/sept97/00roy2.html> [eingesehen am 24.10.2011]

## 7 Anhang

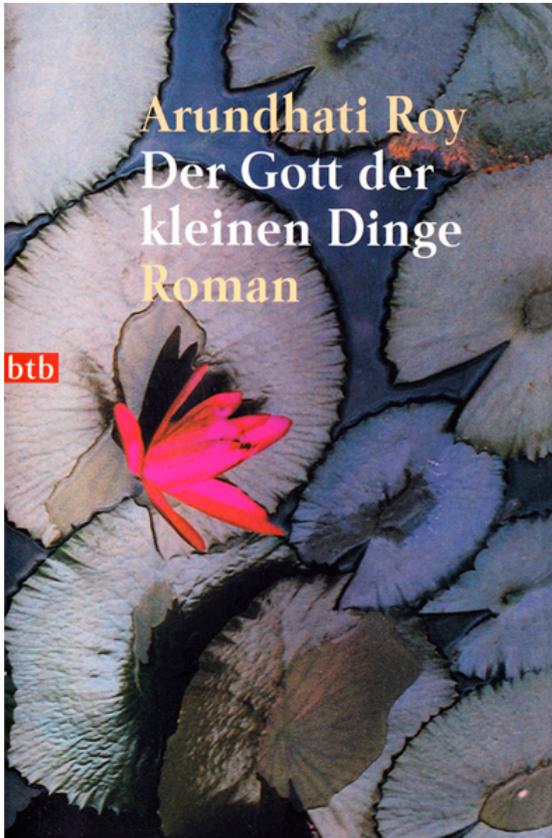
### **Abstract Deutsch**

Die vorliegende Arbeit ist eine Kritik der deutschen Fassung von Arundhati Roys *The God of Small Things* nach dem funktions- und zieltextorientierten Modell von Margret Ammann. Anhand der Analyse von intra- und intertextueller Kohärenz sollen unter Berücksichtigung der Textfunktion Divergenzen zwischen Übersetzung und Original herausgearbeitet werden. Dies hat zum Ziel, aufzuzeigen, welche Probleme sich bei der Übersetzung von postkolonialen hybriden Texten, die sich besonders durch ihre Vielschichtigkeit auszeichnen, ergeben können. Darüber hinaus beschäftigt sich die Arbeit mit den geschichtlichen und sozialen Hintergründen zur Entstehung der *Indian English Literature*, beleuchtet die englische Literaturtradition in Indien im Spannungsfeld zwischen dem ehemaligen Britischen Empire und einem sich neu orientierenden, unabhängigen Indien und greift das Konzept der Hybridität als Schlüsselbegriff im postkolonialen Kontext auf.

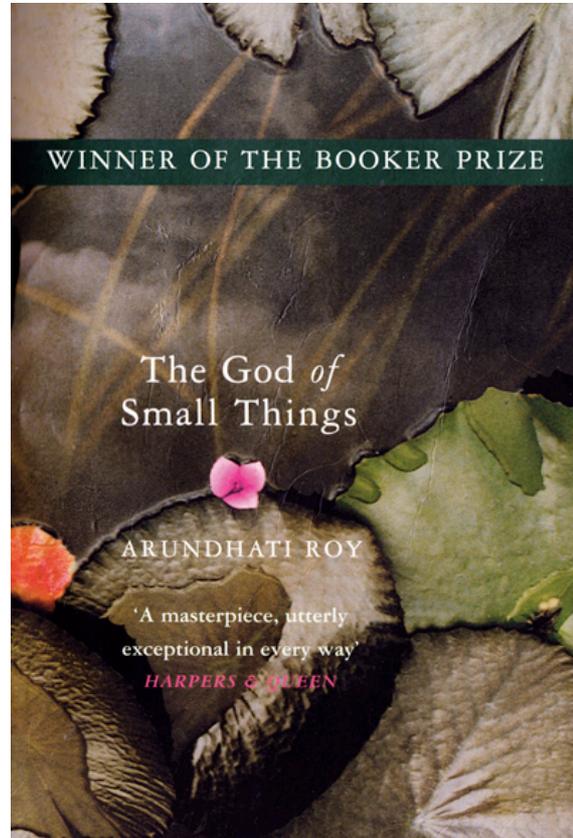
### **Abstract English**

The present thesis is a critique of the German translation of Arundhati Roy's international bestseller *The God of Small Things*. It is based on Margret Ammann's functional model of translation criticism, which defines the target text as the starting point for analysis. This critique examines the intratextual and intertextual coherence of both the target and the source text. This is part of an attempt to identify the problems that may be encountered when translating postcolonial hybrid texts, which are characterized by their multifaceted nature. Moreover, it explores the following aspects: the socio-historical background to the emergence of Indian English Literature; the English literary tradition in India, which originated in the conflict between the former British Empire and an independent India keen to establish a new identity; and hybridity as key concept in the postcolonial context.

## Buchcover



**Cover der deutschen Ausgabe**  
(vgl. [www.amazon.de](http://www.amazon.de))



**Cover der englischen Ausgabe**  
(vgl. [www.buchoffizin.de](http://www.buchoffizin.de))

## E-Mail-Korrespondenz mit dem Verlag

**Von:** kundenservice@randomhouse.de  
**Gesendet:** Mittwoch, 28. September 2011 12:33  
**An:** Elisabeth Winter [mailto:elisabeth\_winter@gmx.at]  
**Betreff:** AW: [rh.de Kontaktformular]:Anfrage: Kontakt mit Übersetzerin  
Fr. Anette Grube?

Sehr geehrte Frau Winter,

vielen Dank für Ihre Anfrage! Bitte haben Sie Verständnis dafür, dass wir aus Datenschutzgründen keine Adressen von Autoren/Übersetzern weitergeben dürfen. Gerne leiten wir Ihre Anfrage per E-Mail oder Post weiter.

Bitte verwenden Sie dazu [kundenservice@randomhouse.de](mailto:kundenservice@randomhouse.de) oder unsere Postanschrift:

Verlagsgruppe Random House  
Lektorat für „Name des Autor/Übersetzers“  
Neumarkter Str. 28  
81673 München

Im Anschreiben sollten Sie vermerken, dass Ihre Mitteilung weitergeleitet werden soll. Leider können wir nicht gewährleisten, dass Sie eine Antwort erhalten werden.

Gerne können wir natürlich auch Ihre E-Mail vom 26.9 an die Übersetzerin weiterleiten, aber ich denke, es ist persönlicher, wenn Sie sie direkt anschreiben.

Mit freundlichen Grüßen

Katrin Holz hacker  
Kundenservice Verlagsgruppe Random House Bertelsmann

---

**Von:** Elisabeth Winter [mailto:elisabeth\_winter@gmx.at]  
**Gesendet:** Mittwoch, 19. Oktober 2011 14:23  
**An:** Kundenservice, Vertrieb, RHM  
**Betreff:** Bitte um Weiterleitung des E-Mails an Frau Anette Grube

Sehr geehrte Frau Holz hacker,

in Bezug auf Ihr Mail vom 28.9. möchte ich Sie bitten, untenstehendes Mail an Frau Anette Grube weiterzuleiten.

Ich bedanke mich recht herzlich im Voraus für Ihre Bemühungen!

Mit besten Grüßen,

Elisabeth Winter

Untenstehend das Mail an Frau Grube:

Sehr geehrte Frau Grube,

mein Name ist Elisabeth Winter und ich studiere Translationswissenschaft an der Universität Wien. Zurzeit schreibe ich meine Masterarbeit, welche eine Analyse der deutschen Übersetzung von Arundhati Roys *The God of Small Things* zum Thema hat. Es geht dabei im Besonderen um die Vielschichtigkeit in postkolonialen Texten als Übersetzungsproblem.

Ein Abschnitt meiner Arbeit soll auch Ihnen gewidmet werden, und ich würde mich sehr freuen, wenn Sie mir ein paar Eckdaten zu Ihrem beruflichen Werdegang senden könnten.

Falls es Ihre Zeit zulässt, wäre es für meine Analyse sehr hilfreich, wenn Sie mir folgende Fragen zu Ihrer Übersetzung beantworten könnten:

1. Gab es einen konkreten Übersetzungsauftrag bzw. an welche Vorgaben seitens des Verlages mussten Sie sich halten? Wie viel Zeit stand Ihnen zur Verfügung?
2. Wurden konkrete Anpassungen des Textes für das deutschsprachige Zielpublikum vorgenommen?
3. Können Sie sich an Textpassagen erinnern, die Sie als besondere Herausforderung empfunden haben? War es nötig, Kompromisse einzugehen (z.B. in Bezug auf den spielerischen Umgang mit der Sprache)?
4. Haben Sie einen persönlichen Bezug zu Indien oder war der kulturelle Kontext neu für Sie?

Ich kann mir vorstellen, dass Sie sehr beschäftigt sind, wäre Ihnen aber sehr verbunden, wenn Sie mir trotzdem weiterhelfen könnten.

Ich möchte mich schon im Voraus recht herzlich für Ihre Zeit und Mühe bedanken.

Mit freundlichen Grüßen,

Elisabeth Winter

---

**Von:** kundenservice@randomhouse.de  
**Gesendet:** Mittwoch, 19. Oktober 2011 15:49  
**An:** Elisabeth Winter [mailto:elisabeth\_winter@gmx.at]  
**Betreff:** AW: Bitte um Weiterleitung des E-Mails an Frau Anette Grube

Sehr geehrte Frau Winter,

gerne leiten wir Ihre Anfrage weiter. Leider können wir nicht gewährleisten, dass Sie eine Antwort erhalten werden.

Mit freundlichen Grüßen

Doris Brenner  
Kundenservice Verlagsgruppe Random House Bertelsmann



## Lebenslauf

### PERSÖNLICHE DATEN

---

*Name* Elisabeth Maria Winter  
*Geburtsdatum* 7. Juli 1980  
*Geburtsort* Linz  
*Staatsbürgerschaft* Österreich  
*E-Mail-Adresse* elisabeth\_winter@gmx.at

### AUSBILDUNG

---

*seit 10/2009* **Masterstudium Übersetzen**  
Deutsch-Englisch-Italienisch  
Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien

*10/2006 - 06/2009* **Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation**  
Deutsch-Englisch-Italienisch  
Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien  
(mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen)

*09/2000 - 06/2001* **Meisterschule für Grafik- und Kommunikationsdesign**  
HTL Bau und Design, 4020 Linz

*09/1998 - 06/2000* **Kolleg für Grafik- und Kommunikationsdesign**  
HTL Bau und Design, 4020 Linz

*1994 - 1998* **Adalbert Stifter ORG, Linz**  
(Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden)  
Schwerpunkt Bildnerisches Gestalten und Werkerziehung

### BERUFSERFAHRUNG

---

*seit 10/2010* als freiberufliche Übersetzerin tätig

*07/2010-09/2010* Praktikantin bei Language Connect (Übersetzungsbüro), London

*09/2003 – 04/2006* Junior Art Director bei 7 PUNKT Communication Group, Linz

*10/2001 – 08/2003* Grafik-Designerin bei Blue Velvet Communication, Linz

*02/2000 – 09/2001* Grafik-Designerin bei e-media network, 4490 St. Florian

### ZUSÄTZLICHE INFORMATIONEN

---

*04/2011* Nachwuchsförderstipendium der Österreichischen  
Übersetzergemeinschaft (Italienisch > Deutsch)

*2006-2009* Auslandsaufenthalte in Italien, England und Australien