

6.

DIE SCHANDE, DIE MELANCHOLIE UND DER HUND DES WEISSEN MANNES: SCHANDE VON J. M. COETZEE

In diesem Kapitel soll die nicht-weiße Subjektposition beleuchtet und in ihrem Zusammenspiel mit der Position des weißen Mannes in der Post-apartheid gezeigt werden. Wir bleiben damit weiterhin der Figur des ›Mannes in der Krise‹ auf der Spur. Gleichwohl betreten wir mit der Lektüre des Romans *Schande* (im Original: *Disgrace*) von J. M. Coetzee neues Terrain. Auf diesem verschränkt sich die Figur des ›Mannes in der Krise‹, des Postpatriarchen in anderen Worten, mit der des Postkolonialisten. So steht der Konkurrenzkampf zwischen dem weißen Mann und dem schwarzen Mann im Mittelpunkt der Geschichte. Gekämpft wird um die Position des Normsubjekts, folglich um die des Ordnungshüters: Wer verkörpert die neue Ordnung im Neuen Südafrika? Welche Sprache kann welche Moralvorstellung durchsetzen?

Der 1940 in Kapstadt geborene Coetzee zählt neben Nadine Gordimer, Breyten Breytenbach, Athol Fugard und André Brink zu den international bekannten SchriftstellerInnen Südafrikas. 2003 erhielt der ausgebildete Informatiker und inzwischen emeritierte Professor der Literaturwissenschaft den Literaturnobelpreis. Die Jury begründete ihre Wahl unter anderem mit dem enormen kreativen »Reichtum« des Romanwerks; kein Roman gleiche dem nächsten. Gleichwohl gebe sich für die aufmerksame LeserIn ein immer wiederkehrendes Muster zu erkennen: die Wiedererlangung von menschlicher Würde im freien Fall.

There is a great wealth of variety in Coetzee's works. No two books ever follow the same recipe. Extensive reading reveals a recurring pattern, the downward spiralling journeys he considers necessary for the salvation of his characters. His protagonists are overwhelmed by the urge to sink, but paradoxically derive strength from being stripped of all external dignity.¹

1 Schwedische Akademie (2003); Presseerklärung vom 2. Oktober 2003.

In Hinblick auf seinen damals vorletzten Roman *Disgrace* sieht die Akademie ein weiteres Mal die Frage ausgesprochen, ob es möglich ist, sich als Individuum dem Griff der Geschichte zu entwinden, zumal wenn es sich um die Geschichte der Apartheid handelt, einer Geschichte also, die aus weißer Perspektive eine der Schuldverstrickung ist.

In *Disgrace*, Coetzee involves us in the struggle of a discredited university teacher to defend his own and his daughter's honour in the new circumstances that have arisen after the collapse of white supremacy. The novel deals with a question that is central to his works: Is it possible to evade history?²

Neben Fragen der individuellen Selbstermächtigung aber diskutiert *Disgrace*³ insbesondere die Frage nach männlichen Selbstverhältnissen und einer gegenwartsgerechten Gouvernementalität im Zusammenhang mit dem fundamentalen Umbau einer sozioökonomischen und symbolischen Ordnung in der südafrikanischen Gesellschaft. Letztere hatte Weißsein bekanntlich bis zur offiziellen Abschaffung der Apartheid 1994 gnadenlos gegenüber Schwarzsein privilegiert, und der gesellschaftliche Kampf mit diesem Erbe dauert an. Der Titel des Romans deutet es an: Die Geschichte von einer sich umbrechenden Normalität, figuriert in der umfassenden Lebenskrise eines weißen Mannes, zweiundfünfzig, geschieden und Single, wird auf den Umstand der Schande gefluchtet. Womit umgekehrt die Frage nach aktuell gesellschaftsfähigen Konzepten von Würde und Ehre aufgeworfen wird.

In den vorhergehenden Kapiteln ist gezeigt worden, wie die Romane von Michel Houellebecq sowie die Filme der Regisseure David Fincher und Sam Mendes auf je unterschiedliche Weise die verstärkte neoliberale Ausrichtung der westlichen Industriegesellschaften – und die damit einhergehenden Veränderungen in den Lebens- und Geschlechterverhältnissen der weißen Mittelschicht – für das Fragilwerden der männlichen Subjektposition verantwortlich machen. Im Gegensatz dazu fokussiert Coetzee die Reformulierung von (patriarchaler) Normalität auf die Frage: Welche Subjektpositionen lassen sich gewinnen aus der Geschichte, ein weißer, privilegierter Mann *gewesen* zu sein? Wie fühlt es sich an, wenn es gilt, die privilegierte Position an den schwarzen Mann abzutreten?

Ein zweiter wesentlicher Unterschied zu den bislang analysierten Krisenszenarien besteht darin, dass *Disgrace* nicht von der Figur eines unschuldig schuldigen Mannes ausgeht, welche aufgrund ihrer Unge-

2 Schwedische Akademie (2003); Presseerklärung vom 2. Oktober 2003.

3 Für diesen Roman erhielt Coetzee zum zweiten Mal den Booker-Preis. Es handelt sich hierbei um die renommierteste Literaturauszeichnung im englischsprachigen Raum.

lenkheit, Naivität und Durchschnittlichkeit ins gesellschaftliche Abseits gerät. Vielmehr lotet Coetzee die verbliebenen Entwicklungsräume eines diffus wissend schuldig gewordenen Mannes aus, und zwar aus weißer männlicher Perspektive. Die Exponierung einer spezifisch weißen Perspektive oder, wie es eben in der Sekundärliteratur vereinzelt heißt, jene Sicht des »post-colonizer«⁴, also eines Kolonialherren, der dem Kolonialismus ein Stück weit entstiegen ist, ohne dabei wirklich Verzicht auf angestammte Privilegien leisten zu wollen, bestimmt wesentliche Teile des gesamten Romanwerks. »Un Colonisateur, qui refuse«, so hat es Albert Memmi in seiner berühmten und von Jean-Paul Sartre eingeleiteten Studie *Portrait du colonisé, précédé de: Portrait du colonisateur* von 1957 formuliert.⁵ Dabei erachtet Coetzee die »Rassenfrage«, wie er in einem seiner raren Interviews erklärt, keineswegs als exklusiv südafrikanisches Problem. Für ihn steht sie vielmehr in der Tradition des Kolonialismus und bildet damit eine Verbindung zu Europa. »I'm suspicious of lines of division between an European and a South African context: because I think our experience remains mainly colonial.«⁶

Insbesondere die vermeintlich moderate Kolonialherrenhaltung, die, ohne den Herrschaftsanspruch aufzugeben, für eine gewisse Milde eintritt, da sie ihr Unbehagen an der Ungerechtigkeit der Apartheid nicht los wird, findet sich etwa in *Life and Times of Michael K.* (Leben und Zeit des Michael K.),⁷ ebenso wie sie zentral wird im kurz zuvor erschienenen

- 4 Insbesondere die komparatistische Studie von Sue Kossew widmet sich dieser ambivalenten Erzählerposition, die Coetzee ihrer Ansicht nach bereits mit seinem ersten Roman verfolgt hat. In Abgrenzung zu den ausführlichen Interpretationen des südafrikanischen Literaturwissenschaftlers David Attwell hebt sie diese Ambivalenz als das herausragende Charakteristikum der Prosa von Coetzee hervor: »The ambiguity and ambivalence of the speaking positions of his narrators«. Kossew (1996), 4.
- 5 Memmi (1957). Vgl. auch zur Bedeutung der Position des Post-Kolonialherren die Ausführungen von Sue Kossew (1996), 7.
- 6 Coetzee, zit.n. Watson (1986), 23.
- 7 Hier wird diese Position des Post-Colonizer allerdings aus Sicht der Abhängigen geschildert: »Acht Jahre lang war Anna K. bei einem Strumpfwarenfabrikanten im Ruhestand und dessen Frau, die in Sea Point eine Fünfstückerwohnung mit Blick auf den Atlantik hatten, als Hausangestellte tätig gewesen. Ihrem Vertrag entsprechend, kam sie morgens um neun und blieb bis acht Uhr abends, mit einer dreistündigen Mittagspause. [...] Der Lohn war fair, ihre Arbeitgeber waren vernünftige Leute, Arbeit war schwer zu kriegen, und Anna K. war nicht unzufrieden. Vor einem Jahr jedoch hatte sie gemerkt, daß ihr schwindelte und daß die Brust ihr eng wurde, wenn sie sich bückte. Dann hatte die Wassersucht eingesetzt. Die Buhrmanns behielten sie für die Küche, kürzten ihr den Lohn um ein Drit-

Roman *Waiting for the Barbarians* (Warten auf die Barbaren) von 1980. Die Figur des weißen Mittelschichtsmannes in einer nicht lösbaren Existenzkrise hat somit einen Vorläufer, nämlich die ambivalente Figur des kritischen oder ›menschelnden‹ weißen Südafrikaners, dessen Denken und Handeln einer europäischen Kultur verpflichtet bleiben und der doch in Afrika seine eigenen Regeln aufstellt, in aller Grausamkeit.

Die Tatsache, dass trotz jener unausgesetzt formulierten und durchaus harschen Kritik am weißen Opportunismus sowie am Apartheidsystem insgesamt eine nicht-christliche und nicht-europäisch geprägte Kultur in Coetzees Romanen weitestgehend ausgespart bleibt und auf diese Weise eine eurozentristische Perspektive fortgeschrieben wird, muss gleichwohl als einer der kritischen Punkte im Schreiben von Coetzee benannt werden.

**»Und dann war eines Tages alles vorbei.
Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft
von ihm«**

For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well. On Thursday afternoons he drives to Green Point. Punctually at two p.m. he presses the buzzer at the entrance to Windsor Mansions, speaks his name, and enters. Waiting for him at the door of No. 113 is Soraya. He goes straight through the bedroom, which is pleasant-smelling and softly lit, and undresses. Soraya emerges from the bathroom, drops her robe, slides into bed beside him. ›Have you missed me?‹ she asks. ›I miss you all the time‹, he

tel und stellten eine jüngere Frau für die Hausarbeit ein. Ihr Zimmer, über das die Buhrmanns die Verfügung hatten, durfte sie behalten. Die Wassersucht wurde schlimmer. [...] Sie lebte in ständiger Furcht vor dem Ende der Nächstenliebe der Buhrmanns.« Im direkt folgenden Absatz werden die Nächstenliebe und die Fairness der vernünftigen Buhrmanns (die Anspielung auf Buhren und damit die Rassentrennung ist augenfällig) in aller Sachlichkeit demontiert. So heißt es weiter: »Ihr Zimmer unter der Treppe des *Côte d'Azur* war für die Steuerungsapparatur einer Klimaanlage vorgesehen gewesen, die nie installiert worden war. Auf der Tür war ein Zeichen: ein Totenschädel mit gekreuzten Knochen, in roter Farbe, und darunter war zu lesen DANGER – VEVAAR – IGNOZI! Es gab kein elektrisches Licht und keine Belüftung; immer war die Luft stickig.« Coetzee (2002), 12f. Coetzee wurde für diesen Roman zum ersten Mal mit dem Booker-Preis ausgezeichnet.

replies. He strokes her honey-brown body, unmarked by the sun; he stretches her out, kisses her breasts; they make love.⁸

Mit dieser ernüchternden Zustandsbeschreibung setzt das Buch ein. Lakonisch klärt der Protagonist darüber auf, dass er das Sexproblem immerhin einigermaßen gut gelöst habe. Der Erzähler fügt in Kommata ein: »to his mind«. Dank dieses kleinen Einschubs wird die Leserschaft umgehend auf eine Geschichte vorbereitet, die vom Gegenteil berichten wird.

So erfahren wir, dass Luries Bewältigung des Sexproblems auf einem kontrollierten, bezahlten und pünktlich durchgeführten Beischlaf basiert. Dieser aktiviert eine klare Subjekt-Objekt-Beziehung im traditionell patriarchalen Sinne der hierarchisierten Dichotomie von Mann-Frau sowie weiß-nicht-weiß. Lurie, der Mann, der Professor, realisiert sein Begehren durch die Indienstnahme einer nicht-weißen Sexarbeiterin. Er ist der aktive Part, er kommt, durchquert den Raum, legt sie hin, küsst und bezahlt sie. Da sie gut funktioniert, hat er ein Gefühl für sie entwickelt.

Because he takes pleasure in her, because his pleasure is unfailing, an affection has grown up in him for her. To some degree, he believes, this affection is reciprocated.⁹

Von ihrer Agentur unter der Rubrik »exotic« geführt, offeriert Soraya ihren »von der Sonne unberührten«, »honigbraunen« Körper als Grundlage dieser Subjekt-Objekt-Beziehung. Sie gibt das fügsame und hingen-

8 Coetzee (2000), 1. »Für einen Mann seines Alters, zweiundfünfzig, geschieden, hat er seiner Ansicht nach das Sexproblem recht gut im Griff. Donnerstag nachmittags fährt er immer nach Green Point. Pünktlich um zwei drückt er auf den Summer am Eingang der Windsor Mansions, sagt seinen Namen und geht hinein. An der Tür von Nr. 113 wartet Soraya auf ihn. Er geht gleich ins Schlafzimmer, das angenehm riecht und in weiches Licht getaucht ist, und zieht sich aus. Soraya kommt aus dem Bad, lässt ihren Morgenmantel fallen und schlüpft neben ihm ins Bett. »Hab ich dir gefehlt?«, fragt sie. »Du fehlst mir immer«, erwidert er. Er streichelt ihren honigbraunen Körper, der nicht von der Sonne gebräunt ist; er legt sie hin, küsst ihre Brüste; sie lieben sich.« Coetzee (2000a), 5.

9 Coetzee (2000), 2. »Weil er Freude an ihr hat und weil sich diese Freude stets einstellt, hat sich bei ihm eine Zuneigung für sie entwickelt. Diese Zuneigung wird in gewissem Maße erwidert, glaubt er.« Coetzee (2000a), 6.

bungsvolle¹⁰ nicht-weiße und nicht-männliche Objekt der Begierde; es ist ihr Beruf, die Position des klassischen Anderen zu performen.

Über die Hautfarbe von David Lurie erfahren wir nichts. Jedoch, wie Toni Morrison in ihrer Essaysammlung *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*¹¹ zum Funktionieren von Schwarz- und Weißsein in der Literatur überzeugend ausführt, produziert eine Nicht-Markierung der Hautfarbe auf Seiten der Leserschaft verlässlich die Annahme, dass die betreffende Person weiß sei.¹² So auch im ersten Absatz von *Disgrace*. Mehr noch, die Nicht-Thematisierung der Hautfarbe setzt ihren Normalitätsstatus ein.¹³ Denn gemäß der Konvention muss die Abweichung, muss demnach die nicht-weiße Person als solche markiert werden. Wenn, so ließe sich spekulieren, Coetzee seine Hauptfigur wenige Seiten später als »olive« beschreibt, dann spielt er mit dieser Lesekonvention. Lurie also soll man sich als eine Art Zwischenformat vorstellen zwischen Weiß, Schwarz und Gelb mit einem Hang ins Grünliche.

10 Im Original ist von »compliant« und »pliant« die Rede. Vgl. Coetzee (2000), 5.

11 Morrison (1995), 21-54. Die unter diesem Titel versammelten Essays sind im Rahmen einer Vorlesungsreihe in Harvard 1992 entstanden. »Mich interessierte, und zwar schon seit geraumer Zeit, wie Schwarze in literarischen Werken, die sie selbst nicht geschrieben haben, kritische Momente der Entdeckung oder des Wandels oder der Emphase auslösen können«, umreißt Morrison in der Einleitung ihre Motivation. »Aus Gründen, die an dieser Stelle keiner Erklärung bedürfen, wurden die Leser und Leserinnen praktisch der gesamten amerikanischen Literatur bis vor sehr kurzer Zeit und unabhängig von der Rasse des Autors oder der Autorin als weiß angenommen. Mich interessiert, was diese Annahme für die literarische Imagination bedeutet hat und bedeutet. Wann bereichert »Unbewußtheit«, was die Rasse betrifft, oder Bewußtsein der Rasse die interpretative Sprache, und wann macht das eine oder andere sie ärmer? Welche Konsequenzen hat es in der von Rassenurteilen durchdrungenen Gesellschaft, die die Vereinigten Staaten sind, wenn das schreibende Ich als nicht rassengebunden und alle anderen als einer Rasse zugehörig hingestellt werden? Was passiert mit der schriftstellerischen Imagination eines schwarzen Autors, der sich auf irgendeiner Ebene immer bewusst ist, dass er seine eigene Rasse (oder sich trotz seiner Rasse) einer Rasse von Lesern präsentiert, die sich selbst als »universell« oder rassenlos versteht? Mit anderen Worten, wie wird »literarisches Weißsein« und »literarisches Schwarzsein« erzeugt, und was ist die Folge dieser Konstruktion?« Morrison (1995), 10.

12 Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Dyer (1997).

13 Vgl. hierzu auch Brander Rasmussen (2001), Frankenberg (2001).

Diese Unschärfe in der Klassifizierung, die Verweigerung, die Marker »Weiß« und »Schwarz« zur leichteren Orientierung der Leserschaft einzusetzen, hat bei Coetzee Methode. Womöglich steht sie auch im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis des Autors. So erklärte er einmal auf die Frage nach seinem Umgang mit der Tatsache, als Weißer in Südafrika zu schreiben: »I'm not sure that Michael K.¹⁴ is black, just as I'm not sure that I am white. These are cultural identities that are imposed upon people that they may or may not freely accept.«¹⁵ Dass Weiß- oder Schwarzsein kaum eine Folge persönlicher Entscheidung ist, sondern Formen der Vergesellschaftung vorgibt, mit diesem Umstand geht *Disgrace* deutlich subtiler um, als es jene Äußerung von Coetzee vermuten lässt. Konsequenter vermeidet der Roman die Reproduktion der binären Ordnung, welche die Subjekte selbstverständlich in Schwarz und Weiß teilt. Die Beschreibung von Soraya als »honigbraun« und »von der Sonne unberührt« gibt hierfür einen ersten Hinweis: auf direkte Markierungen der Figuren als Schwarz, Weiß oder Braun wird verzichtet. In einer rassifizierten Gesellschaft wie der Südafrikas ist dies eine klare politische Setzung.

Ein weiteres Spezifikum von *Disgrace* ist die besondere Erzählhaltung. So wird die Geschichte allein aus der Perspektive der männlichen Hauptfigur entwickelt, zu der sich der Erzähler dessen ungeachtet in Distanz setzt. Berichtet wird in der dritten Person Singular, die gleichwohl Inneneinsichten der Hauptfigur preisgibt: »For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the sexproblem rather well.« Der Erzähler gleitet zwischen einer Innenansicht der männlichen Hauptfigur und einer Außenperspektive im Sinne eines auktorialen Erzählers hin und her, das heißt er verbleibt in einem Modus des distanzierten in-

14 Der Roman *Life and Times of Michael K.* setzt sich kritisch mit dem Lager-system in Südafrika auseinander und beschreibt die Situation in dem Land als faschistisch. Wieder nimmt Coetzee eine Verschiebung oder besser eine Verbindung der so genannten Rassenfrage mit politischen Verhältnissen vor, die nicht exklusiv an Südafrika gebunden sind, sondern das Land vielmehr als Erben des Kolonialismus und des Faschismus ausweisen: Die Apartheid wird in Begriffen des Faschismus analysiert, ihr Opfer ist nicht eindeutig schwarz, aber unzweifelhaft schuldlos, nur aufgrund seines Andersseins, seiner geistigen Behinderung gnadenlos verfolgt und in diversen Lagern interniert. Die Anspielungen auf Kafkas Prozeß und auf den Hungerkünstler sind offensichtlich. Die Handlung löst das im Titel signalisierte Programm ein.

15 Coetzee (1987) in einem Interview in *The Cape Times* vom 04.09.1987.

neren Monologs, der auch an den *style indirect libre*¹⁶ erinnert. Dadurch wird die Sichtweise des David Lurie in ihrer Subjektivität und Begrenztheit, ja auch in ihrer Implosion plastisch und erscheint der LeserIn von Anfang an nur eingeschränkt vertrauenswürdig. Die limitierte Perspektive des weißen Mannes, das heißt die Tatsache, dass seine Geschichte nur einen Ausschnitt aus dem Neuen Südafrika erzählt, wird so vom ersten Satz an spürbar gemacht.

Hinzu kommt, dass die Geschichte vom weißen Mann in Schande durchgängig im Präsens erzählt wird. Diese Wahl der Erzählzeit deutet ein Kontinuum an: »[I]ts title denotes a continuing condition. *Disgrace* continues. And so do the characters' lives, which at the end of the book remain unresolved and unfinished, their problems and possibilities still open«,¹⁷ erklärt auch Michael Gorra in seiner Besprechung von *Disgrace* in der *New York Times Book Review*.

Doch kehren wir zurück zum Plot des Romans. Als ehemals attraktiver Mann, so heißt es dort weiter, hatte sich Lurie bislang darauf verlassen können, über Frauen eine gewisse Macht auszuüben. Diese Potenz allerdings sei mittlerweile im Schwinden begriffen. Dass die Subjekt-Objekt-Hierarchie inzwischen im buchstäblichen Sinne erkaufte werden muss und ihm daher nur limitiert zur Verfügung steht, findet ihre weitere Ausformulierung in einer Passage, die kurz nach dem Sexproblemlösungskonzept folgt. Formuliert wird eine weitere Zustandsbeschreibung:

With his height, his good bones, his olive skin, his flowing hair, he could always count on a degree of magnetism. If he looked at a woman in a certain way, with a certain intent, she would return his look, he could rely on that. That was how he lived; for years, for decades. That was the backbone of his life. Then one day it all ended. Without warning his powers fled. Glances that would once have responded to his slid over, past, throughout him. Overnight he became a ghost. If he wanted a woman he had to learn to pursue her; often, in one way or another, to buy her.¹⁸

16 Vgl. in Bezug auf Coetzee Attwell (2003), 5. Zur Definition dieser Erzählform vgl. Stanzel (1987).

17 Gorra (1999).

18 Coetzee (2000), 7. »Bei seiner Größe, seiner ansehnlichen Gestalt, dem dunklen Teint und wallenden Haar konnte er immer mit einer gewissen Anziehungskraft rechnen. Wenn er eine Frau auf gewisse Weise, mit einer gewissen Absicht ansah, dann erwiderte sie seinen Blick, darauf konnte er sich verlassen. So lebte er; jahrelang, jahrzehntelang, das war das Rückgrat seines Lebens.

Und dann war eines Tages alles vorbei. Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft von ihm. Blicke, die einst den seinen geantwortet hätten, glitten über ihn, an ihm vorbei, durch ihn hindurch. Über Nacht wurde er

Offenbar definiert sich Lurie als Mann in erster Linie über seine Verführungskraft und erst an zweiter Stelle über seinen Beruf. Möglicherweise hat diese Reihenfolge auch ihren Grund in der gesellschaftlichen Veränderung. Bis vor kurzem noch galt seine Profession der Literaturwissenschaft. Doch der Fachbereich für »Klassische und Moderne Sprachen« war jüngst im Zuge einer Rationalisierung der Bildungseinrichtungen gestrichen worden. »Like all rationalized personnel, he is allowed to offer one special-field course a year, irrespective of enrolment, because that is good for morale.«¹⁹ *Disgrace* spielt etwa fünf Jahre nach dem offiziellen Ende der Apartheid. Der statthabende Umbruch im sozialen und ökonomischen Gefüge spiegelt sich nicht zuletzt in der gesellschaftlichen Bewertung von Wissen wider. Diese Neubewertung findet in der Wegrationalisierung der Fachbereiche für »Klassische und Moderne Sprachen« und Luries Bestellung als nunmehr außerordentlicher Professor für Kommunikationswissenschaften einen Widerhall.

Lurie versucht, sich mit der Degradierung abzufinden, so wie er sich generell bemüht, aus der Situation des Älterwerdens und allmählichen Aussortiertwerdens das Beste zu machen. Er ist ein Mann, der sich in der Regel keine Illusionen über sich erlaubt. Insofern weiß er, dass er kein guter Lehrer ist. Die ihm mangelnde Fähigkeit, Begeisterung zu entfachen, sucht er daher durch Pflichtbewusstsein auszugleichen. Dass seine Expertise als Literaturwissenschaftler mit Schwerpunkt im 19. Jahrhundert nicht mehr gefragt ist, ebenso wie die Tatsache, dass ihm die weibliche (Re-)Produktionsarbeit neuerdings in Rechnung gestellt wird, sind ihm gleichfalls unmissverständliche Indizien für den schleichenden Machtverlust. »He ought to give up, retire from the game. At what age, he wonders, did Origen castrate himself?«²⁰ Doch anstatt auf sich zu hören, nötigt er sich einer seiner Studentinnen auf.

Allerdings nimmt *Disgrace* die Midlife-Krise eines Mannes um die fünfzig, nur zum Ausgangspunkt, um ein weit umfassenderes Scheitern zu erkunden. Das Scheitern eines Selbstverständnisses mithin, das die Asymmetrie zwischen Weiß und Schwarz ebenso wie zwischen Mann und Frau in aller Selbstverständlichkeit und Unaufgeregtheit voraussetzt.

zum Gespenst. Wenn er eine Frau haben wollte, mußte er sie verfolgen lernen; oft mußte er sie auf die eine oder andere Art kaufen.« Coetzee (2000a), 13.

19 Coetzee (2000), 3. »Wie alle anderen von der Rationalisierung betroffenen Lehrkräfte darf er ein Oberseminar im Jahr anbieten, unabhängig von der Teilnehmerzahl, weil das gut für das geistige Klima ist.« Coetzee (2000a), 8.

20 Coetzee (2000), 9. »Er sollte aufgeben, vom Feld gehen. Wie alt war Origenes, fragt er sich, als er sich kastrierte?« Coetzee (2000a), 16.

So scheut Lurie im Rahmen der von ihm erzwungenen Affäre mit der Studentin Melanie, die er für sich »Meláni: the dark one« nennt, nicht vor Gewaltanwendung zurück. Seiner eigenen Einschätzung nach kommt es nur beinahe zu einer Vergewaltigung: »not a rape, not quite«. Als die Studentin Anzeige gegen ihn wegen sexueller Belästigung erstattet und ein universitätsinterner Ausschuss zusammentritt, um über die Modalitäten seiner Weiterbeschäftigung zu beraten, bekundet Lurie, dass er sein Verhalten nicht bereue. Nun ist dem Gremium nicht seine Tat das unüberwindliche Problem; für sie bringen die meisten seiner männlichen Kollegen ein gewisses Verständnis auf. Jedoch verlangen sie, gemeinsam mit ihren Kolleginnen, eine öffentliche Entschuldigung von Lurie. Sie wollen ihm glauben können, so ihre Begründung, dass er etwas aus seinem Fehltritt lernen wird. Lurie soll eine Beratung in Anspruch nehmen, er soll sich den neuen Verhältnissen anpassen. Lurie jedoch entgegnet: »I am a grown man. I am not receptive to being counselled. I am beyond the reach of counselling.«²¹ Obwohl er sich seiner Eitelkeit, »the dangerous vanity of the gambler«²², bewusst ist, will er sich sein Begehren, und diese Melanie hatte ihn ungeheuer erregt, nicht domestizieren lassen. Die Affäre hat ihn um eine wichtige Erfahrung reicher gemacht, denn er hat endlich wieder begehrt. Weshalb also sollte ihm die Affäre Leid tun? Gleichwohl kritisiert er an keiner Stelle Melanies Entscheidung, Anzeige gegen ihn zu erstatten. Ihn anzuklagen, sei ihr gutes Recht. Unumwunden bekennt er sich schuldig; es geht ihm nicht darum, ihr zu schaden. Es geht ihm ausschließlich um sich, um sein Fühlen. Aus diesem Grund stellt Reue für ihn keine Option dar. Ein Abstandnehmen von seinem endlich wieder entflammten Begehren hingegen würde bedeuten, in die eigene Kastration einzuwilligen. Das jedoch, so seine unumkehrbare Entscheidung, kommt nicht in Frage. In der Rückschau wird er seiner Tochter später erklären:

These are puritanical times. Private life is public business. Prurience is respectable, prurience and sentiment. They wanted a spectacle: breast-beating, remorse, tears if possible. A TV show, in fact. I wouldn't oblige.

He was going to add, »The truth is, they wanted me castrated,« but he cannot say the words, not to his daughter. In fact, now that he hears it through another's ears, his whole tirade sounds melodramatic, excessive.²³

21 Coetzee (2000), 49. »Ich bin ein erwachsener Mann. Ich bin für Beratung nicht zugänglich. Für mich kommt Beratung zu spät.« Coetzee (2000a), 66.

22 Coetzee (2000), 47. »die gefährliche Eitelkeit des Spielers«. Coetzee (2000a), 63.

23 Coetzee (2000), 66. »Wir haben puritanische Zeiten. Das Privatleben interessiert die Öffentlichkeit. Lüstertheit ist respektabel, Lüstertheit und Sen-

Lurie anerkennt gegenüber seinen KollegInnen also voller Stolz seine Schuld und verliert seinen Arbeitsplatz. Kurz darauf verlässt er Kapstadt und sucht Zuflucht bei seiner erwachsenen Tochter. Lucy lebt in der Ostkap-Provinz, an einem Ort namens Salem, wo sie eine kleine Farm bewirtschaftet. Mit dem Ortswechsel vom Westkap, Kapstadt, nach »Old Kaffraria« beginnt der zweite Teil des Romans. Salem übrigens bedeutet »Frieden« und steht für die historische Versöhnung von konkurrierenden Siedlern, die erst einen Sieg gegen die Xhosa davontrugen und sich schließlich auch untereinander einigen konnten. Nach Kapstadt also begibt sich Lurie an einen weiteren geschichtsträchtigen Ort.²⁴

Lucy hatte ihren Vater zunächst gerne bei sich aufgenommen. Er seinerseits ist ihr für die Gastfreundschaft dankbar und versucht, sich mit Behutsamkeit in ihren Alltag zu integrieren. Gleichwohl ist ihm ihr Leben auf dem Land und ohne normale Männer ziemlich fremd. Lucy ist lesbisch und eine richtige Bäuerin (»boeurs«), wie er beim ersten Wiedersehen mit gemischten Gefühlen feststellt.

Nachdem ihre Freundin die Farm verlassen hat, gewinnt ihr Nachbar mit dem sprechenden Namen Petrus zusehends an Bedeutung für sie. Letztlich sichert seine Hilfe ihre Existenz auf dem Land am Ostkap. Ehemals hatte er, »a tall man in blue overalls and rubber boots and a woollen cap«²⁵, für sie gearbeitet, hatte die Hunde in der von ihr geführten Hundepension versorgt und beim Gemüseanbau geholfen. Inzwischen besitzt er sein eigenes Land sowie zwei Frauen und hilft bei ihr nurmehr gelegentlich aus. Nur, wenn er Lust dazu hat.

It is hard to say what Petrus is, strictly speaking. The word that seems to serve best, however, is neighbour. Petrus is a neighbour who at present happens to sell his labour, because that is what suits him. He sells his labour under contract, unwritten contract, and that contract makes no provision for dismissal on grounds of suspicion.²⁶

timentalität. Sie wollten ein Schauspiel: an die Brust schlagen, Reue, wenn möglich Tränen. Eigentlich eine Fernsehshow. Den Gefallen habe ich ihnen nicht getan.<

Er wollte noch hinzufügen: »In Wahrheit hätten sie mich am liebsten kastrieren lassen«, aber er kann das nicht sagen, nicht zu seiner Tochter. Eigentlich wirkt seine ganze Tirade, jetzt, wo er sie mit den Ohren eines anderen Menschen hört, melodramatisch, übertrieben.« Coetzee (2000a), 88.

24 Vgl. u.a. Samuelson (2003).

25 Coetzee (2000), 63f. »[D]er große Mann im blauen Overall, mit Gummistiefeln und einer Wollmütze.« Coetzee (2000a), 85.

26 Coetzee (2000), 116. »Schwer zu sagen, was Petrus nun genau genommen ist. Das Wort, was es am besten zu treffen scheint, heißt jedoch Nachbar.

Und Lurie setzt im inneren Monolog hinzu: »It is a new world they live in, he and Lucy and Petrus. Petrus knows it, and he knows it, and Petrus knows that he knows it.«²⁷ Als der Mann von nebenan, in einem anderen Lebensalltag befangen und eine neue Welt vertretend, deren Gesetze gleichwohl für beide gelten, so charakterisiert Lurie also seinen Kontrahenten. Für Lucy ist er ganz in Ordnung und schlicht »quite a fellow«.²⁸ Bis ihr Vater auftauchte, kamen sie und Petrus gut miteinander aus. Nun wird es nur noch wenige Wochen dauern, bis sich das pragmatische, eben nachbarliche Zusammenleben nicht länger aufrechterhalten lässt.

Petrus ist ein Nachbar, der zur Zeit zufällig seine Arbeitskraft verkauft, weil ihm das so paßt.« Coetzee (2000a), 152.

27 Coetzee (2000), 116f. »Sie leben in einer neuen Welt, er und Lucy und Petrus. Petrus weiß das, und er weiß das, und Petrus weiß, daß er es weiß.« Coetzee (2000a), 152.

28 Coetzee (2000), 62. »ein ganzer Kerl«. Coetzee (2000a), 82.

Die Inszenierung der »white fears«²⁹ - eine literarische Dekonstruktion rassistischer Stereotypen

Als Lucy und ihr Vater eines Tages von einem Spaziergang nach Hause zurückkehren, sie hatten die Hunde ausgeführt, werden sie von zwei Männern und einem Jungen erwartet. Sie müssten dringend telefonieren, erklären sie. Obwohl die drei weder Vater noch Tochter sonderlich vertrauenswürdig erscheinen, zeigt sich Lucy hilfsbereit. Sie sperrt die beiden Dobermänner in die Zwinger und geleitet einen der Männer ins Haus. Lurie bleibt zunächst draußen, jedoch als der zweite Mann sich gleichfalls in Haus drängt, fühlt er sich in seinem Misstrauen bestätigt. Mit wenig Erfolg hetzt er eine alternde Bulldogge auf den bei ihm verbliebenen Jungen und versucht, seiner Tochter zu Hilfe zu kommen. Da die Haustüren bereits von innen verriegelt wurden, krabbelt er durch die eingetretene Küchentür – und erhält prompt einen Schlag auf den Kopf. Er spürt noch, wie er in die Toilette geschleift wird, »[t]hen he blacks out«.³⁰ Als er wieder zu sich kommt, reißt er sich so gut es geht zusam-

- 29 »White fears« wurde als feststehender Begriff seit Ende der 80er Jahre in Südafrika populär. Er korrespondiert der »black peril« (schwarzen Gefahr) zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und ist genau wie diese ein wichtiges Element in der Logik der Apartheid. Bezeichnete die schwarze Gefahr die weiße Hysterie bezüglich der Vergewaltigung von weißen Frauen durch schwarze Männer, so meint »white fears« die Ängste der weißen Südafrikaner vor der Rache der Schwarzen nach Ende der Apartheid. Und auch hier spielt die Vergewaltigung von weißen Frauen durch schwarze Männer eine bedeutende Rolle. Der Bericht der Human Rights Commission vom 05.04.2000, in dem *Disgrace* scharf wegen der vermeintlichen Reproduktion von rassistischen Stereotypen kritisiert wird, nimmt auch auf die Genealogie der »white fears« Bezug: »As it became obvious, during the 1980s, that the apartheid system was nearing its end, a particular category emerged in our national politics. We refer here to the concept of »white fears«. An important part of the discussions with representatives of the white population prior to 1990 and the negotiations after 1990 focussed on the issue of what needed to be done to address white fears, since these were an obstacle to change. Many of the compromises the ANC agreed to, as reflected in the 1993 and the 1996 Constitutions, were a response to the demand that it was necessary for us to respond to these white fears. Throughout the period when the expression »white fears« gained acceptance as a legitimate category in our politics, virtually no public discussion took place of what it was that the whites feared!« ANC (2000).

- 30 Coetzee (2000), 93. »Dann ist alles schwarz um ihn.« Coetzee (2000a), 22.

men und versucht sich nach einer kurzen Sammlungsphase in Gegenwehr.

So it has come, the day of testing. Without warning, without fanfare, it is here, and he in the middle of it. In his chest his heart hammers so hard that it too, in its dumb way, must know. How will they stand up to the testing, he and his heart?³¹

Es sei an dieser Stelle vorweggenommen, dass sie beide durch die Prüfung (man beachte die von Coetzee gewählte christliche Terminologie) fallen werden. Weder sein Herz noch er bestehen am Jüngsten Tag. So übergießen ihn die Männer nach einem kleinen Handgemenge mit Brennschwein und sperren ihn erneut ins Klo ein. Einer wirft ihm ein brennendes Streichholz hinterher, und »at once he is bathed in cool blue flame«. ³² Sie werden sich jetzt seiner Tochter annehmen. Lurie ist sich dessen bewusst, aber er vermag ihr nicht zu Hilfe zu kommen.

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless, an Aunt Sally, a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eyes while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron. Mission work: what has it left behind, that huge enterprise of upliftment? Nothing that he can see. ³³

Seine Bildung und sein Lebenswissen helfen ihm an diesem Ort, dem »Old Kaffraria«, nicht weiter. Er verwandelt sich zur Karrikatur des weißen Mannes. So bleibt ihm nichts, als seinen brennenden Kopf in das Wasser der Kloschlüssel zu tauchen und abzuwarten, bis die Angreifer das Haus verlassen und Lucy ihn befreit. Das Ergebnis ist verheerend: Sein Auto, sein guter Anzug und vieles mehr sind gestohlen, und seine Tochter wurde vergewaltigt, mehrfach. Später wird sich herausstellen, dass sie schwanger ist.

31 Coetzee (2000), 94.

32 Coetzee (2000), 96. »[...] augenblicklich ist er in eine kühle blaue Flamme gehüllt.« Coetzee (2000a), 125.

33 Coetzee (2000), 95. »Er spricht Italienisch, er spricht Französisch, aber Italienisch und Französisch werden ihn hier im dunkelsten Afrika nicht retten. Er ist hilflos, eine Schießbudenfigur, eine Gestalt aus dem Cartoon, ein Missionar in Soutane und Tropenhelm, der mit gefalteten Händen und gen Himmel gewandten Augen wartet, während die Wilden in ihrem eigenen Kauderwelsch plappern, ehe sie ihn in ihren Kochkessel werfen. Missionsarbeit – was hat sie hinterlassen, dieses gewaltige Läuterungswerk? Er kann nichts erkennen.« Coetzee (2000a), 124.

Coetzee lässt in der Inszenierung des Albtraums des weißen Mannes nichts aus: Die eigene Tochter »geschändet«, der Vater unfähig, sie zu schützen – sowie der lebendige Beweis seines Versagens auf dem Weg in die Welt. »Lucy's secret; his disgrace«,³⁴ kommentiert er im Stillen die ihn zutiefst erschütternden Ereignisse dieses Tages. Lucy wird den »Bastard« nicht abtreiben, wie er hofft. Sie wird die Männer auch nicht anzeigen. Ja, sie verweigert jedes Öffentlichmachen ihrer Vergewaltigung. Statt für eine Strafverfolgung hilfreich zu agieren, entschließt sie sich zu einer Art Offensive gegen Lurie. Im Laufe der folgenden Wochen verstößt sie ihn als Vater³⁵ und übergibt ihrem schwarzen Nachbarn Petrus die Schmutzmacht über sich. Und dies, obwohl Petrus, wie sich kurz nach dem Vorfall herausstellen wird, mit den Vergewaltigern in verwandtschaftlicher Beziehung und auch sonst in einem grundsätzlich solidarischen Verhältnis steht.³⁶ Petrus also wird jetzt der offizielle Vater werden, von ihr und dem gewaltsam gezeugten Kind, ein Junge übrigens. Als Lurie von der geplanten Eheschließung seiner wohlgemerkt lesbischen Tochter in Kenntnis gesetzt wird und Einspruch erhebt, erklärt sie ihm knapp:

I don't believe you get the point, David. Petrus is not offering me a church wedding followed by a honeymoon on the Wild Coast. He is offering an alliance, a deal. I contribute the land, in return for which I am allowed to creep in under his wing. Otherwise, he wants to remind me, I am without protection, I am fair game.³⁷

Aus Luries Sicht ist Petrus, der Name deutet es an, ein Verräter und ein Lügner, »like peasant everywhere. Honest toil and honest cunning«.³⁸ Aber vor allem ist er sein härtester Konkurrent. Denn Petrus ist mehr als nur das Gegenbild zum weltläufigen Städter. Petrus ist der Repräsentant

34 Coetzee, (2000), 109. »Lucys Geheimnis; seine Schande«. Coetzee (2000a), 141.

35 »Ich kann nicht ewig Kind bleiben. Du kannst nicht ewig Vater bleiben. Ich weiß, daß Du mir helfen willst, aber Du bist nicht der Führer, den ich brauche, nicht jetzt. Deine Lucy.« Coetzee (2000a), 210.

36 Vgl. Coetzee (2000), 117ff.

37 Coetzee (2000), 203. »Ich glaube nicht, daß du begreifst, worum es eigentlich geht, David. Petrus bietet mir keine kirchliche Trauung an, gefolgt von Flitterwochen an der Wild Coast. Er bietet mir ein Bündnis an. Ich bringe das Land ein, dafür darf ich mich unter seinen Schutz begeben. Er will mich darauf hinweisen, daß ich sonst ohne Schutz bin, Freiwild.« Coetzee (2000a), 264.

38 Coetzee (2000), 117. »[...] wie Bauern überall. Ehrliche Arbeit und ehrliche Bauernschläue.« Coetzee (2000a), 153.

des Neuen Südafrika, der Führer einer neuen Weltsicht, einer neuen Religion. Demgegenüber ist Davids Stern unwiderruflich im Sinkflug begriffen. Die von Coetzee eingesetzte Namenspolitik markiert deutlich diese Ablösung, der Verleugnung und Feigheit eignet, und schreibt auf diese Weise eine spezifisch südafrikanische Geschichte in die große Geschichte des Christentums ein.

Das Überlaufen der eigenen Tochter zum neuen Patriarchen besiegelt Luries Schicksal als Ortloser, als Ausgesetzter, als entmannter Mann, als »Mann in Schande«³⁹. Mit diesem Akt ist seine symbolische Kastration, die er in Kapstadt noch verhindern konnte, endgültig vollzogen. Lurie verliert mit der Vergewaltigung und der Tatsache, dass Lucy dauerhaft jedwede Kommunikation darüber verweigert sowie dem von ihm vertretenen Wertesystem mit aller Entschlossenheit entgegentritt, auf ganzer Strecke den Kampf um die eigene Moral, die eigene Wissensordnung; er verliert seine Würde. Man könnte auch sagen: Mit dem Verlust des Protektorats über die weiße Frau und eigene Tochter fällt Lurie auf die Position des »bachelor insect« [Junggeselleninsektes]⁴⁰ zurück. Eine Worterschöpfung, die aus Coetzees zweiter autobiographischer Erzählung *Die jungen Jahre* (2002) stammt.⁴¹ Die Insektivierung des Mythos vom Junggesellen unterläuft das klassische Konzept des Junggesellen, der sich der bürgerlichen Reproduktion im Sinne der Familienbildung verweigert und sich stattdessen, etwa wie die Junggesellenmaschine von

39 »Do you know why my daughter send you to you?« – »She told me you are in trouble.« – »Not just in trouble. In what I suppose one would call *Disgrace*.« Coetzee (2000), 85. »Wissen Sie, warum meine Tochter mich zu Ihnen geschickt hat?« – »Sie hat mir gesagt, daß Sie in Schwierigkeiten sind.« – »Nicht nur in Schwierigkeiten. In Schande, so würde man das wahrscheinlich nennen.« Coetzee (2000a), 112. Mit diesen Worten stellt sich Lurie selbst einer guten Freundin seiner Tochter namens Beth Shaw vor. Mit Beth wird er fortan heimatlosen oder unheilbaren Tieren – unheilbar, da Medikamente für ihre Besitzer häufig nicht erschwinglich sind – ein letztes Geschenk machen. Gemeinsam schläfern sie die Tiere ein – und kommen sich darüber näher.

40 Coetzee (2003a), 68. Coetzee (2002), 92.

41 Hier beschreibt sich der Ich-Erzähler als ein »scurrying bachelor insect«. Coetzee (2003a) 68. [»furchtsam herumhuschendes Junggeselleninsekt«. Coetzee (2002), 92] Auf den Mythos »Schriftsteller zu werden« abonniert, ohne ihn vitalisieren zu können, verkümmert der kontaktunfähige junge Mann im London der 1960er Jahre und kann schließlich kaum mehr die eigene physische Reproduktion sicherstellen; an familiäre oder künstlerische Produktion ist nicht zu denken. Die Anspielung auf Kafkas »Verwandlung« sowie die »Junggesellenmaschine« von Duchamps sind intendiert. Vgl. Coetzee (2002), 92.

Marcel Duchamp, in die ästhetische Produktion stürzt. Der Versuch Luries, angesichts seines Scheiterns in der Außenwelt seine eigene Welt aus sich selbst heraus zu schöpfen, ist nicht von Erfolg gekrönt. Ihm gelingt es nicht, seine ›Unfruchtbarkeit‹ ästhetisch zu kompensieren. Sein Projekt, eine Oper über Lord Byron zu schreiben, bleibt unvollendet, denn immer mehr beginnt er sich mit den Frauenfiguren zu identifizieren. Wiederum also verliert er seine Subjektposition; seine Männlichkeit, das Rückgrat seiner früheren Existenz, rinnt tropfenweise aus ihm heraus, und seine Verweiblichung scheint unaufhaltsam. Er wird sie nicht überleben, denn er kann dieser Wandlung keinerlei Sinn abringen; er vermag sie nicht zu sublimieren.

A father without the sense to have a son: is this how it is all going to end, is this how this line is going to run out, like water dribbling into the earth? Who would have thought it.⁴²

So gesehen beschreibt *Disgrace* eine eigene Verwandlung – Nähen zu Kafka sind zweifellos beabsichtigt – vom ›Mann-Mann‹ zum »Junggeselleninsekt«. Seine Ohnmacht und Unfruchtbarkeit in weitesten Sinne macht die Landnahme des Konkurrenten vollständig. Dabei geht es hier sowohl um Schwarz und Weiß, folglich um die Geschichte der Apartheid und ihre Aufarbeitung, als auch um konkurrierende Ordnungen des Wissens und der Erfahrungen: Stadt versus Land, Europa versus Afrika. Zug um Zug spielt Coetzee hier die Trope des weißen Mannes gegen die Wand und gewährt dabei den Ängsten des weißen Mannes viel Auslauf.

The trembling, the weakness are only the first and most superficial signs of that shock [der ihm die Vergewaltigung seiner Tochter beigebracht hat, I. K.]. He has a sense that, inside him, a vital organ has been bruised, abused – perhaps even his heart. For the first time he has a taste of what it will be like to be an old man, tired to the bone, without hopes, without desires, indifferent to the future.⁴³

-
- 42 Coetzee (2000), 199. »Er ist ein Vater, der nicht so klug war, einen Sohn zu zeugen: soll alles so enden, soll so sein Geschlecht auslaufen wie in der Erde versickerndes Wasser? Wer hätte das gedacht!« Coetzee (2000a), 259.
- 43 Coetzee (2000), 107. »Das Zittern, die Schwäche sind nur die ersten und oberflächlichsten Zeichen dieser Erschütterung. Ihm ist zumute, als sei in ihm ein lebenswichtiges Organ beschädigt, missbraucht worden – vielleicht sogar das Herz. Zum ersten Mal hat er einen Vorgeschmack davon, wie es sein wird, wenn er ein alter Mann ist, erschöpft bis auf die Knochen, ohne Hoffnungen, ohne Wünsche, gleichgültig der Zukunft gegenüber. Coetzee (2000a), 139.

Die Trope des weißen Mannes - und Coetzees Spiel mit ihr

Es ist auffällig, mit welcher Unerbittlichkeit der Roman die Figur des weißen Mannes aufschlüsselt und ausstellt. Um besser nachvollziehen zu können, wie Coetzee sowohl die Trope Mann und Weißsein dekonstruiert und damit jeweils Kategorien exponiert, deren Normanspruch zu einem Gutteil auf ihrer Selbstverständlichkeit, das heißt ihrem Nicht-thematisiert-Werden und Unhinterfragt-vorausgesetzt-Werden, beruht, soll im Folgenden ein kurzer Exkurs in die Analyse der Trope »White Man« unternommen werden. Ruth Frankenberg ruft in einem für die Critical Whiteness Studies grundlegenden Band »Displacing Whiteness«⁴⁴ in Erinnerung, dass die Trope des weißen Mannes im Verbund mit der des schwarzen Mannes und der weißen Frau und der schwarzen Frau steht. Dass die in sich grundlegend ambivalente und »schlüpfrige« (slippery) Konstruktionen von Schwarz und Weiß erst im Zusammenspiel mit weiteren Identitätskategorien wie Klasse und Geschlecht ihre volle Wirkung als gesellschaftlich verankerte Platzanweiser für erreichbare Subjektpositionen entfalten, ist ein wesentlicher Strang in ihrer Argumentation.⁴⁵ Die Konstruktion des »Schwarzen« als das Kind, der Wilde, das Tier, seine, wie Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* schreibt, Identifizierung als das »Andere« des kultivierten Weißen, dient(e) vor allem der Absicherung des Primats von Weißsein und Mannsein als Figuration der Normalität. Entsprechend diene die Konstruktion einer »afrikanistischen Präsenz«⁴⁶ im literarischen Text, so Toni Morrison ihrerseits, vor allem der Konstitution und Absicherung einer weißen patriarchalen Subjektposition. Mithilfe von »schwarzen Ersatzkörpern« wird eine weiße Subjektivität hergestellt, wird ein undurchdringliches und in sich stummes und scheinbar bedeutungsloses Weiß als Herrschaftskategorie hergestellt.⁴⁷ Ein Beispiel aus der amerikanischen Literaturgeschichte dient Morrison zur Illustration ihrer These:

44 Frankenberg (1999).

45 Frankenberg (1999), 1-34.

46 Morrison (1995), 26.

47 »Wenn wir der selbstreflexiven Eigenart dieser Begegnung mit dem Afrikanismus konsequent nachgehen, wird es klar: Bilder des Schwarzen können böse und beschützend sein, aufbegehrend und vergebend, beängstigend und begehrenswert – sie tragen all die widersprüchlichen Eigenschaften des Ichs. Das Weiß allein ist stumm, bedeutungslos, unergründlich, zwecklos, gefroren, verhüllt, verschleiert, schrecklich, sinnlos, unversöhnlich. Das jedenfalls scheinen unsere Schriftsteller sagen zu wollen.« Morrison (1995), 89.

Kein Abenteuerroman ist frei von »der Macht des Schwarzen«, wie Herman Melville es nannte, zumal in einem Land, in dem es schon eine dort ansässige schwarze Bevölkerung gab, mit der die Phantasie spielen konnte, mittels derer sich historische, moralische, metaphysische und soziale Ängste, Probleme und Dichotomien ausdrücken ließen. Die Sklavenbevölkerung – so konnte man annehmen und tat es auch – bot sich als Ersatzselbst zum Nachdenken über die Probleme menschlicher Freiheit an [...].⁴⁸

Dass die Identifizierung »des Schwarzen« als das Andere »des Weißen« vor allem der Konfiguration des Letzteren dient, gelte es stets zu bedenken, mahnt Morrison an.⁴⁹

Der Afrikanismus ist das Vehikel, durch das sich das amerikanische Ich als nicht versklavt, sondern frei erfährt, als nicht abstoßend, sondern begehrenswert, nicht hilflos, sondern privilegiert und mächtig, nicht geschichtslos, sondern geschichtlich, nicht verdammt, sondern unschuldig, nicht ein blinder Zufall der Evolution, sondern fortschrittliche Erfüllung eines Schicksals.⁵⁰

Die in den Codes geronnene Historie von Landnahme und Sklaverei tut ihr Übriges, um Schwarz und Weiß zu Begriffen der Macht zu transformieren, die wesentlichen Einfluss auf die Organisation von Wahrnehmungsweisen und Selbstverständnissen nehmen. Frankenbergs und Morrisons Überlegungen in Bezug auf die USA und Europa lassen sich auch auf den südafrikanischen Kontext übertragen. Im Zuge der Ausrottung der indigenen Bevölkerung und der Versklavung der schwarzen Bevölkerung wurde Weißsein historisch zur Markierung von Landnahme und der Verteidigung einer auf rassistischer Segregation aufbauenden kolonialis-

48 Morrison (1995), 64.

49 In ihrem Versuch, die Figur des Schwarzen in der US-amerikanischen Literatur als Ausdruck der Selbstkonstitution eines überlegenen weißen Subjekts, ja zumeist als Konstitution »eines neuen weißen Mannes« (37) zu konturieren, kritisiert Morrison scharf eine Literaturwissenschaft, die exakt diese Fragestellung ausblendet: »Die Verfertigung einer afrikanistischen Persona ist reflexiv; eine außergewöhnliche Betrachtung über das Ich; eine kraftvolle Erforschung der Ängste und Wünsche, die im Bewußtsein des Schreibenden wohnen. Sie ist eine erstaunliche Offenbarung von Sehnsucht, von Schrecken, von Bestürzung, von Scham, von Großmut. Es erfordert eine ziemliche Mühe, dies nicht zu sehen.« Morrison (1995), 39. Jedoch: »Wenn ich ermüdet bin von dem geringen Interesse der Literaturwissenschaft, die Reichweite dieses Anliegens genauer zu untersuchen, so bleibt mir doch immer eine Zuflucht in Gestalt der Schreibenden selbst.« Morrison (1995), 37.

50 Morrison (1995), 80.

tischen Nationenbildung – und es wurde Zeichen für eine kulturelle und zivilisatorische Überlegenheit. Grundsätzlich stehen damit die bis heute global wirkmächtigen, gleichwohl banalen Tropen von »White Man, White Woman, Man of Colour, Woman of Colour« im Zusammenhang mit der kolonialistischen Vergangenheit der USA und Europas.

Um zu verdeutlichen, wie gekonnt Coetzee auf dieser Klaviatur des historisch gewachsenen Rassismus in kritischer Absicht spielt, seien an dieser Stelle die Kurzdefinitionen dieser Tropen-Familie wiederum im Rückgriff auf Frankenberg rekapituliert:

White Woman is frail, vulnerable, delicate, sexually pure but at times easily led ›astray‹. White Man is strong, dominant, arbiter of truth, and self-designated protector of white womankind, defender of the nation/territory (and here defense of the nation and its honor often also entails defending White Woman's chastity). Man of Color (most frequently this meant African/Black Man, but it has also, through the course of U.S. history meant indigenous American, Mexican American, Filipino, Chinese, or Japanese Man) is sexually rapacious, sometimes seductive, usually predatory, especially toward White Woman; it is he, in fact, from whom White Woman must be protected by White Man. And, finally, Woman of Color (and again this might mean African/Black Woman, Asian Woman, Indigenous North or South American/Black Woman, Latina) is also sexually eager, seductress, willing and able consort, especially for the White Man of this tropological family, personally unhygienic, overly fertile, but also usable for breeding, when this is beneficial for White Man, and for tending white children and adults, again when beneficial for White Man or White Woman. Woman of Color as trope is construed ambivalently, always on a slippery slope from exotic beauty to unfemininity and ugliness.⁵¹

Die Geschichte von Lucys Vergewaltigung kurz nach Eintreffen ihres Vaters ruft genau diese Stereotypen vom lüsternen schwarzen Mann, der verletzlichen weißen Frau und dem selbsternannten weißen Protektor zum Erhalt seiner Ehre und seines Geschlechts sowie der Landnahme beziehungsweise des Besitzverteidigung auf den Plan. Zusätzlich, und das scheint für die Erzählung der Vergewaltigung von Lucy entscheidend, spielt Lucys Vergewaltigung auf eine grassierende Angst der Weißen vor der Rache des schwarzen Mannes nach Ende der Apartheid an: die so genannten »weißen Ängste« [white fears]. Nun formuliert Coetzee seine Kritik an der weißen Hysterie nicht etwa über die explizite Vorführung ihrer Absurdität und des ihr immanenten Begehrens der Privilegienwahrung seitens der weißen Minderheit zu Lasten der schwarzen Mehrheit, sondern über ihre scheinbar neutrale, aber radikale In-Szene-

51 Frankenberg (1999), 11.

Setzung. Die weiße Angst steht folglich im Mittelpunkt, relativierende Gegenstimmen bleiben nachgeordnet oder werden ganz ausgeblendet.

Das indirekte Verfahren der affirmativen Kritik jedoch entbehrt risikiert, missverstanden zu werden; das macht seine Brisanz aus. Selbiges offenbart auch die harsche Kritik seitens der Human Right Commission des ANC, die Coetzee am 5. April 2000 Coetzee im Rahmen eines Statements zum aktuellen Rassismus in den Medien der Reproduktion von rassistischen Klischees den schwarzen Mann betreffend bezichtigte:

In the novel, J. M. Coetzee represents as brutally as he can, the white people's perception of the post-apartheid black man. This is Hertzog's⁵² savage eight-year-old, without the restraining leash around his neck that the European had been obliged to place, in the interest of both the native and society.⁵³

Weiter schlussfolgert der Bericht, dass die Darstellung der Schwarzen in *Disgrace* als Appell an die weißen Landsleute zu verstehen wäre, das Land zu verlassen.

It is suggested that in these circumstances, it might be better that our white compatriots should emigrate because to be in post-apartheid South Africa is to be in ›their territory, as a consequence of which the whites will lose their cards, their weapons, their property, their rights, their dignity. The white woman will have to sleep with the barbaric black men. Accordingly, the alleged white ›brain drain‹ must be reported regularly and given the necessary prominence.⁵⁴

Auch wenn ich diese Einschätzung nicht teile und vielmehr der Ansicht bin, dass hier die besondere narrative Einbettung der rassistischen Stereotypen unberücksichtigt bleibt und daher die Dramaturgie des Romans und seine spezifischen erzählerischen Operationen der Dekonstruktion und der Kritik nicht in den Blick genommen werden – so macht diese Einschätzung dennoch auf mindestens zwei Dinge aufmerksam. Zum einen zeigt sie, wie sehr die von Coetzee zum Einsatz gebrachten Stereotypen gesellschaftlich umkämpft sind. Zusätzlich verweist die vorgenommene Zurückweisung, den weißen Mann als Opfer und damit der Fürsorge und Fürsprache bedürftig zu präsentieren, auf ein Problemfeld,

52 General Hertzog hatte in den 60er Jahren den Afrikaner im Vergleich zum Europäer als achtjähriges Kind beschrieben: »a child in religion, a child in moral conviction; without art and without science; with the most primitive needs and the most elementary knowledge to meet these needs.« Nienaber (1965), 57.

53 »Statement of ANC at the Human Rights Commission Hearings on Racism in the Media«. ANC (2000).

54 ANC (2000).

dem ich mich gegen Ende meiner Lektüre von *Disgrace* widmen möchte. Auf ein Verfahren nämlich, den weißen Durchschnittsmann über die Figur des »Mannes in der Krise« in eine Opfererzählung einzuschreiben – und damit eine gesellschaftliche Konstellation von Täter und Opfer, Normsetzung und Abweichung aufs Empfindlichste zu verkehren. Wie also inszeniert Coetzee die Angst der Weißen vor Angriffen auf ihren Besitzstand – Frauen inklusive –, und wie setzt er die Marker Schwarz-Weiß in *Disgrace* ein?

Es ist auffällig, dass im Vorfeld von Lucys Vergewaltigung zwar Hinweise bezüglich des gesellschaftlichen Subjektstatus seiner Figuren gestreut und damit keine Tabus hinsichtlich der »Rassenfrage« errichtet werden, aber eine Person niemals als explizit »Weiß« oder »Schwarz« ausgewiesen wird.⁵⁵ Es lässt sich also durchaus ablesen, ob jemand schwarz, weiß oder farbig ist, gleichzeitig aber wird die Frage aufgeworfen, was damit eigentlich gesagt ist und ob damit Wesentliches gesagt sei. Die den Markern Schwarz-Weiß eignende Brutalität der scheinbar unhintergehbaren, da auf Evidenz gründenden Platzanweisung, der Auf- und Abwertung, wird durch dieses Verfahren der vermiedenen Markierung unterminiert. Konsequenter fasst der Erzähler die Hautfarbe als gesellschaftliche Attribuierung auf und beschreibt sie entsprechend nicht als solche, sondern in ihren sozio-ökonomischen Effekten. Eine Person wird charakterisiert durch Kleidung, Besitzstand, Sprache sowie Sprechweise, durch die damit verbundene Klassenzugehörigkeit ebenso wie durch das Geschlecht, den Bildungsstand und die jeweilige Situation, in der sie sich gerade befindet. Dass dies alles zusammen nicht von der Geschichte der Apartheid loszulösen ist, zumal in Südafrika, ist so banal wie unhintergebar. Ein gelungenes Beispiel für dieses Verfahren bietet die Beschreibung der drei Männer, die Lurie und Lucy überfallen.

Zunächst werden sie aufgrund ihrer Schrittlänge vom Erzähler als Männer vom Land ausgewiesen. Bei der Beschreibung ihrer Gesichter dann geben die »geblähten Nasenflügel« bei dem einen, ausnehmend schönen, Mann einen Hinweis darauf, dass sich um einen Schwarzen handeln könnte. Das allerdings hatte bereits die Bemerkung, dass es sich um offensichtlich nicht reiche Männer vom Land handelt, deutlich näher gelegt.

55 Dies gilt übrigens auch für Melanie. Die Sekundärliteratur betrachtet sie zwar ausnahmslos als eindeutig schwarz, allerdings findet sich im Roman kein einziges Mal dieses Attribut. Vielmehr legen ihre Lektüre, ihre Rolle, ihr Elternhaus und die Tatsache, dass sie immer dunkle Kleider trägt, die Annahme nahe. Coetzee spielt auch hier wieder mit nicht weiter hinterfragten Annahmen und Glaubenssätzen.

The boy [...] has a flat, expressionless face and piggish eyes; he wears a flowered shirt, baggy trousers, a little yellow sunhat. His companions are both in overalls. The taller of them is handsome, strikingly handsome, with a high forehead, sculptured cheekbones, wide, flaring nostrils.⁵⁶

Markanterweise schießen Lurie erst im direkten Zusammenhang mit der Vergewaltigung von Lucy und seinem Versagen als Protektor offen rassistische Klischees durch den Kopf. In der schmachvollen Situation, als er, anstatt seiner Tochter zu Hilfe zu kommen, eingesperrt auf dem WC sein brennendes Haupt in die Kloschüssel taucht, fühlt er sich wie eine alberne Comicfigur, wie ein Missionar im Kochtopf der Wilden. Weiter ist erst nach diesem Gewaltakt das erste Mal explizit von ihm und Lucy als »Weißen« die Rede, wenn auch nur an zwei Stellen. Die Vergewaltigung der weißen Frau markiert damit einen Wendepunkt. Nach dem Vollzug des Gewaltaktes an Lucy bedient der Autor im Dialog mit den Innenansichten seiner Hauptfigur Lesegewohnheiten, die voraussetzen, dass die Hautfarbe und das Geschlecht einer Figur eindeutig benannt und damit Schwarz und Weiß einander komplementär gegenüber stünden. Die Verknüpfung der rassistischen Stigmatisierung mit der Vergewaltigung wohlgeordnet der weißen Frau zeigt, wie eng Ängste, Verletztwerden, Privilegienschutz und Versagen mit dem Rekurs auf rassistische Stereotypen verbunden sind.

Auf der inhaltlichen Eben kommt hinzu, dass Lucy und Lurie nach dem Gewaltakt gegen sie erstmals ihr Weißsein als Schwäche zu Bewusstsein kommt. Die schlichte Bemerkung etwa, dass Lucy und Lurie die einzigen Weißen auf dem Hochzeitsfest von Petrus sind, unterläuft den gemeinhin mit Weißsein verbundenen und abgesicherten Anspruch auf Hegemonie. Hier werden sie als Weiße exponiert, und als solche fühlen sie sich angreifbar. Der Machtanspruch, der mit dem Unsichtbarmachen der weißen Hautfarbe und dem Deklarieren von Nicht-weiß als farbige Abweichung abgesichert wird, hat seine Wirkmächtigkeit eingebüßt. Entsprechend formuliert die Feststellung Luries ein Gefühl von Bedrohtheit, dem er allerdings nichts entgegenzusetzen weiß. Just in diesem Moment wird er sich dessen bewusst, dass er und Lucy ganz auf das Wohlwollen der Schwarzen um ihn herum angewiesen sind.⁵⁷ Die Ab-

56 Coetzee (2000), 92. »Der Junge hat ein flaches, ausdrucksloses Gesicht und Schweinsäuglein; bekleidet ist er mit einem geblühten Hemd, ausgebeulten Hosen, einem kleinen gelben Baumwollhut. Seine Begleiter tragen Overall. Der größere von beiden ist hübsch, auffallend hübsch, mit einer hohen Stirn, plastischen Wangenknochen, weiten, geblähten Nasenflügeln.« Coetzee (2002a), 120.

57 Vgl. Coetzee (2000a), 167.

hängigkeit von der Befindlichkeit und Gnade der schwarzen Mehrheit markiert also nun sie, die Weißen und ehemaligen Vertreter der Norm, als die aktuellen Außenseiter und potentiellen Bittsteller. Immer vorausgesetzt, dass Luries Perspektive von den anderen geteilt wird, das heißt die Bauern sich vor allem als schwarze Bauern verstehen und auch für sie, wie für Lurie, nach der Vergewaltigung, die Hautfarbe und nicht die jeweilige Kultivierung der Personen im Mittelpunkt steht. Ein Umstand übrigens, mit dem Vater und Tochter völlig unterschiedlich umgehen werden: Lucy versucht sich in radikaler Anpassung an die neue Ordnung. Sie ist fest entschlossen, ihren Preis für ein Verbleiben auf ›fremdem‹ Territorium zu entrichten, und gibt hierfür ihre Bürgerrechte weitestgehend preis. Ihr Vater hingegen beharrt auf seinem Status als aufgeklärter Bürger, der sein Recht auf Strafverfolgung seiner Peiniger realisiert sehen möchte. Eine Forderung, die Lucy rundweg ablehnt.

Motiv Vergewaltigung: »Wer Vergewaltigung sagt, sagt Neger«⁵⁸

Für ein besseres Verständnis dessen, warum für die Auseinandersetzung mit dem rassistischen Erbe und damit auch für die Frage nach der Konsolidierung einer hegemoniefähigen männlichen Subjektposition im Neuen Südafrika die Vergewaltigung als Motiv von so großer Bedeutung ist, gilt es, die gegenseitige Abhängigkeit des Konstrukts männlicher Ehre und weiblicher Keuschheit im Rahmen einer patriarchalen Logik in den Blick zu nehmen. Wiederum Frankenberg hat für das Zusammenspiel von der Konstitution weißer Männlichkeit mit dem Zurückdrängen des unterstellterweise begehrliehen und superpotenten schwarzen Mannes erste Hinweise gegeben. So werde die Verteidigung des Territoriums beziehungsweise des Besitzes im Körper der Frau symbolisiert. Ihn gilt es daher entsprechend zu verteidigen beziehungsweise sich anzueignen. Dass der Kampf um die männliche Vorherrschaft unter anderem über die Inbesitznahme des weiblichen Körpers läuft, ist inzwischen nahezu ein Allgemeinplatz. Die im Rahmen von feministischer Theoriebildung häufig zitierte Ethnologin Mary Douglas hatte bereits 1970 auf den generellen Umstand hingewiesen, dass wohl mit keinem unschuldigen gesellschaftlichen Interesse am Körper, seinen Öffnungen und Begrenzungen zu rechnen sei. Denn:

The human body is always treated as an image of society and [...] there can be no natural way of considering the body that does not involve at the same time a

⁵⁸ Fanon (1985), 117.

social dimension. [...] If there is no concern to preserve social boundaries, I would not expect to find concern with bodily boundaries.⁵⁹

Nun begreift eine patriarchale Logik eine Vergewaltigung vor allem als Inbesitznahme fremden Terrains und damit als Geste der Macht. Sie wird zu einem

symbolischen Akt, einem semiotischen Akt zwischen Männern, in dem der Frau Zeichencharakter zukommt, aber kein Subjektstatus. Es geht um eine Botschaft zwischen Männern, um das Geltendmachen eines Anspruches auf die Besitztümer des Opponenten und damit die Brechung seiner Macht.⁶⁰

In anderen Worten: Die Frau wird zum Objekt im Zeichensystem von antagonistisch agierenden Gruppen degradiert, die explizit Männer als ihre Repräsentanten ausrufen beziehungsweise einsetzen. Die vergewaltigte Frau der jeweils fremden oder feindlichen Gruppierung wird auf diese Weise zum Beweis männlicher Macht und Potenz – oder umgekehrt zum Ausweis männlicher Schande. In diesem Sinne fungiert die Repräsentation eines Vergewaltigungsaktes meist als Allegorie für eine Erschütterung oder wenigstens eine Verschiebung im patriarchalen Machtgefüge.⁶¹ Die häufige Aussparung der Beschreibung des Vergewaltigungsaktes selbst samt des Themas des Schmerzes, darauf verweisen unter anderem Lynn A. Higgins und Brenda R. Silver in ihrer grundlegenden Anthologie zu *Rape and Representation* (1991)⁶², steht nicht etwa notwendig ein für das Feingefühl der Autorin gegenüber den Empfindungen ihrer Frauenfigur. Weitaus häufiger sind sie Indiz für die Instrumentalisierung der Figur der Frau im Rahmen eben jenes Zeichentransfers zwischen Patriarchen. So wird Vergewaltigung nicht primär als Angriff auf die Frau, auf ihren Körper, ihre Existenz wahrgenommen, sondern vor allem als symbolischer Akt. Ihr etwaiges Schamgefühl hingegen ist wiederum von größtem Interesse, verweist es doch auf das Greifen der patriarchalen Ordnung, die Vergewaltigung eben als Schande und Schändung begreift. Auch der Umstand, dass in der Literatur über-

59 Douglas (1970), 170.

60 Hammer-Tugendhat (1999), 231.

61 Dabei gilt zu berücksichtigen, dass die Reduktion der Vergewaltigung auf ihren symbolischen Gehalt ein weiteres Mal die Frauen zugefügte Gewalt entkörperlicht, das heißt des Schmerzes beraubt. In anderen Worten: Der Einsatz und die Leseweise von Vergewaltigungen als rein symbolischen Akt reproduziert bis zu einem gewissen Grad die Instrumentalisierung von Frauen. Vgl. Graham (2003), Samuelson (2004).

62 Higgins/Silver (1990).

wiegend von Vergewaltigung zwischen Schwarz und Weiß, also von so genannten »interracial rapes« die Rede ist, muss in den Zusammenhang der symbolischen Mehrwertgewinnung gestellt werden. Denn *de facto* sind Vergewaltigungen in der jeweils »eigenen Gruppe«, in der Ehe, im eigenen Bezirk, in der eigenen Verwandtschaft sehr viel häufiger. Das gilt auch für Südafrika. Auch hier sind Vergewaltigungen zwischen Schwarz und Weiß in der eindeutigen Minderheit.⁶³

Dessen ungeachtet besitzt das Motiv der Vergewaltigung im Kontext der (post-)kolonialen Auseinandersetzung mit Schwarz und Weiß noch eine weitere semantische Ebene. So galten nicht-weiße Frauen in kolonialen Gesellschaften als nicht zu vergewaltigen. Schließlich: Um jemanden zu vergewaltigen, muss man ihn zuvor mit zivilen Rechten ausstatten, das heißt er oder sie müssen Bürgerrechte besitzen. Umgekehrt bindet das Stereotyp eine tierische Potenz, die sexuelle Gier und die sexuelle Gewalttätigkeit, »das Genitale« und »das Böse«, wie unter anderem Frantz Fanon vor Augen führt, an den schwarzen Mann. Entsprechend konnte Fanon in seiner Studie *Schwarze Haut, Weiße Masken*⁶⁴ (1952) lakonisch feststellen: »Wer Vergewaltigung sagt, sagt Neger.«⁶⁵ Im Umkehrschluss führt dies dazu, dass nur weiße Frauen vergewaltigt werden. In dieser Logik werden sexuelle Übergriffe von weißen Männern auf nicht-weiße Frauen nicht als solche oder gar als Vergewaltigungen klassifiziert oder auch nur wahrgenommen. Und entsprechend ungleich gravierender ist natürlich die Gewaltanwendung eines schwarzen Mannes gegenüber einer weißen Frau.

Interessanterweise spielt *Disgrace* exakt diese Denkhaltung durch die Romandramaturgie nach und unterläuft sie. So parallelisiert der Roman die Vergewaltigung Lucys mit dem zuvor stattgefundenen sexuellen Übergriff Luries auf Melanie.

She does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes. She lets him lay her out on the bed and undress her: she even helps him, raising her arms and then her hips. Little shivers of cold run through her; as soon as

63 Vgl. die Studie von Rustin (1998).

64 Fanon (1985).

65 Fanon (1985), 117. »Then, as in other times, whiteness meant something specificable: foremost, to be white was to be ›not-black‹. But one would not fully tell this story without noting that to be ›not-black‹ meant, crucially, to be nonenslaved. And in turn, to be nonenslaved meant both not being a plantation slave and not living in a monarchic society, but rather in a republic. One must also emphasize the ways difference was dramatized by being racialized.« Frankenberg (1999), 10.

she is bare, she slips under the quilted counterpane like a mole burrowing, and turns her back on him.

Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core.⁶⁶

Mit diesen Worten beschreibt Lurie einen Moment, der für ihn allerhöchste Lust bedeutet hatte. Die Tatsache, dass Melanie keinen Widerstand gegen ihren Professor leistet, sondern kaninchengleich in eine Art Todesstarre verfällt⁶⁷, distanziert in seiner Sicht seine Tat von einer Vergewaltigung, jedenfalls beinahe. Dass er die so heiß begehrte junge Frau allerdings beschmutzt habe, ist ihm hingegen unstrittig.

At this moment, he has no doubt, she, Melanie, is trying to cleanse herself of it, of him. He sees her running a bath, stepping into the water, eyes closed like a sleepwalker's. He would like to slide into a bath of his own.⁶⁸

Damit aber schreibt der Erzähler Lurie einer durchaus stereotypen Haltung zu, die weiße Männer mit einer Verfügungsgewalt über nicht-weiße Frauen ausstattet(e). Der Erzähler im Gegenzug führt der Leserschaft die Hegemonieansprüchen entschlüpfende Brutalität und Ignoranz von Lurie unmissverständlich vor Augen. Die Möglichkeit, dass Melanie in eine Art Duldungsstarre verfällt, weil sie Angst hat, bei Gegenwehr noch weiter verletzt zu werden, kommt seinem Helden nicht in den Sinn und weist ihn dadurch als selbstverständlichen Nutznießer einer rassistischen Ordnung aus. Folglich erscheint Lurie die »lange Geschichte der sexuellen Ausbeutung« Schwarzer und Farbiger Frauen durch weiße Männer, geht es um sein höchstpersönliches Befinden, keiner Berücksichtigung wert. Anstatt die »Nicht-ganz-Vergewaltigung« als Ausdruck einer gesellschaftlichen Asymmetrie, der Geschichte der Apartheid und des Machtmissbrauchs von Autoritäten gegenüber ihren SchülerInnen zu begreifen, reklamiert er die »Affäre« mit Melanie als Privatangelegenheit, als ganz persönliche und äußerst bereichernde Erfahrung und verteidigt sie mit

66 Coetzee (2000), 25. »Sie leistet keinen Widerstand. Sie wendet sich nur weg: sie wendet ihre Lippen, ihre Augen weg. Sie lässt sich von ihm aufs Bett legen und ausziehen; sie ihm sogar, hebt die Arme und dann die Hüften. Sie fröstelt; sobald sie nackt ist, schlüpft sie unter die Steppdecke wie ein Maulwurf in seinen Bau und dreht ihm den Rücken zu.« Coetzee (2000a), 35.

67 »As though she had decided to go slack, die within herself for the duration, like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck.« Coetzee (2000), 25.

68 Coetzee (2000), 25. »In diesem Augenblick, daran zweifelt er nicht, versucht sie, Melanie, es abzuwaschen, ihn abzuwaschen.« Coetzee (2000a), 35.

dem Hinweis, in seinen Augen als Diener von Eros gehandelt zu haben. »My case rests on the right of desire«, erklärt er seiner Tochter. »On the God who makes even the small birds quiver.«⁶⁹

Nach der Vergewaltigung seiner eigenen Tochter allerdings ändert sich seine Haltung. Er beginnt über seine Rolle als Mann, über die Möglichkeiten seines Verständnisses, seines Verstehens der Gewalterfahrungen von Frauen nachzudenken. Kann er sich als Mann in ihre Lage versetzen? Das ist ihm die entscheidende Frage.⁷⁰ Und er fasst den Entschluss, sich bei dem Vater Melanies für sein Verhalten zu entschuldigen.⁷¹ Nicht bei Melanie, nicht bei der Mutter. Wiederum ist die Verhandlung von Vergewaltigung Männersache. Die Frauen werden zu Statistinnen in ihren Aushandlungen. In einer pathetischen Anwendung kniet Lurie dann auch noch vor der Mutter und der Schwester Melanies nieder – sie selbst ist bezeichnenderweise abwesend –, nicht ohne sich umgehend zu fragen, ob das ausreichen wird und was er tun solle, wenn dem nicht so sein sollte. Melanies Vater, ein streng gläubiger Mittelschullehrer, wohnhaft in einem Viertel, »that must, fifteen or twenty years ago have seemed rather bleak«, nimmt die Entschuldigung an.⁷² Die Frauen erstarren.

Die Tatsache, dass die LeserIn über Melanies Sicht der Dinge nicht das Geringste erfährt und auch Lucy die Rede über ihre Erfahrung in jedweder Hinsicht verweigert, dieses Aussparen der Stimmen der Opfer legt den Schluss nahe, dass es Coetzee um die Inszenierung einer männlich-patriarchalen Perspektive geht – einer Perspektive, die auf dem Nachordnen beziehungsweise dem Ausschließen der Stimmen der ›Anderen‹ beruht. Diese Exklusion aber bezieht sich nicht allein auf »Frau« als das Zeichen für das verschobene (displaced) Andere⁷³, sondern auch auf Petrus, auf ›den Schwarzen‹ als eine weitere Subjektpositionen im Feld des »eingeschlossenen Ausgeschlossenen«, wie Dirk Baecker es formulierte. Auch seine Geschichte, auch seine Überlegungen finden so gut wie keinen Eingang in den Roman. Entsprechend bleibt auch er eine erratische Figur. Mit dem Unterschied allerdings, dass Lurie in Bezug

69 Coetzee (2000), 89. »Meine Argumentation stützt sich auf das Recht zu begehren«, sagt er. »Auf den Gott, der selbst die kleinen Vögel erzittern lässt.« Coetzee (2000a), 116.

70 Vgl. Coetzee (2000), 160.

71 Vgl. Coetzee (2000), 171.

72 Coetzee (2000), 163. »Das Haus gehört zu einer Siedlung, die vor fünfzehn oder zwanzig Jahren ziemlich trist gewesen sein muß.« Coetzee (2000a), 213.

73 Judith Butler definiert das Weibliche unter anderem in *Bodies That Matter* als das, »which is produced through displacement«. Butler (1993), 45.

auf ihn ebenso wie in Bezug auf Lucy sein eigenes Nicht-Verstehen zur Kenntnis nimmt. Er macht sich den Ausschluss der Geschichte von Petrus in seiner symbolischen Ordnung, in seiner Sprache bewusst. Denn, so sinniert er, das altgediente Englische sei untauglich für die Geschichte der Neuen Ordnung, der neuen nun von Petrus verkörperten Normalität:

More and more he is convinced that English is an unfit medium for the truth of South Africa. Stretches of English code whole sentences long have thickened, lost their articulations, their articulateness, their articulatedness. Like a dinosaur expiring and settling in the mud, the language has stiffened. Pressed into the mould of English, Petrus's story would come out arthritic, bygone.⁷⁴

Damit markiert Coetzee eine Hierarchie der Ausblendung von Subjektpositionen. An ihrem Ende steht Melanie, die junge nicht-weiße Frau.

Lucy und Melanie - Lukretia und Philomena

Der Roman folgt der Einschätzung seines Helden, dass es sich bei dem Zusammentreffen der schwarzen Landbevölkerung mit dem weißen Städter um einen Zusammenprall zweier völlig verschiedener Welten handeln würde, nicht. Vielmehr greift die Erzählung auch an dieser Stelle korrigierend ein. Anstatt die Frauenfiguren gemäß ihrer Hautfarbe in unterschiedliche Lager einzusortieren, lässt sie diese vielmehr über die Namenspolitik eine Einheit bilden. Die ihnen widerfahrende Gewalt durch Männer eint sie. Und diese Gewalt, daran lässt der Roman keinen Zweifel aufkommen, ist mitnichten eine Erfindung der Schwarzen beziehungsweise der afrikanischen Kultur oder der Bauern, sondern sie ist mindestens ebenso tief eingelassen in die urbane Kultur des Abendlandes.

Es ist daher kein Zufall, dass Coetzee die Vergewaltigungen seiner beiden weiblichen Hauptfiguren wiederum per Namensgebung in ein Spannungsverhältnis dieser für die abendländische Kulturgeschichte so zentralen Frauenfiguren einspannt: Lukretia, die schweigsame und tugendhafte christliche Märtyrerin, die sich aufgrund ihrer Vergewaltigung

74 Coetzee (2000), 117. »Er ist immer mehr davon überzeugt, daß Englisch ein ungeeignetes Medium für die Wahrheit Südafrikas ist. Teile des Codes der englischen Sprache, ganze Sätze, haben sich verdunkelt, haben ihre gedankliche Artikulation verloren, ihre Verständlichkeit, ihre Klarheit. Wie ein Dinosaurier, der den Geist aufgibt und im Schlamm versinkt, ist die Sprache erstarrt. In die Form des Englischen gepreßt, würde Petrus' Geschichte arthritisch wirken, längst vergangen.« Coetzee (2000a), 152.

und zur Sühnung ihrer Schande das Leben nimmt, dient als Vorbild für Lucy. Melanie hingegen erhält Philomena als Patin. Diese schwört in der ovidischen Fassung Rache und wütende Verlautbarung der ihr zugefügten Gewalt. Ihre Ankündigung veranlasst ihren Vergewaltiger zur Entfernung ihrer Zunge, mittels Zange und Schwert. Dennoch findet die nun verstümmelte Philomena einen Weg, die Tat zu öffentlich zu machen und zu bezeugen.⁷⁵

Die Parallelisierung der Vergewaltigung der weißen Frau, Lucy, das Licht leuchtet in ihrem Namen, und von Melanie, die Lurie für sich »Meláni: the dark one«⁷⁶ nennt, setzt das ambivalente Spiel des Romans mit dem Gegensatz Schwarz-Weiß fort. Sie schreibt die sexuelle Gewalt gegen Frauen in Südafrika in die abendländische Kulturgeschichte ein und verwebt die Frage von rassistischer und geschlechterspezifischer Gewalt überdies mit der aktuellen Geschichte Südafrikas und der dort vorherrschenden Warenzirkulation:

A risk to own anything: a car, a pair of shoes, a packet of cigarettes. Not enough to go around, not enough cars, shoes, cigarettes. Too many people, too few things. What there is must go into circulation, so that everyone can have a chance to be happy for a day. That is the theory; hold to the theory and to the comforts of theory. Not human evil, just a vast circulatory system, to whose workings pity and terror are irrelevant. That is how one must see life in this country: in its schematic aspect. Otherwise one could go mad. Cars, shoes; women too. There must be some niche in the system for women and what happens to them.⁷⁷

75 Während es Philomena in der Fassung von Ovid gelingt, ihre Leidensgeschichte in einem selbstgewebten Teppich zu dokumentieren, entschließt sich die heilige Lukretia, die Schande ihrer Vergewaltigung auf sich zu nehmen – und für immer zu schweigen. Sie nimmt sich das Leben; die christliche Kirche feiert sie bis heute als Märtyrerin. Über die Jahrhunderte hinweg wurde sie zur Symbolgestalt der keuschen Frau, die, einmal »geschändet«, alles daran setzt, den Ehrverlust nicht auf ihren Vater übergreifen zu lassen. Sie weigert sich, ihren Vergewaltiger öffentlich zu denunzieren, ja überhaupt die Geschichte öffentlich zu machen, und tötet sich nach Verfassen eines gleichwohl aufklärenden Briefes an ihren Vater in beispielloser Selbstlosigkeit. Vgl. Ovid (2001). Eine Ausnahme bildet Shakespeares Bearbeitung des mythischen Stoffes. Hier nennt Lukretia ihren Vergewaltiger – und nimmt sich zur familiären Ehrenrettung gleichwohl das Leben.

76 Coetzee (2000), 18.

77 Coetzee (2000), 98. »Es ist gefährlich, etwas zu besitzen: ein Auto, Schuhe, eine Schachtel Zigaretten. Es reicht nicht für alle, es gibt nicht genug Autos, Schuhe, Zigaretten. Zu viele Menschen, zuwenig Sachen. Was es

Die Vorstellung, dass Frauen im allgemeinen Warentausch nur einen weiteren Posten darstellten, verfiel Lurie seit der Vergewaltigung seiner Tochter. Zuvor hatte er seinen eigenen Umgang mit Frauen zwecks Lösung seines Sexproblems nicht im Rahmen einer patriarchal organisierten Warenzirkulation gesehen, sondern als individuelle Problemlösungsstrategie verteidigt. Diese Stelle zählt im Übrigen zu denjenigen, die am deutlichsten eine Kritik am patriarchalen und kapitalistischen System hautfarbenübergreifend artikulieren. Die Frage nun, wie lange etwas eine persönliche Angelegenheit bleibt und wo die Grenzen zwischen individueller und gesellschaftlicher Geschichte zu ziehen wären, gewinnt im Verlaufe des Romans mehr und mehr an Bedeutung.⁷⁸ Zumal die Einschätzung, dass weißen Männer ein individueller Zugriff auf nicht-weiße Frauen zustünde, auf eine lange Geschichte der Ausbeutung rekurriert.⁷⁹ Erneut also ist sowohl nach der Repräsentation von Vergewaltigungen als auch nach ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung zu fragen: Wann erscheint wem eine Vergewaltigung als Vergewaltigung? Welche Traditionen bestimmen die Wahrnehmung von sexueller Gewalt gegen Frauen? Wann handelt es sich um eine Privatangelegenheit, und wann mischen die Geschichte und das Geschick des Landes mit? Auf diese Fragen findet Lucy ganz andere Antworten als ihr Vater. Und nicht zuletzt diese unversöhnlich konfligierenden Einschätzungen von Gewalt – einmal als privater Akt gegen eine einzelne Person und zum anderen als öffentlicher Akt und Ausdruck einer gesellschaftlichen Konstellation – macht die Kluft zwischen den beiden schließlich unüberwindlich. Lucy nämlich betrachtet ihre Vergewaltigung aus politischen Gründen als Pri-

gibt, muß in Umlauf gebracht werden, damit jeder die Chance hat, einen Tag lang glücklich zu sein. Das ist die Theorie; halte dich an die Theorie und an das Tröstliche der Theorie. Nicht menschliche Bosheit, nur ein gewaltiges Umverteilungssystem, für dessen Funktionieren Mitleid und Schrecken keine Rolle spielen. So muß man das Leben in diesem Land sehen – von der schematischen Seite. Autos, Schuhe; auch Frauen. Es muß eine Nische geben für Frauen und was mit ihnen geschieht.« Coetzee (2000a), 128.

78 Darauf weist auch Elizabeth Lowry in ihrer differenzierten Kritik in der *London Review of Books* (1999) hin. »The personal life is dead, Pasternak wrote in *Doctor Zhivago* – 'history has killed it.' In J. M. Coetzee's new novel, *Disgrace*, [...] David Lurie [...] reaches a similar conclusion. [...] Pasternak of course did not believe this. Does Coetzee?«

79 Während der Sitzung wegen sexueller Diskriminierung wirft ein Mitglied des Ausschusses Lurie vor, die lange Geschichte der Ausbeutung, in die sich der von ihm ausgehende sexuelle Missbrauch von Melanie einfügt, zu ignorieren und stattdessen zu privatisieren. Vgl. Coetzee (2000), 53. Coetzee (2000a), 71.

vatangelegenheit. Entsprechend weigert sie sich, Anzeige gegen die Täter zu erstatten oder auch nur über das Verbrechen zu sprechen. In einem Streit mit ihrem Vater erklärt sie diesem:

You want to know why I have not laid a particular charge with the police. I will tell you, as long as you agree not to raise the subject again. The reason is that, as far as I am concerned, what happened to me is a purely private matter. In another time, in another place it might be held to be a public matter. But in this place, at this time, it is not. It is my business, mine alone.⁸⁰

Als Lurie nachhakt: »This place being what?«, fügt sie hinzu: »This place being South Africa.«⁸¹

»Wie ein Hund«: Die Degradierung des weißen Mannes

Lucys Selbstaufgabe – hier folgt sie der abendländisch-christlichen Tradition, namentlich ihrem Vorbild Lukretia – scheint grenzenlos. Ihre letzten Sätze im Roman gelten ihrer entsprechend tristen zukünftigen Standortbestimmung. Nicht genug damit, dass sie Petrus heiraten und auch ihr Kind seinem Protektorat unterstellen wird. Sie überträgt ihm überdies ihr Land und verlangt als Gegenleistung nur, das Haus als Schutzzone für sich zu behalten. Petrus erhält kein Zutrittsrecht. Und sie würde gern nicht mit ihm schlafen. Auch das merkt sie an. Alles in allem, so erklärt sie ihrem Vater, möchte sie von vorne anfangen bar jeder Privilegien, bar jeder bürgerlichen Rechte: Kein Besitz, keine Waffen, keine Würde: wie ein Hund. Das ist die Lehre, die sie aus ihrer Vergewaltigung zieht.

›Yes I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no right, no dignity. ‹ – ›Like a dog. – ›Yes, like a dog.«⁸²

80 Coetzee (2000), 112. »Du möchtest wissen, warum ich nicht eine bestimmte Anzeige bei der Polizei gemacht habe. Ich will es dir sagen, wenn du bereit bist, nicht wieder auf das Thema zurückzukommen. Der Grund ist der: Aus meiner Sicht ist das, was mir zugestoßen ist, eine rein private Angelegenheit. Zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort, könnte das als öffentliche Angelegenheit betrachtet werden. Aber hier und heute nicht. Es ist meine Sache, ganz allein meine.« Coetzee (2000a), 145.

81 Coetzee (2000), 112; Coetzee (2000a), 145.

82 Coetzee (2000), 205. »›Ja, du hast recht, es ist demütigend. Aber vielleicht ist das eine gute Ausgangsbasis für einen Neuanfang. Vielleicht muss ich

Diese verstörende Ansage einer Frau, welche die LeserIn bis dahin als selbstständig und emanzipiert, nicht zuletzt im Umgang mit ihrem Vater, erfahren hat, lässt sich womöglich nur im Zusammenhang mit dem Mythos der Lukretia nachvollziehen. Mit dem Einschreiben von Mythen der abendländischen Kulturgeschichte in die Gegenwart der südafrikanischen Gesellschaft entgrenzt der Roman Dynamiken eines patriarchalen Geschlechterverhältnisses und des sich verwandelnden Südafrika und verbindet sie mit der Kolonialgeschichte und Postkolonialgeschichte, mit Apartheid und Postapartheid. Und er stellt die großen ethischen Fragen nach Tod und Leben, Gut und Böse, Schande und Ehre. Und genau an dieser Stelle kommt der Hund als nächstes zentrales Motiv ins Spiel.

Idealiter ist der gemeine Haushund ein treuer Begleiter und gelegentlich auch Beschützer des Bürgers. Nicht zuletzt des weißen Bürgers. Die Verbindung von Rassismus und Hund ist eine Besonderheit der Apartheid, wenn auch nicht auf das Terrain von Südafrika beschränkt. Gleichwohl wurden hier die so genannten weißen Hunde, eine Kreuzung aus Pitbull, Dobermann, Rottweiler und Deutschem Schäferhund, eigens zur Aggression gegen Schwarze gezüchtet und abgerichtet. Sie kamen bei Polizei und Militär und diversen anderen Sicherheitsdiensten zum Einsatz.⁸³ Das Massaker, das die Vergewaltiger von Lucy unter den wehrlosen Tieren anrichteten – sie erschießen die in ihren Zwingern eingesperr-

das akzeptieren lernen. Von ganz unten anzufangen. Mit nichts. Nicht mit nichts als. Mit nichts. Ohne Papiere, ohne Waffen, ohne Besitz, ohne Rechte, ohne Würde. < – >Wie ein Hund. - >Ja, wie ein Hund.« Coetzee (2000a), 266.

- 83 »Dogs can be trained to discriminate. [...] South Africa's apartheid government bred ›Boerbul‹ by crossing Rottweilers, Dobermans, bloodhounds, German shepherds, and even wolves to create very aggressive dogs for its security services. In the 1980s, the Herstigte Nasionale Party advertised such animals as ›racist watchdogs‹ created ›especially for South African circumstances.« Jeffery (2003).

Der Film von Sam Fuller *White Dog* (1982) machte dieses Phänomen berühmt. Es wird übrigens auch aufgegriffen in dem Roman *Chien blanc* von Romain Gary, der dem Drehbuch wiederum als lose Vorlage diente. Gary erzählt die Geschichte eines Mannes, der einen Hund bei sich aufnimmt und eine enge emotionale Bindung zu ihm eingeht. Später stellt sich heraus, dass der Hund darauf abgerichtet ist, Schwarze anzufallen. Die Geschichte spielt in Beverly Hills zu Zeiten der Ermordung Martin Luther Kings und erschien erstmals 1970. Virtuos wird hier das Motiv des Hundes durchgespielt. Für den weißen Mann (der sich zudem von seiner Frau vernachlässigt fühlt) ein Symbol der Treue, für den Schwarzen ein Symbol der rassistischen Aggression. Der Ich-Erzähler ist nicht bereit, seinen Hund aufzugeben. Gary (1998).

ten Hunde einen nach dem anderen –, erklärt sich im Lichte dieser jüngsten Vergangenheit.

Aus Sicht Luries aber erscheinen die heute verlassenen Hunde nicht als Stellvertreter und Überbleibsel des Apartheidregimes. Für ihn symbolisieren sie vielmehr die Verlierer des Neuen Afrika, in diesem Sinn stehen sie ihm nahe. Außerdem dürfte hier auch die allegorische Bedeutung des Hundes als klassisches Begleittier des Melancholikers, des Gelehrten und des Teufels⁸⁴ eine Rolle spielen. Der herrenlose Hund wäre folglich die passende Ergänzung zum arbeitslosen Professor. Darüber hinaus verabscheut Lurie als kultivierter Städter den funktionalen Umgang ›des‹ Bauern mit seinen Nutztieren.⁸⁵ Entsprechend wird ihm der überflüssige dysfunktionale Hund insgesamt zum Spiegelbild des überflüssigen dysfunktionalen Mannes, dessen Wissen und Kultur ad acta gelegt werden. Lurie nimmt sich dieser hilflosen Kreaturen an. Nachdem er das Haus seiner Tochter verlassen musste und nur noch telefonisch zu ihr Kontakt hält, betätigt er sich als »Hunde-Mann«. Ein Job, den vormals Petrus erledigt hatte. Wenn auch mit gänzlich anderer Zielsetzung. Denn Lurie versorgt nicht etwa lebende Hunde, sondern er hilft bei ihrer Tötung und der anschließenden Entsorgung ihrer Kadaver. Er agiert als Euthanasie-helfer bei herrenlosen oder kranken Hunden, deren Besitzer kein Geld für die entsprechende medizinische Versorgung aufbringen wollen oder können. Er wacht über ihren Tod und stellt sicher, dass ihnen die letzte Ehre, und zwar in zwei Akten erwiesen wird. Er-stens in Form eines sanften Übergangs vom Leben in den Tod per Injektion und menschlicher Zuwendung. Seine Bekannte Bev Shaw spritzt; er hält die Tiere fest und redet ihnen gut zu. Anschließend fährt er die Hundeleichen zur nahe

-
- 84 Der Hund, der neben der Figur der Melancholia auf Dürers Kupferstich *Melancholia I* von 1514 zu sehen ist, rekurriert auf eine mittelalterliche Vorstellung vom Hund als typischem Tier des Saturn. Wie der Organismus des Melancholikers, so wird in dieser Vorstellung auch der Hund von der Milz beherrscht. Wird der Hund tollwütig, dann schlagen sein Spürsinn und seine Ausdauer in Aggressivität um. Dieses widersprüchliche Verhalten korrespondiert mit dem unberechenbaren Verhalten des Saturn. Die Tatsache, dass es sich auf dem Blatt von Dürer um einen halbverhungerten Hund handelt, ist dahingehend interpretiert worden, dass der Hund keine Gefahr für die Melancholia darstelle, sondern ihr Leidensgenosse sei.
- 85 Eine Ethik, die Tiere als Subjekte einbezieht, ist ein Thema, das ebenfalls die Romane Coetzee, zumal die jüngeren, durchzieht. Eine literarische Auseinandersetzung mit Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) findet sich in *The Lives of Animals* (1999). Der hier bereits für das Recht der Tiere streitenden Hauptfigur Elizabeth Costello widmete Coetzee dann seinen nächsten Roman: *Elizabeth Costello* (2003).

gelegenen Müllverbrennungsanlage und legt sie mit Sorgfalt und in ganzen Stücken in den Verbrennungsofen. Er möchte vermeiden, dass sie nachträglich zerhackt werden müssen oder tagelang herumliegen und schließlich zur Beute der Geier werden.

Why has he taken on this job? To lighten the burden on Bev Shaw? For that it would be enough to drop off the bags at the dump and drive away. For the sake of the dogs? But the dogs are dead; and what do dogs know of honour and dishonour anyway?⁸⁶

Nein, entscheidet er. Er tut das für sich selbst und seine Vorstellung von dem Seinsollen der Welt. »For his idea of the world, a world in which men do not use shovels to beat corpses into a more convenient shape for processing.«⁸⁷

Die Entsorgung der getöteten Hunde wird damit zur letzten Tätigkeit und die Müllverbrennungsanlage zum letzten Ort, an dem er seine Moral praktizieren kann. Viel weiter an den Rand der Gesellschaft kann er kaum driften, und er gibt sich auch keiner Illusion hin, dass seine Tätigkeit irgendeinen Sinn machen würde. Sinnvoll wäre es, sich um die Kinder auf der Müllhalde kümmern und zu verhindern, dass sie sich weiter »vergifteten«, oder wenigstens an seiner Byron-Oper weiterzuschreiben. Auch das könnte »at a pinch, be construed as a service to mankind.«⁸⁸ Aber, so seine bittere Bilanz, das wären alles Dinge, die auch von anderen Menschen erledigt werden könnten. Um jedoch die Ehre von Hundekadavern retten zu wollen, bedarf es einer ganz besonderen Dummheit. Infolgedessen sie eine Aufgabe ist, die am besten einem Mann zukommt. »He saves the honour of corpses because there is no one else stupid enough to do it. That is what he is becoming: stupid, daft, wrong-headed.«⁸⁹

86 Coetzee (2000), 146. »Warum hat er diese Aufgabe übernommen? Um Bev Shaw zu entlasten? Dann würde es reichen, wenn er die Säcke bei der Abfallhalde ablade und fortführe. Den Hunden zuliebe? Aber die Hunde sind tot; und was bedeuten Ehre und Schande überhaupt für Hunde?« Coetzee (2000a), 190.

87 Coetzee (2000), 146. »Dann also für sich selbst. Für sein Konzept von der Welt, einer Welt, in der Männer nicht Schaufeln benutzen, um mit ihnen auf Tierleichen einzudreschen, damit sie bequemer weiterzuverarbeiten sind.« Coetzee (2000a), 190.

88 Coetzee (2000), 146. »[...] zur Not als Dienst an der Menschheit interpretiert werden.« Coetzee (2000a), 190f.

89 Coetzee (2000), 146. »Er rettet die Ehre von Tierleichen, weil kein anderer blöd genug ist, es zu tun. Das wird er nach und nach: blöd, bekloppt, verschroben.« Coetzee (2000a), 191.

Auf den wenigen verbleibenden Seiten bietet der Roman seiner Hauptfigur keine positive Entwicklungsmöglichkeit mehr. Eine Rehabilitation wird ihm nicht gewährt. Der Text schließt damit, dass Lurie auch seinen Lieblingshund der tödlichen Nadel ausliefert. Dabei war dieses Tier das einzige Lebewesen gewesen, das einen gewissen Anteil genommen hatte an Luries Versuchen, eine neue Sprache in einem neuen Feld, nämlich in dem der Musik, zu entwickeln. Immer wenn Lurie die eigens von ihm komponierte Musik auf einem Banjo zupfte, stellte der Hund aufmerksam die Ohren auf. Nun trägt er ihn wie ein Lamm, so heißt es auf der letzten Seite, zum Operationstisch, obwohl sein Ableben erst für die kommende Woche vorgesehen war. Erstaunt fragt Beth ihn daraufhin, ob er ihn bereits aufgeben würde. »Yes, I am giving him up.«⁹⁰ Mit diesen zutiefst depressiven Worten endet die Geschichte vom Fall des weißen, attraktiven und gebildeten Womanizers zum Totengräber herren- und funktionsloser Hunde, zum schwarzen Hunde-Mann.

Melancholie und das Einschreiben des weißen Mittelschichtsmannes in die Geschichte der Opfer

Am Beginn meiner Lektüre stand die Frage: Welche Subjektposition/Sprecherposition lässt sich gewinnen aus dem Umstand, ein weißer Mann im Südafrika der Apartheid *gewesen* zu sein? Auf den ersten Blick scheint der Roman die Antwort nahezulegen: »gar keine«. Lurie verliert in seiner Lernunfähigkeit und Hilflosigkeit seinen Subjektstatus, er sieht sich abgedrängt an den Rand der Gesellschaft; er verstummt, und die Gesellschaft ruft ihn auch nicht mehr an, »Ich« zu sagen. Doch mit dem Untergang der männlichen Hauptfigur ist die ganze Geschichte noch nicht erzählt. Auch *Disgrace* schließt punktuell auf zum Narrativ des »Mannes in der Krise«, also zu einem Diskurs, der patriarchale Positionen sowohl preisgibt als auch absichert. Im Paradox des schuldbeladenen Opfers eines übermächtigen Zeitlaufs wird der beschädigte Mann wiederum in die Ökonomie der breiten Aufmerksamkeit eingeschrieben beziehungsweise dort präsent gehalten. Auch wenn er nicht als strahlender Held, sondern eher als unmännlicher Mann oder als auch als Versager in die Geschichte eingeht. Vor allem jedoch wird er als tragische Figur diskutiert. Diese gibt sich keinen Illusionen hinsichtlich ihres Scheiterns und ihrer Defizienz hin und weiß sich doch nicht zu helfen. Insofern steht die Figur des »Mannes in der Krise« in ihrem gnadenlosen Scheitern

90 Coetzee (2000), 220. »Ja, ich gebe ihn auf.« Coetzee (2000a), 285.

und in ihrer Lakonie und Selbstironie ein für den Glauben an eine bessere Welt. Wir kennen dieses Moment bereits aus den Krisenszenarien von Houellebecq, Fincher und Mendes.

Ein wichtiges Moment für die Einschreibung des weißen Mannes in einen Universalität reklamierenden Opferdiskurs ist darüber hinaus die ihm eigene Melancholie und das Mitgefühl, das die Figur des fallenden Mannes bei der Leserschaft auszulösen im Stande ist. Lurie etwa gibt unmittelbar nach der Vergewaltigung seiner Tochter und noch unter Schock stehend wie folgt Auskunft über seinen Gefühlszustand:

Slumped on a plastic chair amid the stench of chicken feathers and rotting apples, he feels his interest in the world draining from him drop by drop. It may take weeks, it may take months before he is bled dry, but he is bleeding. When that is finished, he will be like a fly-cashing in a spider web, brittle to the touch, lighter than rice-chaff, ready to float away.⁹¹

Wem würde dieser untröstliche Mann nicht nahe gehen?

In seiner Studie zur *Unmännlichen Männlichkeit* (1998)⁹² entwickelt Edgar J. Forster das Argument, dass der Diskurs der Melancholie auch im Zusammenhang mit Konstruktionen von Männlichkeit zu sehen sei, ja vor allem mit dem Verlust von männlicher Männlichkeit. So markiere die Melancholie, in all ihren höchst unterschiedlichen Ausprägungen, auch die Erfahrungen einer Kluft zwischen einem patriarchalen System und ihren männlichen Protagonisten. Sie sei »eine Antwort auf die jeweils herrschende gesellschaftliche Ordnung, von der Männer glaubten, profitieren zu können, und jetzt einsehen müssen, dass sie ihr zum Opfer fallen.« Entsprechend dokumentiere sie, so seine Generalthese, eine Geschichte »männlicher Verlierer wider Willen«.⁹³ Dem Diskurs der Melancholie ebenso wie dem Diskurs des »Mannes in der Krise«, der seinerseits melancholische Elemente beherbergt, eignen darüber hinaus jeweils auch eine gewisse Nostalgie gemeinsam mit einer Überraschung darüber, dass plötzlich alles anders ist. Unversehens, so die Erzählung, ist man kein Mann mehr, hat man sein Geschlecht verloren und sieht sich aus der

91 Coetzee (2000), 107. »Zusammengesunken auf einem Plastikstuhl mitten im Gestank von Hühnerfedern und faulenden Äpfeln, spürt er, wie sein Interesse an der Welt Tropfen für Tropfen aus ihm herausicksert. Es kann Wochen dauern, es kann Monate dauern, ehe er ausgeblutet ist, aber er blutet. Wenn das vorbei ist, wird er wie die leere Hülle einer Fliege im Spinnennetz sein, sich spröde anfühlend, leichter als Reisspreu, bereit, fortzufliegen.« Coetzee (2000a), 139.

92 Forster (1998).

93 Forster (1998), 31.

Geschichte der Menschheit exkludiert. Der Krisendiskurs ist nostalgisch und strikt ahistorisch. Er denkt nicht in Entwicklungskategorien, nicht in Phasen. Folglich erscheint der Handlungsspielraum als absolut gelöscht. Die Folge ist eine unendliche Trauer. Auch hierfür finden sich in *Disgrace* zahlreiche Textstellen. Eine sei hier stellvertretend zitiert:

A father without the sense to have a son: is this how it is all going to end, is this how his line is going to run out, like water dribbling into the earth? Who could have thought it! A day like any other day, clear skies, a mild sun, yet suddenly everything is changed, utterly changed!
Standing against the wall, outside the kitchen, hiding his face in his hands, he heaves and heaves and finally cries.⁹⁴

Das Spezifikum der männlich kodierten Depression besteht nach Forster darin, dass bei dem »trauernden Geschlecht« (Baudelaire) die Melancholie nicht in ein Schweigen oder gar gänzlich Verstummen ihrer Träger mündete. »Im Gegensatz zu Frauengeschichten«, so Forster, »zählen melancholische Verlustgeschichten nicht zu den Geschichten, die ungeschrieben blieben. Sie markieren auch nicht Einbrüche des Nichtrepräsentierbaren in das System der Repräsentation.«⁹⁵ Denn immerhin würden die Verluste wenn nicht in aller Kunstfertigkeit erlitten, dann doch mit dieser artikuliert.

Ihr gespaltenes Verhältnis zum Patriarchat demonstriert die produktive Macht des Geschlechterdiskurses, die eine »nicht lebbare«, eine »unbewohnbare Zone« darstellt, die aber nicht ein absolutes »Außen« ist, sondern als konstitutive Außenseite repräsentiert, das nur in Beziehung zu dieser gedacht werden kann.⁹⁶

Einfacher und mit Fokus auf das Faktum der Männlichkeit formuliert: Die Diskursivierung der Trauer und Hilflosigkeit angesichts eines Verlusts von Männlichkeit, die damit einhergehenden Ängste und tatsächlichen Machtverluste bleiben an den gesellschaftlichen Diskurs vom Primat der weißen Männlichkeit gebunden. Von dort aus nämlich, »wo

94 Coetzee (2000), 199. »Ein Vater, der nicht so klug war, einen Sohn zu zeugen. Soll so alles enden, soll so sein Geschlecht auslaufen, wie in die Erde versickerndes Wasser? Wer hätte das gedacht? Ein Tag wie jeder andere, klarer Himmel, eine milde Sonne, doch plötzlich hat sich alles verändert, von Grund auf verändert!

Er lehnt sich an die Küchenwand, seine Brust hebt und senkt sich, und schließlich weint er.« Coetzee (2000a), 259.

95 Forster (1998), 37.

96 Forster (1998), 37.

[weiße, I. K.] Männlichkeit gefährdet ist und sich nicht mehr von selbst versteht, wo Männlichkeit als die große Einheit problematisch geworden ist und droht, in unterschiedliche Figuren der Männlichkeit aufgelöst zu werden«⁹⁷, von dort aus lässt sich eine Rede vom Verlöschen entwickeln. Diese positioniert sich zur patriarchalen Norm, indem sie *ex negativo* auf die Kulturgeschichte und Konstruktion von Männlichkeit als Leitkultur verweist und diese beerbt. Beerbt durch die Ausblendung beziehungsweise Nachordnung anderer Stimmen, divergenter Subjektpositionen und alternativer Gesellschaftsmodelle. Forster bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: »Melancholie ist das ordnende Prinzip einer dezentrierten Struktur, die sich auf keinen festen Ursprung oder auf einen Punkt der Präsenz beziehen lässt.«⁹⁸

Was nun für ›die‹ Melancholie als Narrativ gilt, lässt sich auch für die Erzählung vom »Mann in der Krise« veranschlagen. Der Krisendiskurs entwickelt aus einer angeschlagenen und sich partiell dezentrierenden patriarchalen Ordnung heraus eine Sprecherposition, die vom Nebeneinander, Ineinander und Durcheinander von Kritik und Affirmation geprägt ist. Je nach Autor finden sich in der Gemengelage unterschiedliche Gewichtungen. So verfügt zwar nicht die Figur der Krise selbst, wohl aber der sie konstruierende Diskurs über ein Beharrungsvermögen, das die Entkomplexisierung und Marginalisierung konfligierender Subjektpositionen betreibt.

Mehr noch. Tzvetan Todorov skizziert in seiner Abhandlung *Angesichts des Äußersten* (1993) die Veränderung des Heldenbildes durch die Jahrhunderte. Mit Aufstieg des Individualismus im auslaufenden 18. Jahrhundert, so seine Argumentation, wurde die Figur des Helden von der Todesdrohung und von der Notwendigkeit des Sterbens, um Held zu sein, befreit. Im Gegenzug wurden höchst unehrenhafte Subjekte, nicht zuletzt von Schriftstellern, zu den eigentlichen Helden stilisiert: Madame Bovary etwa – David Lurie vergleicht sich einmal mit ihr – hat mit einem Achill klassischen Schlages wenig gemein. Gleichwohl gewinnt sie ihres Egoismus, ihrer Geschmacksverirrungen und ihres begrenzten Horizontes zum Trotz im Laufe ihrer Geschichte heldenhafte Züge. Denn ihr privatistisches Beharren auf einer devianten Begehrensordnung hebt sie aus den Niederungen der Durchschnittlichkeit heraus. »Der Niedergang [des Heroentums, I. K.] setzte sich im 20. Jahrhundert fort und endete bei Chaplins Vagabunden und Becketts Clochards.«⁹⁹ Auch wenn ich nicht der Ansicht bin, dass die Umkodierung des Konzepts vom Heldenhaften mit den eben genannten Figuren des Verlorenen bereits abge-

97 Forster (1998), 63.

98 Forster (1998), 39f.

99 Todorov (1993), 56.

geschlossen ist, ist Todorov in jedem Fall Recht zu geben, wenn er fortfährt: »Die Geschlagenen erregen heute mehr Sympathie als die Sieger.«¹⁰⁰ Im 20. Jahrhundert gesellt sich also zur Figur des klassischen Helden der Stärke, zum Modell des siegreichen Sportlers oder erfolgreichen Politikers und zu dem des mehr oder weniger schuldlos Ausgegrenzten noch ein weiterer Prototyp hinzu: das Opfer der Geschichte. Nicht mehr allein der Welten Bändiger, der sich selbst ermächtigende Outcast oder der Verhandlungs- oder Wettbewerbssieger gehen als Helden in das kollektive Gedächtnis ein, sondern auch die Ohnmächtigen, die, vom Lauf der Macht des Faktischen erdrückt, kaum mehr tun können als leiden. Ihre Ohnmacht trägt die Spur eines Erinnerns an eine Welt, in der den Schwächeren ein besserer Ort zusteht.

Das Narrativ vom »weißen Mann in der Krise« nun spielt seine Protagonisten genau in dieses Feld: Aufgrund seiner Distanz zur patriarchalen Norm stilisiert es ihn zum vorrangigen Opfer einer übermächtigen und unmenschlichen Ordnung. Der weiße Mittelklassemann setzt sich über die kunstfertige Exponierung seiner Defizienz und seines Leidens an die Stelle des Clochards, des zu Unrecht Inhaftierten oder der aufgrund von Hautfarbe, sexueller Orientierung, Armut oder Geschlecht Deprivierten. Es findet nichts weniger als ein Verdrängungsprozess statt. Doch angesichts seiner Rede über die eigene Schwäche und die partielle Verletzung seiner selbst sowie des patriarchal-kapitalistischen Regelwerks avanciert er trotz seines Versagens in der patriarchalen Ordnung zur Identifikationsfigur. Denn er wird als repräsentatives Opfer des Systems präsentiert. Auch die Figur des David Lurie fungiert daher als Repräsentant und Funktionär einer gesellschaftlichen Umgestaltung, eines Schwächerwerdens, eines Unbehagens und Leidens an der Welt ebenso wie an konkret benennbaren gesellschaftlichen Um- und Zuständen. Gepaart mit seiner dramatisierten Durchschnittlichkeit, sichert dieses dem Norm-Mann beiseite gestellte Stereotyp vom »Mann in der Krise« ein breites öffentliches Interesse. Die Figur des krisengeschüttelten Mannes wird als Repräsentant und Profiteur einer übers Geschlecht kodierten Kampfgeschichte um die gesellschaftliche Vormachtstellung gleichzeitig zum Opfer, Kritiker und Garant von gesellschaftlichen Verhältnissen, die den weißen Mann privilegieren. Eine komplexe Situation. Dieses Paradox reflektiert sich übrigens auch in der bereits eingangs zitierten Begründung des Literatur-nobelpreis-Komitees für die Auszeichnung von Coetzee:

Extensive reading reveals a recurring pattern, the downward spiralling journeys he [Coetzee, I. K.] considers necessary for the salvation of his characters. His

100 Todorov (1993), 57.

protagonists are overwhelmed by the urge to sink but paradoxically derive strength from being stripped of all external dignity.¹⁰¹

Auch bei der von *Disgrace* geleisteten Exponierung des abdankenden weißen Mannes in all seinen Schuldverstrickungen ist diese dem ›Krisendiskurs Mann‹ eigene Ambivalenz und Vielschichtigkeit gegenwärtig. Der Roman dokumentiert und kritisiert diese Zurückgewinnung einer männlichen Sprecherposition durch die virtuose Ausstellung eines Verlusts von männlicher Potenz und Kompetenz im Modus der Lakonie, Melancholie und Egomaneie. Prinzipien, denen der Roman trotz seiner Kritik an ihnen verpflichtet bleibt. Die Ambivalenz zwischen Kritik an der Hegemonie des weißen männlichen Blicks und ihrer Fortschreibung sind markante Merkmale des Krisendiskurses, der im Falle von Coetzee von der Ablösung des weißen Städters durch den schwarzen Bauern erzählt. Durch den spezifischen Verbund des auktorialen Erzählers mit der Hauptfigur des arroganten Weißen, der an seiner Ignoranz, Unflexibilität und seinen tradierten Begehrensstrukturen scheitert und über sein Scheitern zum Opfer einer grausamen Geschichte wird, konstruiert der Roman eine Kippfigur. Eine Kippfigur zwischen Täter und Opfer, zwischen Weiß und Schwarz, zwischen Kritik und Affirmation. Ebenso wie seine Hauptfigur changiert auch der Roman insgesamt zwischen diesen Extremen und lässt sich auf keine Position festlegen.¹⁰² Exakt diese Flexibilität und Unschärfe, die doch immer wieder die alten Pole einer weißen patriarchalen Ordnung gegeneinander ausspielt, eröffnet Schnittstellen zum Krisendiskurs restaurativer Coleur. Jene damit verbundene Ambivalenz scheint mir auch die Kritik der Human Right Commission des ANC anzusprechen, wenn sie konstatiert, dass gerade mit der behaupteten Bedrohung des weißen Mannes und seiner Verdrängung aus dem gesellschaftlichen Geschehen unter anderem auch *Disgrace* dafür Sorge, dass der weiße Mann sich in einen Erregungszusammenhang einschreibe, der das Privileg des Weißseins ein weiteres Mal ausformuliere, indem er seine Probleme über die etwa von Armut, Aids und Ausbildung stellt.

Als ein vielschichtiges literarisches Werk lässt sich *Disgrace* natürlich ebenso wenig wie der Diskurs und die Kulturgeschichte ›der‹ Melancholie auf die Funktion der Restitution einer hegemonialen Sprecherposition des Mannes reduzieren. Gleichwohl ist zu bemerken, dass der Roman aufgrund der von ihm verwendeten Narrative anschlussfähig ist an den ›Krisendiskurs Mann‹, das heißt an eine spezifische Form der Ausformulierung einer konservativen Gesellschaftskritik. Konservativ

101 ANC (2000).

102 Vgl. die Ausführungen zur »Kippfigur Mann« im Kapitel zu *American Beauty* beziehungsweise im Schlusskapitel.

deshalb, weil sie an den tradierten Werten der patriarchalen Ordnung festhält, auch wenn sie sie nicht aufrechterhalten kann. Alternativen nämlich oder ein Umdenken werden nicht zugelassen. Bei aller Beschreibung des Nichtfunktionierens, des Kaputten in der patriarchalen Ordnung und ihrer Stagnation, wird kein Denkraum geöffnet, der Platz ließe für wie auch immer geartete Fluchtlinien. Alternative Gesellschaftsmodelle werden vielmehr, da durchweg durch in welcher Form auch immer negativ konnotierte Figuren repräsentiert, durchgestrichen. In der Folge endet die Welt des Sagbaren mit dem Untergang des weltinkompatiblen männlichen Anti-Helden. Auf die aus dieser Horizontverengung resultierende und eingangs gestellte Frage nach dem Effekt der Erzählposition eines »post-colonizer« etwa auf die Darstellung und Diskursivierung von schwarzen Männern und Frauen, von Geschlechterverhandlungen und -arrangements, ist daher zu antworten: Sie vermag die weiße männliche Position in ihrem Facettenreichtum in den Blick und also zur Kenntnis zu nehmen, und sie vermag ihre Begrenzungen auszustellen. Dabei überschreibt sie sämtliche andere Subjektivierungsformen und Subjektpositionen und statuiert allein den weißen Mann als Opfer und Täter mit Geschichte, Sprache und Standpunkt: Auch bei Coetzee eignet sich die Figur des »weißen Mannes in der Krise« die Sprecherpositionen des Agenten, des Ohnmächtigen, des Indifferenten, des Dokumentaristen und des Widerständigen an. Alle anderen Subjekte werden nachgeordnet; sie werden zu Objekten im melancholischen Szenario des untergehenden weißen Mannes.