

GROSSE WERKE DER LITERATUR

BAND IX



A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Große Werke der Literatur IX

Herausgegeben von Hans Vilmar Geppert

Große Werke der Literatur

BAND IX

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2004/2005

herausgegeben von
Hans Vilmar Geppert

franke

verlag

Titel: Schmuckbuchstabe aus Hans Sachs:
(Das vierdt poetisch Buch) mancherley neue Stücke schöner gebundener Reimen.
Nürnberg: Heußler, 1576; Oettingen-Wallersteinsche Sammlung der Universität Augsburg

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2006 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Kirchentellinsfurt
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISBN 3-7720-8138-X

Inhaltsverzeichnis

Kaspar H. Spinner

»Tausendundeine Nacht« 9

Thomas M. Scheerer

»El Cantar de Mio Cid.« Das spanische Heldenepos 23

Freimut Löser

Meister Eckhart »Deutsche Predigten« 35

Mathias Mayer

Eduard Mörike »Mozart auf der Reise nach Prag« 47

Eva Matthes

Henrik Ibsen »Nora oder Ein Puppenheim« 61

Theo Stammen

Gottfried Keller »Das Sinngedicht« 75

Martin Middeke

Bram Stoker »Dracula« 101

Hans Vilmar Geppert

Heinrich Mann »Professor Unrat«/Josef von Sternberg »Der blaue Engel« 119

Till R. Kubnle

Italo Svevo »La Coscienza di Zeno/Zeno Cosini« 141

Hans Peter Balmer

Botho Strauß »Der Untenstehende auf Zehenspitzen« 165

Bernd Oberdorfer

John M. Coetzee »Disgrace/Schande« 189

Hubert Zapf

Siri Hustvedt »What I loved/Was ich liebte« 201

John M. Coetzee *Disgrace/Schande*

Bernd Oberdorfer

„Für einen Mann seines Alters, zweiundfünfzig, geschieden, hat er, wie er findet, das Sexproblem recht gut gelöst.“ (1/5r) Ein Roman, der nach der Lösung des Problems beginnt, ist paradox; was gibt es da noch zu erzählen? Doch andererseits fragt man sich natürlich gleich: Hat er wirklich ...? und wird damit bereits in die Handlung eines der eigentümlichsten, kühn-eigenwilligsten, kühl-verstörendsten Romane hinein gezogen, die jedenfalls ich in den vergangenen Jahren zu lesen bekam: des 1999 erschienenen Romans *Disgrace* – zu Deutsch: *Schande* – des Südafrikaners John M. Coetzee, Literaturnobelpreisträger von 2003. Zumal sich die „Lösung“ des „Sexproblems“ sehr schnell als ebenso speziell wie fragil erweist ... Aber eines nach dem anderen!

Coetzee, 1940 in Kapstadt geboren, hat dort lange Jahre als Professor für Literaturwissenschaft gelehrt, ehe er 2002, für viele überraschend, nach Adelaide in Australien übersiedelte. 1974 veröffentlichte er sein erstes Prosawerk, *Dusklands*, dem eine Fülle weiterer Romane folgte; die meisten sind ins Deutsche übersetzt. Sie sind teils im Südafrika der Gegenwart angesiedelt (so etwa *Age of Iron*, 1990), teils spielen sie in einer allegorisch verfremdeten und verdichteten Welt, die nicht von ungefähr an Kafka erinnert (so etwa, bereits im Titel ersichtlich, *Life and Times of Michael K*, 1983, und *Waiting for the Barbarians*, 1980), teils bauen sie aber auch auf historisch-literarischen Bezügen auf (so der Dostojewski-Roman *The Master of Petersburg*, 1994, oder der Robinson-Crusoe-Stoff *Foe*, 1986). In den letzten Jahren hat er zwei autobiographische Studien publiziert, in denen er seine Kindheit in der südafrikanischen Provinzstadt Worcester (*Boyhood: Scenes from Provincial Life*, 1997) und seine Studienjahre in London (*Youth*, 2002) mit einer unterkühlt-lakonischen Präzision seziert, die unverkennbar Ausdruck gebändigter Leidenschaft ist; in dieser Hinsicht sind sie Thomas Bernhards großen autobiographischen Texten zur Seite zu stellen, obwohl Coetzee stilistisch von Bernhards Entrüstungsvirtuosität denkbar weit entfernt ist. Dass Coetzee ein *Poeta doctus* ist, geht nicht nur aus seinen Romanen selbst hervor, sondern zeigt sich besonders in seinem umfangreichen essayistischen Werk (u.a. *Stranger Shores. Essays 1986–1999*, 2001). Coetzees jüngste Veröffentlichung, *Elizabeth Costello: Eight Lessons* (2003), ist eine Art episierete Essaysammlung: Die fiktive australische Schriftstellerin Costello gerät auf ihren weltweiten Vortrags- und Kongressreisen in kontroverse Diskussionen über Tierethik, die Bedeutung der Kulturwissenschaften in Afrika, literarischen Realismus etc. Ich habe Coetzees Werk während eines längeren Forschungsaufenthalts in Südafrika im Winter 2000/2001 kennen und verehren gelernt. *Disgrace* wurde dort sehr kontrovers diskutiert. Zum Teil wurde heftig in Frage gestellt, ob der Roman ein angemessenes Bild von der südafrikanischen Situation wenige Jahre nach dem Ende der Apartheid-Zeit biete. Besonders die Tatsache, dass Gewalt durch

Schwarze an Weißen das zentrale Ereignis des Buches ist, wurde als gefährliche Einseitigkeit kritisiert. Aber ich greife voraus. Zurück zu David Lurie – so der Name des Protagonisten.

Lurie ist Jahrgang 1945, also fünf Jahre jünger als Coetzee, hat aber mit diesem zumindest gemeinsam, dass er Professor für Literatur in Kapstadt ist. Bzw. genauer: Im Jahr 1997, in dem der Roman spielt, ist er nicht mehr Professor *für Literatur*. Die »große Rationalisierung«, wie Coetzee sagt, hat auch vor den Universitäten nicht Halt gemacht und »in den neuen Zeiten« zu einer Neustrukturierung namentlich in den Geisteswissenschaften geführt, die im Namen der gesellschaftlichen Verwertbarkeit geisteswissenschaftliche Fächer wie die Altphilologie oder die modernen Philologien abwickelt und die entsprechenden Lehrstühle »umwidmet«. Und so hat Lurie – wie Coetzee nicht ohne verhaltenen Sarkasmus vermerkt – jetzt eine außerplanmäßige Professur für »Kommunikation« und so aufregende Kurse zu geben wie »Communication Skills« (Kommunikationstechniken) und »Advanced Communication Skills« (Kommunikationstechniken für Fortgeschrittene) (3/8). Gleichsam als Entschädigung darf er noch *eine* Veranstaltung seines Lehrdeputats für sein ursprüngliches Fachgebiet verwenden, und so bietet er Seminare zur Lyrik der Romantik an. In dieser »umgewandelten und seiner Meinung nach kastrierten Lehranstalt« fühlt er sich »mehr denn je fehl am Platz« – wie »Kleriker in einem postreligiösen Zeitalter« (4/9r). Man wird kaum behaupten wollen, dass dies eine spezifisch südafrikanische Entwicklung und eine direkte Folge des Endes der Apartheid sei; eher könnte man erschrecken darüber, dass eine Haltung, mit der auch in unseren Breiten die Geisteswissenschaften zu kämpfen haben (wie viele Professuren für »Kommunikation« werden an deutschen Universitäten noch geschaffen werden?!), offenkundig bis an die Südspitze Afrikas globalisiert ist. In Südafrika fällt dieser Umbau allerdings zusammen mit der in ungeheurer Geschwindigkeit vollzogenen Transformation der Apartheid-Gesellschaft in eine multiethnisch-pluralistische Gesellschaft, was das Gefühl der Unbehauetheit bei vielen noch verstärken dürfte. Jedenfalls spielt die Spiegelung der »neuen« an den »alten Tagen« in *Disgrace* eine wichtige Rolle, und wir werden darauf zurückkommen müssen.

Dies ist Luries Ausgangslage. Wie steht es aber nun mit dem »Sexproblem«? Lurie hat es so »gelöst«, dass er jeden Donnerstag zu einem Apartmenthaus im Stadtteil Seapoint fährt und sich dort mit der Prostituierten »Soraya« trifft, von der er vermutet, dass sie ansonsten ein bürgerliches Leben führt. Als er sie eines Tages in der Stadt mit zwei Kindern entdeckt, gibt er der Versuchung nach, etwas von ihrem »anderen Leben« kennen lernen zu wollen, und folgt ihr. Durch das Fenster eines Cafés erkennt sie ihn, sie blicken einander in die Augen – und dieser kurze Blick ändert alles, zerstört das wohlgeordnete Arrangement. Mit einer vorgeschobenen Begründung zieht sie sich nach einigen Wochen von den Treffen mit ihm zurück. Die Agentur, durch die er sie gefunden hatte, verweigert Informationen zu ihrem Verbleib, bietet ihm stattdessen eine andere »Soraya« an. Erstmals agiert er als Getriebener, engagiert einen Privatdetektiv, der sie schnell ausfindig macht, ruft bei ihr zu Hause an, erfährt von der überrumpelten Frau, die ihr Doppelleben gefährdet sieht, eine fürchterliche Abweisung: »Ich weiß nicht, wer Sie sind«, hört er sie mit schriller Stimme sagen. »Sie verfolgen mich bis in mein Haus. Ich verlange, dass Sie mich hier nie wieder anrufen, nie wieder.« (10f./16)

Am Ende des ersten Kapitels erscheint David Lurie mithin als jemand, der beruflich gleichsam aufs Abstellgleis geschoben und dem die künstliche Befriedung seines Triblebens gescheitert ist. Wie geht es weiter?

Nach einem kurzen, schalen Intermezzo mit einer Sekretärin trifft er eines Abends auf dem Campus zufällig eine Studentin aus seinem Romantik-Seminar (möglicherweise – aber das wird nie deutlich gesagt – gehört sie nach den Kategorien der Apartheid-Zeit zur Gruppe der *coloured*, der Mischlinge), lädt sie auf einen Drink zu sich nach Hause ein und versucht sie zu überreden, über Nacht zu bleiben, mit der Begründung: »Weil die Schönheit einer Frau nicht ihr allein gehört. Sie ist Teil der Aussteuer, die sie mit auf die Welt bringt. Sie hat die Pflicht, sie zu teilen.« (16/24) Für diesmal entwindet Melanie Isaacs sich noch. Doch zwei Tage später verführt er sie. Sie meidet ihn in der Folge, fehlt im Seminar, doch er lässt nicht locker, besucht sie unangemeldet in ihrer Wohngemeinschaft, schläft mit ihr, nicht gegen, aber ohne ihren Willen. »Es ist keine Vergewaltigung, nicht ganz, aber doch unerwünscht, gänzlich unerwünscht.« (25/35) Eine Woche geht sie ihm aus dem Weg. Auf einmal jedoch steht sie vor seiner Tür, verwirrt, verunsichert, und bittet, ein paar Tage bei ihm wohnen zu dürfen. Obwohl er weiß, dass dies »das allerletzte ist, was er braucht« (27/37), nimmt er sie auf. Sie verschwindet wieder, fehlt erneut im Seminar, er attestiert ihr dennoch das Bestehen des Kurses.

Kurz darauf sucht ihn im Büro ein junger Mann auf, wohl der Freund der Studentin, und droht ihm mit Konsequenzen; danach sind die Reifen seines Autos durchstochen. Aus der Küstenstadt George reist Melanies Vater an und stellt Lurie öffentlich zur Rede. Es kommt zum Disziplinarverfahren, trotz zugesagter Vertraulichkeit findet Lurie den Fall in der Lokalpresse breit ausgewalzt wieder, mit voller Namensnennung, die studentische Aktionsgruppe »Women against Rape« (WAR) organisiert eine Mahnwache, unter der Tür wird die Botschaft durchgeschoben: »YOUR DAYS ARE OVER, CASANOVA« (43/58). Die Ex-Frau kommentiert angewidert: »The whole thing is disgraceful from beginning to end.« (44/61)

Das Disziplinarverfahren gerät zu einem atemberaubenden Diskurs über Schuld und Schuldbekennen, über Öffentlichkeit und Privatheit. Lurie ist bereit, der geforderten Formpflicht Genüge zu tun und sich ohne Diskussion, ja ohne Kenntnisnahme der Details als »schuldig im Sinne der Anklage« (49/65) zu bekennen. »Ich bin mir sicher, dass die Mitglieder dieses Ausschusses Besseres mit ihrer Zeit anzufangen wissen, als eine Geschichte aufzuwärmen, die unstrittig ist. [...] Füllen Sie das Urteil, und lassen Sie das Leben weitergehen.« (48/65) Doch das Komitee will Lurie ein persönliches Schuldbekennen nicht ersparen. Zunächst wehrt Lurie ab (»Was in mir vorgeht, ist meine Angelegenheit, nicht Ihre«, 51/68r). Durch provokative Offenheit unterläuft er dann freilich die Erwartungen. Er legt eine »Beichte« ab, aber keine, die den Vorstellungen der Juroren entspricht: Er bekennet, dass im Moment der Begegnung mit Melanie »Eros ins Spiel kam. Danach war ich ein anderer Mensch. [...] Ich wurde Diener des Eros.« (52/70; vgl., im ironisierenden Rückblick, 89/117: »It was a god who acted through me.«) Das Komitee vermisst hingegen ein konkretes Bekenntnis zum »Missbrauch« der Studentin; auch schweige er »von dem Schmerz, den er verursacht hat, [...] und auch von der langen Geschichte der sexuellen Ausbeutung, in die das einzuordnen ist.« (53/71) Lurie soll nun zunächst ein öffentliches, persönliches Schuldbekennen abgeben, und das Komitee

will dann darüber urteilen, ob dieses »von Herzen kommt«, ob es seine »wahren Gefühle« ausdrückt (54/73). Auch soll er sich einer psychologischen Beratung unterziehen, um sein Sozialverhalten zu adjustieren. Diesen Ansinnen widersetzt sich Lurie konsequent. Sie erinnern ihn, wie er seiner Tochter Lucy später sagt (in einer »Tirade«, die ihm freilich selbst »melodramatisch, übertrieben« erscheint), »zu sehr an Maos China. Widerruf, Selbstkritik, öffentliche Entschuldigung. Ich bin altmodisch, ich würde es vorziehen, an die Wand gestellt und erschossen zu werden. [...] Wir haben puritanische Zeiten. Das Privatleben interessiert die Öffentlichkeit. [...] Sie wollten ein Schauspiel: an die Brust schlagen, Reue, wenn möglich Tränen. Eigentlich eine Fernsehshow. Den Gefallen habe ich ihnen nicht getan.« (66/88r) Lieber riskiert er die Entlassung. Und so geschieht es dann auch.

Szenenwechsel. Gegenwelt. Lurie verlässt Kapstadt und reist auf die andere Seite des Kaps, bald tausend Kilometer, in die Nähe von Grahamstown, aufs Land. Dort hat seine Tochter Lucy mit einer Art Kommune eine kleine Farm übernommen. Nach Auflösung der Kommune ist sie mit ihrer Lebensgefährtin Helen dort geblieben (und als Lurie ankommt, erfährt er, dass auch diese, wohl auf Dauer, nach Johannesburg zurückgekehrt ist). Lucy baut Gemüse an, das sie auf dem Wochenmarkt verkauft, und betreibt eine Hundepension. Sie führt, wie Lurie feststellt, das Leben einer vormodernen Bäuerin, ein Leben, das so gänzlich konträr zu dem seinen ist, dass er sich wundert, wie »er und ihre Mutter, Stadtmenschen, Intellektuelle, diese Regressionsstufe [throw back], diese robuste [sturdy] junge Siedlerin hervorgebracht haben sollten« (61/81r), in der gleichsam die Geschichte der burischen *vortrekker* des 19. Jahrhunderts sich wieder gegen die moderne Großstadtzivilisation durchsetzt.

Diese Lebensform begründet eine latente Spannung zwischen Vater und Tochter, die recht bald nach Luries Ankunft zum Ausbruch kommt. Lurie macht sich lustig über Lucys Freundin Bev Shaw, die mit ihrem Mann in Grahamstown eine Art ambulante Tierklinik ehrenamtlich weiterbetreibt, nachdem der Staat dafür die Gelder gestrichen hat (»Auf der Prioritätenliste der Nation sind die Tiere nirgends zu finden«, sagt Lucy [73/97]). Er bewundere den Idealismus dieser Tierschützer, sagt Lurie, zugleich aber erinnerten sie ihn eben deshalb an »gewisse Christen. Alle sind so harmlos-fröhlich [cheerful] und bester Absicht, dass es einen nach einer Weile juckt, loszuziehen, um ein bisschen zu vergewaltigen und zu plündern. Oder einer Katze einen Tritt zu verpassen.« (ebd./97r) Lucy fasst das als Angriff auf ihre Lebensform auf. »Du denkst, weil ich deine Tochter bin, sollte ich etwas Besseres mit meinem Leben anfangen«, hält sie ihm daraufhin vor. »Du denkst, ich sollte Stilleben malen oder Russisch lernen. Du hältst nichts von Freunden wie Bev und Bill Shaw, weil sie mich nicht zu einem höheren Leben führen.« (74/97) Aber sie insistiert: »[...] der Grund dafür ist, dass es kein höheres Leben gibt. Es gibt nur dieses Leben hier. Das wir mit den Tieren teilen. [...] Wir sollten einige unserer menschlichen Privilegien [human privilege] mit den Tieren [...] teilen. Ich möchte nicht als Hund oder Schwein wiedergeboren werden und so leben müssen, wie Hunde und Schweine unter uns leben.« (74/97fr) Lurie stimmt zu, man müsse zu den Tieren »unbedingt freundlich« sein, will aber daran festhalten, dass »wir einer anderen Schöpfungskategorie [different order of creation] an(gehören) als die Tiere. Nicht unbedingt einer höheren, nur einer anderen« (74/98). Und in

einer für ihn schon typisch zu nennenden Weise verweigert er sich auch hier dem Schuld-Diskurs: »Wenn wir also freundlich [zu den Tieren] sein wollen, dann bitte aus schlichter Großherzigkeit [generosity], nicht weil wir uns schuldig fühlen oder Vergeltung fürchten.« (ebd./98r)

Mit dieser Diskussion ist ein Thema angeschlagen, das sich im weiteren Verlauf des Romans durchhält: der Umgang mit Tieren. Im Übrigen wird schon jetzt deutlich, dass Vater und Tochter sich in vieler Hinsicht viel stärker ähneln, als es nach ihren höchst unterschiedlichen Lebensentwürfen erscheint. Beide verweigern sich ja der Idealisierung ihres Tuns und ihrer Haltung, beide verzichten auf gesellschaftliche Achtung. Bald wird sich indes zeigen, dass das weitere Konflikte nicht ausschließt. Immerhin lässt Lurie sich auf den neuen Lebensstil, den veränderten Lebensrhythmus ein. Ohne seinen ironisch-gebrochenen Gestus aufzugeben – »ob ich Tiere mag? ich esse sie, also muss ich sie wohl mögen, jedenfalls Teile von ihnen« (81/107r) –, ist er sogar bereit, Bev Shaw in der Tierklinik zu helfen, solange er – wie er hinzufügt – dadurch »nicht ein besserer Mensch werden muss« (77/102r). Wie sich erweist, besteht eine von Bevs Haupttätigkeiten darin, jeden Sonntag-nachmittag kranken, schwachen und alten oder auch nur unerwünschten, nicht mehr finanzierbaren Haustieren den »Gnadentod« zu gewähren, sie einzuschläfern, wobei sie eine besondere Fähigkeit hat, den Tieren die Angst zu nehmen, sie zu beruhigen; ja sie lebt dabei geradezu eine, wie Lurie irritiert feststellt, emotionale »communion with animals« (126/164). Obwohl er sie zunächst ironisiert als »Priesterin, voller New Age *mumbo jambo*, die absurderweise versucht, das Los von Afrikas leidender Tierwelt zu lindern« (84/110r), übernimmt es Lurie, die Kadaver zu beseitigen. Dabei entwickelt er ein eigentümliches Ethos: Als er sieht, dass die Arbeiter in der Verbrennungsanlage den Tieren die bereits todesstarrten Glieder ebenso ungerührt wie brutal zerschlagen, damit sie besser in die Öfen passen, bringt er die Kadaver fortan selbst dorthin, um für einen würdevollen Umgang mit ihnen zu sorgen. Er findet es selbst »seltsam, dass ein Mann, der so egoistisch ist wie er, sich dem Dienst an toten Hunden widmet« (146/190) – in der englischen Fassung (»offering himself to the service of dead dogs«) klingt deutlich die Assoziation zum Begräbnisgottesdienst (*service*) mit –, und fragt sich, warum er das tut: »Den Hunden zuliebe? Aber die Hunde sind tot; und was wissen Hunde schon von Ehre und Schande [dishonour]? Dann also für sich selbst. Für sein Konzept [ideal] von der Welt, einer Welt, in der Männer nicht Schaufeln benutzen, um mit ihnen auf Tierleichen einzudreschen, damit sie bequemer weiterzuverarbeiten sind.« (146/190r) Er räumt ein, dass es »andere, produktivere Arten geben (müsste), sich der Welt zu widmen oder einer Idee von der Welt« (146/190r). Aber er empfindet es als stimmig, dass er jetzt genau dieses tut: »Er rettet die Ehre von Tierleichen, weil kein anderer blöd genug ist, es zu tun.« (146/191) Man kann geradezu von einem anti-idealistischen Idealismus sprechen, einem Idealismus, der Ideale verweigert, der sich weigert, etwas um einer darüber hinaus gehenden Bedeutung willen zu tun – und es doch tut.

Noch eine weitere für die folgende Entwicklung wichtige Person ist zu erwähnen. Es ist Petrus, Lucys Angestellter, Verwalter, Helfer, ein Schwarzer. »In den alten Tagen« der Apartheid wäre er ein subalternen Untergebener des *baas*, des »Bosses«, gewesen. In der »neuen Zeit« ist Lucy auf seine Kooperation, sein Entgegenkom-

men, ja mehr und mehr auf seinen Schutz angewiesen. »Sie leben in einer neuen Welt«, denkt Lurie einmal, »er und Lucy und Petrus. Petrus weiß das, und er weiß das, und Petrus weiß, dass er es weiß.« (117/152) Der Roman beobachtet gleichsam den Prozess, wie sich die Machtverhältnisse auf der Farm nach und nach umkehren. Einen Teil des Landes bebaut Petrus schon in Eigenregie, und Lurie vermutet, dass er letztlich die ganze Farm übernehmen möchte (»Petrus has a vision of the future in which people like Lucy have no place«; [118/153]); für sich und seine (Groß-) Familie errichtet er gerade einen Neubau.

Als aus dem Nichts die Katastrophe hereinbricht, ist Petrus wie zufällig nicht da. Die Katastrophe, das sind zwei Männer und ein Halbwüchsiger, Schwarze, die Lurie und Lucie auf einem Spaziergang entgegenkommen. Bei ihrer Rückkehr stehen die drei vor dem Haus, behaupten, sie müssten telefonieren. Als Lucy die Tür öffnet, drängen sie sich hinein, überwältigen die beiden, sperren Lurie ins Bad ein; von dort muss er beobachten, wie sie ungerührt alle Hunde in den Zwingern erschießen (eine Brutalität, die er im Rückblick als symbolische Rachehandlung versteht »in einem Land, in dem Hunde so gezüchtet werden, dass sie beim bloßen Geruch eines Schwarzen knurren« [110/144]). Später übergießen sie ihn mit einer brennbaren Flüssigkeit und zünden ihn an; mit Mühe kann er, schwer verletzt, das Feuer löschen. Was mit Lucy geschieht, kann er nur ahnen. Nachts verschwinden sie, Luries Auto angefüllt mit Diebesgut.

Das schreckliche Geschehen entfremdet Vater und Tochter voneinander. Er macht sich Vorwürfe, dass er sie nicht gegen die Vergewaltigung schützen konnte (vgl. 157/205). Sie zieht sich in sich selbst zurück, will über diesen Aspekt des Überfalls nicht reden, zeigt bei der Polizei nur den Raub an. Von Lurie zur Rede gestellt, antwortet sie mit einem Argument, das auf den ersten Blick seiner Argumentation im Disziplinarverfahren verblüffend ähnelt: »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.« (112/145) Was bei Lurie jedoch auf den Schutz der Privatsphäre gegen den inquisitorischen Profanpuritanismus der *political correctness* zielt, ist bei Lucy gänzlich anders gemeint. Im Südafrika der Nach-Apartheid-Zeit will sie die Vergewaltigung durch Schwarze nicht öffentlich sühnen lassen. Entrüstet hält ihr Lurie vor, sie könne doch nicht ernsthaft glauben, durch Verzicht auf Gegenwehr dem Rachebedürfnis der Schwarzen die Spitze brechen zu können und so fortan sicherer zu leben; Rache sei vielmehr »wie eine Feuersbrunst. Je mehr sie verschlingt, desto hungriger wird sie« (112/146). Auch unterstellt er ihr, sie suche »eine Art private Erlösung«, sie meine wohl, sie könne »die Verbrechen der Vergangenheit sühnen«, indem sie »in der Gegenwart leide [...]« (112/146r). Doch Lucy – auch sie eine anti-idealistische Idealistin! – verweigert sich einer solchen Deutung: »Schuld und Erlösung sind abstrakte Begriffe. Ich handle nicht nach abstrakten Begriffen.« (112/146)

Der Streit eskaliert, als Lucy einen der Täter, den Halbwüchsigen, unter den Gästen der Party entdeckt, die Petrus veranstaltet (vgl. 131ff./170ff.). Es kommt zum Eklat: Lurie stellt den Jungen zur Rede, der empört alles abstreitet, Lurie und Lucy verlassen die Feier. Doch Lucy weigert sich, die Polizei zu rufen. Lurie beschwört sie, endlich einzusehen, dass Petrus keineswegs ihr Beschützer ist, sondern die

Verbrecher deckt; wenn sie jetzt zurückstecke, werde sie für immer ihre »Selbstachtung« (self-respect) verlieren (134/174). Vergebens. Lucy sagt nur: »*You don't know what happened.*« (ebd.) Tage später bricht sie dann doch ihr Schweigen. »Es war so persönlich«, sagt sie. »Es geschah mit solchem persönlichem Hass.« (156/203r) Der »Schock gehasst zu werden« (ebd.) lasse sie nicht los. Zugleich aber liest sie die Tat als Machtdemonstration, hält die Täter für Gewohnheitstäter (»they do rape«, ebd.), die damit ihr Territorium zu markieren pflegen (vgl. 158/206). Vielleicht sei das aber »der Preis [...], den man dafür zahlen muss, bleiben zu dürfen? Vielleicht sehen sie das so, vielleicht sollte ich das auch so sehen. Sie glauben, dass ich ihnen etwas schulde. Sie sehen sich als Schuldeneintreiber, Steuereintreiber. Warum soll ich hier leben dürfen, ohne zu zahlen?« (158/206) Lurie nennt das »Sklaverei«; »sie wollen dich als ihre Sklavin.« Lucy antwortet: »Nicht Sklaverei. Unterwerfung. Unterjochung.« (159/207) Und zum Entsetzen des Vaters ist sie bereit, diesen Preis zu akzeptieren; gegen sein Drängen weigert sie sich, die Farm aufzugeben. Es kommt zu einem letzten Wortwechsel, der nur noch als Briefwechsel möglich ist. Lurie schreibt: »Liebste Lucy, mit unendlicher Liebe muss ich das Folgende sagen. Du bist kurz davor, einen gefährlichen Fehler zu begehen. Du willst dich vor der Geschichte demütigen. Aber der Weg, den du gehst, ist der falsche. Du wirst alle Ehre verlieren; du wirst nicht mehr mit dir selber leben können. Ich beschwöre dich, höre auf mich. Dein Vater.« (160/209r) Lucy antwortet: »Lieber David, Du hast mir nicht zugehört. Ich bin nicht der Mensch, den du kennst. Ich bin ein toter Mensch, und ich weiß noch nicht, was mich wieder ins Leben zurückführen wird. Ich weiß nur, dass ich nicht fortgehen kann. [...] Ja, der Weg, den ich gehe, ist vielleicht der falsche. Aber wenn ich jetzt die Farm verlasse, gehe ich als Gescheiterte und werde den Geschmack dieses Scheiterns für den Rest meines Lebens mit mir tragen. [...] Ich weiß, dass du mir helfen willst, aber du bist nicht der Führer, den ich brauche, nicht jetzt. Deine Lucy.« (161/209fr) Lurie beschließt abzureisen.

Nach einem Zwischenstopp in George, wo er mit unklaren Motiven den Vater von Melanie Isaacs aufsucht, einen Schulrektor, von diesem zum Abendessen im Kreis der Familie nach Hause eingeladen wird, mit der unausgesprochenen Erwartung, dass er dort die lang ersehnte Entschuldigung aussprechen werde, eine Erwartung, die Lurie dann auch erfüllt, – nach dieser überaus beklemmenden Episode also (wenn sie nicht so beklemmend wäre, könnte man von einem Satyrspiel zu dem Disziplinarverfahren sprechen) kehrt Lurie nach Kapstadt zurück und findet seine Wohnung von Einbrechern verwüstet und leer geräumt vor. Lurie bemüht sich kaum, die Ordnung wiederherzustellen, sondern versenkt sich ganz in die Fortführung der Kammeroper »Byron in Italy«, an der er schon die ganze Zeit arbeitet. Seine früheren Kollegen meiden ihn, seine Stelle ist bereits wieder besetzt, mit einem Dr. Otto, dessen Fachgebiet bezeichnenderweise »angewandte Sprachwissenschaft«, genauer: »Fremdsprachenerwerb« ist (179/233); nichts mehr also von den »Dichtern«, den »toten Meistern«, mit denen Lurie sich beschäftigt (ebd.).

Als er in den Telefonaten mit Lucy einen veränderten Ton herauszuhören meint, ist er beunruhigt und kehrt unter einem Vorwand nach Grahamstown zurück. Lucy ist schwanger, von der Dreifachvergewaltigung. »Three fathers in one«, denkt Lurie in grimmigem Sarkasmus (199/258). Auch stellt sich heraus, dass der jüngste der Vergewaltiger jetzt auf Dauer bei Petrus lebt, ein Verwandter von diesem ist. Als

Lurie Petrus zur Rede stellt, prallen zwei Welten, zwei Gesellschaftskonzepte, zwei Rechtskulturen aufeinander. Für Petrus gehört Pollux – so der Name des Jungen – zur Familie. »He is my family, my people.« (201/261) Auch für Petrus ist, was geschehen ist, böse. »But it is finish.« (201/262) Er ist durchaus bereit, Verantwortung dafür zu übernehmen. Doch die Verantwortung besteht für Petrus darin, dass der Junge Lucy heiratet, bzw., da der Junge noch nicht volljährig ist, dass er selbst Lucy zur Frau (genauer: zur Drittfrau) nimmt und sie und das Kind damit in die Großfamilie aufnimmt, ihnen den Schutz der Großfamilie gewährt. »Then it is over, this whole badness.« (202/262) Konsterniert markiert Lurie die Kulturdifferenz: »This is not how we do things.« (202/262) Wir, das meint: wir Weißen. Und er hält das Ganze für »nackte Erpressung« (202/263). Doch Petrus hat schon früher Lucy als eine Frau gelobt, die nicht an der Vergangenheit klebt, die in die Zukunft schaut: »She is a forward-looking lady, not backward-looking.« (136/177) In der Tat versteht Lucy den Vorschlag nicht als Heiratsantrag – »mit kirchlicher Trauung und *honeymoon* an der Wild Coast« (203/264r) –, sondern als das Angebot für »ein Bündnis [...], ein Geschäft. Ich bringe das Land ein, dafür darf ich mich unter seinen Schutz begeben. Er will mich darauf hinweisen, dass ich sonst Freiwild bin.« (203/264) Und Lucy ist bereit, den *deal* einzugehen: Petrus soll das ganze Land haben, sie will nur das Haus behalten; was er über ihre Beziehung erzählt, ob er Lucy als seine dritte Frau, seine Geliebte oder sonst wie deklariert, soll ihm überlassen sein, sie will nicht widersprechen, wenn er ihr nur Frieden und Sicherheit gewährt. »Wie demütigend«, kommentiert Lurie. »So große Hoffnungen, und nun dieses Ende.« »Ja, du hast Recht«, antwortet sie. »Es ist demütigend. Aber vielleicht ist das eine gute Ausgangsbasis für einen Neuanfang. Vielleicht ist es dies, was ich zu akzeptieren lernen muss. Von ganz unten anfangen. Mit nichts. Nicht mit: »nichts als ...«. Mit nichts. Ohne Papiere [cards], ohne Waffen, ohne Besitz, ohne Rechte, ohne Würde.« »Wie ein Hund«, sagt er. Und sie: »Ja, wie ein Hund.« (205/266r) Hier finden die wichtigsten Stränge des Buches zusammen – bezeichnenderweise mit einem Zitat aus dem Schlusssatz von Kafkas *Proceß*: »Wie ein Hund«, sagt dort der sterbende, zugleich gedrosselte und erstochene K., »es war, als sollte die Scham ihn überleben.« (Kafka: 1994 u.ö., 241).

Der Rest ist Epilog. Als Lurie kurz darauf Pollux ertappt, wie er Lucy durchs Badezimmerfenster beim Duschen beobachtet, und ihm eine Szene macht, wirft sie ihm vor, *er* sei der eigentliche Störenfried, der Fremdkörper, der ein organisches Zusammenleben auf der Farm verhindere. Er zieht aus, mietet in Grahamstown ein Zimmer, lebt weithin in der Tierklinik, beteiligt sich an der Arbeit. Der Versuch, die Byron-Oper weiter zu treiben, will nicht recht gelingen. Einer der Hunde – verkrüppelt, niemand will ihn haben, seine Gnadenfrist wird bald um sein – findet Gefallen an Luries Banjozupfen, wenn er Melodien für die Oper ausprobiert. Samstags trifft er sich in der Stadt mit Lucy: »Ich bin entschlossen, eine gute Mutter zu werden«, sagt sie. »Eine gute Mutter und ein guter Mensch. Du solltest auch versuchen, ein guter Mensch zu werden.« (216/280r) Er wiegelt zwar ab: »Ich fürchte, für mich ist es zu spät. Ich bin bloß ein alter Knastbruder, der seine Strafe absitzt.« Aber insgeheim denkt er doch: »Ein guter Mensch. Kein schlechter Vorsatz, in finsternen Zeiten.« (216/218r)

Das Schlussbild: Sonntagnachmittag in der Klinik. Mit Luries Hilfe hat Bev bereits 23 Tiere eingeschlafert. Übrig ist nur noch der junge Hund, der die Musik liebt.

Lurie öffnet den Käfig, sagt: »Komm«, nimmt den zutraulichen Hund auf den Arm und trägt ihn »wie ein Lamm« ins Behandlungszimmer; die Assoziation zum »guten Hirten« dürfte gewollt sein. »Ich dachte, du würdest ihn noch eine Woche aufsparen«, sagt Bev. »Gibst du ihn auf?« »Ja«, sagt Lurie, »ich gebe ihn auf.« (220/285)

Ist das ein Campus-Roman? Ein politischer Roman über die Transformation der südafrikanischen Gesellschaft nach dem Ende der Apartheid? Über das Verhältnis der ethnischen Gruppen im »neuen Südafrika«? Eine Studie über Gewalt? Die Erzählung einer Vater-Tochter-Beziehung? Ein Buch über die Würde von Tieren? »Disgrace« enthält dies alles, gewiss, und ist doch mehr und letztlich auch anderes als das. Aber was ist dies andere, was ist es, das diesen Roman so spezifisch macht?

Ich versuche mich dem anzunähern über den Titel. *Disgrace* heißt übersetzt in der Tat »Schande«. Das englische Wort enthält aber eine Fülle von Bedeutungsnuancen. In *dis-grace* steckt *grace*, »Gnade«, »Huld«. *Disgrace* meint daher so etwas wie Gegen-Gnade, Un-Gnade, Un-Huld, Huld-Entzug. Der Gegenbegriff zu *disgrace* ist im Englischen aber nicht primär *grace*, sondern *honour*, »Ehre«. *Disgrace* kann deshalb auch heißen: »Un-Ehre«, »Ehr-Verlust«, »Ehr-Entzug«. Betrachtet man dieses Wortfeld, so kann man sagen: »Disgrace« erzählt die Geschichte eines Ehr-Verlusts, eines Huld-Entzugs. Aber wir müssen gleich hinzufügen: »Disgrace« erzählt von der Würde des Ehrlosen, von der – warum nicht? – Ehre des Ehrlosen. Und dies gilt für die beiden Protagonisten des Buches, für David Lurie und seine Tochter Lucy. Wie ist das zu verstehen?

Lurie verliert im Zuge des Skandals und des folgenden Disziplinarverfahrens seine soziale Reputation, er fällt heraus aus dem feinen Netz gesellschaftlicher Achtung. Aber er ist nicht nur das Opfer des Entzugs von Achtung. Er verzichtet auch aktiv auf Ehre. Er könnte ja durch den angebotenen Kompromiss »das Gesicht wahren«, er könnte durch das öffentliche Schuldbekenntnis jedenfalls so viel an Ehre behalten, dass er im sozialen Leben an der Universität, einem Milieu, das sich selbst wohl eher als liberal bezeichnen würde, nicht zur Un-Person werden müsste. Denn genau das ist ja der *deal*, der ihm vorgeschlagen wird: Ehre gegen Schuldbekenntnis. Doch er weigert sich, verweigert sich. Nun könnte man meinen, das geschehe im Namen einer snobistischen Verachtung der moralischen Erwartungen eines (und sei es liberal-akademischen) Pfahlbürgertums oder gar mit dem postpubertären Gestus der Demonstration von Authentizität gegenüber der Konventionalität der gesellschaftlichen Normen. Doch so sehr bei Lurie die Tendenz unverkennbar ist, sich als bildungselitärer *outcast* gegenüber seinen angepassten Kollegen zu inszenieren (eine Tendenz freilich, die er kennt und ironisiert), und so sehr seine Ablehnung des angebotenen Kompromisses gespeist ist von dem Motiv, die eigenen Erfahrungen nicht zu denunzieren (»Ich war ein Diener des Eros« – daraus spricht ja auch ein Stolz!), so deutlich wird doch je länger je mehr, dass Luries Verweigerung eine viel grundlegendere, elementarere ist. Lurie stabilisiert nämlich nicht einfach seine Selbstachtung durch Verachtung der anderen, er *verzichtet* vielmehr *auf Selbstachtung*. Genauer: er lernt mehr und mehr darauf zu verzichten. Dass dies ein länger dauernder Prozess ist, geht auch daraus hervor, dass er Lucy ja inständig warnt, sie werde die »Selbstachtung« verlieren, wenn sie sich auf Petrus' Vorschlag einlasse. Noch hier sieht er nicht, wie sehr Lucys Weg dem seinen ähnelt.

Lucy hat durch ihren Verzicht auf eine bürgerliche Karriere, ihr Leben in der alternativen Landkommune, ihr Zusammenleben mit einer Frau bereits sozusagen das Normalpensum abweichenden Verhaltens erfüllt. Doch es wird ihr weit mehr zugemutet: Der Stolz, der mit der Abweichung verbunden, die Selbstachtung, die daraus gewonnen sein kann, wird ihr in schockierender Weise geraubt. Die Integrität ihres Körpers wird brutal *geschändet*, sie verliert ihre Selbständigkeit, ihr Hof und auch sie selbst gehen nach und nach in die Hand eines Anderen über, sie wird abhängige Schutzbefohlene von Petrus; dass sie als *Weißer* jetzt einem *Schwarzen* untertan ist, ist nur *ein* Aspekt dieses Geschehens. Doch sie wehrt sich nicht. Gewiss spürt sie den Verlust, den Schmerz, die Demütigung. »Ich bin ein toter Mensch«, schreibt sie dem Vater ja. Aber sie akzeptiert den Verlust der Ehre und der Selbständigkeit als Bedingung, unter der ihr Leben steht. Ja, sie begreift den radikalen Verzicht auf Selbstachtung als Bedingung für einen Neuanfang, bei dem sie aber keineswegs sicher ist, wo er hinführen wird, ja nicht einmal, ob er gut für sie ist.

»Wie ein Hund«, hat Lurie das kommentiert, und Lucy stimmte zu. Die Hunde stehen für diese Rückführung auf die pure Existenz. Keineswegs werden die Tiere idealisiert. Auch wird der Einsatz für sie nicht verklärt. Bev Shaw ist ein Engel, der tötet; ihre Fähigkeit, das Vertrauen der Tiere zu gewinnen, ist zutiefst zweideutig. Dies ist kein Roman für Tierschützer. Die Tiere sind so etwas wie Realchiffren für eine Existenz, die losgelöst ist von Kategorien wie Ehre, Würde, Achtung, losgelöst auch von Plänen, Zielen, Programmen.

Genau dies kennzeichnet auch Lurie und Lucy. Ihr Ausbrechen aus dem Käfig der Erwartungen, aus dem Netz der sozialen Achtung hat kein erklärtes Gegen-Ziel, kein Gegen-Programm. Die Schande ist nicht gemildert durch die Entwicklung neuer Kriterien von Achtung, schon gar nicht durch Heilsverheißungen. Allenfalls bei Lucy könnte man die zarte Andeutung einer Perspektive erkennen, wenn sie sagt, sie wolle eine gute Mutter, ein guter Mensch werden. Lurie bewundert das, aber von außen, als einer, dem diese Möglichkeit nicht zu Gebote steht. Sein eigener Weg geht – wenn man so will – bis zur radikalen Vollendung der Schande, zum völligen Verlust, ja der völligen Hingabe der Selbstachtung. Gewiss hat er aus seiner akademischen Existenz noch das Projekt der Byron-Oper herüber gerettet. Aber er gibt sich keinen Illusionen hin über den Wert seiner Beschäftigung mit den »toten Meistern«, und es ist kein Zufall, dass er die Arbeit an der Oper schließlich im Hundezwinger fortsetzt, am Banjo Melodien probierend, denen nur die Hunde zuhören, gelegentlich kopfschüttelnd beobachtet von Passanten, die den alternden Mann nicht verstehen können. Dies ist der Ort, wo er hingehört. Und am Ende verzichtet er auch auf das letzte Wesen, dem er, dem seine Musik noch etwas bedeutet hat, jenen Hund, den er zu Bev trägt mit den Worten: »Ich gebe ihn auf«, den letzten Worten des Romans. Wenn das auch für ihn ein Neubeginn sein soll, wie für Lucy, dann erzählt ihn der Roman jedenfalls nicht.

»How are the mighty fallen, wie sind die Mächtigen gestürzt« (167/218r), mit diesem biblischen Ausdruck nicht des Triumphs, sondern des bekümmerten Staunens (das Zitat stammt aus einem Klagelied Davids über den Tod Sauls und Jonathans, 2 Sam 1,19.25.27) kommentiert Mr. Isaacs, Melanies Vater, während Luries Besuch in George dessen Geschick. Nein, für mächtig hält Lurie sich nicht. »Er hält sich selbst

für unbedeutend [obscure] und immer unbedeutender werdend. Eine Gestalt von den Rändern der Geschichte.» (167/218r) Und er antwortet: «Vielleicht tut es uns gut [...], hin und wieder einen Fall zu tun. Solange wir nicht daran zerbrechen.» (ebd./218) Später spricht Isaacs ihn auf Gott an: «Die Frage ist: Was fordert Gott von Ihnen, über das hinaus, dass es Ihnen Leid tut [sc. was Sie Melanie angetan haben]?» (172/225r) Lurie antwortet, wie es ausdrücklich heißt, «mit Bedacht», und diese Antwort ist der ausführlichste Kommentar, den Lurie seinem Weg gibt: «Normalerweise würde ich antworten», sagt er, «dass man ab einem gewissen Alter nichts mehr dazulernen kann. Man kann nur wieder und wieder bestraft werden. Aber vielleicht stimmt das nicht, jedenfalls nicht immer. Ich warte es ab. Was nun Gott betrifft, ich bin kein gläubiger Mensch, deshalb muss ich mir, was Sie Gott und Gottes Wünsche nennen, in meine eigene Sprache übersetzen. In meiner Sprache heißt das: Ich werde bestraft für das, was zwischen mir und Ihrer Tochter geschehen ist. Ich bin in einen Zustand der Schande [a state of disgrace] gesunken, und es wird nicht leicht sein, mich daraus wieder zu erheben. Dies ist keine Strafe, gegen die ich mich gewehrt hätte. Ich murre nicht. Im Gegenteil, ich lebe damit von Tag zu Tag und versuche, die Schande als meine Daseinsform zu akzeptieren. Genügt das Gott, was meinen Sie, dass ich in einer Schande lebe ohne Ende?» (172/225r)

Trying to accept disgrace as my state of being – als er den letzten Hund aufgibt, ja, hingibt, hat er dieses Ziel weitest möglich erreicht. Er beansprucht nichts mehr. Er sieht sich als *barijan*, als Angehöriger jener Kaste der Unberührbaren in Indien, zu deren Aufgabe auch das Entsorgen von Tierleichen gehörte (146/190). Nun ist das radikale Loslassen eine Haltung, die auch für das Religiöse kennzeichnend ist. Das Volk Israel muss von den Fleischtöpfen Ägyptens in die Wüste ziehen, um dort Gott zu begegnen. Von Jesus heißt es nach seiner Taufe: «Er war in der Wüste vierzig Tage und wurde versucht vom Satan und war bei den Tieren, und die Engel dienten ihm.» (Mk 1,13) Der Kreuzestod als die radikale Selbstentäußerung Jesu ist das zentrale Heilsereignis des Christentums. Der Glaube selbst ist ein völliges Sich-Verlassen auf Gott, ein Sich-selbst-Loslassen hin auf Gott. Die südafrikanische Kultur ist so durch und durch vom Christentum und seiner Sprachwelt geprägt, dass Coetzee dieser Hintergrund wohlbewusst gewesen sein muss. Das heißt nicht, dass er ihn bejahen würde und dass wir deshalb gar berechtigt wären, eine Erlösungsperspektive in den Roman hinein zu projizieren. Wenn überhaupt, dann wäre von einer «Erlösung ohne Erlösung» zu sprechen, genauer: einer Loslösung aus der Sphäre von Ehre und Selbstachtung, die nicht auf Erlösung aus ist, ja, die die Perspektive auf Erlösung verweigert. Bei diesem Autor ist Kafka nie fern. Die Verweigerung von Sinn, die Verweigerung von Bedeutung, die Weigerung, sich eingliedern zu lassen in ein großes Ganzes, und sei es ein religiös-metaphysisches großes Ganzes, das macht die eigentümliche Würde dieser Menschen aus, man kann auch sagen: ihre radikale, säkulare Humanität. Und wenn dieser Roman überhaupt eine politische Botschaft hat, dann wäre es die Verweigerung gegen die totale Verzweckung, die *great rationalization*. Es ist dies aber auch eine Verweigerung gegen den aktiven Protest, der selbst mit «großen Zielen» arbeitet.

Man kann diese Haltung kritisieren. Man kann in ihr den elitären Gestus eines älteren weißen Mannes identifizieren, der wohlhabend genug ist, sich ein derart elementares Sich-Loslassen und zugleich eine derart intensive Selbstbespiegelung

leisten zu können. Ein konstruktiver Beitrag zum Aufbau des neuen Südafrika sieht sicher anders aus. Man wird sich aber kaum der verstörenden Wirkung dieses Romans entziehen können, der statt Sinnstiftung Sinnverweigerung (oder soll man sagen: Sinnstiftung *durch* Sinnverweigerung?) betreibt. Doch vielleicht ist es ja genau das, was große Literatur ausmacht.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Coetzee, John M.:

- *Disgrace*. London 1999. Deutsche Übersetzung durch Reinhild Böhnke: *Schande*. Frankfurt/M. 2000. Der englische Text wird zitiert nach der Taschenbuchausgabe London 2000, die deutsche Fassung teils nach der genannten, teils in eigener Übersetzung (englische Paginierung/deutsche Paginierung, bei Abweichung ergänzt um »f«).
- *Dusklands*. Johannesburg 1974.
- *In the Heart of the Country*. London 1977.
- *Waiting for the Barbarians*. London 1980.
- *Life and Times of Michael K*. London 1983.
- *Foe*. London 1986.
- *Age of Iron*. New York 1990.
- *The Master of Petersburg*. New York 1994.
- *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. New York 1997.
- *Stranger Shores. Essays 1986–1999*. London 2001.
- *Youth*. London 2001.
- *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. London 2003.

Kafka, Franz: *Der Proceß*. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt [M] 1994 u.ö.

Forschungsliteratur:

Attridge, Derek: *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago/London/Scottsville (Südafrika) 2005. Dort weitere Literatur.

Attridge, Derek u. Peter D. McDonald (eds.): *J.M. Coetzee's »Disgrace«*. Sonderausgabe von: *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 4, no. 3 (2002).