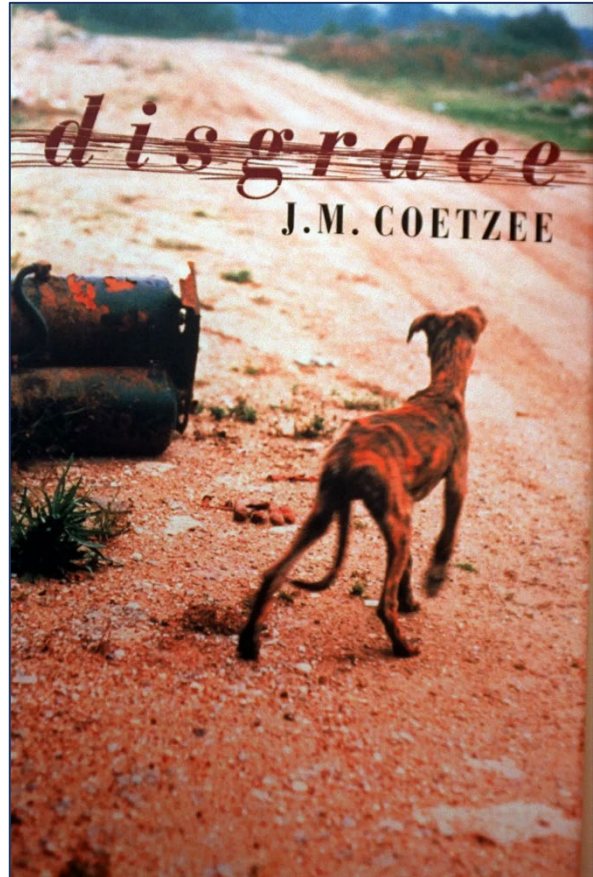
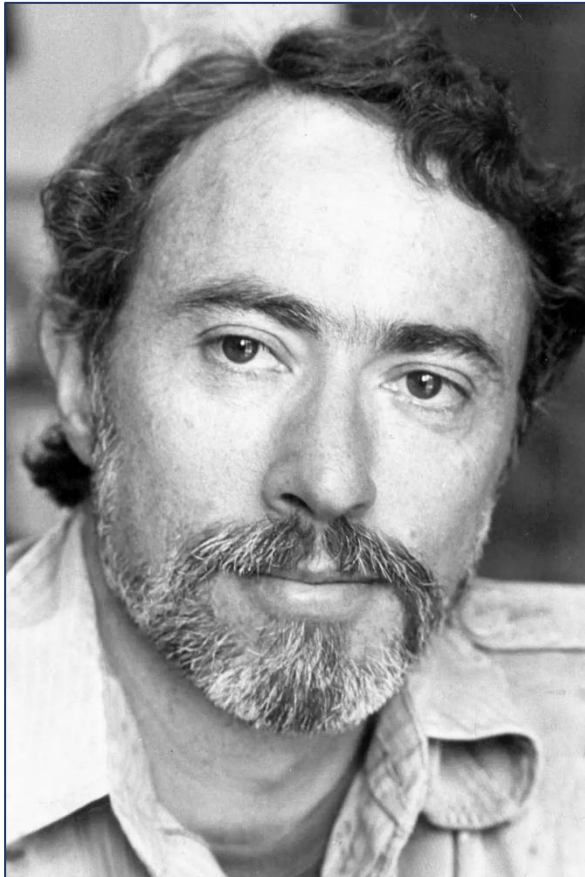


J. M. COETZEE, SCHANDE (DISGRACE) 1999 MATERIALIEN



Inhalt

ARTIKEL in der Los Angeles Times, 1. Juli 2024: Lauren LeBlanc, Der Roman aus dem Jahr 1999, der unsere Zukunft vorhersagte.....	7
REZENSION von Ursula Collas, Ein literarisches Altersbild	9
Biografie des Autors	9
Inhaltsangabe.....	9
Einführung in die verschiedenen Ebenen	10
1. Sexuelle Ebene	11
2. Berufliche Entwicklung.....	12
3. Vater-Tochter-Beziehung	12
4. Politische Situation	13
5. Das Motiv der Hunde	14
6. Das Byron-Projekt	14
Bedeutung des Titels „Schande“	15
Alterstopoi	15

ERZÄHLERSPERSPEKTIVE	17
Unbequeme Komplizenschaft	17
Die Rolle des Erzählers laut der Sekundärliteratur	18
PERSONEN	21
NAMENSYSMBOLIK	24
1. David Lurie	24
2. Lucy	24
3. Petrus	24
4. Melanie Isaacs	25
5. Soraya	25
6. Bev Shaw	25
7. Byron, Wordsworth & Co. (Luries literarische Bezugspunkte)	25
Postkoloniale Lesart	26
Genderbezogene Lesart	26
Narratologische Lesart	27
Tabelle Namenssymbolik	28
Lucys Mutter und Luries erste Frau	29
1. Die Figur ist zwar benannt – bleibt aber narrativ entleert	29
2. Coetzees Strategie: Figuren als „biografische Restposten“	29
3. Evelina als Spiegel für Davids narzisstische Perspektivierung	29
4. Lucys Unabhängigkeit wird narrativ unterstrichen	29
5. Symbolische Funktion: „Die Mutter im Exil“	30
6. Die Nennung als bewusste Minimalstrategie	30
ORTE	31
Zentrale Orte des Romans	31
Tabelle der Orte	33
Chronologische Abfolge der Schauplätze	35
LITERARISCHE ANSPIELUNGEN	36
DIE VERSE VON WILLIAM WORDSWORTH	38
Erstes Wordsworth-Zitat — Kapitel 3	38
Zweites Wordsworth-Zitat — Kapitel 5	38
Drittes Wordsworth-Zitat — Kapitel 6	38
Bedeutungsebene 1: Selbststilisierung durch romantische Autorität	38
Bedeutungsebene 2: Fall der Romantik – Wordsworth wird entmächtigt	39
Bedeutungsebene 3: Wordsworth als Spiegel von Luries Selbstbetrug	39

Bedeutungsebene 4: Romantik vs. Moderne – Das Scheitern der ästhetischen Weltsicht.....	40
Bedeutungsebene 5: Wirkung auf Melanies Figur	40
Literarische Zitate mit Kontext	41
Anmerkungen zu weiteren literarischen Zitaten	42
Westliche Bildungsliteratur (Paraphrasen, Kontext, Bedeutung)	47
ZITATE.....	49
Zweisprachige Kurzzitate	49
Zitate zum Thema: Widerstand gegen Veränderungen.....	52
Zitate zum Thema: Ausbeutung von Frauen.....	53
Zitate zum Thema: Mitgefühl für Tiere	54
RASSENKATEGORIEN IN DER APARTHEID	55
1. Wohnorte und Zwangsumsiedlungen (Group Areas Act, 1950)	55
2. Bildung (Bantu Education Act, 1953).....	55
3. Ehe und Sexualität (Prohibition of Mixed Marriages Act, 1949 / Immorality Act, 1950)	56
4. Arbeit und Beschäftigung	56
5. Bewegungsfreiheit (Pass Laws / Dompas)	56
6. Politische Rechte	56
7. Zugang zu Dienstleistungen und öffentlichen Einrichtungen.....	56
8. Polizeiliche Kontrolle, Strafverfolgung und Justiz	57
Ethnische Einordnung der Familie von Melanie Isaacs	57
1. Erster Besuch beim Vater – Kapitel 15–16.....	57
2. Beschreibung des Vaters über Tonfall und Stellung (Kapitel 16).....	57
3. Beschreibung der Familie über Herkunft und Wohnort (Kapitel 16)	57
4. Beschreibung von Melanie im Kontakt mit ihrer Familie (Kapitel 16)	58
5. Die Schwester (Desiree Isaacs) – Kapitel 16.....	58
6. Kulturelle Marker im Haushalt der Isaacs (Kapitel 16)	58
7. Keine physiognomischen Zuordnungen – bewusstes Stilmittel	58
Sozialhistorische Einordnung der „coloured“-Kategorie	59
1. David Lurie – weißer Kolonialer / Postapartheid-Privilegierter	59
2. Melanie Isaacs – „coloured“ Subjekt.....	59
3. Die Familie Isaacs – kulturelle Autorität innerhalb der coloured community.....	59
4. Rassenkonstellation Lurie – Melanie – Isaacs	60
5. Schlussfolgerung aus wissenschaftlicher Sicht.....	60
Aspekte des Postkolonialismus	61
1. Machtverschiebungen nach dem Ende der Apartheid	61

2. Umkehrung von Täter-Opfer-Dynamiken	61
3. Schuld, Verantwortung und die Frage nach Versöhnung.....	61
4. Tiere als postkoloniale Allegorie.....	61
5. Ambivalenz gegenüber dem neuen Südafrika	62
6. Kritik an Herrschafts- und Narrativstrukturen	62
Literaturwissenschaftliche Analyse	63
1. Postkoloniale Übergänge und die Krise weißer Subjektivität	63
2. Sexualität, Macht und postkoloniale Schuld.....	63
3. Gewalt als Ausdruck gesellschaftlicher Transformation	64
4. Tiere, Ethik und die Dekonstruktion humanistischer Hierarchien.....	64
5. Raum, Land und Besitz im neuen Südafrika.....	64
6. Narration und Dekonstruktion kolonialer Autorität.....	65
Fazit	65
Postkoloniale Analyseinstrumente.....	66
1. Fanon: Gewalt, Umkehrung der Macht und die „Zone des Schweigens“	66
2. Spivak: Subalterne Stimmen und das Schweigen Lucys.....	66
3. Bhabha: Hybridität, Ambivalenz und das „Dazwischen“	67
Postkoloniale Analyse ausgewählter Szenen	69
Der Universitätsausschuss (Kap. 6)	69
Die Byron-Oper (durchgehend)	69
Luries Arbeit im Tierheim (Kap. 22–24).....	69
Fazit	69
Hermeneutische Analysen zentraler Szenen	70
1. Die erste Begegnung mit Melanie (Kapitel 3)	70
2. Das Gespräch zwischen Lurie und Lucy nach dem Überfall (Kapitel 12–13).....	70
3. Petrus' Auftritt als „Diener“ (Kapitel 10)	71
4. Luries Arbeit im Tierkrematorium (Kapitel 23)	71
5. Finale Szene: Lurie und Driepoot (Kapitel 24).....	72
6. Luries Besuch bei Melanies Familie (Kapitel 16)	72
Weitere Szeneninterpretationen	73
1. Die Szene auf Petrus' „Feier“ (Kapitel 18).....	73
2. Die Szene, in der Lurie von der Universität verwiesen wird (Kapitel 7–8)	73
3. Der Besuch bei Isaacs, Melanies Vater (Kapitel 16).....	74
4. Die Szene, in der Lurie auf dem Hof Feuer macht (Kapitel 20–21)	74
5. Die Szene, in der Lucy von der Schwangerschaft berichtet (Kapitel 19)	75

6. Die Szene, in der Lurie seine Oper vorspielt (Kapitel 22)	75
HAUTFARBE DER BETEILIGTEN PERSONEN.....	76
1. Machtverhältnisse im Wandel (Postapartheid-Kontext)	76
2. Analyse von Verantwortung und Schuld	76
3. Sexualität, Gewalt und Rassendynamiken.....	76
4. Die Hautfarbe als Marker gesellschaftlicher Prekarität	76
5. Petrus' Rolle: Eine neue Art Macht	77
6. Symbolische Bedeutung: Schande als kollektive und individuelle Kategorie.....	77
Fazit	77
CHARAKTERANALYSEN	78
Petrus – vom Arbeiter zum Machtfaktor.....	78
Lucy – Schuld, Verletzlichkeit und Anpassung	78
Melanie – Macht, Sexualität und Verletzlichkeit	79
Zitate aus klassischer Literatur.....	80
DIE BEDEUTUNG VON LORD BYRON.....	81
1. Byron als Spiegel der Selbstinszenierung David Luries	81
2. Die Oper über Byron: Projektionsfläche, Scheitern, innerer Spiegel	81
3. Byron, Schande und Moral: Wer darf sich auf Kunst berufen?	81
4. Postkoloniale und kulturelle Dimension: Byron als europäischer Überhang	82
5. Byron und Luries Wandlung — von Ästhetik zur Demut	82
6. Narratologische Ebene: Intertextualität und Leserposition	83
7. Schlüsse — Warum Byron zentral ist.....	83
Kapitelanalyse	83
REZEPTION UND KRITIK	85
1. Internationale Rezeption: Meisterwerk über moralische und historische Komplexität	85
2. Kritik innerhalb Südafrikas: Vorwurf der Einseitigkeit und politischer Schädlichkeit.....	85
3. Akademische Kritik: Ambivalente Repräsentationen oder problematische Tropen?	85
4. Feministische Kritik: Sexualität, Macht und männliche Blindheit	86
5. Die große Debatte: Ist <i>Schande</i> politisch verantwortungslos – oder mutig ehrlich?	86
6. Fazit: Ein Werk zwischen Ethik und Ästhetik	87
KONTROVERSEN UM COETZEES NOBELPREIS 2003	87
Schwedische Akademie: Presseerklärung vom 2. Oktober 2003	87
1. Vorwurf der politischen „Unsüdafrikanischkeit“	88
2. Kontroverse um die Darstellung Südafrikas.....	88
3. Debatte um seine „weiße Perspektive“	88

4. Kontroverse in der internationalen Literaturszene: Ist Coetzee zu „kühl“?	89
5. Die Coetzee'sche Schweigsamkeit – ein eigener Streitpunkt	89
6. Zusammenfassung der wichtigsten Kontroversen	90
COETZEE REAKTION AUF DIE KONTROVERSEN	90
1. Grundhaltung: Radikale Distanz zu politischer Vereinnahmung	90
2. Antwort ohne Antwort: Der „Coetzee-Stil“ der Replik	91
3. Schweigsamkeit als Ethos – nicht als Arroganz	91
4. Sein Verhältnis zu Südafrika: Liebe, Schmerz, Distanz	91
5. Postapartheid-Kritik: Er wehrt sich gegen moralischen Optimismus	91
6. Reaktion auf den Nobelpreis: Ironisch, zurückhaltend, fast widerspenstig	92
7. Der Kern: Coetzee sieht Literatur als moralische Erforschung des Menschseins	92
8. Fazit: Coetzee's Position in einem Satz	92
Paraphrasierte Kernaussagen und kurze Originalzitate	93
Zitate aus Coetzee-Essays	93
Zusammenfassung	94
Auswahl von Coetzee-Aussagen, die sich auf „Schande“ beziehen	95
1. Schuld, Verantwortung und historische Last	95
2. Gewalt und Machtverschiebungen	95
3. Sexualität und moralische Blindheit	95
4. Schweigen als Antwort auf Unrecht	95
5. Die Grenzen des Rechts und des Staates	95
6. Tiere, Empathie und Entwertung des Lebens	96
7. Die Rolle des Schriftstellers im Angesicht gesellschaftlicher Krise	96
LITERATURÜBERSICHT	97
1. Primäre Coetzee-Forschung	97
2. Postkoloniale Theorie (Fanon, Spivak, Bhabha)	97
3. Südafrikanische Literaturwissenschaft und Post-Apartheid-Studien	98
4. Coetzee und Tierethik	98
5. Gender, Sexualpolitik und Gewalt in <i>Schande</i>	99
Zusammenfassung	99

ARTIKEL in der Los Angeles Times, 1. Juli 2024: Lauren LeBlanc, Der Roman aus dem Jahr 1999, der unsere Zukunft vorhersagte

Nachdem er im Mai dieses Jahres in New York in 34 Fällen der Fälschung von Geschäftsunterlagen für schuldig befunden worden war, erklärte der ehemalige Präsident Trump, dass das, was ihm widerfahren sei, eine „Schande“ sei – und wählte damit ein Wort, das äußerste Abscheu und Empörung zum Ausdruck bringt. Der Begriff ist belastet und schwerwiegend und hinterlässt einen Fleck. Er ist auch der Titel des achten und vielleicht bedeutendsten Romans des südafrikanischen Autors J.M. Coetzee.

Meine nachhaltigste Erinnerung an „*Disgrace*“, das am 1. Juli 1999 veröffentlicht wurde, ist seine schonungslose und unerbittliche Brutalität. Die Handlung ist so explosiv, dass sie kaum glaubwürdig ist, und da der Verstand nur eine begrenzte Anzahl schrecklicher Ereignisse gleichzeitig verarbeiten kann, fällt es schwer, sich an die vielen Verstöße und Brüche in dem Roman zu erinnern. Was bleibt, ist eine Wunde, die nicht heilen will. Coetzee möchte, dass der Leser in den Nachwirkungen des Grauens verweilt. Aber „*Disgrace*“ hat lange genug Bestand, um eine Verbindung zu einem Leser herzustellen, der in die ähnlich zahlreichen Schrecken des aktuellen Nachrichtenzyklus eingetaucht ist, weil er in der Lage ist, über den Moment des Traumas hinauszugehen. Er fordert den Leser nicht nur auf, mit moralischer Unsicherheit und dem Unbehagen gewaltsamer Veränderungen zu leben, sondern auch zu akzeptieren, dass Trauma ein andauernder Zustand ist.

Coetzee, der in der Zeit nach der Apartheid in Südafrika schrieb, hätte ein weitläufiges Epos verfassen können. Stattdessen geht der Autor vor dem Hintergrund des Aufstiegs Nelson Mandelas zur politischen Macht als Präsident des African National Congress (ANC) und der Gründung der Wahrheits- und Versöhnungskommission im Jahr 1996, die seinen Landsleuten helfen sollte, mit der Vergangenheit fertig zu werden, mit äußerster Zurückhaltung vor. Voller unaussprechlicher Gewalt und schockierender Sackgassen ist jedes Wort der 220 Seiten des Buches wohlüberlegt und notwendig. Es gibt keine Füllwörter oder Beschönigungen.

Der Leser begleitet den 52-jährigen David Lurie, einen zweimal geschiedenen Literatur- und Sprachprofessor, der in Kapstadt lebt, auf Schritt und Tritt. Der erste Bruch in dem Roman, fast zwei Jahrzehnte vor der Abrechnung mit #MeToo, ist sein Ausschluss aus der Akademie nach einer sexuellen Beziehung mit einer Studentin – eine Übertretung, an die sich die Leser gerne erinnern. Und doch, obwohl Coetzee mit diesem hässlichen Zwischenspiel den Wandel der Sitten und der Sexualpolitik einfängt, ist dies nur der erste einer Reihe von Traumata. In „*Disgrace*“ stehen Geschlechterpolitik, Nationalismus, Rassismus, sexuelle Gewalt und die große Herausforderung der Versöhnung durch Gemeinschaftsbildung auf dem Tisch.

David, der aufgrund seiner Handlungen arbeitslos und entfremdet ist, zieht sich nach Südafrika an die Ostküste zurück, um seine Wunden zu lecken. Er kommt auf der Farm seiner erwachsenen Tochter Lucy an, wo sie zusammen mit Petrus arbeitet, einem schwarzen Südafrikaner, der Land zugeteilt bekommen hat. David beschwert sich unerbittlich bei Lucy: „Es sind puritanische Zeiten. Das Privatleben ist eine öffentliche Angelegenheit“, enttäuscht von ihrem ländlichen Leben, ihrem schlichten Aussehen und ihrem unausgesprochenen Lesbischsein, versucht David dennoch, das Beste aus seinem Exil zu machen. Er beschäftigt

sich mit einem Buchprojekt über Lord Byrons späte Jahre, insbesondere über seine Geliebte in Italien, und hilft im örtlichen Tierheim, das von heimatlosen Hunden überrannt wird. Man könnte sogar erwarten, dass der Roman beschreibt, wie David in dieser neuen Umgebung persönliche und pastorale Harmonie findet.

Stattdessen zerstört ein Akt der Gewalt den brüchigen Frieden. Während Petrus unterwegs ist, tauchen zwei Männer und ein Teenager vor Lucys Haustür auf, plündern das Haus, töten alle bis auf einen ihrer Hunde, versuchen, David in Brand zu setzen, und vergewaltigen sie dann gemeinsam. Als ihr Vater sie fragt, warum sie keine Anzeige wegen Vergewaltigung erstattet, antwortet Lucy in Anlehnung an die früheren Worte ihres Vaters: „Was mir widerfahren ist, ist eine rein private Angelegenheit. Zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort würde man es vielleicht als öffentliche Angelegenheit betrachten. Aber hier und jetzt ist das nicht der Fall. Es ist meine Angelegenheit, nur meine.“

„Dieser Ort ist wo?“, fragt David.

„Dieser Ort ist Südafrika“, antwortet sie. Was ebenfalls eine private Angelegenheit bleibt, ist das Ergebnis der Vergewaltigung: Lucys Schwangerschaft, die sie behalten will.

Am Ende des Romans plant Lucy, auf der Farm zu bleiben, um ihr Kind großzuziehen, und David, gedemütigt durch einen gescheiterten Versuch, nach Kapstadt zurückzukehren, arbeitet in dem Tierheim in der Nähe ihres Grundstücks. Nur dass es nicht mehr lange ihr Grundstück sein wird: Lucy hat sich damit abgefunden, Petrus zu heiraten und ihm ihr Land zu überlassen, im Austausch für Schutz vor ihrem Angreifer, der auch einer seiner Verwandten ist. In der Schlusszene muss David sich mit der Tatsache abfinden, dass er den Tod eines leidenden Streuners, den er zu retten gehofft hatte, nicht länger hinauszögern kann: Vergebung wird zweitrangig gegenüber Akzeptanz und Anpassung.

„Disgrace“ gewann 1999 den Booker Prize, und vier Jahre nach seiner Veröffentlichung wurde Coetzee mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. In diesem Sinne ist der Roman kaum unbekannt. Aber seine völlig unsentimentale, schmerzlich mitfühlende Darstellung einer Kaskade von Traumata wurde nicht als Vorbote der destabilisierenden Krisen anerkannt, die das 21. Jahrhundert geprägt haben, und in dieser Hinsicht wird er auch 25 Jahre später noch seinen Lobeshymnen gerecht. Coetzee hört nie auf, seine fehlerhaften, hoffnungslosen Figuren menschlich zu zeichnen, trotz der Welt ohne Verantwortung, in der sie leben – eine Erinnerung daran, dass kein staatliches Programm und keine politische Persönlichkeit Generationen von Schmerz und Qual einfach wegwischen kann. Er versteht, dass der Prozess der Versöhnung nicht linear verläuft und ständige Wachsamkeit und Anpassung erfordert. Trotz aller Bemühungen und moralischen Gewissensbisse wird er vielleicht nie zustande kommen. So sieht die moralische Misere unserer geopolitischen Angelegenheiten aus. Coetzee hat dies vor einem Vierteljahrhundert erkannt. Unsere Politiker und Aktivisten setzen sich noch immer damit auseinander.

Lauren LeBlanc ist Vorstandsmitglied des National Book Critics Circle.

<https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2024-07-01/disgrace-jm-coetzee-booker-prize-nobel-prize-1999-project> (Übersetzt mit DeepL)

REZENSION von Ursula Collas, Ein literarisches Altersbild

Biografie des Autors

John Maxwell Coetzee wurde am 9. Februar 1940 in Kapstadt in Südafrika geboren. Er ist burischer und englischer Abstammung. Sein Vater war Rechtsanwalt, seine Mutter Lehrerin. Er besuchte eine evangelische Schule, seine Muttersprache ist Englisch. In Kapstadt studierte er Literatur und Mathematik.

Zu Beginn der 60er Jahre siedelte er nach England über, wo er zunächst als Computerprogrammierer arbeitete. Drei Jahre später ging er in die USA. Er studierte Literaturwissenschaft und promovierte über Samuel Beckett. Bis 1983 lehrte er an der State University von New York in Buffalo Literatur und Englisch.

1984 kehrte er nach Südafrika zurück, um an der Universität Kapstadt Literaturwissenschaft zu lehren. Im Gegensatz zu Nadine Gordimer war er in der Zeit des Apartheidregimes nicht politisch aktiv, sondern versuchte, mit seinen Büchern politische Überzeugungsarbeit für eine Beteiligung der Schwarzen an der Macht zu leisten.

1999 erschien sein berühmtester Roman „*Schande*“, in dem die Tochter eines weißen Literaturprofessors von drei Schwarzen vergewaltigt wird. Dies brachte ihm bei den Schwarzen Kritik und den Vorwurf des Rassismus ein, weil Schwarze in dem Roman als Täter dargestellt werden. Wenig später verließ Coetzee Südafrika. Er lebt seit 2002 in Adelaide in Australien und lehrt dort sowie an der Universität von Chicago Literaturwissenschaft.

Seine Romane wurden vielfach ausgezeichnet: als einziger Schriftsteller bekam er zweimal den wichtigsten britischen Literaturpreis, den Booker-Preis. 2003 wurde ihm für den Roman „*Schande*“ der Literaturnobelpreis verliehen.

Inhaltsangabe

David Lurie, 52, ist Universitätsprofessor für Literatur und Kommunikationswissenschaften in Kapstadt und lebt nach zwei gescheiterten Ehen allein. Er besucht regelmäßig eine Prostituierte. Als er versucht, mehr von ihr zu erfahren und in ihr Privatleben einzudringen, beendet sie den Kontakt.

Eine kurze, nur auf seiner Seite leidenschaftliche Affäre mit Melanie Isaacs, einer seiner Studentinnen, die die junge Frau in eine Krise stürzt, führt zu seiner unehrenhaften Entlassung von der Universität. Ganz besonders wird ihm zur Last gelegt, dass er zwar sein Vergehen unumwunden zugibt, sich aber – selbstgefällig und überzogen selbstsicher – weigert, Reue zu zeigen. Er sieht sich als Diener des Gottes Eros.

Er fährt zu seiner erwachsenen Tochter aus erster Ehe. Lucy betreibt weit entfernt von Kapstadt in der Provinz eine kleine Farm. Seit der Trennung von einer Freundin, mit der sie eine gleichgeschlechtliche Beziehung hatte, lebt sie allein. Ihren Lebensunterhalt verdient sie mit dem Verkauf von Blumen und Gemüse und mit einer Hundepension für Wachhunde. Sie hat einen Farmhelfer, Petrus, der sich selbst als „*Gärtner und Hundemann*“ bezeichnet. Ihre engsten Freunde sind das Ehepaar Bev und Bill Shaw, die eine private Tierklinik betreiben und wie Lucy leidenschaftliche Tierschützer sind.

Während seines Aufenthaltes verschaffen sich eines Tages unter einem Vorwand drei junge Schwarze Zutritt zur Farm und vergewaltigen Lucy. David, den sie eingesperrt haben, ist nicht in der Lage, sich zu befreien und ihr zu helfen. Die Täter verletzen auch David, sie töten die Hunde und verlassen die Farm mit Davids Auto. Petrus ist zum Zeitpunkt des Überfalls verreis.

Lucy erholt sich psychisch und physisch nur langsam von dem Überfall, weigert sich aber, die Farm aufzugeben. Als sich herausstellt, dass sie schwanger ist, versucht David erneut, sie zum Verlassen des Landes und zu einem neuen Leben in den Niederlanden oder anderswo zu bewegen. Aber Lucy nimmt ihr Schicksal in Demut an: sie sieht in der Aufgabe ihrer Unabhängigkeit den Preis dafür, auf dem Stück Land bleiben zu dürfen, das sie liebt. Ihr Status verändert sich radikal: Sie begibt sich und ihr ungeborenes Kind unter den Schutz ihres ehemaligen Helfers Petrus, den sie heiratet und dem sie die Farm übereignet. Al dies, obwohl einer ihrer Peiniger ein entfernter Verwandter von Petrus ist.

David kehrt nach Kapstadt zurück und findet seine Wohnung geplündert und verwüstet. Er sucht Melanies Familie auf und wird dort gastfreundlich empfangen. Bei diesem Besuch bittet er um Verzeihung für das, was er Melanie und ihrer Familie angetan hat.

Er versucht noch, die Arbeit an einer Oper über Byron in Italien zu beenden, scheitert aber damit. Zurück auf der Farm, übernimmt er untergeordnete Arbeiten: er wird Petrus' „Hundemann" und Assistent von Bev Shaw. Bis zur Geburt des Kindes will er bei seiner Tochter bleiben. Am Ende des Romans gibt er die letzte Macht auf, die er besitzt: das Leben seines todgeweihten Lieblingshundes zu verlängern.

Einführung in die verschiedenen Ebenen

Macht und Ohnmacht sind das zentrale Thema des Romans. David Lurie übt zunächst in vielfältiger Beziehung Macht aus und erfährt nach und nach auf allen Ebenen Ohnmacht: in seinen sexuellen Beziehungen, im Beruf und in seiner sozialen Stellung, in der Beziehung zu seiner Tochter, auf der politischen Ebene im Zusammenleben mit den Schwarzen, sogar im Umgang mit den Hunden und zuletzt in seinem Projekt der Byron-Oper.

Zu Beginn des Romans ist er ein selbstgefälliger Mann, der rücksichtslos seine Machtposition als Professor ausnutzt und eine Affäre mit einer seiner Studentinnen beginnt. Am Ende gibt er freiwillig alle Macht ab, nimmt eine untergeordnete Arbeit als ‚Hundemann‘ beim ehemaligen Farmhelfer seiner Tochter an - und kommt erst damit dem Bild des „*besseren Menschen*" näher, das seine Tochter für sich und auch für ihren Vater für erstrebenswert hält.

Sicher nicht zufällig hat Coetzee seine Hauptfigur „David" genannt: David Lurie gewinnt seinen Kampf gegen den „Goliath" Luzifer in sich. Luzifer ist der in Unnade gefallene Engel: im Original heißt das Buch „Disgrace", das bedeutet im Englischen nicht nur Schande, sondern auch Unnade.

Schon zu Beginn des Romans gibt es Hinweise darauf, wie groß der Einfluss des ‚Luziferischen‘ in Davids Leben ist: „*Wenn er sich ein Totem wählen müsste, würde es die Schlange sein.*" (S. 7) Er entscheidet sich also für das Symbol der Versuchung und des Teufels. Das erste Buch, das er veröffentlicht hat, handelt von der Entstehung des Mefistofele in der Faust-Sage (S. 9). Nachdem er Melanie quasi vergewaltigt hat, untersucht er mit den Studenten die Rolle des Luzifer in Byrons Gedicht „Lara": „*Gut oder böse, er tut es einfach. Er handelt nicht nach einem Prinzip, sondern impulsiv...*" (S. 45): Luzifer als rücksichtsloser Verführer, genau wie er selbst. Nach Luries Interpretation will die Opernfigur Byron für Luzifer Mitleid und Verständnis wecken, was diesem aber nicht gewährt wird. Lurie identifiziert sich mit Luzifer. Daher lässt er ihn durch Byron in ein positiveres Licht setzen.

Dreh- und Angelpunkt des Romans ist die Vergewaltigung von Davids Tochter Lucy, die eigentliche „Schande". Sie ist wie ein Strudel, der alles durcheinanderwirbelt und die Figuren in den Abgrund zieht, aus dem sie sich – nur äußerlich geschwächt - befreien, um als „*bessere Menschen*" weiterzuleben. Während des Überfalls ist nicht nur Lucy hilflos, auch David erlebt elementare

Machtlosigkeit, als er gefangen gesetzt wird und nicht in der Lage ist, sich zu befreien und seiner Tochter zu helfen. Er verbindet diese Ohnmacht mit seinem Alter: *„Zum ersten Mal hat er einen Vorgeschmack davon, wie es sein wird, wenn er ein alter Mann ist, erschöpft bis in die Knochen, ohne Hoffnungen, ohne Wünsche, gleichgültig der Zukunft gegenüber.“* (S. 139)

Das Alter(n) des Protagonisten ist ein weiteres zentrales Thema des Romans. Alle drei Arten der Alterstopologie finden sich: Altersklage, Altersspott, Alterslob. In den einzelnen Kapiteln und am Ende des Textes wird darauf verwiesen.

1. Sexuelle Ebene

David Luries Sexualität erscheint zunächst problemlos, die Wortwahl im ersten Satz des Romans deutet allerdings das Gegenteil schon an: *„Für einen Mann seines Alters, zweiundfünfzig, geschieden, hat er seiner Ansicht nach das Sexproblem recht gut im Griff“* (S. 1). Er hat zwei gescheiterte Ehen hinter sich und verliert auch die Prostituierte Soraya, als er die Beziehung zu ihr vertiefen will. Die Schönheit seiner Studentin Melanie zieht ihn an, er genießt ihren Körper: *„Es ist keine Vergewaltigung, nicht ganz, aber doch unerwünscht, gänzlich unerwünscht.“* (S. 35).

Anschließend sieht er sich zum ersten Mal mit schwerwiegenden Folgen konfrontiert, als Melanie ihr Studium aufgibt, ihr Vater ihn anklagt und die Universität ihn entlässt. „Schande“ bezieht sich auch auf diesen Vorgang. Er empfindet sich im höheren Sinne als unschuldig. Er habe dem Gott Eros gedient: *„Meine Argumentation stützt sich auf das Recht zu begehren, ... auf den Gott, der selbst die kleinen Vögel erzittern lässt.“* (S. 116) Seine zweite Frau Rosalind spricht eine deutliche Sprache: *„Darf ich dir sagen, was für eine klägliche Figur du dabei abgibst? ... Kläglich und auch hässlich. Glaubst du, irgendein junges Mädchen hat Spaß daran, mit einem Mann dieses Alters ins Bett zu gehen?“* (S. 59)

Die wenig später stattfindende Vergewaltigung seiner Tochter bedeutet einen Perspektivwechsel; diesmal ist er nicht Täter, sondern Mit-Opfer. Damals hat er Reue abgelehnt, erst nach der Vergewaltigung seiner eigenen Tochter bittet er Melanies Vater aufrichtig um Verzeihung. Das Begehren verlässt ihn aber nicht einmal in dieser Situation: Melanies Schwester Desiree ist noch schöner als diese. Aber er ist schon selbstkritischer geworden und stellt sich jetzt deren Gedanken vor: *„Das ist also der Mann, mit dem sie es getan hat! Dieser alte Mann!“* (S. 221)

Den Sex mit Bev Shaw, der Hundeschützerin und Freundin seiner Tochter Lucy, empfindet er dann als Abstieg: *„Diesen Tag darf ich nicht vergessen, sagt er sich, neben ihr liegend, als alles vorbei ist. Nach dem süßen Fleisch von Melanie Isaacs bin ich jetzt so weit gekommen. Daran muss ich mich gewöhnen, daran und an noch Geringeres als das.“* (S. 195) Dabei war die Anziehungskraft, die er auf Frauen ausübte, früher *„das Rückgrat seines Lebens“* (S. 13). Als er sich zum ersten Mal über sein Alter beschwert, beklagt er sich über das Nachlassen seiner Wirkung auf Frauen: *„Und dann war eines Tages alles vorbei. Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft von ihm ... Über Nacht wurde er zum Gespenst. Wenn er eine Frau haben wollte, musste er sie verfolgen lernen; oft musste er sie auf die eine oder andere Art kaufen.“* (S. 13).

Am Ende hat er resigniert: *„Ein Großvater. Ein Joseph. Wer hätte das gedacht! Welches hübsche Mädchen wird wohl mit einem Großvater ins Bett gehen?“* (S. 281). Aber er findet auch zu einer gewissen Altersweisheit: *„Ihm fehlen die Tugenden der Alten: Gleichmut, Freundlichkeit, Geduld. Aber vielleicht kommen ja diese Tugenden, während andere sich verabschieden: die Tugend der Leidenschaft zum Beispiel.“* (S. 282)

Auf dieser Ebene finden wir alle drei Topoi: Altersklage, Altersspott und Alterslob.

2. Berufliche Entwicklung

Zu Beginn des Romans ist David Lurie Universitätsprofessor. Unzufrieden mit der Studienreform im neuen Südafrika nach der Apartheid muss er sich mit einem neuen Gebiet – Kommunikationswissenschaften – beschäftigen. Er ist frustriert und fühlt sich von den neuen Medien überholt. Machtverlust auch auf dieser Ebene, ebenso wie Altersklage.

Sein eigentliches Spezialgebiet ist die Dichtung der Romantik. Er arbeitet über den Naturdichter William Wordsworth, über Mefistofele – und plötzlich wird aus der Theorie Realität: er sündigt und stürzt ab – wie Luzifer.

Bei seiner Tochter auf dem Land, in der Natur erlebt er den Wendepunkt seines Lebens: Lucys Schicksal macht ihn später zum Handlanger des ehemaligen Farmhelfers Petrus und zum Assistenten von Bev Shaw, der er beim Töten und Verbrennen der überflüssigen und kranken Hunde hilft, zum „Hundemann“, als den sich früher Petrus bezeichnete. Erst wundert er sich: *„Seltsam, dass ein Mann, der so egoistisch ist wie er, sich dem Dienst an toten Hunden widmet. ... Er rettet die Ehre von Tierleichen, weil kein anderer blöd genug ist, es zu tun. Das wird er nach und nach: blöd, bekloppt, verschoben.“* (S. 191) (Altersspott). Hier übt er keinerlei Macht mehr aus, sondern praktiziert zu guter Letzt die höchste Tugend: *„Inzwischen hat er gelernt, von ihr, seine ganze Aufmerksamkeit auf das Tier, das sie töten, zu konzentrieren und ihm das zu geben, was er nun ohne Mühe bei seinem richtigen Namen nennt: Liebe.“* (S. 283) So befreit er sich nach und nach von Zivilisationsballast, um am Ende auf die Natur reduziert zu sein. (Altersweisheit)

3. Vater-Tochter-Beziehung

Auch in der Beziehung zu seiner Tochter Lucy wird der fortschreitende Machtverlust Davids überdeutlich. Lange vor Beginn der Romanhandlung hatte Lucy bereits ein Leben gewählt, das von dem ihres Vaters grundverschieden war, indem sie Farmerin wurde und in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung lebte. Er macht sich Vorwürfe: *„Attraktiv, denkt er, aber für die Männerwelt verloren. ... Vom Tage ihrer Geburt an hat er für seine Tochter nichts als die spontanste, vorbehaltloseste Liebe empfunden. Unmöglich, dass sie das nicht bemerkt hat. Ist sie zu groß gewesen, diese Liebe? ... Hat es sie niedergedrückt?“* Seine Selbstsicherheit bekommt Risse.

Im Gegensatz zu ihm hat Lucy es nicht nötig, fragwürdige Befriedigung in moralisch zweifelhaften Beziehungen zu suchen. Ebenso im Gegensatz zu ihm findet sie Befriedigung in ihrer Arbeit – nicht in der Zivilisation, sondern in der Natur und bei den Kreaturen. Was Lurie zunächst enttäuschend findet und mit beißendem Spott kommentiert: *„Es ist bewundernswert, was du tust, ..., aber für mich sind Tierschützer ein wenig wie gewisse Christen. Alle sind so voll guten Mutes 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.“* (S. 97) Er nimmt hier unbewusst die schrecklichen Ereignisse vorweg und identifiziert sich in gewisser Weise mit den Tätern, ein Zynismus, den nicht die Hauptfigur, wohl aber der Leser erkennt.

Lurie begreift allerdings, wie wichtig seine Tochter für ihn ist: *„Aber er ist Vater, das ist sein Schicksal, und mit zunehmendem Alter wendet sich der Vater immer stärker der Tochter zu, das ist nun mal so.“* (S. 113). Die Liebe zur Tochter dient ihm als Kompensation für die verlorene sexuelle Beziehung zum weiblichen Geschlecht – ein Beispiel für Topoi der Altersklage.

Nach ihrer Vergewaltigung zieht Lucy eine klare Trennungslinie zwischen ihrem Vater und sich. Sie verschweigt bei der Polizei die Vergewaltigung – *„Lucys Geheimnis, seine Schande“* (S. 141) – weil für sie die Konsequenzen aus dem Erlebten schon klar sind: im Gegensatz zu ihrem Vater hält sie es für richtig, zu bleiben: *„Wenn das ... wenn das nun der Preis ist, den man dafür zahlen muss, bleiben zu“*

dürfen? Vielleicht sehen sie das so; vielleicht sollte ich das auch so sehen." (S. 206). Lucy distanziert sich ausdrücklich von ihm und nimmt seine Hilfsangebote nicht an: „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." Auf dieser Ebene bezieht sich der Topos der Altersklage (über den Verlust der Macht) auf den Generationenkonflikt.

Die junge Frau zeigt sich dem älteren Mann überlegen: Lucy findet eher als ihr Vater zu Demut und Verzicht: „Ja, du hast recht, es ist demütigend. Aber vielleicht ist das eine gute Ausgangsbasis für einen Neuanfang. Vielleicht muss ich 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.'“ (S. 266). Lucy versucht sogar, auch David auf den richtigen Weg zu führen: „Ich bin entschlossen, eine gute Mutter zu sein, David, eine gute Mutter und ein guter Mensch. Du solltest auch versuchen, ein guter Mensch zu sein." (S. 280)

Zuletzt ist die Beziehung geklärt: „Sie macht das Angebot, als sei er ein Besucher. Gut. Ein Besucher, ein Gast, der kommt und wieder geht – ein neues Verhältnis, ein neuer Anfang." (S. 283) Und es geht ihr besser als ihm: „... nun ist sie hier, eine solide Existenz, solider, als er je gewesen ist." (S. 281) Lucys Kind wird es beiden ermöglichen weiterzuleben.

4. Politische Situation

Der Sieg des African National Congress bei den Parlamentswahlen von 1994 beendete die Vorherrschaft der Weißen in Südafrika. Die Politik der Apartheid, d.h. der strikten Rassentrennung und Unterdrückung der schwarzen Mehrheit durch die weiße Minderheit, die seit 1910 praktiziert worden war, ging damit zu Ende. Das Zusammenleben von Schwarzen und Weißen wandelte sich grundlegend. Dies wird auch im Roman deutlich.

David Lurie leidet schon als Professor unter der neuen Situation nach dem Ende der Apartheid. Die Situation in der Universität und seine Stellung sowie sein Aufgabengebiet haben sich seitdem geändert: „In seiner umgewandelten und seiner Meinung nach kastrierten Lehranstalt fühlt er sich mehr denn je fehl am Platz." (S. 9)

Nach seiner Entlassung von der Universität sucht er bei seiner Tochter auf dem Land eine Beschäftigung. Lucy bittet ihn, Petrus zu helfen. David reagiert ironisch: „Petrus helfen. Das gefällt mir. Mir gefällt die historische Pikanterie daran. Wird er mir für meine Arbeit Lohn zahlen, was glaubst du?" (S. 101)

Lucy interpretiert die Situation anders. Nach der Vergewaltigung macht sie sich Gedanken über ihre Situation als weiße alleinstehende Frau in Südafrika: „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." (S.145) Und: „Sie glauben, dass ich ihnen etwas schulde. Sie sehen sich als Schuldeneintreiber, Steuereintreiber. Warum soll ich hier leben dürfen, ohne zu zahlen?" (S. 206)

Der Akt der Vergewaltigung Lucys ist - verglichen mit der Apartheid - diesmal umgekehrte Rassendiskriminierung. Sie ist verbunden mit der Erniedrigung der weißen Frau, die alleine lebt.

Einer der drei Täter, der sich später als Verwandter von Petrus entpuppt, heißt Pollux. Pollux ist einer der beiden Dioskuren Castor und Pollux, in der griechischen Mythologie unzertrennliche Zwillingbrüder. Sie sind Götter der Freundschaft, Schirmherren der Jünglinge und der Kampfspiele. Pollux bekämpft die Amazonen. Im Namen stecken also schon Gegnerschaft und Überlegenheit.

Die schwangere Lucy begibt sich freiwillig in die Abhängigkeit von Petrus, ihrem ehemalige Farmhelfer, da dies die größtmögliche Sicherheit für sie und ihr ungeborenes Kind bedeutet. Wenn sie wegginge, sähe sie sich als gescheiterte Existenz: *„Der Weg, den ich gehe, ist vielleicht der falsche. Aber wenn ich jetzt die Farm verlasse, gehe ich als Gescheiterte und werde dieses Scheitern für den Rest meines Lebens schmecken.“* (S. 209)

An der Figur des Petrus werden die veränderten Machtverhältnisse in Südafrika am deutlichsten. Etwa im selben Alter wie Lurie, entwickelt er sich vom lohnabhängigen Farmhelfer Lucys zum Besitzer ihres Grundstücks, ja sogar zu ihrem Ehemann und Beschützer. Zuletzt ist Petrus auch noch Luries Chef: David ist nun sein ‚Hundemann‘, so wie Petrus früher Lucys ‚Hundemann‘ war. Sprechend ist auch hier der Name: Petrus der Fels, Petrus der Pförtner am Eingang zum Paradies. Das Paradies könnte für das friedliche Nebeneinander von Schwarz und Weiß stehen.

5. Das Motiv der Hunde

Die Hunde sind im Roman das krasseste Beispiel für Machtlosigkeit. Sie sind vollkommen abhängig von den Menschen, bei denen sie leben. Im Umgang mit ihnen zeigen Lucy und Bev sowie später auch David paradoxerweise ihre Menschlichkeit. Bev z. B. nimmt das Töten der Tiere mithilfe einer Injektion selbst vor, weil sie sie dabei noch einmal streicheln und ihnen einen letzten Rest an Würde lassen kann. Lurie übernimmt den Transport zur Verbrennungsanlage. Als er sieht, wie die Arbeiter die steifen Tierleichen behandeln, macht er auch die Arbeit dort selbst: *„Warum hat er diese Aufgabe übernommen? ... Den Hunden zuliebe? Aber die Hunde sind tot; und was bedeuten Ehre und Schande überhaupt für Hunde? 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.“* (S. 190)

Die jungen Schwarzen, die Lucy vergewaltigt haben, töten deren Hunde - aus Lust an der Grausamkeit, aber auch aus Rache, weil in Südafrika Hunde *„so gezüchtet werden, dass sie beim bloßen Geruch eines Schwarzen knurren. Die befriedigende Arbeit eines Nachmittags, berauschend wie jede Rache.“* (S. 144) Die Hunde werden von Weißen als Machtmittel eingesetzt, sie sind Ausführer des menschlichen Willens, in dieser Funktion fallen sie der Rache der Schwarzen zum Opfer.

6. Das Byron-Projekt

Luries Arbeit an einer Oper über Byron lässt sich als Metaebene des Romans lesen. Im Byron-Projekt geht Lurie auf Distanz zu seinem eigenen Leben, das mehrere Parallelen zu Byron enthält: Skandalgeschichten, Bedeutung des Eros, Abkühlen der Leidenschaft, Weltschmerz und Zerrissenheit, Todessehnsucht. Auch das Alter spielt in seinem Konzept zunächst eine Rolle: Byron – obwohl er schon mit 36 Jahren starb – soll als älterer Mann mit Teresa, einer jungen Geliebten, dargestellt werden: *„Byron seinerseits ist voller Zweifel, doch zu klug, um sie laut werden zu lassen. Ihre früheren Ekstasen werden sich nie wiederholen, mutmaßt er. Sein Leben ist ruhiger geworden; insgeheim beginnt er sich nach einem stillen Ruhestand zu sehnen; und wenn das nicht möglich ist, nach der Apotheose, nach dem Tod.“* (S. 235)

Anfangs ist das Projekt, eine Oper über Byron in Italien zu schreiben, ein Hobby für David. Die Oper war geplant *„als ein Kammerstück von Liebe und Tod“*. Dann ändert er seine Einstellung. Zuletzt ist er von der Arbeit daran besessen und stellt die Handlung radikal um: Byron ist schon gestorben und Teresa ist eine alternde Witwe, die sich immer noch nach Byron verzehrt.

Hier findet ein Bruch ins Komische, ja Groteske des Altersspotts statt: Teresas Instrument wird Lucys altes Kinder-Banjo (S. 239) mit seinem charakteristischen „Plink-Plank“. Hatte er zunächst geglaubt, es gebe Parallelen zwischen ihm und Byron sowie zwischen ihm und Teresa, so erkennt er jetzt: *„Nicht das Erotische ruft nach ihm, auch nicht das Elegische, sondern das Komische. ... Er ist in der Musik selbst enthalten, in dem flachen, blechnen Klang der Banjoseiten, in der Stimme, die sich bemüht, dem lächerlichen Instrument zu entfliehen, aber stets wieder zurückgerissen wird, wie ein Fisch an der Angel. Das ist also Kunst, denkt er, und so funktioniert sie! Wie seltsam! Wie faszinierend!“* (S. 240)

Grotesk ist auch, wie Teresa in ihrem Verlangen nach Byron den Mond anheult wie ein Hund – sie ist Karikatur einer liebenden Frau. Inspiriert durch seine Arbeit mit den Hunden überlegt Lurie sogar, ob er einen echten Hund auftreten lassen kann. Aber da hat er schon eingesehen, dass das Projekt gescheitert ist. Seine Pläne waren zu ehrgeizig, er weiß nicht genug über Musik. Er hat sich überschätzt.

Lurie macht auch seine eigene Liebessehnsucht lächerlich. Am Ende findet sich noch einmal der Altersspott, als er bei seiner Arbeit an der Oper von Kindern beobachtet wird: *„Was für eine Geschichte sie zuhause zu erzählen haben: ein verrückter Alter, der mitten unter den Hunden sitzt und sich etwas vorsingt! In der Tat verrückt.“*

Bedeutung des Titels „Schande“

Der Titel des Romans „Schande“ (Originaltitel „Disgrace“ = Schande, Schmach) bezieht sich vordergründig auf die Vergewaltigung von David Luries Tochter. Er bezeichnet aber auch Davids Position, und zwar auf mehreren Ebenen: Davids Beziehung zu Melanie, die darauffolgende Entlassung aus der Universität, schließlich seine Hilflosigkeit bei Lucys Vergewaltigung enden in Schande und Ohnmacht. Im letzten Gespräch mit Melanies Vater findet sich das Wort Schande auf Luries Existenz bezogen in sechs Zeilen gleich dreimal: *„Ich stecke tief in Schande, und es wird nicht leicht sein, mich davon zu befreien. Die Strafe habe ich auf mich genommen. Ich murre nicht. Im Gegenteil, ich lebe tagtäglich damit und versuche, das Leben mit der Schande als meine Daseinsform zu akzeptieren. Reicht das für Gott, was meinen Sie, dass ich bis ans Ende meiner Tage in Schande lebe?“* (S. 225). Das Motiv der Schande spielt auf die Situation des Menschen in der christlichen Daseins-Auffassung an und erinnert an die von der Erbsünde belastete menschliche Existenz. Die Frage nach Sühne und der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Vergebung bleibt im Roman offen. Auch die Hunde werden in einer Situation der Schande dargestellt; Lucy, Bev und David geben ihnen jedoch mit ihrer liebevollen Behandlung ein wenig Würde zurück.

Der Titel benennt außerdem die Schande der Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung im früheren Apartheidstaat Südafrika, eindrucksvoll dargestellt im Titelbild des Schutzumschlages der deutschen Ausgabe im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main von 2000.

Alterstopoi

Es gibt überwiegend Beispiele für die Topoi der Altersklage, aber dennoch ist eine Entwicklung festzustellen von der Altersklage über den Altersspott hin zum Alterslob, das sich überwiegend in Altersweisheit ausdrückt.

Alter wird gleichgesetzt mit zunehmendem Machtverlust. Zu Beginn beklagt David Lurie seine nachlassende Anziehungskraft auf Frauen, seinen schwindenden Einfluss auf seine Tochter, seine zunehmende körperliche Schwäche. *„Er sollte aufgeben, vom Feld gehen. Wie alt war Origines, fragt er sich, als er sich kastrierte? Das ist nicht die eleganteste Lösung, aber das Altern ist keine elegante*

Angelegenheit. Ein Klarschiffmachen wenigstens, damit man sich der wahren Aufgabe der Alten zuwenden kann: der Vorbereitung auf das Sterben." (S. 16)

Alter an sich ist negativ besetzt: seine Ex-Frau Rosalind kritisiert die Affäre mit Melanie schonungslos, auch wegen des Altersunterschieds. Und Melanies jüngere Schwester Desiree wundert sich in Davids Vorstellung darüber, dass ihre Schwester sich mit einem so alten Mann einließ.

Nach Lucys Vergewaltigung lebt er wie ein „Einsiedler“: *„Das Umherstreifen hat ein Ende. Lebt auch die Liebe noch immer, glänzt auch des Mondes Licht. Wer hätte geglaubt, dass es so bald und so plötzlich ein Ende haben würde: das Umherstreifen, die Liebe!"* (S. 157)

Resignierend erkennt Lurie später auf dem Land, dass er sich nun mit unattraktiven Frauen wie Bev Shaw begnügen muss. Im Generationenkonflikt zwischen David und Lucy findet sich indirekte Altersklage auch in der Tatsache, dass Lucy die veränderten politischen Machtverhältnisse akzeptiert, ihr Vater dazu aber nicht im gleichen Maße in der Lage ist.

Eine moderne Form der Altersklage zeigt sich auch in Luries beruflicher Frustration und der Erkenntnis, bei der ihm aufgezwungenen Beschäftigung mit Kommunikationswissenschaften von neuen Medien überholt worden zu sein.

Später nimmt der Altersspott einen breiteren Raum ein, z. B. in der Sexualität: *„Ab einem gewissen Alter sind alle Affären ernst. Wie Herzanfälle."* (S. 57) Im Opern-Projekt macht David mit der Einführung des Banjos und in Teresas übertriebenen Klagen seine eigene Liebessehnsucht lächerlich. Zuletzt sieht er sich als „Joseph“, als Großvater, will von Victor Hugo lernen, *„dem Dichter des Großvatertums"* (S. 282).

Er verspottet zeitweise seine Arbeit mit den Hunden und sieht darin einen Zusammenhang mit seinem Altern (S. 191). Als Petrus' Hundemann, der seinen Hunden etwas vorsingt, stellt er sich vor, wie „verrückt“ er wirken muss (S. 274). Er findet zu Selbstironie und adaptiert am Ende die Kritik seiner Ex-Frau.

Gegen Ende des Romans findet David zu einer Altersweisheit, die mit einem gewissen Alterslob gleichgesetzt werden könnte. Aber das Alterslob ist ambivalent: David hat mehr Distanz zu sich selbst, findet aber gleichzeitig zu neuen Einsichten über sich. Er beschreibt die Tugenden des Alters, die er jetzt nicht mehr als für sich unerreichbar betrachtet. Charakteristisch für ihn ist, dass er das Nachlassen der Leidenschaft als Voraussetzung dafür sieht, ein besserer Mensch zu werden (vgl. S. 282). Aber seine Resignation hat schließlich keine Bitterkeit mehr.

Eine positive Entwicklung nimmt auch die Beziehung zu seiner Tochter: David akzeptiert am Ende Lucys zunehmende Unabhängigkeit und ihre für ihn unverständlichen Entscheidungen. Er gibt die Vaterrolle auf und ist bereit, ihr Gast zu sein (vgl. S. 283). Er orientiert seine weitere Lebensgestaltung am Schicksal seiner Tochter, zumindest bis zur Geburt ihres Kindes.

Altersweisheit zeigt sich auch darin, dass er sich zuletzt bewusst auf eine untergeordnete Arbeit konzentriert. Selbst im Umgang mit den todgeweihten Hunden nimmt er seinen eigenen Wunsch zurück und verzichtet am Ende darauf, das Leben seines Lieblingshundes noch ein wenig zu verlängern.

So akzeptiert er schließlich seinen Machtverlust, seine Ohnmacht als al gemeinmenschliches Schicksal auf al en Ebenen, ohne dabei ein Gescheiterter zu sein. Er hat im Gegenteil an Stärke gewonnen und scheint seinem Ziel, ein besserer Mensch zu werden, ein gutes Stück nähergekommen.

[https://www.literarische-bilder-unserer-zeit.uni-koeln.de/index.php?title=J. M. Coetzee, Schande \(von Ursula Collas\)&oldid=757](https://www.literarische-bilder-unserer-zeit.uni-koeln.de/index.php?title=J. M. Coetzee, Schande (von Ursula Collas)&oldid=757)

ERZÄHLERSPERSPEKTIVE

Unbequeme Komplizenschaft

In J. M. Coetzees Roman *Schande* (Originaltitel: *Disgrace*) ist die Rolle des Erzählers essenziell für die Wirkung des Buches, da sie den Leser in eine **unbequeme Komplizenschaft** zwingt.

1. Die Erzählperspektive: Personal Erzähler

Formal handelt es sich um einen **personalen Erzähler** (Er-Erzähler), der das Geschehen jedoch fast ausschließlich durch die Augen des Protagonisten David Lurie filtert.

- **Interne Fokalisierung:** Wir sehen die Welt nur so, wie Lurie sie sieht. Wir haben keinen Zugang zu den Gedanken seiner Tochter Lucy, seiner Studentin Melanie oder des Nachbarn Petrus. Alles, was wir über diese Figuren wissen, ist durch Luries Interpretation (und oft Fehlinterpretation) gefärbt.
- **Kein auktorialer Kommentar:** Der Erzähler wertet nicht. Er verurteilt Luries Übergriffe nicht explizit und entschuldigt sie auch nicht. Er "protokolliert" lediglich Luries eigene Rechtfertigungsstrategien.

2. Die Nutzung des Präsens

Der Roman ist durchgängig im **Präsens** geschrieben.

- **Effekt:** Das erzeugt eine unmittelbare Gegenwärtigkeit und Dringlichkeit. Es gibt keinen historischen Rückblick, der Distanz oder eine "Moral von der Geschichte" erlauben würde. Der Leser steckt im "Hier und Jetzt" der Handlung fest, genau wie Lurie, der unfähig ist, aus seiner Haut zu fahren.

3. Die psychologische Funktion: Nähe vs. Distanz

Diese Erzählkonstruktion erzeugt eine enorme Spannung beim Lesen:

- **Erzwungene Empathie:** Da wir Luries Gedanken als einzige Quelle haben, sind wir gezwungen, seiner Logik zu folgen – selbst wenn er moralisch verwerflich handelt (z. B. bei der Nötigung seiner Studentin). Der Erzähler lässt uns keine "Fluchtmöglichkeit" in eine objektive Sicht.
- **Die Falle der Rationalisierung:** Wir hören Luries intellektuelle Rechtfertigungen (er zitiert Byron, spricht vom "Recht des Begehrens"). Der Erzähler zeigt uns so, wie ein intelligenter Mensch Sprache nutzt, um sich selbst zu belügen.

4. Thematische Relevanz

Die Rolle des Erzählers spiegelt ein zentrales Thema des Romans wider: **Die Unmöglichkeit wahrer Kommunikation.**

- Lurie ist Kommunikationswissenschaftler, aber er lebt in einer Blase. Die Erzählform isoliert ihn (und den Leser) von der "Wahrheit" der anderen Figuren. Besonders deutlich wird dies im Konflikt mit seiner Tochter Lucy: Wir verstehen ihre Entscheidungen lange Zeit nicht, weil wir sie nur durch Davids verständnislosen Blick sehen.

- Die Begrenztheit des Erzählers ist also auch ein Symbol für die Begrenztheit des weißen, männlichen, intellektuellen Blicks im post-kolonialen Südafrika, der seine Deutungshoheit verloren hat.

Der Erzähler fungiert nicht als Richter, sondern als **Medium**. Er zwingt den Leser, die ethische Urteilsbildung selbst zu übernehmen, anstatt sie serviert zu bekommen. Das macht die Lektüre oft so verstörend ("disgraceful").

Die Rolle des Erzählers laut der Sekundärliteratur

1. Personale Erzählinstanz: Fokalisierung über David Lurie

Die Erzählperspektive in *Schande* ist durchgehend heterodiegetisch (der Erzähler ist nicht Teil der erzählten Welt), aber eng personal fokalisiert auf David Lurie. Dies betonen u.a. Attridge (2004) und Head (2009).

- Attridge beschreibt Coetzees typische Technik als „**restricted third-person narration**“ – eine strenge Bindung an die Bewusstseinswelt der Hauptfigur, ohne Zugriff auf deren Innerstes vollständig zu gewähren (Attridge 2004: 176–177).
- Head identifiziert in *Disgrace* ein „**tight third-person focus**“, der zwar Nähe schafft, aber zugleich die Grenzen von Luries Wahrnehmung sichtbar macht (Head 2009: 119).

Die personale Fokalisierung dient also nicht der Identifikation, sondern der **Problematisierung** von Luries Perspektive.

Ein **heterodiegetischer Erzähler** ist ein Erzähler, der **nicht** Teil der erzählten Welt ist, sondern sich außerhalb dieser befindet. Er ist nicht als Figur in der Geschichte präsent und erzählt aus einer übergeordneten Perspektive. Im Gegensatz zum homodiegetischen Erzähler, der eine Figur in der Erzählung ist, ist er nicht an das Geschehen gebunden und nutzt eine 3. Person-Erzählperspektive.

- **Position:** Der Erzähler steht außerhalb der erzählten Welt, beispielsweise auf einer anderen narrativen Ebene.
- **Präsenz:** Er tritt nicht als Figur in der Geschichte auf.
- **Mögliche Perspektive:** Der Erzähler kann eine allwissende Perspektive einnehmen und das Geschehen kommentieren.
- **Gegensatz:** Zum homodiegetischen Erzähler, der Teil der Geschichte ist und oft in der 1. Person ("ich") erzählt.
- **"Diegetisch"** bezieht sich auf alles, was zur erzählten Welt einer Geschichte gehört, beispielsweise Geräusche und Musik, die von den Charakteren wahrgenommen werden können. Der Begriff stammt aus dem Griechischen für "Erzählung" und wird in der Filmanalyse verwendet, um zwischen Klängen zu unterscheiden, die Teil der Filmwelt sind (diegetisch), und solchen, die außerhalb dieser Welt liegen (nicht-diegetisch), wie z. B. eine hinzugefügte Filmmusik oder ein Kommentar.

2. Unzuverlässigkeit durch Perspektivbindung

Coetzee stellt Lurie nicht als klassischen unzuverlässigen Erzähler dar – der Erzähler selbst ist nicht unzuverlässig. **Lurie ist es.**

- Graham (2003) erklärt, Coetzee schaffe „*reliability in narration but unreliability in perception*“ – „Zuverlässigkeit in der Erzählung, aber Unzuverlässigkeit in der Wahrnehmung“: Die Narration bleibt objektiv, doch die Wahrnehmungen Luries sind selektiv, verzerrt oder blind für Macht- und Geschlechterverhältnisse.
- Poyner betont, dass die Erzählform Luries moralische Ausweichbewegungen „*exposes rather than excuses*“ – „enthüllt, statt entschuldigt“. (Poyner 2009: 71).

Der Erzähler ist also **formal neutral, inhaltlich enthüllend.**

3. Ethik des Nicht-Kommentierens

Viele Interpret:innen sehen im Erzähler von *Schande* eine **ethische Instanz durch Zurückhaltung**, nicht durch Wertung.

- Attridge spricht von Coetzees „*ethics of reading*“ – „Ethik des Lesens“: Die Weigerung des Erzählers zu erklären und zu beurteilen zwingt den Leser, selbst ethisch mitzudenken.
- Marais (2009) beschreibt Coetzees Stil als „*an ethics of opacity*“ – „eine Ethik der Undurchsichtigkeit“ – die Erzählweise erzeugt moralische Verantwortung beim Leser, gerade weil sie nichts auflöst.

Der Erzähler entzieht sich moralischen Kommentaren, um **moralische Verantwortung an die Rezeption zu delegieren.**

4. Der Erzähler als „Korrektiv“ zu Luries Selbstdeutung

Während Lurie sich selbst häufig narrativ inszeniert – als Opfer, als ironischer Beobachter, als gebildeter Mann in einem „*barbarisierten*“ Land –, widerspricht der Erzähler ihm nicht offen. Dennoch erzeugt der Text einen **subtilen Gegenentwurf.**

- Head sieht im Erzähler einen „*quiet antagonist to Lurie's consciousness*“ – „stiller Gegenspieler zu Luries Bewusstsein“: Luries Selbstrechtfertigungen stehen in stiller Spannung zur unkommentierten Darstellung des Erzählers.
- Gallagher (2010) betont, der Leser erhalte den Eindruck, „*seeing more than Lurie sees*“ – „mehr sehen als Lurie sieht“, obwohl der Erzähler niemals zwischenbeobachtet oder ironisch kommentiert.

Der Erzähler **widerspricht Lurie nicht verbal**, aber **vielschichtig durch Darstellung.**

5. Politische Funktion: Sichtbarmachung epistemischer Grenzen

Coetzee benutzt die personale Erzählinstanz, um die **epistemische Krise des weißen südafrikanischen Intellektuellen** nach der Apartheid abzubilden.

- Attridge und Poyner lesen Lurie als Figur einer sterbenden hegemonialen Subjektform – und die Erzählinstanz als Form, die diese Krise **formal verkörpert.**

- Die Engführung der Perspektive zeigt, was Lurie **nicht versteht**: die neue Machtordnung, die Logik von Lucys Entscheidungen, die Perspektiven schwarzer Figuren wie Petrus.

Der Erzähler offenbart damit nicht nur individuelle Blindstellen, sondern **historische und kulturelle**.

6. Der Erzähler als künstlerisches Mittel der „Verunsicherung“

Coetzee nutzt den Erzähler, um eine typologische „Verunsicherungsästhetik“ zu erzeugen.

- Marais (1998; 2009) betont, dass Coetzee durch reduzierte, fast protokollartige Erzählweise eine „**ethically destabilizing effect**“ – „*ethisch destabilisierende Wirkung*“ schafft – Leserinnen werden in eine Position der Unsicherheit versetzt, die strukturell der Unsicherheit im südafrikanischen Übergang ähnelt.
- Die Erzählinstanz ist damit nicht nur formal, sondern **symbolisch** wirksam.

Zusammenfassung

Die Rolle des Erzählers in *Schande* lässt sich unter Rückgriff auf die Sekundärliteratur wie folgt bestimmen:

1. **Heterodiegetischer** (der Erzähler kommt in seiner Geschichte *nicht* vor), **eng personaler Erzähler**, fast ausschließlich an Luries Bewusstsein gebunden (Attridge, Head).
2. **Lurie wird als unzuverlässige Wahrnehmungsinstanz** erkennbar; der Erzähler selbst bleibt neutral (Graham).
3. **Ethik des Nicht-Kommentierens**: Der Erzähler zwingt den Leser in eine aktive moralische Rolle (Attridge, Marais).
4. **Subtiler Kontrapunkt zu Lurie**: Der Erzähler offenbart durch Darstellung die Grenzen von Luries Selbstdeutungen (Head, Poyner).
5. **Politische Lesbarkeit**: Die Erzählperspektive macht epistemische Begrenzungen der weißen, liberalen Intellektuellen sichtbar.
6. **Ästhetik der Verunsicherung**: Die Erzählinstanz ist ein Instrument, um ethische und politische Instabilität literarisch zu erfahrbar zu machen.

Wichtige Sekundärliteratur (Auswahl)

- Attridge, Derek: *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*. Chicago 2004.
- Gallagher, Susan VanZanten: *A Story of South African Transition*. 2010.
- Graham, Lucy: „Reading *Disgrace*.“ In: *J.M. Coetzee: Critical Perspectives* (2003).
- Head, Dominic: *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge 2009.
- Marais, Mike: *Secretary of the Invisible: The Idea of Hospitality in the Fiction of J. M. Coetzee*. 2009.
- Poyner, Jane (Hg.): *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. 2006.

PERSONEN

In *Schande (Disgrace)* lässt Coetzee uns am Kampf eines in Misskredit geratenen Universitätsdozenten teilhaben, der versucht, in den neuen Verhältnissen nach dem Zusammenbruch der weißen Vorherrschaft seine eigene Ehre und die seiner Tochter zu verteidigen. Der Roman behandelt eine Frage, die für Coetzees Werk zentral ist: Ist es möglich, der Geschichte zu entkommen?

David Lurie

- Hautfarbe: weiß, Selbstbeschreibung „Olive“ (Vielleicht eine Art Zwischenformat zwischen Weiß, Schwarz und Gelb mit einem Hang ins Grünliche.)
- Hintergrund: englischsprachiger Südafrikaner; *kein Migrationshintergrund* in dem Sinne, sondern Angehöriger der weißen, anglophonen Mittelschicht. Er gehört zur ehemaligen privilegierten Gruppe der Apartheidgesellschaft.

Lucy Lurie

- Hautfarbe: weiß
- Hintergrund: Tochter von David Lurie und seiner ersten Frau, einer Holländerin; ebenfalls südafrikanisch-englischsprachig; kein Migrationshintergrund. Sie lebt bewusst auf dem Land im Eastern Cape und versucht, in der neuen politischen Ordnung ihren Platz zu finden.

Petrus

- Hautfarbe: schwarz
- Hintergrund: südafrikanischer Xhosa; kein Migrationshintergrund, sondern Mitglied der lokalen Landbevölkerung und ein Repräsentant der neuen politischen wie ökonomischen Aufstiegsmöglichkeiten Schwarzer in der Postapartheid-Ära. Einer der »eingeschlossenen Ausgeschlossenen«. Seine Geschichte, auch seine Überlegungen finden wenig Eingang in den Roman.

Melanie Isaacs

- Hautfarbe: im Roman als „farbig“ markiert (in Südafrika: *Coloured*, eine eigene soziopolitische Kategorie)
- Hintergrund: südafrikanische Coloured-Gemeinschaft; kein klassischer Migrationshintergrund. Ihre Position im Roman ist zentral, weil die Beziehung zwischen ihr und David Lurie die Frage nach Macht, Sexualität und postkolonialen Rassenzuschreibungen fokussiert. Eine der »eingeschlossenen Ausgeschlossenen«. Ihre Geschichte, ihre Motivation und Überlegungen finden wenig Eingang in den Roman.

Bev Shaw

- Hautfarbe: weiß
- Hintergrund: englischsprachige Südafrikanerin; kein Migrationshintergrund. Sie engagiert sich in der Tiermedizin bzw. Leiterin eines Tierschutzprojekts.

Die Angreifer (Pollux etc.)

- Hautfarbe: schwarz
- Hintergrund: lokale schwarze Männer aus der Region; ohne Migrationshintergrund.

Bill Shaw

Bevs Ehemann und ein Mann, den David als einfach ansieht. Wie Bev ist Bill jedoch freundlich und großzügig mit seiner Unterstützung für Lucy und David nach dem Überfall. Bills Freundlichkeit zwingt David sich zu fragen, ob er mit dem gleichen Wohlwollen auch seine Nachbarn behandeln würde.

Ettinger

Einer von Lucys Nachbarn und ein Mitbewohner. Weiß, verwitwet, alt und mürrisch, stammt Ettinger ursprünglich aus Deutschland und arbeitet mit dem Bewusstsein eines Kolonialisten im Ostkap. Sein Haus ist stark befestigt, er reist nie ohne seine Schusswaffe und zeigt rassistische Einstellungen.

Ryan

Melanies Freund. Auf übermütige und bedrohliche Weise konfrontiert er David und stellt ihn bloß. Er dringt sogar in Davids Klasse ein.

Pollux

Der jüngste der drei schwarzen Männer, die Lucy überfallen und vergewaltigen. Pollux ist kämpferisch, als David ihn auf Petrus' Party konfrontiert. Er stellt Davids Recht als weiße Person in Frage, im Ostkap zu wohnen. Später wird er als geistig behindert beschrieben, als David ihn ertappt, wie er Lucy im Bad beobachtet.

Mr. Isaacs

Der Vater von Melanie. Isaacs konfrontiert David an der Universität, wo er ihn als „Viper“ bezeichnet, als er von seiner Affäre mit Melanie hört. Später, als David zu Melanies Haus in George reist, zeigt sich Mr. Isaacs als Christ. Er spricht von Gott und fragt sich, ob David sein Verhalten wirklich bereut.

Rosalind

Davids zweite Ex-Frau und Lucys ehemalige Stiefmutter. Rosalind redet gerne Klartext. Sie lässt David wissen, dass er falsch lag, Sex mit einer jungen Studentin zu haben, und dass er dadurch sein Leben zerstört hat.

Soraya

Eine junge, schwarze Prostituierte, deren Dienste David mehr als ein Jahr lang jeden Donnerstag in Anspruch nimmt. Von ihrer Agentur unter der Rubrik »exotic« geführt, offeriert Soraya ihren »von der Sonne unberührten«, »honigbraunen« Körper. Sie gibt das fügsame und hingebungsvolle nicht-weiße und nicht-männliche Objekt der Begierde.

Aram Hakim

Prorektor der Technischen Universität Kap. Aram, der David schon lange kennt. Er hofft, ihm zu helfen, seine Karriere zu retten, obwohl der Skandal schon an die Öffentlichkeit gelangt ist.

Desmond Swarts

Der Dekan der Universität für Ingenieurwissenschaften. Ein weiteres männliches Ausschussmitglied bei Davids Anhörung. Desmond unterstützt Arams Vorgehen, um David zu helfen, einen vernünftigen Ausweg aus der Situation zu finden.

Manas Mathabane

Professor für Religionswissenschaft. Manas leitet den Ausschuss bei Davids Anhörung und ruft David später an, um ihm zu sagen, dass er seine Karriere retten kann, wenn er eine offizielle Entschuldigung unterschreibt.

Farodia Rassolol

Professorin und Vorsitzende des Ausschusses für Diskriminierung der Universität. Farodia ist das lautstärkste Ausschussmitglied bei Davids Anhörung. Für sie ist es wichtig, dass David wirklich Verantwortung für sein Handeln übernimmt. Sie betrachtet sein Verhalten vor dem Hintergrund der historischen Abwertung und Ausbeutung von Frauen.

Elaine Winter

Vorsitzende der Abteilung Kommunikation. Elaine, von der David glaubt, dass sie ihn nie gemocht hat, ist anwesend, als David zum ersten Mal das Büro des Prorektors besucht, nachdem er der sexuellen Belästigung beschuldigt wurde.

Katy

Eine verlassene Bulldogge, die auf Lucys Farm lebt. Katy ist der einzige am Leben bleibende Hund, nachdem Lucys drei Vergewaltiger dort jeden anderen Hund erschossen haben. In den folgenden Wochen schließt David eine Freundschaft mit Katy und sie gehen oft zusammen spazieren.

Lord Byron

Ein englischer Dichter aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert und eine führende Figur in der romantischen Bewegung. Lord Byron steht im Mittelpunkt von Davids fiktiver Oper ebenso wie sein Leben, sein Begehren und seine Skandale.

Teresa

Byrons junge Geliebte in Italien. Während Davids Arbeit an seiner Byron-Oper voranschreitet, wird eine übergewichtige, liebeskranke Teresa zu ihrer Protagonistin.

NAMENSSYMBOLIK

Im Roman *Schande* (*Disgrace*, 1999) von J. M. Coetzee scheinen viele Personennamen bewusst gewählt zu sein. Sie tragen keine eindeutige, vom Autor bestätigte „Schlüsselbedeutung“, aber sie eröffnen interpretative Linien, die mit der Thematik von Schuld, Macht, Kolonialgeschichte und persönlicher Umkehr korrespondieren. Im Folgenden die wichtigsten Figuren und mögliche Bedeutungsdimensionen ihrer Namen:

1. David Lurie

- David erinnert an den biblischen König David, der:
 - als Dichter und Musiker gilt (wie Lurie, der Literaturprofessor mit einem Faible für Musik ist),
 - aber auch durch sexuelle Verfehlungen auffällt (Bathseba-Episode) und darüber in Schuld gerät.
- Die Parallele zwischen Davids Machtmissbrauch und Luries Verhältnis zu Melanie ist offensichtlich.
- Lurie klingt im Englischen wie *lure* („locken, verführen“), was die problematische Dynamik der Verführung/Missbrauchsbeziehung betont.

Der Name markiert Lurie als einen „gefallenen“ Intellektuellen, dessen Schuld nicht zufällig, sondern strukturell ist – wie bei seinem biblischen Namensvetter.

2. Lucy

- Lucy bedeutet aus dem Lateinischen *lux* = „Licht“. Vgl. den Vornamen Lucia.
- Sie ist – im Gegensatz zu ihrem Vater – bodenständig, ehrlich, offen gegenüber der Realität des neuen Südafrikas.
- Doch ihr Schicksal (die Vergewaltigung, der Entschluss, auf Petrus' Schutz angewiesen zu sein) wirft einen Schatten auf diesen hellen Namen.

Der Name ironisiert und vertieft ihre Rolle: Lucy ist sowohl „Licht“ als auch jemand, der im neuen gesellschaftlichen Gefüge einen hohen Preis zahlen muss.

3. Petrus

- Petrus = lateinisch für „Peter“, im Griechischen *petros* = „Fels“.
- In der Bibel ist Petrus derjenige, auf dem die Kirche gebaut wird („der Fels“).
- Im Roman steht Petrus für den Wandel der Machtverhältnisse im postapartheidlichen Südafrika:
 - vom einfachen Arbeiter zu einem Landbesitzer,
 - eine Figur, die Selbstbewusstsein, Zukunft, Besitz, Stabilität verkörpert.

Petrus ist der „Fels“ der entstehenden neuen Ordnung – er wirkt dauerhafter und strategischer als David oder Lucy. Der Name signalisiert *Autorität, Verankerung, Zukunft*.

4. Melanie Isaacs

- **Melanie** = griechisch *melas* = „schwarz, dunkel“, aber auch „die Sanfte“. Im Roman ist Melanie eine undurchsichtige Figur, die Luries Projektionen ausgesetzt ist (Er nennt sie »*Meláni: the dark one*«).
- **Isaacs** kann Aufmerksamkeit auf die **Isaaks-Erzählung** der Bibel lenken (Opfermotiv, Machtgefälle zwischen Generationen).
- Als jüdisch klingender Name hebt „Isaacs“ hervor, dass sie einer Minderheit angehört – was die komplexe, asymmetrische Beziehung zum weißen Professor verstärkt.

Ihr Name unterstreicht sowohl Vulnerabilität als auch die Projektionen, die Lurie auf sie richtet.

5. Soraya

- Der Name **Soraya** (persisch: „die Plejaden“) hat einen exotisierten Klang.
- Soraya ist Luries Sexarbeiterin – und ihr Name betont die Distanz zwischen seiner romantisierenden Projektion und ihrer Realität.

Der Name dient als Spiegel für Luries Selbsttäuschung und seine Tendenz zu ästhetisierenden Phantasien über Frauen.

6. Bev Shaw

- **Bev** ist eine Abkürzung von Beverly – alltagssprachlich, unprätentiös.
- Sie arbeitet im Tierheim und steht für **Empathie, Praktikabilität, moralische Handlung statt theoretischer Reflexion**.
- **Shaw** klingt schlicht, robust.

Ihr unscheinbarer Name passt zu ihrer Rolle als moralischer Gegenpol zu Luries Eitelkeit.

7. Byron, Wordsworth & Co. (Luries literarische Bezugspunkte)

Diese Dichternamen sind keine Figuren, aber Luries ständige Bezugnahmen auf sie zeigen seinen Versuch, ästhetische und idealisierte Denkweisen über Realität zu stellen. Coetzee nutzt sie bewusst als Kontrast zu den nüchternen, funktionalen Namen vieler Romanfiguren.

Figur	Bedeutung / Konnotation	Funktion im Roman
David Lurie	biblicher Sünder-König; „lure“	Schuld, Fall eines Intellektuellen
Lucy	Licht	neue Generation, Verletzlichkeit, Zukunft
Petrus	Fels	neue Machtordnung Südafrikas
Melanie Isaacs	dunkel/sanft; Isaaks-Motiv	Opfer/Objekt, Machtgefälle
Soraya	Plejaden	Projektion, Selbsttäuschung
Bev Shaw	schlicht, bodenständig	moralische Pragmatik

Postkoloniale Lesart

Die Namen sind bei Coetzee nie rein realistisch, sondern bewusst **interkulturell codiert**. Sie bilden Machtverschiebungen, Schuldstrukturen und neue soziale Ordnungen im postapartheidlichen Südafrika ab.

David Lurie – der Kolonialintellektuelle

- Ein Name europäisch-biblicher Tradition; er trägt das Erbe der christlich-westlichen Kultur.
- Er steht für die **alte weiße Elite**, die sich über Bildung legitimierte.
- Seine moralische „Schande“ symbolisiert den **Niedergang des kolonialen Selbstbilds**: Bildung und ästhetisches Denken retten ihn nicht mehr.

Lucy – das „Licht“ im Übergangsraum

- Als weiße Farmerin im ländlichen Eastern Cape ist sie in einer Zwischenposition: weder koloniale Profiteurin wie ihr Vater, noch klar Teil der schwarzen Mehrheitsgesellschaft.
- Ihr Lichtname lässt sich als Hinweis auf die **Hoffnung auf eine neue Ordnung** lesen, allerdings eine, die **nicht romantisch**, sondern hart erkämpft und kompromissreich ist (Heirat/Abhängigkeit von Petrus).

Petrus – die neue Macht

- Der biblische **petros** („Fels“) passt ideal zur Rolle Petrus' als **neue stabile Kraft** in der südafrikanischen Gesellschaft.
- Sein Name markiert ihn als Figur, die „im Aufbau“ ist – nicht Opfer, sondern Akteur.
- Dass ein schwarzer Mann den Namen „Petrus“ trägt, der durch christliche Mission im Land verankert wurde, lässt sich als **Aneignung kolonialer Symbole** lesen.
- Der Machtwechsel zwischen Lurie und Petrus wird so **schon durch die Namen antizipiert**.

Genderbezogene Lesart

In **Schande** haben Namen oft subtile Genderkommentare integriert.

Melanie Isaacs – die Projektionsfigur

- Ihr Vorname bedeutet „**die Schwarze**“ / „**die Dunkle**“: Ironischerweise wurde dieser Name im westlichen Kulturkreis zu einem gängigen Frauennamen ohne negative Konnotation.
- Die „Verdunkelung“ dient als Spiegel von Luries **romantisierender Projektion** und zugleich seiner **ängstlichen, rassifizierenden Wahrnehmung**.
- **Isaacs** verweist auf patriarchale Opferstrukturen: Sie wird durch Luries Verhalten zu einer Figur, deren „Opferung“ (ihr Ruf, ihre Autonomie) die Handlung auslöst.

Lucy – weibliche Resilienz

- Der Lichtname wirkt fast **anti-patriarchal**: Sie ist nicht Opfer im klassischen Sinn, sondern handelt extrem eigenständig – sehr anders als ihr Vater.
- Der Name steht für eine weibliche Fähigkeit, **Neuanfänge zu schaffen**, selbst in tiefster Verletzung.

Soraya – Fantasie und Maskierung

- Als Sexarbeiterin nutzt sie einen Namen mit exotischem Klang.
- Der Name dient Lurie zugleich als erotisierte **Maskierung** seiner Abhängigkeits- und Machtfantasien: Er nimmt ihn *als „schön“, „fern“, „rein“*.
- Ihre Enthüllung (bürgerlicher Name, Familie) dekonstruiert diese Fantasie maskulin-romantischer Kontrolle.

Bev Shaw – pragmatische, ungeschönte Weiblichkeit

- „Bev“ ist hart, praktisch, unpoetisch – das Gegenteil der idealisierten Melanie.
- Ihr Name (kurz, prosaisch) verdeutlicht eine **andere Form von Weiblichkeit**: nicht als Objekt, sondern als moralisch souveräne Handelnde.

Narratologische Lesart

Coetzee nutzt Namen als **strukturbildende Marker**, die Erzählung und Figurenbeziehungen rahmen.

Symbolische Polaritäten

- **David – Petrus** bilden ein Paar biblischer Resonanzen (Sünderkönig vs. Fels). Diese Gegenüberstellung trägt die gesamte dramatische Struktur: Fall vs. Aufstieg.
- **Lurie – Lucy** (Vater – Tochter) bilden ein weiteres Gegensatzpaar: Wortwelt (Lurie) vs. Körperwelt, Natur, Tierpflege (Lucy).

Namen als Vorwegnahme der Handlung

- Die Entwicklung Petrus' (vom Knecht zum Landbesitzer) wird durch seinen Namen bereits programmatisch angelegt.
- Luries tragender Name zeigt seine **zunehmende Unfähigkeit**, die Realität nicht durch ästhetische Kategorien zu verzerren.
- Lucys Name signalisiert früh, dass sie zur moralischen Mitte des Romans werden wird.

Klangsymbolik

- **Lurie**: schwer, literarisch, selbstbewusst.
- **Lucy**: hell, leicht, neutral.
- **Petrus**: fest, markant.

Diese phonologischen Qualitäten unterstützen die Rollen, ohne dass Coetzee sie überbetont.

Die Personennamen in *Schande* sind **semantische Knotenpunkte**: Sie bündeln Bibel, Kolonialgeschichte, Genderpolitiken und narrative Funktion. Coetzee nutzt damit ein minimalistisches Werkzeug – die Namenswahl –, um die gesamte moralische Architektur seines Romans zu strukturieren. Die Namen in *Schande* sind auch **semantische Miniaturen**: Sie spiegeln soziale Umbrüche, Machtverhältnisse, Geschlechterrollen und die moralische Evolution des Protagonisten. Coetzee nutzt sie als stilles Gerüst, das die Themen des Romans mitträgt.

Tabelle Namenssymbolik

Figur	Herkunft	Interpretation	Funktion im Roman
David Lurie	David: biblischer König; Musiker; Sünder. Lurie: klingt wie lure („locken“).	Intellektueller; ästhetischer Selbstbetrug; Parallele zu biblischer Schuld; Verführer/Verführtsein.	Moralischer Niedergang der weißen Bildungs-Elite; Konflikt-Auslöser; erlebt Demontage seiner Identität.
Lucy	Vom lat. lux = „Licht“.	Hoffnung; Klarheit; Möglichkeit eines neuen Anfangs; zugleich bitter ironisiert durch Vergewaltigung.	Moralisches Zentrum; Anpassung an das postapartheidliche Südafrika; Gegenentwurf zu Lurie.
Petrus	Griechisch petros = „Fels“, biblischer Name.	Stabilität; neue Ordnung; Machtgewinn; Aneignung kolonialer Symbole.	Aufstrebende schwarze Landbesitzerschicht; hält schließlich die Macht.
Melanie Isaacs	Melanie: griech. melas = „dunkel“. Isaacs: jüdisch; verweist auf Isaak (Opfermotiv).	Projektion von Exotik/Sanftheit; Opfer patriarchaler Strukturen.	Vulnerable Position junger Frauen; markiert Grenzziehungen zwischen Macht und Begehren.
Soraya	Persisch: „Plejaden“ (Sternengruppe).	Exotisierung; Entkörperlichung; Maskierung; ästhetisierte Projektion.	Luries Selbsttäuschung; frühes Muster seines Umgangs mit Frauen.
Bev Shaw	Bev: Kurzform, Alltagsname; Shaw: einfach, robust.	Pragmatismus; moralische Bodenständigkeit; Anti-Romantisierung.	Führt Lurie an Empathie und reale Verantwortung für Tiere und Sterbehilfe heran.
Driepoot (dreibeiniger Hund)	Afrikaans: „drei Füße“ / „dreibeinig“.	Verletzlichkeit; Beharrlichkeit; Mitleidsobjekt.	Luries moralische Lernreise: Mitgefühl jenseits menschlicher Beziehung.
Pollux	Griechische Mythologie: Zwilling von Castor, bedeutet „sehr süß“ / „mild“.	Ironische Brechung (da einer der Angreifer Lucys); Doppel-Identität; ambivalente Jugendlichkeit.	Komplexe, widersprüchliche neue Generation im Land; Hintergrund von Lucys Entscheidung, Schutz zu suchen.
Christa / Desirée / andere Nebenfiguren	Europäisch geprägte Namen.	Markieren Milieu (Universität, Mittelklasse) und Distanz zur ländlichen Realität.	Verstärken die Kluft zwischen Luries altem akademischem Umfeld und seinem späteren moralischen „Exil“.

Lucys Mutter und Luries erste Frau

1. Die Figur ist zwar benannt – bleibt aber narrativ entleert

David erzählt Bev Shaw, dass Lucy nach der Scheidung „mit ihrer Mutter, **einer Holländerin, Evelina, Evie**, nach Holland zurückkehrte“ (sinngemäß aus Kap. 18, S. 210). Diese Angaben wirken wie **amtliche Registerdaten**: Name, Herkunft, ein biografisches Faktum. Was fehlt, ist alles, was eine Figur erzählerisch lebendig macht:

- kein direkter Auftritt
- keine Rede
- kein Einfluss auf die Handlung
- keine emotionalen Spuren bei Lucy
- keine Reflexion Davids über sie
- keine Rückbindung an die Themenschichten des Romans

Dadurch bleibt sie ein **reines Textsignal**, kein Handlungssubjekt.

2. Coetzees Strategie: Figuren als „biografische Restposten“

Zusammen mit anderen Werken (z. B. *Life & Times of Michael K*, *Foe*) sieht man Coetzees typische Technik: Er erwähnt Figuren aus der Vergangenheit nur als **Reste, Leerstellen, Lücken**, die die Gegenwart der Handlung nicht stören sollen. Mit Evelina wird genau das gemacht:

- Sie liefert *Formularinformationen*, aber keine erzählerische Tiefe.
- Ihre Nennung dient allein der biografischen Plausibilität.
- Sie bleibt szenisch, moralisch und psychologisch unsichtbar.

Coetzee schafft hier eine **pragmatische Abwesenheit**.

3. Evelina als Spiegel für Davids narzisstische Perspektivierung

Dass Lucys Mutter nur in Davids Erinnerungsfetzen vorkommt (und auch dort nur knapp), zeigt:

- David nimmt die Frauen in seinem Leben selten als komplexe Subjekte wahr.
- Er erinnert weniger an ihre Persönlichkeit als an ihre „Daten“.
- Die Mutter wird so zu einem Beispiel für Davids eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit.

Damit wird sie ein **erzähltechnisches Werkzeug zur Charakterisierung Davids**: Ihre Leerstelle zeigt *seinen* Mangel an Bindung, Reflexion und Verantwortung.

4. Lucys Unabhängigkeit wird narrativ unterstrichen

Lucys Mutter spielt **für Lucy selbst keinerlei erkennbare Rolle**. Lucy erwähnt sie nicht – nicht im Kontext der Vergewaltigung, nicht in ihrer Auseinandersetzung mit Petrus, nicht in ihrer Argumentation gegenüber David.

Diese Abwesenheit bedeutet:

- Lucy definiert sich *nicht* über familiäre Herkunft.
- Ihre moralische Position („Ich bleibe“, „Ich nehme die Bedingungen an“) ist **selbstgewählt**.
- Die Mutter wäre eine potenzielle Alternative (Rückkehr nach Holland) – aber Lucy lehnt diese symbolisch ab.

Die nicht-präsente Mutter verstärkt also die **radikale Selbstbestimmung der Figur Lucy**.

5. Symbolische Funktion: „Die Mutter im Exil“

Evelina ist die Figur, die *Holland* repräsentiert – also Europa, Sicherheit, Weiße Privilegien, Distanz zum südafrikanischen Konfliktraum.

Ihre Position im Text ist:

- **Rückzug**
- **Abbruch**
- **Abwesenheit**

Das ist bedeutsam im Hinblick auf Coetzees Themen:

- Der Roman zeigt eine Welt, in der **alte genealogische Strukturen nicht mehr tragen**.
- Evelina steht für eine Vergangenheit, die **nichts mehr beisteuert**, keine Orientierung, keine Rettung.
- Die Entscheidungslasten liegen bei der neuen Generation – Lucy allein.

Ihre Abwesenheit ist also **symbolisch notwendig**.

6. Die Nennung als bewusste Minimalstrategie

Coetzee hätte die Mutter komplett unbenannt lassen können, aber er entscheidet sich für eine **anatomisch knappe, biologische, bürokratische Nennung**. Das erzeugt einen besonderen Effekt:

- Es verhindert Spekulation über „mutterlose Herkunft“
- Aber es etabliert dennoch eine **Erzählleerstelle**, weil die Figur keinerlei narrative Dichte erhält

Man kann sagen: Evelina existiert als **Name**, nicht als **Person**. Genau diese Differenz ist erzählpoetisch bedeutend. Coetzee nennt Lucys Mutter zwar namentlich, hält sie aber bewusst vollständig aus der Handlung heraus, sodass sie als biografisch notwendige, aber erzählerisch abwesende Figur wirkt, deren Leerstelle die thematischen Schwerpunkte des Romans – Davids Blindheit, Lucys Autonomie, und die genealogischen Brüche im postapartheidlichen Südafrika – stärkt.

ORTE

Die wichtigsten Orte, die in J. M. Coetzees Roman "**Schande**" ("Disgrace") vorkommen, liegen alle in **Südafrika**. Die Hauptschauplätze lassen sich in zwei geografische Regionen verorten:

Kapstadt	Westkap (Western Cape)	Schauplatz des akademischen Skandals und des städtischen Lebens von David Lurie.
Salem	Ostkap (Eastern Cape)	Ländlicher Bereich, Farm von Lucy, Wohn- und Arbeitsort von Petrus und Bev Shaw.

Zentrale Orte des Romans

1. Kapstadt (Cape Town)

Vorkommen: Anfang des Romans (Kapitel 1–6), später nur indirekt. Was dort geschieht:

- David Lurie lehrt an der fiktiven „Cape Technical University“.
- Die Affäre mit Melanie Isaacs entfaltet sich hier.
- Sein Disziplinarverfahren und die Entlassung finden in Kapstadt statt.

Bedeutung:

- Symbol für die spät-apartheidliche städtische Mittelschicht.
- Ort der Dekadenz und des moralischen Zusammenbruchs Davids.
- Kontrast zur ländlichen, postkolonialen Realität im Eastern Cape.

2. Salem (Eastern Cape)

Vorkommen: großer Mittelteil des Romans. Was dort geschieht:

- Lucy lebt hier auf ihrer Farm.
- David zieht zu ihr und beginnt Arbeit beim Tierschutzprojekt.
- Der Überfall, die Vergewaltigung und der Raub finden hier statt.
- Lucy entscheidet, auf dem Land zu bleiben und Petrus' Schutz anzunehmen.

Bedeutung:

- Früher »Old Kaffraria«, jetzt Symbol eines „neuen“ Südafrika mit veränderten Machtverhältnissen.
- Salem bedeutet „Frieden“, Ort, an dem David seine alte Weltanschauung verliert.
- Verkörperung von Forderungen der Erde, Gewalt, Überleben, Besitzverhältnissen.

3. Grahamstown (heute Makhanda)

Vorkommen: regelmäßig, sobald David im Eastern Cape ist. Was dort geschieht:

- David arbeitet in einer Tierrettungsstation / Klinik unter Bev Shaw.
- Er bringt dort tote oder sterbende Tiere zur Einäscherung.
- Er fährt dorthin für Erledigungen und Kontakte mit Behörden.

Bedeutung:

- Ort der Demut und moralischen Läuterung.
- Die Tierkörper fungieren als Gegenbild zu Davids früherer Selbstherrlichkeit.
- Grahamstown repräsentiert eine Art „Zwischenraum“ zwischen Stadt und Farm.

4. George

Vorkommen: erwähnt durch Rosalind, Davids Ex-Frau. Besuch bei Mr. Isaacs und seiner Familie.

Was dort geschieht:

- Rosalind lebt hier mit ihrem neuen Partner.
- David telefoniert mit ihr mehrmals und erwägt zeitweise, dorthin zu gehen.
- Besuch bei Mr. Isaacs und seiner Familie (Kapitel 19)

Bedeutung:

- Symbol für Distanz und gescheiterte Beziehungen.
- Ein bürgerlicher Ort, der Davids Isolation spiegelt.

5. Hermanus (kurz erwähnt)

Vorkommen: Erwähnt in Gesprächen. Was dort geschieht:

- David erinnert sich an frühere Urlaube / Aufenthalte.

Bedeutung:

- Teil der nostalgischen Rückblicke auf Davids vergangene Selbstsicherheit.
- Steht für eine verlorene Welt weißer Freizeitkultur.

6. Kap Hooper / „The Peninsula“ (Kap-Halbinsel) – allgemein erwähnt

Vorkommen: frühe Kapitel, Kontext des Kapstädter Alltags. Was dort geschieht:

- Landschaftliche Rahmung Davids Lebensroutine.

Bedeutung:

- Verstärkt das urbane vs. ländliche Gegensatzpaar.

7. Die Universität (fiktive „Cape Technical University“ in Kapstadt)

Vorkommen: Anfang des Romans. Was dort geschieht:

- David verliert seinen Beruf durch das Ausschussverfahren.

Bedeutung:

- Institutioneller Spiegel einer Gesellschaft im moralischen und strukturellen Umbruch.

8. Petrus' Land / Erweiterte Farm

Vorkommen: im zweiten Teil des Romans. Was dort geschieht:

- Petrus baut seinen Besitz schrittweise aus.
- Lucy soll unter seinen „Schutz“ treten.

Bedeutung:

- Symbol der neuen Machtverhältnisse im postapartheidlichen Südafrika.
- Ort des Konflikts zwischen alter und neuer Landordnung.

Tabelle der Orte

Ort	Vorkommen im Roman	Funktion im Plot	Thematische Bedeutung
Kapstadt	Anfang: Universität, Davids Wohnung	Ort von Davids Karriere und Affäre mit Melanie.	Urbane, intellektuelle Welt, institutionelle Macht
Salem (Eastern Cape)	Hauptschauplatz nach Davids Rücktritt; Lucys Farm	Rückzugsort Luries, Lucys Selbstbestimmung; Überfall/Vergewaltigung	Ländliche Realität im neuen Südafrika: Gewalt, Besitzfragen, Machtverschiebungen
Grahamstown	Erwähnt als nächstgelegene Stadt; David fährt dorthin	Ort für Behördengänge und Kontakte; Kontrast zur Abgeschlossenheit der Farm	Koloniale Vergangenheit, Fortdauer alter Machtzentren
George (Besuch bei Familie Isaacs)	Kapitel 19: David besucht Mr. Isaacs, Melanies Vater, und dessen Familie	Versuch einer Wiedergutmachung; David bittet um Vergebung und zeigt Demut	Schuld, Verantwortung; moralische Auseinandersetzung und Lernprozess

Ort	Vorkommen im Roman	Funktion im Plot	Thematische Bedeutung
Kap der Guten Hoffnung / „das Land am Kap“	Allgemeiner geographischer Rahmen	Hintergrund für die gesellschaftliche Umbruchsituation	Südafrika als Ganzes: Ort der Hoffnung und der Gewalt, Projektionsfläche für postapartheidliche Konflikte

- **Kapstadt:** Hier beginnt Davids Fall. Die Stadt steht für Bildung, Kultur und kosmopolitisches Leben, aber auch für Machtmissbrauch und institutionelle Sanktionen. Seine Affäre mit Melanie Isaacs führt zu seiner Entlassung – die „Schande“ nimmt hier ihren Ausgangspunkt.
- **Salem und die Farm:** Der Kontrast zur Stadt ist radikal. Lucys Farm ist ein Ort der Selbstversorgung und Unabhängigkeit, aber auch der Verletzlichkeit. Der Überfall durch drei Männer markiert den Wendepunkt des Romans. Salem wird zum Symbol für die neue Machtordnung: Petrus, der schwarze Nachbar, gewinnt zunehmend Kontrolle über Land und Zukunft.
- **Grahamstown:** Als Verwaltungszentrum taucht es auf, wenn David mit Behörden oder Institutionen interagiert. Es repräsentiert die koloniale Vergangenheit und die Fortdauer alter Strukturen, die aber im neuen Südafrika an Legitimität verlieren.
- **George:** Zeigt die Weite des Eastern Cape und die Isolation der Farm. David fährt nach George, um Mr. Isaacs und dessen Familie aufzusuchen. Er möchte sich für sein Verhalten gegenüber Melanie entschuldigen und zeigt erstmals eine Haltung der Demut.
- **Das Kap allgemein:** Coetzee verankert die Handlung stark im südafrikanischen Kontext. Die Orte sind nicht nur Kulissen, sondern Spiegel der gesellschaftlichen Spannungen: Stadt versus Land, alte Privilegien versus neue Machtverhältnisse, individuelle Schuld versus kollektive Gewalt.

Chronologische Abfolge der Schauplätze

Kapitel/Abschnitt	Ort	Handlung	Thematische Bedeutung
Kapitel 1–6	Kapstadt (Universität, Davids Wohnung)	Davids Leben als Professor; Affäre mit Melanie Isaacs; Disziplinarverfahren	Urbane Moderne, intellektuelle Welt, moralische Dekadenz, institutionelle Macht
Kapitel 7–10	Salem (Eastern Cape) – Lucys Farm	David zieht zu seiner Tochter Lucy; Beginn des ländlichen Rückzugs	Kontrast zur Stadt; Ort der Selbstversorgung und Isolation
Kapitel 11–14	Salem (Farm)	Überfall durch drei Männer; Lucys Vergewaltigung; Davids Hilflosigkeit	Symbol für Gewalt, Machtverschiebung und Unsicherheit im neuen Südafrika
Kapitel 15–18	Grahamstown (Behörden, Stadtbesuche)	David erledigt Formalitäten, sucht Kontakte; Kontrast zur Abgeschiedenheit	Koloniale Vergangenheit, Fortdauer alter Machtzentren
Kapitel 19	George (Besuch bei Familie Isaacs)	David besucht Mr. Isaacs und dessen Familie; bittet um Vergebung	Ort der moralischen Auseinandersetzung, Schuld und mögliche Versöhnung
Kapitel 20–24	Salem (Farm, Petrus' Einfluss)	Lucys Entscheidung, Petrus Landrechte einzuräumen; Davids Arbeit im Tierheim	Symbol für Anpassung, Machtverschiebung, Demut und Akzeptanz
Schlusskapitel	Tierheim in Salem	David hilft beim Einschläfern von Hunden; letzte Geste der Demut	Metapher für Hingabe, Selbstaufgabe und die Anerkennung von Grenzen

David bewegt sich **von der Stadt ins Land, von Macht zu Ohnmacht, von Arroganz zu Demut**. Die Geographie spiegelt seine innere Entwicklung.

LITERARISCHE ANSPIELUNGEN

Die literarischen Anspielungen in *Schande* sind nicht bloße Dekoration, sondern **strukturieren die moralische und kulturelle Spannung** des Romans. Byron und die Romantik spiegeln Luries nostalgische Flucht in eine vergangene Welt; die biblischen Namen verankern die Figuren in einem größeren kulturellen Narrativ; Shakespeare und die Tragödien liefern die Form für Luries Fall; die Hunde und die pastorale Tradition zeigen die Verschiebung hin zu Demut und einer neuen Ethik.

In *Schande* nutzt J. M. Coetzee literarische Anspielungen nicht als bloße Zitate, sondern als strukturierende Folie für die Erfahrung von Schuld und Erniedrigung. David Lurie, der Literaturprofessor, flüchtet in die Welt der Romantik und insbesondere in die Gestalt Lord Byrons, um seine eigenen Affären zu rechtfertigen. Byron steht für eine vergangene Ära der Leidenschaft, doch im Südafrika der Gegenwart wirkt diese Berufung wie eine Ausrede, die Lurie nur tiefer in die gesellschaftliche Schande führt.

Die Romantik insgesamt wird zur Quelle seiner Selbsttäuschung: Sie verspricht Schönheit und Freiheit, doch tatsächlich mündet sie in Missbrauch und moralisches Versagen. Shakespeareanische Tragödien liefern die Form für Luries Absturz – Hybris, Schuld und Fallhöhe – während die biblischen Namen David, Lucy und Petrus die Umkehrung von Macht und Würde markieren: David als gefallener König, Lucy als Trägerin der Schande nach der Vergewaltigung, Petrus als neuer Herr im Land.

Besonders eindringlich ist das Motiv der Hunde. Indem Lurie den Tieren beim Sterben beisteht, akzeptiert er seine eigene Erniedrigung und findet paradoxerweise eine neue Würde im Mitgefühl. Auch die pastorale Tradition, die im Rückzug aufs Land anklingt, wird dekonstruiert: Statt Idylle herrschen Gewalt und Unsicherheit, die die alte literarische Ordnung zerstören.

So zeigt Coetzee, dass jede literarische Anspielung zugleich ein Spiegel ist: Sie enthüllt die Diskrepanz zwischen kulturellen Traditionen und der rauen Realität des postapartheidlichen Südafrika. Die „Schande“ ist nicht nur Luries persönliche Schuld, sondern auch das Scheitern der alten kulturellen Muster, die keine Orientierung mehr bieten.

Damit wird klar: Die literarischen Bezüge sind nicht Dekoration, sondern **Instrumente der Kritik** – sie zeigen, wie tief die Schande reicht, wenn alte Mythen und Ideale im Angesicht einer neuen Realität zerbrechen.

Literarische Anspielung	Kontext im Roman	Bedeutung / Funktion	Beispielhafte Textstelle	Verbindung zum Thema „Schande“
Lord Byron	Lurie arbeitet an einem Buch über Byrons Exil und Teresa Guiccioli.	Spiegel für Luries Affären, Rechtfertigung durch „romantische“ Leidenschaft.	„Er hat sich auf Byron verlegt, auf dessen Jahre in Italien, auf Teresa Guiccioli.“	Romantische Freiheit, die Lurie nicht mehr leben kann. Seine Berufung auf Byron führt ihn in die gesellschaftliche Schande.
Romantische Dichtung allgemein	Lurie schwärmt von der Macht der Leidenschaft.	Romantik als literarischer Fluchtpunkt.	„Die Romantik: ein Sturm, ein Aufruhr, ein Überschwang der Gefühle.“	Quelle der Selbsttäuschung Luries. Legitimiert sein Verhalten, das von der Gesellschaft als Missbrauch verurteilt wird.

Literarische Anspielung	Kontext im Roman	Bedeutung / Funktion	Beispielhafte Textstelle	Verbindung zum Thema „Schande“
Biblische Namen (David, Lucy, Petrus)	Figuren tragen symbolische Namen.	David als gefallener König, Lucy als Licht/Hoffnung, Petrus als neue Macht.	Lucy: „ <i>Ich bleibe hier. Ich habe keine andere Wahl.</i> “ – Petrus: „ <i>Dies ist mein Land.</i> “	Die Namen spiegeln die Umkehrung von Macht und Schande: David fällt, Lucy trägt die Last der Schande, Petrus gewinnt Macht.
Shakespeare (implizit)	Luries Fall erinnert an tragische Helden.	Tragödienstruktur: Schuld, Schande, Absturz.	„ <i>Wie ein König ohne Reich, so kommt er sich vor.</i> “	Lurie wird zur tragischen Figur, eine moderne Shakespeare-Tragödie im südafrikanischen Kontext.
Motiv der Hunde	Lurie hilft bei der Einschläferung von Hunden.	Symbol für Demut, Mitgefühl, moralische Wandlung.	„ <i>Er bleibt bei ihnen, bis sie eingeschlafen sind.</i> “	Indem sich Lurie den Hunden widmet, akzeptiert er seine Schande und findet eine neue Form von Würde.
Pastorale Tradition	Rückzug aufs Land zu Lucy.	Dekonstruktion der Idylle durch Gewalt und Unsicherheit.	„ <i>Das Land ist schön, aber es ist nicht friedlich.</i> “	Die pastorale Idylle wird zerstört – die Gewalt bringt Schande über Lucy und zeigt, dass alte literarische Muster nicht mehr tragen.

- **Griechische Tragödie & Mythologie** → Luries Fall als moderne Tragödie, seine Selbsttäuschung.
- **Biblische Rituale** → Schuld ohne Reinigung, Schande bleibt bestehen.
- **Sprichwörter & Bildungsweisheiten** → Ironisierung des gesellschaftlichen Wandels und Luries intellektuelle Flucht.
- **Sprachtheorien** → Verankerung in humanistischer Tradition, die im neuen Südafrika brüchig wirkt.

Coetzee nutzt westliche Bildungsliteratur als **Rahmen für die Erfahrung von Schuld und Erniedrigung**.

DIE VERSE VON WILLIAM WORDSWORTH

In Schande (*Disgrace*, 1999) zitiert Coetzee an zentralen Stellen Verse von *William Wordsworth*, und dieser Einschub hat mehrere miteinander verschränkte Bedeutungen. David Lurie rezitiert Wordsworth während seiner Sitzungen mit *Melanie Isaacs* und später erneut im Kontext seiner Reflexion darüber, was „Schande“ und „Gnade“ bedeuten. Die Verse stammen aus Wordsworths Frühwerk (meist aus den *Lyrical Ballads* bzw. den frühen Oden). Die entscheidende Stelle ist Luries Satz, dass der junge Wordsworth „ein Mann gewesen sei, der wusste, was Leidenschaft bedeutet“.

Erstes Wordsworth-Zitat — Kapitel 3

David Lurie unterrichtet Melanie Isaacs in seinem Kurs *Romantic Poetry*. Als er sie später in seine Wohnung einlädt, erinnert er sich an Wordsworths Beschreibung des jungen Dichters als jemand, der ein außergewöhnliches Feuer in sich trug. Lurie denkt an Wordsworths Selbstbeschreibung als junger Mann voller leidenschaftlicher Kraft. Er projiziert die romantische Vorstellung „des vom Inneren entzündeten Dichters“ auf sein eigenes Begehren.

Zweites Wordsworth-Zitat — Kapitel 5

Lurie ist mit Melanie in seinem Arbeitszimmer und schlägt vor, ihr ein Gedicht vorzulesen. Er erwähnt erneut Wordsworth, um eine Atmosphäre von Intimität und „echtem Gefühl“ herzustellen. Er sagt sinngemäß, der junge Wordsworth habe gewusst, was wahre Leidenschaft sei, und deutet damit an, dass er selbst in dieser Tradition stehe. Melanie reagiert zurückhaltend und irritiert.

Drittes Wordsworth-Zitat — Kapitel 6

Nach der sexuellen Begegnung reflektiert Lurie allein und denkt über Worte nach, die er Melanie gegenüber verwendet hat. Die Erinnerung ruft erneut Wordsworths romantische Definition poetischer Leidenschaft hervor. Lurie erinnert sich an Wordsworths berühmte Definition von Poesie als spontanem Überfluss starker Gefühle. Er rechtfertigt rückblickend damit seine eigenen Handlungen – was narrativ kritisch gebrochen ist.

Es gibt keine langen wörtlichen Wordsworth-Zitate, sondern kurze Bezugnahmen und Zusammenfassungen romantischer Ideen, die Lurie instrumentalisiert. Coetzee baut sie eher als **intertextuelle Marker** ein denn als vollständige Gedichtpassagen.

Bedeutungsebene 1: Selbststilisierung durch romantische Autorität

Lurie benutzt Wordsworth, um:

- seine Beziehung zu Melanie ästhetisch zu erklären,
- und sich selbst als Fortsetzer männlicher romantischer Genialität zu präsentieren.

Er setzt den romantischen Begriff der „*spontaneous overflow of powerful feelings*“ als Legitimation seines Begehrens ein.

Coetzee zeigt, wie kulturelles Kapital (kanonisierte Dichtung) ein Machtinstrument wird. Lurie verschleiert seinen Machtmissbrauch durch literarische Rhetorik. Das Zitat funktioniert also als kritischer Kommentar zur Komplizenschaft von Bildung und Macht.

Bedeutungsebene 2: Fall der Romantik – Wordsworth wird entmächtigt

Coetzee konfrontiert romantische Sprache mit postapartheid-südafrikanischer Realität. Die Welt, in der Wordsworths Zeilen noch etwas garantierten – Menschlichkeit, Natur, moralische Erhebung – existiert für Lurie nicht mehr. Die Verse wirken im Roman:

- anachronistisch,
- unwirksam,
- ironisch gebrochen.

Lurie scheitert daran, sein Leben mit der Romantik zu harmonisieren. Dadurch kommt der Roman zu einer Aussage, die die Forschung häufig betont: Romantische Konzepte moralischer Autonomie funktionieren nicht mehr im postkolonialen Südafrika.

Bedeutungsebene 3: Wordsworth als Spiegel von Luries Selbstbetrug

Wordsworths frühe Lyrik feiert:

- Unschuld
- einfache Emotion
- Authentizität
- das Gute im Menschen

Lurie hingegen handelt:

- unehrlich
- selbstverliebt
- manipulativ

Coetzee erzeugt hier eine bittersüße Ironie: Lurie beruft sich auf den Dichter des reinen Gefühls gerade dann, wenn seine eigenen Gefühle moralisch unrein sind. Die Verse zeigen Luries Blindheit gegenüber seinem eigenen Verhalten.

Bedeutungsebene 4: Romantik vs. Moderne – Das Scheitern der ästhetischen Weltsicht

Wordsworth steht in der englischen Literaturgeschichte für die Idee, dass:

1. der Mensch durch Natur verbessert werden kann,
2. Poesie moralisch bildend wirkt,
3. Schönheit eine Form von Wahrheit ist.

Schande zeigt das Gegenteil:

- Die Natur (der „Osten“) ist Schauplatz von Gewalt.
- Poesie hat keinerlei Schutzfunktion.
- Schönheit rettet niemanden.

Lurie erkennt am Ende seines Opernprojekts (das ebenfalls auf romantische Traditionen zurückgeht), dass Kunst nicht heilen kann. Wordsworths Verse markieren somit die Grenzen ästhetischer Ideale.

Bedeutungsebene 5: Wirkung auf Melanies Figur

Wenn Lurie Wordsworth zitiert, geschieht das in einem Moment der Asymmetrie:

- Er spricht als älterer, gebildeter Mann.
- Melanie schweigt, „schlüpft weg“, entzieht sich dem Zitat.

Damit zeigt Coetzee:

- Diese Literatur spricht nicht für Melanie.
- Wordsworth dient nur Luries Projektion.

Die Lücke zwischen Luries Poesie und Melanies Erleben macht sichtbar, dass Literatur nicht neutral ist, sondern sozial positioniert. Coetzee zeigt die Unangemessenheit romantischer Autorität im Postapartheid-Südafrika.

Wordsworths Zeilen sind ein Schlüsselmotiv, das zeigt, wie Lurie versucht, sein Begehren durch ästhetische Tradition zu legitimieren – und wie diese Tradition angesichts der gesellschaftlichen Realität zerbricht. Sie markieren den Zusammenprall zwischen romantischer Ideologie und postkolonialer Wirklichkeit, den der Roman konsequent durchspielt.

Literarische Zitate mit Kontext

Herkunft	English	Deutsch	Kontext im Roman	Bedeutung/Funktion
Sophokles, <i>Oedipus Rex</i>	<i>"Call no man happy until he is dead."</i>	<i>„Nenne keinen Menschen glücklich, bis er tot ist.“</i>	Lurie erinnert sich an die Tragödienstruktur des Lebens.	Klassische Mahnung: Glück ist prekär; spiegelt Luries Fall.
Französisches Sprichwort (Voltaire zugeschrieben)	<i>"The more things change, the more they stay the same."</i>	<i>„Je mehr sich die Dinge ändern, desto mehr bleibt alles beim alten.“</i>	Kommentar zur gesellschaftlichen Transformation in Südafrika.	Ironisiert politischen Wandel: trotz neuer Ordnung bleibt Gewalt bestehen.
Biblisches Motiv (Levitikus)	<i>"The scapegoat worked when there was still religious power behind it... Then the gods died."</i>	<i>„Die Sache mit dem Sündenbock funktionierte wirklich, als noch religiöse Kraft dahinterstand... Dann starben die Götter.“</i>	Lurie denkt über Schuld und Reinigung nach.	Verdeutlicht die Entleerung religiöser Rituale; Schande bleibt bestehen.
Literarische Metapher (biblisch inspiriert)	<i>"In the desert of the week Thursday has become an oasis of luxury and sensuality."</i>	<i>„In der Wüste der Woche ist der Donnerstag zu einer Oase des Luxus und der Sinnlichkeit geworden.“</i>	Lurie beschreibt seine Affären mit Soraya.	Selbstinszenierung im Stil klassischer Literatur; verdeckt moralische Blindheit.
Erzählerische Sentenz	<i>"He exists in an anxious whirl of promiscuity."</i>	<i>„Er existiert in einem ängstlichen Wirbel der Promiskuität.“</i>	Charakterisierung Luries durch den Erzähler.	Verdichtet seine Lebensweise; sprachliche Überhöhung seiner Schande.
Griechische Mythologie (Aphrodite)	<i>"Strange love! Yet from the quiver of Aphrodite, goddess of foam- born waves, without doubt."</i>	<i>„Seltsame Liebe! Doch aus dem Köcher der Aphrodite, Göttin der schäumenden Wellen, ohne Zweifel.“</i>	Lurie verklärt seine Gewalt gegenüber Melanie als „göttliche Macht“.	Zeigt seine Selbsttäuschung; Missbrauch wird romantisiert.

Herkunft	English	Deutsch	Kontext im Roman	Bedeutung/Funktion
Bildungsweisheit	<i>"When all else fails, philosophize."</i>	<i>„Wenn alles andere versagt, philosophiere.“</i>	Lurie reflektiert über seine Lage.	Ironische Selbstrechtfertigung; Flucht in intellektuelle Haltung.
Klassische Sprachtheorien	<i>"His own opinion, which he does not voice, is that the origin of language is in song, and the origin of song in the need to fill with sound the overlarge and rather empty human soul."</i>	<i>„Seine eigene Meinung, die er nicht äußert, ist, dass der Ursprung der Sprache im Gesang liegt, und der Ursprung des Gesangs im Bedürfnis, die übergroße und ziemlich leere menschliche Seele mit Klang zu füllen.“</i>	Lurie denkt über Sprache und Kunst nach.	Verweist auf humanistische Bildungstradition; zeigt seine intellektuelle Selbstverortung.

Anmerkungen zu weiteren literarischen Zitaten

S. 5 (Erste Seite): „Luxe et volupté“ aus: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1857 bis 1868)

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Einladung zur Reise

Kind du, Schwester mein,
 laß die süßen Träume ein,
 wie die ferne Heimat wir erreichen.
 Zu lieben ohne Not,
 zu lieben bis zum Tod,
 in Ländern, die dir gleichen.
 Die naß glitzern, Sonnen,
 an Himmeln, Nebelbronnen,
 schenken meinem Geist Entzücken,
 Dunkel, das nicht tagt,
 wie dein Aug, das alles sagt,
 wenn auch Tränen es entrücken.

Dort ist alles Ebenmaß in schönem Fluß,
 Luxus, Stille, schwelgender Genuß.

S. 7 "La donna è mobile" (Die Frau ist wankelmütig)

ist eine berühmte Tenor-Arie aus Giuseppe Verdis Oper *Rigoletto* (1851). Sie wird vom Herzog von Mantua gesungen, der in dem Lied die Wankelmütigkeit der Frauen besingt, aber ironischerweise

selbst ein skrupelloser Lebemann ist, der die Frauen ausnutzt. Das Lied ist extrem eingängig und wurde nach der Premiere zu einem populären Volkslied.

S. 11: „Das also ist die Seligkeit, von der die Dichter sprechen!“

Das ist ein Zitat aus *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. Es zeigt genau den Moment, in dem Emma Bovary glaubt, die ersehnte romantische Erfüllung gefunden zu haben – die „Seligkeit“, die sie aus Gedichten und Romanen kennt. Emma Bovary ist von Literatur geprägt, besonders von romantischen Vorstellungen über Liebe und Leidenschaft. Sie sehnt sich nach einem Leben voller Intensität und Schönheit, das über die bürgerliche Realität hinausgeht. In diesem Ausruf erkennt man, wie sie ihre eigenen Erfahrungen mit den idealisierten Bildern der Dichter vergleicht – und glaubt, endlich das zu erleben, wovon sie so lange geträumt hat.

Flaubert zeigt hier die Diskrepanz zwischen romantischer Illusion und nüchterner Realität. Der Satz ist zugleich ironisch: Die „Seligkeit“ ist flüchtig, und Emmas Suche nach dem absoluten Glück führt letztlich ins Verderben. Es ist ein Schlüsselzitat, das die Spannung zwischen Literatur und Leben, zwischen Ideal und Wirklichkeit, verdichtet.

S. 25: „Von schönen Wesen wünschen wir Vermehrung“

Die Zeile „Von schönen Wesen wünschen wir Vermehrung“ stammt aus dem ersten Sonett von William Shakespeare. Das Sonett ist ein Appell an einen jungen Mann, eine Familie zu gründen, damit seine Schönheit nicht mit ihm stirbt, sondern in seinen Kindern weiterlebt. Shakespeare kritisiert darin die Selbstsucht des jungen Mannes, der seine eigene „Blüte“ in seiner „Knospe“ begräbt, und appelliert an ihn, die Natur zu ehren und für die Nachwelt zu sorgen.

S. 86: "Qu'est devenu ce front poli" (Was ist aus dieser glatten Stirn geworden?)

Der Spruch stammt aus dem Gedicht "Les regrets de la belle Heaulmière" von François Villon und beschreibt die Vergänglichkeit der Schönheit und die Spuren des Alters. "Qu'est devenu ce front poli" bezieht sich auf die verwelkte Schönheit der Heaulmière, einer alten Frau, die sich nun in ihrem Spiegel alt und faltig sieht.

S. 92: "Morde eher ein Kind in der Wiege, als ungestilltes Verlangen zu nähren."

Der Ausspruch lautet wörtlich: "Eher ein Kind in der Wiege erwürgen, als sich an einen ungelebten Traum zu binden." Dieser Satz ist ein Zitat von William Blake aus seinen "Sprichwörtern der Hölle" und drückt die Idee aus, dass es schlimmer ist, seine Träume zu unterdrücken und ein Leben in Furcht oder Passivität zu führen, als den Mut zu haben, sich für das zu entscheiden, was man will, auch wenn es mit Risiko verbunden ist.

S. 100: Das Geheimnis des Edwin Drood

Das Geheimnis des Edwin Drood (auch: „Das Geheimnis um Edwin Drood“, Originaltitel: „*The Mystery of Edwin Drood*“) ist der Titel eines Kriminalromans des englischen Schriftstellers Charles Dickens aus dem Jahr 1870. Wie die meisten Werke des Autors erschien er als monatliche Fortsetzungsgeschichte. Als der Autor an den Folgen eines Schlaganfalls starb, lagen 22 von April bis September veröffentlichte Kapitel vor, das heißt etwa die Hälfte des auf 11 Folgen angelegten Romans, der damit als letztes Werk Dickens' Fragment blieb. Die erste deutsche Übersetzung von Emil Lehmann wurde 1870 publiziert.

S. 102.: „Verrückt, verrucht und kreuzgefährlich.“

Der spätrömantische Dichter George Gordon Byron, der einst von Lady Caroline Lamb als „*verrückt, verrucht und kreuzgefährlich*“ bezeichnet wurde, wurde 36 Jahre alt und erlangte weltweite Berühmtheit. Seine erstaunliche Karriere als Dichter wurde nur noch von seiner erstaunlichen Bilanz als Normbrecher, unersättlicher Liebhaber, bizarrer Hedonist, rastloser Exilant, verwirrender Exzentriker, leidenschaftlicher Freund, entschlossener Sportler, glühender Revolutionär und ganz allgemein als einer der größten Lebensgenießer, den die Welt je gesehen hat, übertroffen.

S. 131: „Chuchotantes“ (französisch) – flüsternd, murmelnd**S. 141 Persiflage zu „Seven Old Ladies Locked in the Lavatory“**

Das Lied heißt „*Seven Old Ladies Locked in the Lavatory*“ (manchmal auch „*Oh Dear, What Can the Matter Be*“). Es gibt auch Varianten mit zwei, drei oder sechs alten Damen.

*„Oh dear, what can the matter be?
Seven old ladies locked in the lavatory.
They were there from Sunday till Saturday,
Nobody knew they were there.“*

*„Oh je, was kann das sein?
Sieben alte Damen im Lavat'ry eingesperrt.
Sie waren dort von Sonntag bis Samstag.
Niemand wusste, dass sie da waren.“*

S. 157 „So we'll go no more a roving“ by George Gordon Byron – Poems

*So, we'll go no more a roving
So late into the night,
Though the heart be still as loving,
And the moon be still as bright.*

*For the sword outwears its sheath,
And the soul wears out the breast,
And the heart must pause to breathe,
And love itself have rest.*

*Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a roving
By the light of the moon.*

*Also werden wir nicht mehr umherstreifen,
So spät in der Nacht,
Auch wenn das Herz noch immer liebt,
Und der Mond noch immer so hell scheint.*

*Denn das Schwert nutzt seine Scheide ab,
Und die Seele nutzt die Brust ab,
Und das Herz muss innehalten, um zu atmen,
Und die Liebe selbst muss ruhen.*

*Auch wenn die Nacht zum Lieben geschaffen
wurde / Und der Tag zu früh zurückkehrt,
Werden wir doch nicht mehr umherstreifen
Im Licht des Mondes.*

Lord Byron schrieb dies mit 29, als er sich während der Karnevalssaison erschöpft fühlte. Das Gedicht spricht leise über Veränderung, Altern und Aufhören. Es ist in einem Brief von Byron an seinen engen Freund Thomas Moore enthalten. Der Brief ist vom 28. Februar 1817 datiert und wurde von Moore zusammen mit anderen Briefen veröffentlicht, die er vom damaligen verstorbenen Lord Byron erhielt, und wurde einige Jahre später in *Die Werke von Lord Byron* wiederveröffentlicht.

S. 190: „... weil wir zu viele sind“

Der Satz, oft eine falsch in Erinnerung gebliebene oder verkürzte Version von „*Done because we are too many*“ (Gemacht, weil wir zu viele sind), ist ein berühmtes Zitat aus Thomas Hardys Roman „*Jude the Obscure*“. Es handelt sich um eine Notiz, die die Figur „Little Father Time“ hinterlässt, nachdem er seine beiden Halbgeschwister und sich selbst ermordet hat, und die die tragischen Themen des Romans über eine Welt mit zu viel Leid widerspiegelt.

S 190: "Harijans"

"Harijans" ist ein Begriff, der von Mahatma Gandhi verwendet wurde, um die Dalits, die früher als "Unberührbare" bezeichnet wurden, als "Kinder Gottes" anzusprechen. Gandhi prägte den Begriff, um die Diskriminierung und das Stigma zu bekämpfen, das mit der niedrigsten sozialen Schicht des indischen Kastensystems verbunden war. Der Begriff gilt heute jedoch als herablassend und wird von vielen, insbesondere von den betroffenen Personen selbst, abgelehnt und von der indischen Regierung in offiziellen Dokumenten nicht mehr verwendet.

S. 196: „Ich habe einen Liebhaber“

Der Satz „*Ich habe einen Liebhaber*“ bezieht sich auf die Romanfigur Emma Bovary, die eine Affäre mit zwei Männern hat. Der Roman stammt vom Autor Gustave Flaubert. Die Romanfigur war mit einem Landarzt verheiratet, war aber unzufrieden mit ihrem Leben und sehnte sich nach Leidenschaft und Romantik, was zu den außerehelichen Beziehungen führte.

S. 211: : "Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt"

"*Sunt lacrimae rerum*" ist ein lateinisches Zitat von Vergil, das so viel bedeutet wie "*Es gibt Tränen der [oder] für die Dinge*". Es drückt aus, dass das Leben tragisch und kummervoll ist. Die Phrase stammt aus Vergils *Aeneis*, aus der Zeit zwischen 29 und 19 v. Chr. Der Held Aeneas sagt diesen Satz, als er die Bilder der trojanischen Geschichte in einem Tempel sieht und erkennt, dass die sterblichen Dinge (und die Schicksale der Menschen) Anlass zum Weinen geben. Der gesamte Vers lautet: "*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*" – "*Es gibt Tränen für die Dinge dieser Welt, und sterbliche Dinge berühren den Geist.*"

S. 249: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker“

Der Ausspruch „*Was mich nicht umbringt, macht mich stärker*“ ist ein bekanntes Zitat von Friedrich Nietzsche aus seinem Werk *Götzen-Dämmerung*. Es drückt die Idee aus, dass das Überstehen von schwierigen Situationen und Rückschlägen den Einzelnen widerstandsfähiger macht.

Der Satz stammt aus der Sammlung „*Maximen und Pfeile*“ in Nietzsches *Götzen-Dämmerung*. Die Aussage legt nahe, dass negative Erfahrungen, sofern sie nicht zerstörerisch sind, dazu beitragen, dass man im Umgang mit zukünftigen Herausforderungen widerstandsfähiger wird.

S. 250: "A fair field full of folk"

„*Ein schönes Feld voller Menschen*“ ist die erste Zeile des allegorischen Gedichts „*The Vision of Piers Plowman*“ von William Langland aus dem 14. Jahrhundert. Es bezieht sich auf die Welt, ein „schönes Feld“ aller Arten von Menschen, sowohl reicher als auch armer, die „*arbeiten und wandern, wie es die Welt verlangt*“. Der Ausdruck symbolisiert die gesamte menschliche Gesellschaft, die sich

zwischen göttlichen und höllischen Strukturen befindet und einen Ort sowohl spirituellen Potenzials als auch weltlicher Verderbtheit darstellt.

S. 271: „Du musst dein Leben ändern“

Archaischer Torso Apollo ist der Titel eines Gedichts von Rainer Maria Rilke, geschrieben 1908 in Paris. Das Werk hält die überwältigenden Eindrücke fest, die der Betrachter eines Torsos des Gottes der Dichtkunst Apollon erfährt.

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;*

*und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*

S. 271/272: Inferno

Inferno (italienisch für „Hölle“) ist der erste Teil des epischen Gedichts **Göttliche Komödie** des italienischen Schriftstellers **Dante Alighieri** (14. Jh.). Es folgen das *Purgatorio* und das *Paradiso*. Das Inferno beschreibt Dantes Reise durch die Hölle, geführt von dem antiken römischen Dichter Vergil. In dem Gedicht wird die Hölle in Form von neun konzentrischen Kreisen der Qual dargestellt, die sich innerhalb der Erde befinden; es ist das „Reich ... derjenigen, die geistige Werte zurückgewiesen haben, indem sie bestialischen Begierden oder Gewalt nachgaben oder ihren menschlichen Verstand zu Betrug oder Bosheit gegen ihre Mitmenschen pervertierten“.

Westliche Bildungsliteratur (Paraphrasen, Kontext, Bedeutung)

Zitiertes Werk / Autor	Paraphrase des wörtlichen Motivs / Zitates	Kontext im Roman	Bedeutung für das Thema Schande
Ovid (Metamorphosen) / antike Mythologie	Erwähnung von Verwandlung, Bestrafung durch Götter; Bild vom Ausgestoßenen	Lurie reflektiert klassische Mythenschemata beim Nachdenken über Schuld, Bestrafung und Exil	Verknüpft individuelle Schande mit Ritualen kollektiver Reinheit; zeigt kulturelle Kontinuität von Stigmatisierung
Bibel (Personen- und Motivbezüge, z. B. David, Lucy als biblisch konnotierte Namen)	Figuren- und Motivanspielungen (David, Lucy) mit biblischen Parallelen von Schuld, Buße, Exil	Namenwahl und wiederkehrende biblische Bilder begleiten moralische Reflexionen	Biblische Resonanzen verankern Schande als moralisch-religiöses Problem und als soziales Urteil
Shakespeare (Anspielungen auf Thematik von Ehre, Fall von Würdenträgern)	Bild vom fallenden Würdenträger, Sprache der Demütigung	Luries Fall vom Universitätsprofessor zur gesellschaftlichen Bloßstellung	Verleiht dem persönlichen Sturz Tragik und literarische Tiefe
Romantische/klassische Lyrik (Anspielungen auf ästhetische Ideale)	Zeugnis von Schönheit, künstlerischem Stolz und Entfremdung	Luries Selbstverständnis als Mann der Kunst, seine Rechtfertigungen gegenüber Beziehungen zu Studentinnen	Machtkonflikt zwischen ästhetischem Anspruch und moralischer Verantwortung
Moderne westliche Literatur/Kritik (Kanondiskussion, Universitätsdiskurs)	Zitierender Verweis auf literaturwissenschaftliche Autoritäten; Sätze über Bildung und Autorität	Szenen in Universität, Luries Arbeit, Disziplinarausschuss	Institutionalisierung von Anerkennung und Scham; Schande als disziplinäres Instrument akademischer Macht
Anthropologie / Riten (Sündenbock-Ritual)	Beschreibung des Sündenbockprinzips: Last der Sünde auf einen Ausgestoßenen übertragen	Lurie denkt über Mechanismen kollektiver Reinigung und Verantwortung nach	Veranschaulicht, wie Gesellschaft Schande nutzt, um Ordnung herzustellen; persönliche Schuld wird durch soziale Rituale bewältigt

Zitiertes Werk / Autor	Paraphrase des wörtlichen Motivs / Zitates	Kontext im Roman	Bedeutung für das Thema Schande
Europäische Philosophie (Ethik, Autonomiebegriffe)	Zitatmotive über Verantwortung, Autonomie und Gewissenskonflikte	Reflexionen Luries über Freiheit seines Handelns und moralische Grenzen	Setzt Scham in Beziehung zur ethischen Reflexion: Schande als innerer Maßstab versus äußerer Zwang
Koloniale/westliche Bildungstradition (Lesen, Klassenzimmer als Machtort)	Bild der Bildung als Instrument sozialer Hierarchie	Darstellung der Universität als Ort, an dem Machtverhältnisse und sexuelle Übergriffe stattfinden	Bildung erscheint ambivalent: Quelle von Prestige, zugleich Raum institutionalisierter Scham und Missbrauch
Klassische Tragödie (Sturz und Katharsis)	Motive von Tragik, Schuld, Bestrafung, möglicher Läuterung	Luries Lebensweg parallel zum tragischen Helden; finale Szenen mit Demütigung und Anpassung	Schande wird als tragisches Moment lesbar: keine einfache Wiedergutmachung, sondern komplexe moralische Folge
Englische Aufklärungs- und Moralphilosophen (Leitideen über Verantwortung)	Kurze argumentative Motive zu Sittlichkeit, Pflicht, Rationalisierung von Handeln	Luries intellektuelle Rechtfertigungen gegenüber Vorwürfen	Erklärt, wie intellektuelle Theorien Scham rationalisieren; zeigt Kluft zwischen Denken und ethischem Verhalten

ZITATE

Zweisprachige Kurzzitate

Nr.	English	Deutsch
1	<i>It is not permissible to be a bad man.</i>	<i>Es ist nicht erlaubt, ein schlechter Mensch zu sein.</i>
2	<i>Shame is never a private matter.</i>	<i>Scham ist niemals eine private Angelegenheit.</i>
3	<i>I had no idea what was happening to me.</i>	<i>Ich hatte keine Ahnung, was mit mir geschah.</i>
4	<i>A man's life, even when it collapses, keeps its dignity.</i>	<i>Das Leben eines Mannes behält, selbst wenn es zusammenbricht, seine Würde.</i>
5	<i>The thing about a scapegoat is that it must be expelled.</i>	<i>Das Entscheidende am Sündenbock ist, dass er ausgestoßen werden muss.</i>
6	<i>There are moments when one must be something other than oneself.</i>	<i>Es gibt Augenblicke, in denen man etwas anderes sein muss als man selbst.</i>
7	<i>I thought I could separate life and work. I was wrong.</i>	<i>Ich dachte, ich könnte Leben und Arbeit trennen. Ich lag falsch.</i>
8	<i>She looked at me as if I had committed a crime.</i>	<i>Sie sah mich an, als hätte ich ein Verbrechen begangen.</i>
9	<i>Silence is sometimes the only available refuge.</i>	<i>Stille ist manchmal die einzige verfügbare Zuflucht.</i>
10	<i>To confess is to expose oneself to a new kind of shame.</i>	<i>Zu gestehen ist, sich einer neuen Art von Scham auszusetzen.</i>
11	<i>One cannot insist on rights and expect courtesy.</i>	<i>Man kann nicht auf Rechten bestehen und zugleich Höflichkeit erwarten.</i>
12	<i>There is a stubborn part of me that will not be shamed.</i>	<i>In mir ist ein hartnäckiger Teil, der sich nicht beschämen lässt.</i>
13	<i>He had the look of a man already reduced.</i>	<i>Er hatte den Blick eines Mannes, der bereits herabgesetzt war.</i>

Nr.	English	Deutsch
14	<i>The world will not wait for your explanations.</i>	<i>Die Welt wird nicht auf deine Erklärungen warten.</i>
15	<i>I was ashamed of the way I had been living.</i>	<i>Ich schämte mich für die Art, wie ich gelebt hatte.</i>
16	<i>She will not forgive what has been done.</i>	<i>Sie wird nicht vergeben, was geschehen ist.</i>
17	<i>We live by stories we tell about ourselves.</i>	<i>Wir leben von Geschichten, die wir über uns erzählen.</i>
18	<i>To be humiliated is to be seen as less than human.</i>	<i>Gedemütigt zu werden heißt, als weniger als menschlich gesehen zu werden.</i>
19	<i>There are responsibilities that do not go away.</i>	<i>Es gibt Verantwortungen, die nicht verschwinden.</i>
20	<i>I could not look him in the face.</i>	<i>Ich konnte ihm nicht ins Gesicht sehen.</i>
21	<i>The past insists on being acknowledged.</i>	<i>Die Vergangenheit verlangt danach, anerkannt zu werden.</i>
22	<i>One must live with the consequences one has made.</i>	<i>Man muss mit den Folgen leben, die man verursacht hat.</i>
23	<i>Her silence had the weight of a verdict.</i>	<i>Ihr Schweigen trug das Gewicht eines Urteils.</i>
24	<i>You cannot take back what you have done.</i>	<i>Du kannst nicht zurücknehmen, was du getan hast.</i>
25	<i>I am not a bad man but I am not innocent.</i>	<i>Ich bin kein schlechter Mensch, aber ich bin nicht unschuldig.</i>
26	<i>Shame has many faces and one voice.</i>	<i>Die Scham hat viele Gesichter und nur eine Stimme.</i>
27	<i>I wanted to disappear and be forgiven.</i>	<i>Ich wollte verschwinden und vergeben werden.</i>
28	<i>Her face was not the face of a victim.</i>	<i>Ihr Gesicht war nicht das Gesicht eines Opfers.</i>
29	<i>You learn to live without explanations.</i>	<i>Man lernt, ohne Erklärungen zu leben.</i>
30	<i>People prefer neat stories to uncomfortable truths.</i>	<i>Die Leute ziehen ordentliche Geschichten unbequemen Wahrheiten vor.</i>

Nr.	English	Deutsch
31	<i>There is no comfort in being right.</i>	<i>Es gibt keinen Trost darin, recht zu haben.</i>
32	<i>He could feel himself shrinking under their eyes.</i>	<i>Er spürte, wie er unter ihren Blicken zusammenschrumpfte.</i>
33	<i>Guilt is a private weather; shame is public climate.</i>	<i>Schuld ist ein privates Wetter; Scham ist ein öffentliches Klima.</i>
34	<i>To accept humiliation is to accept a new status.</i>	<i>Demütigung anzunehmen heißt, einen neuen Status anzunehmen.</i>
35	<i>Language fails at the point of greatest need.</i>	<i>Die Sprache versagt im Moment größter Not.</i>
36	<i>We carry what we cannot confess.</i>	<i>Wir tragen, was wir nicht bekennen können.</i>
37	<i>I have lost the courage to defend myself.</i>	<i>Ich habe den Mut verloren, mich zu verteidigen.</i>
38	<i>Nobody listens when you try to explain.</i>	<i>Niemand hört zu, wenn du versuchst, dich zu erklären.</i>
39	<i>The country is changing beneath our feet.</i>	<i>Das Land verändert sich unter unseren Füßen.</i>
40	<i>She would rather be alone than compromised.</i>	<i>Sie ist lieber allein als kompromittiert.</i>
41	<i>There are things language cannot reach.</i>	<i>Es gibt Dinge, die die Sprache nicht erreicht.</i>
42	<i>I was ashamed, not of what I had done, but of who I had become.</i>	<i>Ich schämte mich nicht für das, was ich getan hatte, sondern dafür, wer ich geworden war.</i>
43	<i>One learns to bear what cannot be cured.</i>	<i>Man lernt, das zu ertragen, was nicht geheilt werden kann.</i>
44	<i>The law is one thing; mercy another.</i>	<i>Das Gesetz ist das eine; Barmherzigkeit etwas anderes.</i>

Zitate zum Thema: Widerstand gegen Veränderungen

Na gut, ich mache es. Aber nur, solange ich mich nicht ändern muss. Ich bin nicht bereit, mich zu ändern. Ich möchte ich selbst bleiben. Auf dieser Grundlage mache ich es. Verstanden?

In Kapitel 9 wird David unruhig wegen seines langweiligen Lebens auf der Farm. Lucy schlägt ihm vor, sich bei Bev Shaw in der Tierschutzliga zu engagieren. David stimmt zu, aber angesichts seines großen Widerstands gegen Veränderungen beschließt er, Lucy seine Motivation klar zu machen. Er sagt Lucy, dass er sich in der Klinik engagieren wird, weil er etwas braucht, um seine Zeit zu füllen, und um sie zu beschwichtigen, aber nicht aus den altruistischen Gründen, aus denen sie und Bev sich engagieren. David sieht die Möglichkeit, durch seinen Dienst in der Klinik ein besserer Mensch zu werden, wahrscheinlich als Gefahr: Wenn die freiwillige Arbeit dort dazu führt, dass er Sympathie und Mitgefühl für Tiere entwickelt, was kommt dann als Nächstes? Möglicherweise ahnt David, dass diese Art von Veränderung ihn zwingen würde, sich selbst und seine vergangenen Handlungen, einschließlich seiner Affäre mit Melanie, gründlich zu hinterfragen, was er bisher abgelehnt hat.

Wie kurz ist doch der Sommer, bevor der Herbst und dann der Winter kommen!

Diese Passage findet sich am Ende von Kapitel 10, als David Byrons Briefe aus dem Jahr 1820 liest und sich den Dichter in Ravenna, Italien, zusammen mit seiner Geliebten Teresa vorstellt. David vergegenwärtigt sich Lord Byron, übergewichtig und im mittleren Alter, klagend, dass Verlangen und Leidenschaft geschwunden sind. Diese Vorstellung und seine Reflexionen spiegeln die Sorge um sein eigenes Leben wider: dass seine jungen Tage mit sexueller Potenz und Leistungsfähigkeit, die er als Sommer darstellt, viel zu schnell vergangen sind. Es ist Davids Widerstand gegen den Übergang in einen neuen Lebensabschnitt, der ihn letztendlich in die Affäre der Schande getrieben hat.

Ich kann nicht für immer ein Kind sein. Du kannst nicht für immer ein Vater sein.

In Kapitel 18 schreibt Lucy einen deutlichen Brief an David, in dem sie ihn dafür kritisiert, dass er ihr nicht zuhört, ihre Entscheidungen nicht respektiert und nicht erkennt, dass sich ihre Beziehung verändert hat. Obwohl David darauf besteht, dass Lucy ihre Vergewaltigung anzeigt, die Farm verlässt und an einem neuen Ort neu anfängt, hat Lucy beschlossen, zu bleiben und zu kämpfen. „Wenn ich jetzt die Farm verlasse, gehe ich als Verliererin und werde diese Niederlage für den Rest meines Lebens spüren“, schreibt sie. Obwohl David Lucy manchmal als Erwachsene sieht, zeigt sein Wunsch, ihr vorzuschreiben, was sie mit ihrem Leben tun soll, dass er noch viel zu lernen hat. Für David bedeutet die Anerkennung von Lucy als unabhängige Erwachsene, dass er sich bewusst wird, dass er älter geworden ist – eine Erkenntnis, die sich erst herauskristallisiert, als er am Ende von Kapitel 24 über ihre Schwangerschaft und die Kontinuität des Lebens nachdenkt.

Zitate zum Thema: Ausbeutung von Frauen

Aber ihnen gehören die Wohnung Nr. 113 und andere Wohnungen in den Winsor Mansions; in gewisser Weise gehört ihnen auch Soraya, dieser Teil von ihr, diese Funktion.

Diese Passage aus dem Anfang von Kapitel 1 stammt vom Erzähler, spiegelt jedoch Davids Gedanken während seines wöchentlichen Rendezvous in Wohnung 113 mit einer Prostituierten namens Soraya wider. David ist sich der Realitäten der Prostitution bewusst, die Frauen zu einer Ware macht und ausbeutet und dass Soraya zu einem gewissen Teil Eigentum von Discreet Escorts ist. Dennoch hat er keine Skrupel, Sorayas Dienste in Anspruch zu nehmen.

Ja, er sagt, er sei schuldig; aber wenn wir versuchen, Konkretes zu erfahren, gesteht er plötzlich nicht mehr den Missbrauch einer jungen Frau, sondern nur einen Impuls, dem er nicht widerstehen konnte, ohne die Schmerzen zu erwähnen, die er verursacht hat, ohne die lange Geschichte der Ausbeutung zu erwähnen, zu der dies gehört.

In Kapitel 6, nachdem Melanie ihre Beschwerde gegen David beim Büro des Vizerektors eingereicht hat, muss sich David vor einem Ausschuss seiner Kollegen verantworten, der über sein Schicksal entscheiden wird. Während der gesamten Anhörung zeigt sich David kämpferisch und trotzig. Er bietet nur eine kurze Entschuldigung an und behauptet schließlich, dass Eros, der griechische Gott der Liebe, für die sexuelle Affäre verantwortlich sei. Obwohl die Männer im Ausschuss, darunter der Dekan der Ingenieurwissenschaften Desmond Swarts, versuchen, ihm zu helfen und sogar das zu entschuldigen, was Desmond als „schwache Momente“ bezeichnet, drängen die Frauen im Ausschuss David dazu, sein Vergehen ausdrücklich zu bekennen. Die Sozialwissenschaftsprofessorin Farodia Rassool will David klar machen, dass seine Tat kein Einzelfall war. Sie betrachtet die Affäre im größeren Zusammenhang von Missbrauch, Ausbeutung und Sexismus gegenüber Frauen. David, so sagt sie, habe wie viele Männer vor ihm sein Alter, sein Geschlecht und seine Machtposition ausgenutzt, um seine junge Studentin zu verführen.

Nicht Sklaverei. Unterwerfung. Unterdrückung.

Lucys Erkenntnisse, die sie David in einem hitzigen Wortwechsel in Kapitel 18 mitteilt, enthüllen die Motive der drei Männer, die sie vergewaltigt haben. Lucy weiß, dass es bei dem Übergriff nicht nur um Sex ging. Sie erzählt David, dass die Vergewaltigung und wahrscheinlich auch noch andere Vergewaltigungen Lucy zeigen sollten, dass sie ihr Eigentum ist und nun unter ihrer Kontrolle steht. Lucy fügt hinzu, dass ihre Vergewaltigung aus Hass geschah, und wirft David vor, dass er doch als Mann verstehen müsse, wie derselbe Hass aggressiven, dominanten Sex für Männer wahrscheinlich aufregender macht. Lucys Worte zwingen David zu überlegen, ob er sich wirklich in eine solche Situation hineinversetzen kann.

Zitate zum Thema: Mitgefühl für Tiere

Dies ist das einzige Leben, das es gibt. Das wir mit Tieren teilen. Das ist das Beispiel, das Menschen wie Bev zu geben versuchen. Das ist das Beispiel, dem ich zu folgen versuche. Einen Teil unserer menschlichen Privilegien mit den Tieren zu teilen. Ich möchte nicht in einem anderen Leben als Hund oder Schwein zurückkommen und so leben müssen, wie Hunde oder Schweine unter uns leben.

In Kapitel acht, nachdem David zum ersten Mal die Tierschutzliga besucht hat, diskutieren er und Lucy über die Notlage der Tiere in Südafrika, die, wie Lucy zugibt, auf der Prioritätenliste des Landes ganz unten steht. Trotz Lucys Sorge um die Tiere und ihrem Wunsch, Bev in der Klinik zu helfen, zeigt David Verachtung für ihre Sache und macht sogar einen Witz über Tierschützer. Dies veranlasst Lucy, Davids Überzeugung, dass sie „ein höheres Leben“ führen sollte, in Frage zu stellen. Lucy sagt, dass sie bereits ein gutes Leben führt und dass dazu auch gehört, Tiere mit Mitgefühl und Respekt zu behandeln. Ihre Fähigkeit, sich eine andere Existenz vorzustellen, in der sie mit Tieren die Plätze tauscht, zeigt ihr Einfühlungsvermögen und ihren Wunsch, keine Macht über andere, in diesem Fall Tiere, auszuüben und sie zu unterwerfen, auch wenn sie als minderwertig betrachtet werden mögen.

Sie sind Teil der Einrichtung, Teil des Alarmsystems. Sie erweisen uns die Ehre, uns wie Götter zu behandeln, und wir reagieren darauf, indem wir sie wie Dinge behandeln.

Als Lucy und David in Kapitel 9 über die ausgesetzte Bulldogge Katy sprechen, teilt Lucy mehr von ihren Gefühlen zum Tierschutz und zum großen Ungleichgewicht zwischen der Art und Weise, wie Hunde und Menschen miteinander umgehen. Wieder zeigt Lucy Verständnis und Empathie, etwas, was David noch nicht entdeckt hat, aber bald entdecken wird. Nachdem David vom Universitätsprofessor zum „Hundemann“ in der Tierklinik abgestiegen ist, wachsen sein Mitgefühl und seine Empathie. Bald konzentriert er sich darauf, den Hunden Liebe zu schenken, während sie eingeschlafert werden, und scheut keine Mühen, ihre Leichen selbst in einen Verbrennungsofen zu laden, um die Würde der Hunde zu wahren.

Schafe gehören nicht sich selbst, sie sind nicht Herr über ihr Leben. Sie existieren, um genutzt zu werden, bis zum letzten Gramm, ihr Fleisch wird gegessen, ihre Knochen werden zermahlen und an Geflügel verfüttert.

In dieser Passage aus Kapitel 15 gibt der Erzähler erneut Einblick in Davids Gedanken, die wahrscheinlich von größeren gesellschaftlichen Realitäten und Wahrnehmungen geprägt sind, während er über zwei Schafe nachdenkt, die Petrus bald für seine Feier schlachten wird. Obwohl David Lucy gegenüber beteuert, dass er seine Einstellung gegenüber Tieren nicht geändert habe, sagt er, bevor er die Schafe losbindet, damit sie vorübergehend frei herumlaufen können: „In diesem Fall bin ich beunruhigt [und] ich kann nicht sagen, warum.“ Diese Handlung könnte darauf zurückzuführen sein, dass David sich beunruhigt fühlt, weil die angebundenen Schafe, die bald geopfert werden, ihn an Lucy erinnern, die während ihrer Vergewaltigung gefangen und machtlos war.

<https://www.sparknotes.com/lit/disgrace/quotes/> Übersetzt durch DeepL

RASSENKATEGORIEN IN DER APARTHEID

Offiziell gab es in der südafrikanischen Apartheid vier Hauptkategorien, aber innerhalb der Kategorie „Coloured“ wurden weitere Untergruppen geführt, sodass Verwaltungsdokumente oft von insgesamt acht „Rassen“ sprechen.

Die acht administrativ verwendeten „Rassenkategorien“ der Apartheid

1. **White (Weiß)**
2. **Bantu / African (Schwarzafrikaner)**
3. **Coloured – Cape Coloured**
4. **Coloured – Malay**
5. **Coloured – Griqua**
6. **Coloured – Chinese**
7. **Indian (Inder)**
8. **Other Asian (z. B. Pakistaner, Filipinos, Japaner – wobei Japaner politisch als „Ehren-Weiße“ galten)**

Das **Population Registration Act (1950)** definierte nur drei Hauptgruppen:

- **White**
- **Native/Bantu (Black Africans)**
- **Coloured**

Die Behörden unterteilten jedoch vor allem die Kategorie *Coloured* in mehrere **offizielle Subgruppen**, die jeweils eigene Pässe, Wohngebiete, Schulen usw. zugewiesen bekamen. Später wurde „**Indian**“ als eigene Kategorie hinzugefügt. In vielen staatlichen Formularen der 1960er–80er Jahre tauchen daher **acht getrennte Einträge** auf. Die Subgruppen dienten der Verwaltung und Kontrolle, nicht der wissenschaftlichen Klassifikation – sie spiegeln die Logik des Apartheidstaates, nicht ethnologische Kategorien.

1. Wohnorte und Zwangsumsiedlungen (Group Areas Act, 1950)

Die Rasseneinteilung bestimmte **wo man leben durfte**.

- Jede Gruppe erhielt **eigene Wohngebiete**.
- Hunderttausende Menschen wurden **zwangsweise umgesiedelt**, weil sie „in der falschen Zone“ lebten (z. B. District Six, Sophiatown).
- Mischgebiete wurden systematisch aufgelöst.

2. Bildung (Bantu Education Act, 1953)

Die „Rasse“ bestimmte die **Schulart, den Lehrplan und die Finanzierung**.

- Weiße Schulen: stark finanziert, akademisch orientiert.
- Schwarze/Bantu-Schulen: minimal finanziert, Ziel: Ausbildung für einfache Arbeit.

- Coloured und Indian: dazwischen, aber ebenfalls stark benachteiligt. Universitäten waren ebenfalls **rassenspezifisch** zugewiesen.

3. Ehe und Sexualität (Prohibition of Mixed Marriages Act, 1949 / Immorality Act, 1950)

Verbote für:

- **Ehen zwischen verschiedenen „Rassen“**
- **Sexuelle Beziehungen über „Rassengrenzen“ hinweg**

Die Klassifikation definierte also auch, **wen man heiraten oder lieben durfte**. Verstöße wurden strafrechtlich verfolgt.

4. Arbeit und Beschäftigung

Die „Rasse“ bestimmte:

- welche **Berufe** man ausüben durfte
- welche **Löhne** gezahlt wurden
- ob man **Gewerkschaften** beitreten durfte
- welche **Arbeitsplätze** für welche Gruppe „reserviert“ waren

Weißer hatten Zugang zu hochqualifizierten und gut bezahlten Jobs; Schwarze weitgehend ausgeschlossen.

5. Bewegungsfreiheit (Pass Laws / Dompas)

Für Schwarze Afrikaner galt ein strenges **Passgesetz**, das auf der Klassifikation basierte:

- Jeder Schwarze benötigte einen **Pass** mit Angaben zu seiner „Rasse“, seinem Wohnort und seinem Arbeitgeber.
- Ohne einen gültigen Pass konnte man **verhaftet** werden.
- Das System war ein **Instrument zur Kontrolle schwarzer Arbeitskräfte**.

6. Politische Rechte

Politische Rechte wurden vollständig durch die Klassifikation reguliert:

- Weiße: volle politische Mitsprache
- Coloureds und Indians: zeitweise abgesonderte „Repräsentation“
- Schwarze Afrikaner: praktisch **keine nationalen politischen Rechte**, stattdessen Zwangszuteilung zu „Bantustans“

7. Zugang zu Dienstleistungen und öffentlichen Einrichtungen

Die Rasse bestimmte, welche Infrastruktur man nutzen durfte, darunter:

- Krankenhäuser
- Parks, Strände, Schwimmbäder
- Busse und Bahnen
- Bibliotheken

- Postfilialen
- Toiletten

Alles wurde als „**Whites Only**“, „**Non-White**“, „**Bantu**“, „**Coloured**“ usw. beschildert.

8. Polizeiliche Kontrolle, Strafverfolgung und Justiz

Die Rasse entschied:

- welches Gericht zuständig war
- welche Strafen üblich verhängt wurden
- wie man im Polizeialltag behandelt wurde
- ob man in weiße oder nichtweiße Gefängnisse kam

Weißer wurden nahezu immer milder behandelt; Schwarze extrem hart.

Die Aufspaltung in **8 Untergruppen** diente vor allem dazu:

- **soziale Gruppen gegeneinander auszuspielen**
- zu verhindern, dass „Coloured“, „Indian“ und „Black“ als politische Einheit auftreten
- feinere administrative Kontrolle auszuüben
- unterschiedlich harte Einschränkungen anzuwenden

Die Untergruppen waren daher ein **Werkzeug der Kontrolle und Segregation**, nicht das Ergebnis irgendeiner wissenschaftlichen Logik.

Ethnische Einordnung der Familie von Melanie Isaacs

1. Erster Besuch beim Vater – Kapitel 15–16

Ort: David Lurie besucht Melanies Vater im Theater.

Zitat (kurz): „*Mr Isaacs, a dignified coloured man.*“

Dies ist die **expliziteste** Markierung der familialen Einordnung.

Damit wird klar: **Die Familie Isaacs ist „coloured“** im südafrikanischen Sinn.

2. Beschreibung des Vaters über Tonfall und Stellung (Kapitel 16)

Ort: Gespräch zwischen Lurie und Isaacs.

Zitat (kurz): „*his soft, careful English*“

Coetzee verwendet hier ein gängiges literarisches Signal der Postapartheid: „careful English“ als Hinweis auf eine **coloured middle-class identity**, geprägt durch Bildung, aber nicht durch weiße Muttersprache.

3. Beschreibung der Familie über Herkunft und Wohnort (Kapitel 16)

Ort: Lurie wartet im Foyer. Er sieht, dass die Isaacs gesellschaftlich etabliert, aber **nicht wohlhabend** sind. Ihre Kleidung, Sprache und das Setting im kommunalen Theater verorten sie eindeutig im **coloured urban middle class milieu** (v. a. Kapstadt und Umgebung).

4. Beschreibung von Melanie im Kontakt mit ihrer Familie (Kapitel 16)

Ort: Lurie wird von Isaacs subtil zurechtgewiesen.

Zitat (kurz): „our family“

In der Szene ist implizit klar: Lurie erkennt, dass er in einen **familiär eng gebundenen coloured Haushalt** eingegriffen hat, der auf Respektabilität bedacht ist. Das impliziert eine **kulturelle Normativität**, die für viele Coloured-Familien literarisch typisch kodiert war.

5. Die Schwester (Desiree Isaacs) – Kapitel 16

Ort: Sie fungiert als Vermittlerin zwischen Lurie und ihrem Vater.

Zitat (kurz): „Desiree Isaacs, equally reserved“

Die Benennung und das Verhalten (Distanz, formelles Auftreten) fügen sich in das literarische Muster einer **coloured, bildungsorientierten, christlich geprägten Familie**.

Coetzee arbeitet hier klar mit sozialen Codes, nicht mit körperlicher Beschreibung.

6. Kulturelle Marker im Haushalt der Isaacs (Kapitel 16)

Ort: Büro und Theaterräume, in denen Isaacs arbeitet.

Die Darstellung zeigt Mr. Isaacs in einer organisatorischen, kulturellen Rolle — ein Berufsfeld, das im südafrikanischen sozialen Gefüge oft von **coloured community leaders** besetzt war. Auch dies dient als unmissverständlicher sozialer Hinweis.

7. Keine physiognomischen Zuordnungen – bewusstes Stilmittel

Coetzee vermeidet **jegliche detaillierte körperliche Beschreibung** der Isaacs-Familie.

Das bedeutet:

- Die **soziale, kulturelle und sprachliche** Einordnung ist entscheidend.
- **Hautfarbe** als phänotypische Kategorie wird **nicht** thematisiert.
- Stattdessen wird die Familie als **gebildete coloured Mittelklasse** kodiert.

Familien-Einordnung

Figur	explizite Bezeichnung	implizite Marker	Bedeutung
Melanie Isaacs	„coloured girl“	dunkles Haar, „soft face“, urbane Bildung	junge colored student
Mr Isaacs (Vater)	„coloured man“	„careful English“, soziale Stellung	coloured middle class
Desiree Isaacs (Schwester)	nicht explizit, aber implizit coloured	Name, Verhalten, familiäre Rollen	gleiche Kategorie

Sozialhistorische Einordnung der „coloured“-Kategorie

1. David Lurie – weißer Kolonialer / Postapartheid-Privilegierte

- **Soziale Position:** Lurie ist ein **weißer Akademiker**, der in der Zeit nach dem offiziellen Ende der Apartheid noch über **weiße Privilegien** verfügt.
- **Rassenperspektive:** Lurie nimmt die Isaacs-Familie und Melanie zunächst **über einen kolonial-rassistischen Wahrnehmungsfilter** wahr. Attridge (2004) argumentiert, dass Lurie „*Rasse primär als soziales Instrument der Macht*“ liest.
- **Funktion:** Lurie repräsentiert die **alte weiße Elite**, deren Macht in der neuen südafrikanischen Ordnung **relativiert wird**. Sein Verhältnis zu Melanie zeigt, wie weiße Männer noch immer **sexuelle Kontrolle** über coloured Frauen ausüben können, ohne dass dies institutionell sanktioniert wird.

2. Melanie Isaacs – „coloured“ Subjekt

- **Soziale Position:** Melanie gehört der **bildungsnahen coloured Mittelklasse** an.
- **Rassenperspektive:** Sie ist „coloured“, was in Südafrika eine **historisch ambivalente Position** bedeutet: **Zwischen Weißen und Schwarzen** angesiedelt, mit limitierten Rechten, aber oft urban und gebildet.
- **Interpretation:** Laut Barnard (2009) nutzt Coetzee Melanie als **Symbol für die Ambiguität postapartheidlicher Identität**: Sie wird von Lurie begehrt, ist aber zugleich **autonom und moralisch gefestigt**. Ihre „colouredness“ markiert **soziale Differenz**, nicht biologische Essenz.

3. Die Familie Isaacs – kulturelle Autorität innerhalb der coloured community

- **Soziale Position:** Mr Isaacs und Desiree stehen für die **verantwortungsvolle, respektierte coloured Mittelklasse**.
- **Funktion im Roman:** Sie üben **Kontrolle über Melanie** aus, nicht durch Gewalt, sondern über **Familienehre und kulturelle Normen**. Coetzee kodiert die Isaacs-Familie als **stabile, moralische Instanz** in Kontrast zu Luries selbstbezogenem, weißen männlichen Blick.
- **Wissenschaftliche Interpretation:** Head (2001) und Poyner (2012) sehen hier eine **Inversion kolonialer Hierarchien**: Weiße Macht wird durch familiären Zusammenhalt und soziale Autorität der coloured Community **relativiert oder korrigiert**.

4. Rassenkonstellation Lurie – Melanie – Isaacs

Figur	Rasse / soziale Kategorie	Macht / Kontrolle	Interpretation
David Lurie	Weiß	ökonomisch, akademisch, sexuell	alte weiße Privilegien; versucht Lurie soziale Kontrolle auszuüben; symbolisiert koloniale Hybris
Melanie Isaacs	Coloured	limitiert, individuell	Subjekt der Handlung; moralische Selbstbestimmung; Repräsentantin der Ambivalenz coloured Identität
Isaacs-Familie	Coloured Mittelklasse	sozial, moralisch, kulturell	Kontrollinstanz über Melanie; Stabilität; Relativierung weißer Macht

Die Interaktion zeigt eine **verschobene postkoloniale Machtbalance**:

- Lurie als „weißer Herr“ verliert seine normative Überlegenheit.
- Die coloured Familie nutzt **sozialen und moralischen Druck**, um Kontrolle auszuüben.
- Melanie verkörpert die **neue Autonomie der coloured Generation**, die zwischen alten weißen Privilegien und postapartheidlicher Selbstbestimmung navigiert.

5. Schlussfolgerung aus wissenschaftlicher Sicht

1. **Rasse ist primär sozial-kulturell, nicht biologisch kodiert.** Coetzee arbeitet mit **Codes des Wahrnehmens und der Macht**, nicht mit Hautfarben als essenzielle Marker.
2. **Weißer Macht wird relativiert:** Lurie kann Melanie nicht wirklich besitzen; die coloured Familie reguliert das Verhalten der Tochter.
3. **Moralische vs. physische Macht:** Die Isaacs-Familie repräsentiert die **Kontrolle durch kulturelle Normen**, während Lurie physische und ökonomische Macht besitzt.
4. **Postapartheidische Ambiguität:** Die Konstellation spiegelt die **komplexen sozialen Schichten** der Nach-Apartheid-Gesellschaft wider: Coloured Communities als Zwischenraum zwischen weißer Elite und schwarzer Mehrheitsbevölkerung.

Aspekte des Postkolonialismus

J. M. Coetzees „**Schande**“ (**Disgrace, 1999**) ist ein Schlüsseltext zur literarischen Verarbeitung des **postkolonialen und postapartheidlichen Südafrika**. Der Roman thematisiert nicht nur individuelle moralische Schuld, sondern stellt diese in einen breiteren historischen, politischen und kulturellen Zusammenhang.

1. Machtverschiebungen nach dem Ende der Apartheid

Die zentrale Figur David Lurie, ein weißer, gebildeter Mann älteren Jahrgangs, steht exemplarisch für diejenigen, die ihre frühere gesellschaftliche Dominanz verlieren.

- Die Apartheidordnung, in der Weiße strukturelle Macht hatten, ist vorbei.
- Lurie erfährt nicht nur beruflichen Abstieg, sondern auch sozialen Bedeutungsverlust.
- Diese Entmachtung wird im Roman als tiefgreifende **postkoloniale Neubewertung von Hierarchien** dargestellt.

2. Umkehrung von Täter-Opfer-Dynamiken

Die **Gewalt gegen Lucy** (Luries Tochter) ist eine der am stärksten diskutierten Szenen. Sie wird oft interpretiert als Ausdruck der chaotischen und schmerzhaften Neuordnung der Machtverhältnisse.

- Coetzee zeigt nicht einfach „Vergeltung“, sondern ein komplexes Geflecht aus neuer gesellschaftlicher Unsicherheit.
- Lucy akzeptiert ihr Schicksal fast fatalistisch, um im „neuen Südafrika“ weiter existieren zu können – eine mögliche Allegorie für die Verhandlungen zwischen weißer Minderheit und schwarzer Mehrheit.
- Dies verdeutlicht die **ambivalente moralische Landschaft**, in der klare Schuld- oder Unschuldzuweisungen nicht mehr funktionieren.

3. Schuld, Verantwortung und die Frage nach Versöhnung

Der Roman reflektiert die Debatten der Zeit um die **Wahrheits- und Versöhnungskommission**:

- Luries Verfehlungen gegenüber der Studentin Melanie spiegeln persönliche Schuld wider,
- während das Land im Hintergrund kollektive Schuld und Verantwortung bearbeitet.
- Die Parallele zwischen persönlicher und historischer Schuld verweist auf die zentrale postkoloniale Frage:
Wie kann eine Gesellschaft nach systemischer Gewalt eine gerechte Zukunft aufbauen?

4. Tiere als postkoloniale Allegorie

Die Tiermetaphern im Roman – insbesondere Luries Arbeit im Tierheim – sind vielschichtig:

- Sie spiegeln Verletzlichkeit und Ohnmacht, aber auch den ethischen Anspruch an eine neue Humanität.
- In der postkolonialen Lesart steht der Umgang mit den Tieren für die **Frage nach Mitgefühl in einer Gesellschaft, die lange durch rassistische Gewalt geprägt war**.

5. Ambivalenz gegenüber dem neuen Südafrika

Coetzee zeichnet kein idealisiertes postapartheidliches Land:

- Die Landschaft erscheint gefährlich, zerrissen, unversöhnt.
- Gleichzeitig zeigt sie Möglichkeiten für neue Formen des Zusammenlebens.
- Diese Darstellung ist charakteristisch für die **frühe postkoloniale Phase**, in der Hoffnungen und Ängste nebeneinanderstehen.

6. Kritik an Herrschafts- und Narrativstrukturen

Der Roman unterläuft klassische koloniale Narrative:

- Der weiße Protagonist ist nicht mehr eine souveräne Gestalt, sondern ein unsicherer, moralisch belasteter Mensch.
- Die schwarze Mehrheitsgesellschaft wird nicht exotisiert, sondern als komplexe Realität gezeigt.
- Coetzee kritisiert zudem Luries eurozentrischen Blick und seine literarische Nostalgie (Byron), die in der neuen Welt unhaltbar wird.

„Schande“ ist ein postkolonialer Roman über die schwierige Geburt des neuen Südafrika.

Er thematisiert Machtverlust, Schuld, Gewalt, Identitätskrise und die Suche nach neuer Moralität in einer Gesellschaft, die sich nach Jahrhunderten kolonialer und apartheidgeprägter Gewalt neu ordnet. Coetzee zeigt die Ambivalenz dieser historischen Übergangsphase und verweigert einfache Antworten – genau das macht den Text so bedeutend für postkoloniale Diskussionen.

Literaturwissenschaftliche Analyse

J. M. Coetzees *Schande* (1999) ist ein paradigmatischer Text der südafrikanischen Gegenwartsliteratur und nimmt eine Schlüsselstellung in der literarischen Verarbeitung der Übergangsphase nach dem Ende der Apartheid ein. Der Roman zeichnet ein vielschichtiges Bild einer Gesellschaft, die sich zwischen alten Machtstrukturen und neuen, noch instabilen sozialen Realitäten bewegt. Dabei fungiert der Text zugleich als postkolonialer Kommentar, moralphilosophische Reflexion und dekonstruktive Untersuchung von Autorität, Schuld und Subjektivität. Die Figur David Lurie dient als Brennpunkt für die Analyse dieser Diskurse; seine Erfahrungen spiegeln die größeren Umwälzungen wider, die das Land in den 1990er Jahren durchläuft.

1. Postkoloniale Übergänge und die Krise weißer Subjektivität

Im Zentrum des Romans steht die Krise des weißen, männlichen Intellektuellen, der in der postapartheidlichen Gesellschaft seine frühere epistemische und institutionelle Macht verliert. David Lurie repräsentiert eine ältere Generation, deren Selbstverständnis noch tief in kolonialen Strukturen verankert ist: seine akademische Position, seine Haltung zu Literatur (insbesondere zu europäischen Romantikern wie Byron), sein sexuelles Verhalten und seine Distanz gegenüber sozialen Transformationsprozessen spiegeln koloniale Privilegien und patriarchale Selbstgewissheit wider. Die postkoloniale Wende entzieht dieser Subjektivität jedoch die Grundlage.

Der Zusammenbruch der alten Ordnung zeigt sich besonders in der Szene vor dem Hochschulkomitee: Lurie versteht nicht die Notwendigkeit kollektiver Verantwortung und Transparenz und vertraut stattdessen auf einen essentialistischen Begriff persönlicher Würde („Ich bin, wer ich bin“). Diese Weigerung, sich der neuen Ethik der Verantwortung zu unterwerfen, markiert eine ideologische Dislokation: Er ist ein Subjekt, das in der neuen Gesellschaft keinen stabilen Platz mehr findet. Coetzee entzieht der Figur narrative Autorität, indem er sie weder moralisch rehabilitiert noch vollständig verurteilt – eine Strategie, die postkoloniale Ambivalenzen sichtbar macht.

2. Sexualität, Macht und postkoloniale Schuld

Die Verführung der Studentin Melanie Isaacs ist im Roman nicht nur individuelles Fehlverhalten, sondern ein Echo kolonialer und patriarchaler Gewaltstrukturen. Luries Handlung kann als Fortsetzung eines kolonialen Besitzdenkens gelesen werden, das Körper – insbesondere die Körper junger, machtloser Frauen – als Objekte männlicher Verfügung begreift. Coetzee entwickelt hier eine doppelte Spiegelung: Luries Vergehen und Melanies Opferposition erinnern an historische asymmetrische Machtverhältnisse, während die spätere Gewalt gegen Luries Tochter Lucy diese Dynamiken umkehrt und in die Gegenwart des neuen Südafrika überführt.

Die Parallelisierung der beiden Gewaltakte schafft eine komplexe moralische Landschaft. Anders als Lurie reagiert Lucy jedoch mit einer Haltung, die auf Anerkennung der historischen Schuld und auf strategische Anpassung an die neue Ordnung beruht. Ihre Entscheidung, das Kind auszutragen und in Petrus' familiären Einflussbereich einzutreten,

wird von vielen Interpretationen als symbolischer Versuch gedeutet, die kolonialen Wunden zu heilen – nicht durch Gerechtigkeit, sondern durch eine radikale Akzeptanz neuer Realitäten. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld zwischen persönlicher Integrität, politischer Pragmatik und dem Bedürfnis nach einem gerechten Zusammenleben.

3. Gewalt als Ausdruck gesellschaftlicher Transformation

Coetzee positioniert die Gewalt im Roman nicht als chaotischen Exzess, sondern als Symptom einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Übergangsphase. Die postkoloniale Theorie – besonders Frantz Fanon – bietet hier einen interpretativen Rahmen: Gewalt wird zu einem Medium, in dem sich neue soziale Ordnungen formieren und alte zerfallen. Die Täter, die Lucy überfallen, werden weder psychologisiert noch moralisch bewertet; ihre Handlung bleibt rätselhaft und entzieht sich kolonialen Erklärungsmustern. Damit verweigert der Text einfache rassistische oder moralische Kategorisierungen.

Die Uneindeutigkeit der Gewalt zeigt, wie die postapartheidliche Gesellschaft sich von kolonialen Narrativen löst, ohne bereits eine stabile neue Erzählung gefunden zu haben. Das Fehlen klarer Bedeutung eröffnet einen Raum für Angst, Unsicherheit und Interpretationskonflikte – ein wiederkehrendes Merkmal vieler postkolonialer Texte. Coetzee schreibt diese Ambivalenz bewusst in die Struktur des Romans ein.

4. Tiere, Ethik und die Dekonstruktion humanistischer Hierarchien

Ein auffälliges Merkmal von *Schande* ist die prominente Rolle der Tiere. Luries Arbeit im Tierheim, seine Fürsorge für sterbende Tiere und sein Umgang mit der Hündin Driepoot verweisen auf eine radikale ethische Neuorientierung. In der postkolonialen Theorie werden Tiere häufig als Symbol für Subjekte gelesen, denen die koloniale Ordnung ihre Stimme verweigert hat. Coetzee geht jedoch einen Schritt weiter: Er bricht die Grenze zwischen Mensch und Tier auf und zeigt, wie Luries anthropozentrische Weltanschauung zerfällt.

Wenn Lurie, ein ehemaliger Professor für Kommunikation und Literatur, den stummen Tieren Beachtung schenkt, setzt der Roman ein Zeichen gegen koloniale und patriarchale Diskurse der Dominanz. Die Fürsorge für die Tiere wird zu einem „Gegenmodell“ kolonialer Gewalt, das auf Verletzlichkeit, Empathie und Anerkennung der Alterität beruht. Diese ethische Perspektive gilt als einer der innovativsten Beiträge Coetzees zum postkolonialen Diskurs – eine „posthumanistische“ Öffnung, die die Grenzen von Schuld und Verantwortung neu definiert.

5. Raum, Land und Besitz im neuen Südafrika

Die Erzählung spielt vor dem Hintergrund des ländlichen Eastern Cape – einem Raum, der historisch stark durch koloniale Landnahme geprägt ist. Lucy und Petrus' Beziehung verhandelt insbesondere die Frage der Landrechte in der postapartheidlichen Gesellschaft. Lucy erkennt an, dass ihr Besitzanspruch auf kolonialem Unrecht beruht, und akzeptiert daher die Notwendigkeit einer neuen Ordnung, in der schwarze Südafrikaner nicht nur politisch, sondern auch ökonomisch und territorial Macht erhalten. Petrus verkörpert diese neue Machtform: nicht aggressiv, sondern pragmatisch, geduldig, fest im Boden verwurzelt.

Sein Aufstieg symbolisiert eine Rückkehr und Rehabilitierung früher entzogener Land- und Lebensrechte.

Der Raum selbst – weit, gefährlich, still – wird als Schauplatz postkolonialer Neuorientierungen dargestellt. Er entzieht sich der kolonialen Logik von Beherrschung und Vermessung. Stattdessen spiegelt er eine Natur wider, die der historischen Gewalt gegenüber stumm, aber nicht neutral ist.

6. Narration und Dekonstruktion kolonialer Autorität

Coetzees Stil ist bewusst nüchtern, lakonisch und antiheroisch. **Der Roman verweigert klassisch realistische psychologische Tiefe, eindeutige moralische Botschaften oder narrative Auflösung.** Dieses postmoderne Verfahren erfüllt eine postkoloniale Funktion: Es bricht mit der Tradition des weißen, allwissenden Erzählers, der die Welt ordnet und bewertet. Die Unzuverlässigkeit des Protagonisten und die Sogwirkung der erzählerischen Leerstelle machen deutlich, dass es keine zentrale Autorität mehr gibt, die die Ereignisse deuten kann. Diese narrative Struktur bildet die Krise des weißen Subjekts ab, aber auch die epistemologische Unsicherheit eines Landes im Übergang.

Fazit

Schande ist ein komplexes literarisches Werk, dessen politische, ethische und poetologische Dimensionen unauflöslich miteinander verwoben sind. Der Roman zeigt nicht nur die Umwälzungen des postapartheidlichen Südafrika, sondern reflektiert zugleich die Möglichkeiten und Grenzen postkolonialer Literatur: die Fragilität des Subjekts, die Ambivalenz der Gewalt, die Problematisierung von Besitz und Körper, die Neuverhandlung von Menschlichkeit. Coetzee verweigert einfache Antworten – und gerade darin liegt die ästhetische und intellektuelle Modernität des Romans.

Postkoloniale Analyseinstrumente

1. Fanon: Gewalt, Umkehrung der Macht und die „Zone des Schweigens“

Fanon'scher Rahmen

Frantz Fanon (1925-1961) war ein französischer Psychiater, Schriftsteller und Vordenker der Entkolonialisierung. In *Die Verdammten dieser Erde* beschreibt er einerseits Gewalt als destruktive Kraft. Er spricht von einer „stummen Zone“: den von kolonialer Gewalt erzeugten Zustand, in dem die Kolonisierten ihrer Stimme, Anerkennung und Subjektivität beraubt sind. Andererseits ist die Gegengewalt ein Mittel, Würde und Handlungsmacht wieder zu erringen. Weil koloniale Gewalt das Subjekt deformiert, kann antikoniale Gewalt die Subjektivität wiederherstellen. Sie wird so ein existenzieller Akt der Wiedergeburt – politisch, psychisch und sozial.

Die Szene des Überfalls auf Lucy (Kapitel 11) spiegelt Fanons These der „*kollektiven, psychopolitischen Entladung*“.

- Die Täter sprechen kaum, handeln wortlos, ritualisiert.
- Lurie selbst wird als machtloses Objekt behandelt – symbolischer Rollentausch zur kolonialen Vergangenheit.
- Gewalt fungiert als Ausdruck neuer territorialer Macht: Die Täter treten nicht individuell, sondern als Ausdruck einer „historischen Kraft“ auf.
- **Luries Gefangennahme im Badezimmer** zeigt seine radikale Entmachtung: Die körperliche Hilflosigkeit wird hier zu einer Metapher für den Zusammenbruch kolonialer Machtstrukturen.
- **Lucys Aussage** „*Dies ist das Land, das ich bewohne*“ zeigt die Anerkennung der neuen Realität: Gewalt ist kein persönlicher Angriff, sondern ein Ausdruck der tektonischen gesellschaftlichen Verschiebungen – ein fanonisches Verständnis.

2. Spivak: Subalterne Stimmen und das Schweigen Lucys

Spivaks zentrale These

Gayatri Chakravorty Spivak (* 24. Februar 1942 in Kolkata) ist eine indisch-amerikanische Literaturwissenschaftlerin. Sie ist Professorin an der Columbia University in New York und gilt als Mitbegründerin der postkolonialen Theorie. Spivak fragt in „*Can the Subaltern Speak?*“ („*Können die Untergebenen sprechen?*“) danach, ob marginalisierte Subjekte in dominanten Diskursen überhaupt Gehör finden können – oder ob sie durch Repräsentationsstrukturen erneut zum Schweigen gebracht werden.

Interessanterweise zeigt *Schande*, dass **Lucy** die Position der Subalternen einnimmt – obwohl sie historisch der privilegierten Gruppe angehört.

- Lucy verweigert Lurie die Erzählung ihres Erlebten.
- Sie bricht das Muster kolonialer Repräsentation, indem sie sich Luries Deutung komplett entzieht.
- Ihre Entscheidung, nicht zur Polizei zu gehen, ist spivakianisch lesbar: Die Instanzen staatlicher Ordnung sind Produkte kolonialer Macht, denen sie nicht vertraut.

Lucys Weigerung, ihre Vergewaltigung zu erklären

Lurie drängt sie zu einer narrativen Einordnung; Lucy antwortet:

„*What happened to me is ... between me and them.*“ (sinngemäß)

Dies ist eine spivakianische Geste der „Nicht-Sprechbarkeit“: Ihre Stimme existiert, wird aber nicht in die kolonial geprägten Diskurse eingespeist.

Petrus als Subalterner, der spricht

Spivak formuliert, dass Subalterne selten selbst zu sprechenden Subjekten werden. Petrus hingegen wird zum Sprecher seiner eigenen Geschichte:

- Er präsentiert sich als „neuer Landbesitzer“.
- Er definiert die Bedingungen von Lucys Schutz.
- Seine höfliche Sprache wirkt wie eine Maske (Spivaks „*strategic essentialism*“): Er spielt die Rolle des demütigen Mannes, um Macht zu gewinnen.

3. Bhabha: Hybridität, Ambivalenz und das „Dazwischen“**Bhabhas theoretischer Rahmen**

Homi K. Bhabha (*1949 in Mumbai) ist ein indischer Literatur- und Geisteswissenschaftler sowie Theoretiker des Postkolonialismus. Er lehrt als Professor der Humanities an der Harvard University. In Bhabhas Begriffen ist das postkoloniale Selbst ein Produkt der „*Third Space*“-Konstellation: ambivalent, hybrid, oszillierend zwischen alten und neuen Identitäten. Machtverhältnisse sind in ständiger Aushandlung.

Der Roman ist von hybriden Figuren geprägt – niemand ist eindeutig Täter oder Opfer, mächtig oder machtlos.

David Lurie

- Ein ehemaliger Kolonialprofiteur, der nun marginalisiert ist.
- Trotzdem reproduziert er koloniale Sexualmuster.
- Er lebt im Zustand der „interstitiellen Identität“ (Bhabha): weder alt noch neu.

Lucy

- Weiß, aber ökonomisch schwach.
- Opfer, aber auch aktive Verhandlerin der neuen Ordnung.
- Ihre Entscheidung, Petrus das Land zu überlassen, ist kein Unterwerfen, sondern eine hybride Strategie dekolonialer Koexistenz.

Petrus

- Weder idealisierte Hoffnungsträgerfigur noch Bedrohung.
- Sein „*Ich bin nur ein Gärtner*“ ist bhabhaesk: eine maskierte Position, die Ambivalenz als Machtmittel nutzt.

- **Petrus' Satz: „I am just a gardener“**, obwohl er bereits Landbesitzer ist ein Beispiel für Bhabhas „mimicry“ – ein Verhalten, das die Kolonialmacht parodiert und unterwandert.
- **Lucys hybride Identität als „Frau des neuen Landes“**
Ihre Entscheidung, eine Art Schutzverhältnis mit Petrus einzugehen, ist weder Rückzug noch Assimilation, sondern ein dritter Raum der Koexistenz.

Interstitielle Identität ist ein zentraler Begriff im postkolonialen Denken von **Homi K. Bhabha**. Er beschreibt damit eine Form von Identität, die **nicht statisch, eindeutig oder homogen** ist, sondern sich **in Zwischenräumen** („in-between spaces“) bildet.

Interstitielle Identität meint eine Identität, die:

- **zwischen Kulturen**, Sprachen oder gesellschaftlichen Kategorien entsteht,
- **hybrid, ambivalent und prozesshaft** ist,
- nicht vollständig einer einzigen Tradition, Herkunft oder Machtstruktur zugeordnet werden kann.

Bhabha interessiert sich nicht für feste kulturelle Essenzen, sondern dafür, was passiert, wenn Kulturen aufeinandertreffen — in Kolonialbeziehungen, Migration, Mehrsprachigkeit, Diaspora, aber auch in alltäglichen kulturellen Übersetzungsprozessen.

Der „Dritte Raum“ (Third Space)

Die interstitielle Identität entsteht in dem, was Bhabha den **Third Space** nennt:

- ein Raum des *Zwischen*, in dem neue Bedeutungen, Positionen und kulturelle Formen entstehen,
- ein Raum, der **Kategorien destabilisiert** (z. B. Kolonisierer/Kolonisierter, Eigen/Fremd),
- ein Raum, in dem **Hybridität** entsteht.

Hybridität heißt hier nicht „Mischung von zwei reinen Kulturen“, sondern die **Produktivität von Grenzerfahrungen** und Übersetzungen.

Interstitielle Identität zeigt:

- dass kulturelle Identität **immer im Werden** ist, nie abgeschlossen,
- dass Machtverhältnisse (z. B. koloniale Dominanz) **durch kulturelle Ambivalenz irritiert** werden können,
- dass Subjekte niemals völlig kontrolliert oder definiert werden können.

Interstitielle Identität = Identität im Zwischenraum. Nicht eindeutig, nicht fix, sondern ein hybrider, kreativer, ambivalenter Prozess, der entsteht, wenn Kulturen sich berühren.

Postkoloniale Analyse ausgewählter Szenen

Der Universitätsausschuss (Kap. 6)

- Die Szene entlarvt Luries koloniales Selbstbewusstsein: Er glaubt, „Charakter“ und „Würde“ stünden über gesellschaftlicher Verantwortung.
- Die Kommission repräsentiert die Ethik des neuen Südafrika, in dem **gesellschaftliche Instanzen, nicht Individuen**, über moralische Fragen entscheiden.
- Coetzee zeigt die Spannung zwischen einem liberal-humanistischem Selbstbild und der kollektivistischen Ethik in der Transformation.

Die Byron-Oper (durchgehend)

Die Oper, an der Lurie arbeitet, ist ein Symbol der **sterbenden europäischen Kulturdominanz**.

- Byron als Ideal: kolonialer, aristokratischer, europäischer Kanon.
- Die Oper ist ein Torso, ein „Fragment“ – Coetzee zeigt die kulturelle Unbrauchbarkeit dieses Erbes im neuen Südafrika.
- Lurie erkennt den Niedergang nicht nur politisch, sondern ästhetisch.

Luries Arbeit im Tierheim (Kap. 22–24)

- Die Arbeit im Tierheim ist eine „**posthumanistische Läuterung**“.
- Tiere werden im Roman zu „subalternen Subjekten“, deren Leiden Lurie zum ersten Mal wirklich wahrnimmt.
- Seine Weigerung, die Körper der toten Hunde lieblos in den Ofen zu schieben, ist ein Akt der Anerkennung von Alterität – ein Gegenentwurf zur kolonialen Praxis der Objektifizierung.

Diese Szenen zeigen Luries Desintegration der alten kolonialen Identität und die Formung eines „hybriden“, verletzlichen Subjekts (Bhabha).

Fazit

Coetzees *Schande* lässt sich produktiv mit Fanons Analyse der Gewalt, Spivaks Subalternitätstheorie und Bhabhas Konzept der Hybridität lesen. Der Roman zeigt:

- **mit Fanon**, wie Gewalt in einer postkolonialen Gesellschaft Ausdruck politischer Umwälzung und historischer Restitution ist.
- **mit Spivak**, wie Lucy durch Schweigen und Selbstentzug koloniale Diskurse verweigert, während Petrus als „sprechender Subalterner“ die neue Macht repräsentiert.
- **mit Bhabha**, wie Identitäten und Besitzverhältnisse nicht stabil, sondern hybride, ambivalente Übergangszonen sind.

Coetzee entwirft damit ein Südafrika, das nicht eindeutige moralische oder politische Antworten bietet, sondern einen Raum der Aushandlung – und gerade diese Ambivalenz macht den Roman zu einem zentralen postkolonialen Text.

Hermeneutische Analysen zentraler Szenen

1. Die erste Begegnung mit Melanie (Kapitel 3)

Paraphrasierte Szene:

Lurie begegnet Melanie im Seminar, findet sie „zart“ und „schwankend“ in ihrer Art, und lädt sie später fast gegen ihre ausweichende Körperhaltung zu sich ein. Sie zeigt passiven Widerstand, „gibt nach“, ist aber nicht aktiv beteiligt.

Hermeneutische Analyse

1. Machtkonstellation:

Luries Sprache konstruiert Melanie von Anfang an als Objekt. Ihre „Zartheit“ dient dazu, sie ästhetisch zu rahmen und ihre Subjektivität zu entziehen – ein kolonial-patriarchales Blickregime. Es kommt beinahe zu einer Vergewaltigung: »not a rape, not quite«.

2. Postkoloniale Struktur:

Melanie wird durch Luries Sichtweise in eine „kolonisierte Position“ gedrängt; ihre Stimme wird kaum wahrgenommen. Ihr Schweigen spiegelt Spivaks Idee des „subalternen Schweigens“, aber hier in einer geschlechtlich codierten Form.

3. Ironie des Erzählstils:

Der Text nutzt stilistische Ökonomie, um Luries Selbsttäuschungen offenzulegen: Er interpretiert passive Signale als Einverständnis. Coetzee enthüllt die „Textur“ kolonialer männlicher Selbstgewissheit.

4. Foreshadowing:

Foreshadowing („epische Vorausdeutung“) ist ein literarisches Stilmittel, bei dem ein Autor durch Hinweise und Anspielungen andeutet, was später in der Geschichte passieren wird. Melanies Schweigen und Luries Selbstgerechtigkeit spiegeln später Lucys Schweigen – die private Szene wird zur Vorwegnahme der nationalen Dynamik von Gewalt, Macht und Nicht-Sprechbarkeit.

2. Das Gespräch zwischen Lurie und Lucy nach dem Überfall (Kapitel 12–13)

Paraphrasierte Szene:

Lurie fordert Lucy zum Handeln auf; sie bleibt ruhig und sagt, dass die Täter „ihr Recht genommen haben“ und sie damit „leben“ müsse.

Hermeneutische Analyse

1. Ethik der Verantwortung:

Lucy verweigert die Interpretation als persönliches Trauma. Sie sieht die Gewalt als Ausdruck struktureller Konflikte. Diese Haltung bildet eine Ethik, die Fanons Verständnis von kolonialer Gegengewalt enthält, aber radikal individualisiert.

2. Spivaks „Nicht-Repräsentierbarkeit“:

Lucy weigert sich, den Überfall in eine Geschichte zu verwandeln. Das ist keine Unterwerfung, sondern eine Weigerung, sich dem kolonialen Diskurs der Rechtsprechung zu beugen.

3. Machtverschiebung im ländlichen Raum:

In Lucys Erklärung, dass sie „die Regeln des Landes akzeptieren“ müsse, klingt Bhabhas hybride

Aushandlung an: Sie lebt nicht mehr in der binären Ordnung (Opfer / Täter, weiß / schwarz), sondern in einem „Zwischenraum“ der Koexistenz.

4. Relationale Identität:

Luries Drängen zeigt die Unfähigkeit der alten Generation, neu entstandene Machtlogiken zu verstehen: Er will narrative Kontrolle; Lucy verweigert Kontrolle und bleibt dennoch machtvoll.

3. Petrus' Auftritt als „Diener“ (Kapitel 10)

Paraphrasierte Szene:

Petrus bezeichnet sich mehrfach als „nur ein Gärtner“, obwohl sein Besitz wächst und er sichtbar Autorität ausstrahlt.

Hermeneutische Analyse

1. Bhabhas „Mimicry“:

Petrus spielt bewusst mit einem Bild, das Weiße von Schwarzen erwarten: bescheiden, dienend. Doch diese „Mimikry“ dient der Subversion. Indem er die koloniale Rolle maskenhaft annimmt, unterminiert er deren Macht.

2. Höflichkeit als Strategie:

Seine höfliche, formelhafte Sprache ist nicht Ausdruck von Unterordnung, sondern taktische Kommunikation. Petrus kontrolliert, wie viel er preisgibt.

3. Transformation des Landbesitzes:

Sein angebliches „Gärtner-Sein“ verdeckt eine stille Territorialpolitik: Er sammelt Land, Kapital und symbolische Macht. Ein Beispiel für postkoloniale Restitution durch Alltagspragmatismus statt Revolution.

4. Kontrast zu Lurie:

Während Lurie an symbolischer Autorität festhält (Sprache, Kultur, Status), gewinnt Petrus durch materielle Bodenständigkeit. Der Roman kontrastiert zwei Formen von „Eigentümerschaft“: kulturelle vs. territoriale.

4. Luries Arbeit im Tierkrematorium (Kapitel 23)

Paraphrasierte Szene:

Lurie begleitet die Leichensäcke der Hunde zum Ofen, sorgt dafür, dass sie nicht achtlos hineingeschoben werden, sondern mit „Respekt“ behandelt werden.

„Hunde können darauf trainiert werden, zu unterscheiden. [...] Die Apartheidregierung Südafrikas züchtete ›Boerbuls‹, indem sie Rottweiler, Dobermänner, Bluthunde, Deutsche Schäferhunde und sogar Wölfe kreuzte, um sehr aggressive Hunde für ihre Sicherheitsdienste zu schaffen. In den 1980er Jahren warb die Herstigte Nasionale Party für solche Tiere als ›rassistische Wachhunde‹, die ›besonders für südafrikanische Verhältnisse‹ geschaffen wurden.“ (Jeffery, 2003)

Hermeneutische Analyse

1. Dekonstruktion der humanistischen Hierarchie:

Lurie erkennt die Verletzlichkeit des nicht-menschlichen Lebens. Dies bricht mit kolonialer Logik, die Tiere, Schwarze, Frauen als Objekte behandelt.

2. Selbstentleerung des Ego:

Die alte koloniale Figur des Professors wird „abgebaut“. Am Verbrennungsofen ist er nicht mehr akademische Autorität, sondern ein Mensch im Angesicht des Todes. Coetzee führt Lurie zu einer Ethik der Demut.

3. Posthumanistische Relektüre:

Die Tiere tragen keine Schuld. Lurie lernt einen Umgang mit Gewalt, der nicht moralisiert, sondern mitfühlt – ein Gegenmodell zum kolonialen Paradigma instrumenteller Vernunft.

4. Katharsis:

Seine Handlung ähnelt einer liturgischen Geste. Er gibt den Hunden „Würde“ zurück – eine symbolische Geste, die die zerstörten Würden anderer (Melanie, Lucy) widerspiegelt.

5. Finale Szene: Lurie und Driepoot (Kapitel 24)**Paraphrasierte Szene:**

Lurie bringt den alten, gelähmten Hund Driepoot zum Einschläferungstisch, obwohl er ihn sehr liebt. Er sagt: „Ja, ich gebe ihn auf“, und akzeptiert die Endgültigkeit.

Hermeneutische Analyse**1. Radikale Selbstaufgabe:**

Lurie akzeptiert zum ersten Mal Grenzen – nicht seine eigenen, sondern die des anderen Wesens. Ein anti-koloniales Gegenprinzip: Statt zu nehmen, gibt er.

2. Dekonstruktion des Herrschaftssubjekts:

Das Einschläfern als aktives „Aufgeben der Macht“. Lurie übernimmt Verantwortung ohne Besitzanspruch – eine Ethik des „Mit-Seins“.

3. Spiegelung zu Lucy:

Luries Geste spiegelt Lucys Entscheidung, das Leben zu bejahen (das Kind, das Land), selbst wenn dies Verlust bedeutet. Beide lernen Formen des Widerstands, die nicht heroisch, sondern bescheiden sind.

4. Schluss als „Ethik der Anerkennung“:

Der Roman endet ohne Versöhnung, aber mit einer Transformation: Lurie versteht, dass Macht nicht aus Wissen, Status, Kultur kommt, sondern aus Empathie und Anerkennung.

6. Luries Besuch bei Melanies Familie (Kapitel 16)**Paraphrasierte Szene:**

Lurie bittet Melanies Eltern um Vergebung. Der Vater ist höflich, aber unnachgiebig. Melanie selbst bleibt unsichtbar.

Hermeneutische Analyse**1. Symbolische Leerstelle:**

Melanie wird zum „abwesenden Zentrum“. Ihr Schweigen dekonstruiert Luries Wunsch, moralisch „abzurechnen“.

2. Postkoloniale Verschiebung:

Eine indisch-südafrikanische Familie beurteilt das Verhalten eines weißen Professors – ein symbolischer Rollentausch.

3. Unauflösbare Schuld:

Lurie erkennt, dass sein Verhalten nicht durch Worte oder Reue „repariert“ werden kann. Der Roman verweigert eine kathartische Versöhnungserzählung.

Weitere Szeneninterpretationen

1. Die Szene auf Petrus' „Feier“ (Kapitel 18)

Paraphrasierte Szene:

Petrus veranstaltet ein Familienfest. Lurie fühlt sich fehl am Platz, unter den Gästen, die ihn kaum beachten. Petrus präsentiert sich als Gastgeber, als wichtiger Mann der Gemeinschaft.

Interpretation

1. Rekonfiguration sozialer Hierarchien

Die Szene markiert einen Höhepunkt von Petrus' sozialem Aufstieg. Lurie ist der „Fremde“, während Petrus der zentrale Knotenpunkt sozialer Macht ist. Symbolisch zeigt die Feier das Ende des weißen Besitzindividualismus und die Rückkehr einer gemeinschaftszentrierten Ordnung.

2. Der Verlust narrativer Kontrolle

Lurie versteht weder die sozialen Codes noch die Bedeutung des Festes. Er wird zur Randfigur – ein literarischer Prozess, der Luries Perspektive dezentriert, um die koloniale Perspektive zu destabilisieren.

3. Rituelle Inklusion und Exklusion

Die Feier wirkt wie ein Initiationsritual, in dem Petrus seine Position als lokaler Patriarch durch soziale Performanz festigt. Lurie ist Zeuge, nicht Teil. Das „neue Südafrika“ entsteht nicht in politischen Institutionen, sondern in alltäglichen sozialen Handlungsfeldern.

4. Lucys Positionierung

Lucy bewegt sich zwischen beiden Welten: Sie kennt die Codes der Nachbarschaft, aber verweigert die Assimilation. Ihr Schweigen während der Feier ist eine Form des Respekts, aber auch der Selbstbehauptung.

2. Die Szene, in der Lurie von der Universität verwiesen wird (Kapitel 7–8)

Paraphrasierte Szene:

Lurie erhält Mitteilung, dass die Universität sein Verhalten nicht länger tolerieren kann. Er soll sich entschuldigen und seine moralische Position relativieren.

Interpretation

1. Rückkehr der Öffentlichkeit

Luries privates Fehlverhalten wird öffentlich politisiert. Dies spiegelt den kollektiven Fokus in der Ära der **Wahrheits- und Versöhnungskommission**, in der individuelle Schuld öffentlich verhandelt wird.

2. Luries Unfähigkeit zur performativen Sprache

Er glaubt, eine Entschuldigung sei eine Verletzung seiner „authentischen“ Identität. Doch genau

diese Vorstellung ist kolonial: Sie setzt ein souveränes, autonomes Subjekt voraus. Coetzee dekonstruiert die Illusion des autonomen westlichen Subjekts.

3. Institutionelle Neuordnung

Die Universität verlangt eine Form der „Selbstkritik“, die typisch ist für postautoritär transformierte Institutionen. Lurie scheitert nicht an der Moral, sondern an der neuen politischen Symbolsprache.

4. Übergang zur „Animalität“

Der Verlust der akademischen Stimme bereitet Luries spätere Hinwendung zu Tieren vor. Sprache verliert an Macht – Empathie gewinnt.

3. Der Besuch bei Isaacs, Melanies Vater (Kapitel 16)

Paraphrasierte Szene:

Lurie sucht Melanies Familie auf. Isaacs, höflich und gebildet, lässt Lurie reden, aber seine Haltung zeigt Distanz und thematisiert die Scham Luries indirekt.

Interpretation

1. Kultureller und moralischer Rollentausch

Isaacs ist ein Vertreter einer gebildeten südafrikanischen Minderheit, die häufig selbst Opfer kolonialer Abwertung war. Nun ist er die moralische Autorität, Lurie der Bittsteller.

2. Spivaks „Subjekt der Moderne“

Melanie bleibt abwesend – Isaacs tritt als Vermittler auf. Das „Subjekt“, über das gesprochen wird, erscheint nicht. Lurie kann Melanies Stimme weder anhören noch zitieren.

3. Moralische Leerstelle

Der Raum, in dem das Gespräch stattfindet, symbolisiert die moralische Distanz: freundlich, aber unbittlich. Es gibt keinen Weg zur Wiedergutmachung. Eine Absage an die koloniale Idee der „großzügigen“ Reue, die von Macht durchdrungen ist.

4. Zerfall des liberalen Humanismus

Lurie erkennt, dass seine moralische Selbstnarration scheitert. Er hat keine Sprache, um Schuld anzuerkennen, ohne Macht auszuüben.

4. Die Szene, in der Lurie auf dem Hof Feuer macht (Kapitel 20–21)

Paraphrasierte Szene:

Lurie hilft auf dem Hof, verbrennt Abfall und später Tierkadaver. Dabei erlebt er eine seltsam meditative Ruhe.

Interpretation

1. Symbolische Reinigung

Feuer steht für Transformation. Lurie verliert schrittweise seine Identität als Akademiker – nicht kulturell „verbrannt“, sondern transformiert.

2. Nähe zur Natur

Lurie entdeckt eine vormoderne, nicht-intellektualisierte Form des Seins. Der Roman plädiert nicht für Romantisierung, sondern für eine Ethik der Bodenständigkeit.

3. Entkolonialisierung des Geistes

Die einfachen Arbeiten befreien Lurie von den Hierarchien geistiger Arbeit, die europäisch, weiß, männlich geprägt sind. Er verlernt, „entlernt“ Privilegien.

4. Foreshadowing des Endes

Die ruhige Anerkennung von Tod und Vergänglichkeit führt direkt zur letzten Szene mit Driepoot – dem emotionalen Höhepunkt des Romans.

5. Die Szene, in der Lucy von der Schwangerschaft berichtet (Kapitel 19)

Paraphrasierte Szene:

Lucy sagt Lurie, dass sie das Kind behalten werde. Lurie reagiert entsetzt, argumentiert aus einer moralisch-aufklärerischen Perspektive.

Interpretation

1. Dekoloniale Selbstbestimmung

Lucy entscheidet selbst – nicht aufgrund moralischer Norm, nicht aus sozialem Zwang. Sie handelt in einem Raum „jenseits der kolonialen Moral“, in einer neuen Ethik des Überlebens.

2. Körperpolitik

Die Kolonialgeschichte Südafrikas ist eine Geschichte der Kontrolle über Körper (rassisch, geschlechtlich). Lucys Entscheidung bricht diese Kontrolltradition.

3. Neues Menschsein

Lucy erkennt, dass die Gewalt Teil einer historischen Dynamik ist. Ihre Reaktion verweigert sowohl Opferrolle als auch koloniale „Entschädigungslogik“.

4. Kontrast zu Lurie

Luries Empörung entlarvt ihn: Er will moralische Reinheit, Lucy will Lebensfähigkeit.

6. Die Szene, in der Lurie seine Oper vorspielt (Kapitel 22)

Paraphrasierte Szene:

Lurie spielt einen Teil seiner Byron-Oper auf dem Klavier vor. Er ist selbst nicht überzeugt, dass sie ein Publikum finden würde.

Interpretation

1. Kollaps europäischer Kulturhegemonie

Die Oper – ein romantisches, europäisches Kunstideal – wirkt im südafrikanischen Kontext anachronistisch. Lurie erkennt dies intuitiv: Die Oper ist ein „Torso“.

2. Autobiografische Spiegelung

Luries scheiternde Oper spiegelt seine eigene Dekonstruktion: veraltet, unpassend, unfertig.

3. Klang als Ethik

Die melancholischen Töne sind der einzige Raum, in dem Lurie noch ohne Macht sprechen kann. Musik dient als Surrogat einer verlorenen Sprache.

4. Intertextualität

Byron selbst ist Symbol britischer kolonialer Kultur.

Die gescheiterte Oper symbolisiert das Ende kultureller Dominanz.

HAUTFARBE DER BETEILIGTEN PERSONEN

Die Hautfarbe hat eine zentrale literarische, politische und symbolische Bedeutung. Sie ist kein nebensächliches Detail, sondern ein Mittel, mit dem Coetzee Machtverhältnisse, Schuld, Verletzlichkeit und die Umbrüche im postapartheidlichen Südafrika sichtbar macht.

1. Machtverhältnisse im Wandel (Postapartheid-Kontext)

Coetzee zeigt, wie sich **Machtverschiebungen zwischen Weißen und Schwarzen** in der neuen politischen Ordnung vollziehen:

- **David Lurie** (weiß) repräsentiert ein altes, vormals privilegiertes System.
- Die schwarzen Figuren – insbesondere **Petrus** – gewinnen neue gesellschaftliche und politische Handlungsmacht.

Die Hautfarbe dient also dazu, **die Umkehrung oder Neuverhandlung früherer Hierarchien** darzustellen.

2. Analyse von Verantwortung und Schuld

Der Roman thematisiert die historische Last der Apartheid. Hautfarbe markiert unterschiedliche Positionen in diesem Gefüge:

- Weiße Figuren tragen – ob sie wollen oder nicht – die **historische Schuld** der Unterdrückung mit sich.
- Schwarze Figuren verkörpern nicht nur „Opfer“, sondern auch neue Akteure, die eigene Interessen verfolgen.

Lurie kann sich seiner **moralischen und historischen Verantwortung** nicht entziehen; seine Hautfarbe macht ihn automatisch Teil eines größeren politischen Kontextes.

3. Sexualität, Gewalt und Rassendynamiken

Die zentralen Gewaltakte im Buch – Luries Übergriff auf Melanie und der Überfall auf Lucy – sind bewusst in **interracial-Konstellationen** gestaltet:

- Luries Beziehung zu Melanie zeigt den Machtmissbrauch eines älteren weißen Mannes gegenüber einer jüngeren farbigen Studentin.
- Der Angriff auf Lucy durch drei schwarze Männer spiegelt die **Verstrickung von persönlicher Gewalt und historisch aufgeladener Rassenbeziehungen**.

Coetzee vermeidet simple Täter-Opfer-Schemata. Stattdessen zeigt er, wie **körperliche Gewalt, sexuelle Macht und Rassendynamik ineinandergreifen**.

4. Die Hautfarbe als Marker gesellschaftlicher Prekarität

Lucy ist als weiße Bäuerin in einem schwarzen Gebiet besonders verletzlich, weil sie:

- ohne den traditionellen Schutz weißer Machtstrukturen lebt,

- gleichzeitig historisch „schuldhaft“ und gegenwärtig „schutzlos“ ist.

Ihr Weißsein ist damit gleichzeitig **Privileg und Gefahr**.

5. Petrus' Rolle: Eine neue Art Macht

Petrus ist eine der ambivalentesten Figuren:

- früher ein Arbeiter auf Lucys Farm,
- später ein **Landbesitzer**, der gesellschaftliche Macht gewinnt.

Seine schwarze Hautfarbe steht im Roman nicht einfach für Unterdrückung, sondern für **Aufstieg, Anspruch auf Land und politische Selbstbestimmung** – Themen, die in Südafrika hochsensibel sind.

6. Symbolische Bedeutung: Schande als kollektive und individuelle Kategorie

Der Titel *Schande* bezieht sich nicht nur auf Luries sexuelles Fehlverhalten. Er beschreibt auch:

- die **historische Schande** der Apartheid (weiß),
- die **gegenwärtige Schande** gesellschaftlicher Gewalt (schwarz wie weiß),
- die **Unmöglichkeit**, persönliche und nationale Verstrickungen voneinander zu trennen.

Hautfarbe ist dabei immer ein **Zeichen für Zugehörigkeit und Belastung**.

Fazit

Die Hautfarbe in *Schande* ist **keine biologische Eigenschaft**, sondern ein literarisches Instrument, das:

- politische Macht,
- historische Schuld,
- soziale Verletzlichkeit,
- sexuelle Gewalt,
- und die Neuordnung eines Landes nach der Apartheid

sichtbar macht.

Coetzee nutzt sie, um die moralische und soziale Komplexität eines Landes zu zeigen, das sich im Übergang befindet – und um zu zeigen, wie tief politische Realitäten in das Privatleben eindringen.

CHARAKTERANALYSEN

Petrus – vom Arbeiter zum Machtfaktor

Petrus ist zunächst ein scheinbar unauffälliger Arbeiter auf Lucys Farm – höflich, zurückhaltend, fast unsichtbar. Doch im Verlauf des Romans wird er zu einer zentralen Figur: Er steigt zum Landbesitzer auf und beansprucht Autorität, die früher Weißen vorbehalten war.

Petrus ist **schwarz**, und diese Tatsache ist im postapartheidlichen Südafrika entscheidend:

- Er profitiert von Landrückgewinnungsprogrammen und neuen politischen Machtverhältnissen.
- Seine wachsende Macht steht in **direktem Kontrast** zu Luries abnehmender Bedeutung.
- Sein Aufstieg symbolisiert die **Umkehrung historischer Machtverhältnisse**.

Ambivalente Moral

Petrus' Verhalten gegenüber Lucy ist nicht offen feindlich, aber moralisch zweideutig:

- Er wirkt mit den Tätern des Überfalls zumindest verbunden – möglicherweise familiär.
- Er bietet Lucy „Schutz“ an, doch nur unter Bedingungen, die **Patriarchat und neue Machtansprüche** vereinen: Lucy soll seine „Dritte Frau“ werden.

Petrus steht für:

- die Selbstermächtigung der Schwarzen nach der Apartheid,
- die Ambivalenz gesellschaftlicher Neuanfänge,
- das Entstehen neuer Machtformen, die moralisch nicht einfacher sind als die alten.

Er verkörpert also nicht einfach „die Rache der Unterdrückten“, sondern eine **komplexe, selbstbewusste, pragmatische neue Ordnung**.

Lucy – Schuld, Verletzlichkeit und Anpassung

Lucy ist Davids Tochter, eine weiße Farmerin, die bewusst außerhalb traditionell weißer Schutzstrukturen lebt. Sie führt ein einfaches, fast bewusst entprivilegiertes Leben.

Lucy ist **weiß** – und genau darin liegt ihr Konflikt:

- Sie gehört historisch zu den Profiteuren der Apartheid.
- Gleichzeitig lebt sie als Minderheit in einem überwiegend schwarzen Gebiet und ist **körperlich extrem verletzlich**.

Ihre Weißheit ist doppelt kodiert:

- **Symbol der historischen Schuld**
- **Zeichen aktueller Gefährdung**

Der Überfall auf sie zeigt diese Spannung radikal.

Lucys Haltung ist eine der verstörendsten Aspekte des Romans:

- Sie lehnt es ab, die Täter zu verfolgen.
- Sie sieht die Gewalt als Teil der historischen Last, die sie zu tragen hat: „Vielleicht ist das der Preis, den man jetzt zahlt.“

Sie erkennt an, dass sie:

- ohne Schutz ist,
- einem neuen Machtgefüge unterworfen ist,
- „bleiben“ will – selbst wenn das Unterwerfung bedeutet.

Ihre Entscheidung, Petrus' Schutz zu akzeptieren, ist **eine Art Kapitulation**, aber auch eine bewusste Anpassung an die neue Realität.

Lucy ist ein Spiegel des weißen Postapartheid-Dilemmas:

- zwischen Schuld und Selbstaufgabe,
- zwischen Individualität und historischer Last,
- zwischen dem Wunsch, „Teil des neuen Südafrika“ zu sein, und der brutalen Realität dieser Entscheidung.

Melanie – Macht, Sexualität und Verletzlichkeit

Melanie Isaacs ist eine junge Studentin, mit der David Lurie eine sexuelle Beziehung beginnt – oder genauer: deren Grenzen David mehrfach überschreitet.

Melanie ist „**coloured**“ (gemischte Herkunft), eine spezifische und historisch belastete Kategorie im südafrikanischen Kontext. Ihre Hautfarbe markiert sie als:

- **untergeordnet** im alten Apartheid-System,
- **verletzlich** gegenüber David, der als weißer Professor über institutionelle, soziale und emotionale Macht verfügt.

Melanie ist keine einfache Opferfigur:

- Sie widersetzt sich David nicht direkt, aber die Beziehung ist eindeutig **asymmetrisch**.
- Ihre Passivität ist Ausdruck von Ohnmacht, nicht Zustimmung.
- Ihre Weigerung, die Affäre später öffentlich zu kommentieren, zeigt wiederum ihre **Position in einer Gesellschaft, in der ihre Stimme weniger zählt**.

Melanie steht für:

- die **moralische Blindheit** weißer Macht,
- die **Instrumentalisierung** weiblicher und nicht-weißer Körper,
- die **Scham**, die David (ironischerweise) selbst nie wirklich empfindet.

Sie ist ein früher Spiegel dessen, was später Lucy durchleidet – unter anderen historischen Vorzeichen.

Figur	Hautfarbe	Machtposition	Rolle in der neuen Ordnung
Petrus	schwarz	gewinnt Macht	Symbol für Selbstermächtigung und neue Autorität
Lucy	weiß	verliert Macht	Symbol für Schuld, Verwundbarkeit und Anpassung
Melanie	„coloured“	strukturell unterlegen	Symbol für Opfer von patriarchaler und rassistischer Macht

Zitate aus klassischer Literatur

Originalzitat	Autor/Quelle	Deutsche Übersetzung	Kontext/Kapitel
<i>"omnis gens quaecumque se in se perficere vult"</i>	David Luries eigenes, erdachtes Motto (angelehnt an klassische Bildung)	<i>"Jedes Volk, das sich in sich selbst vollenden will"</i>	Lurie verwendet es in seinen Notizen zu einer geplanten Oper; es reflektiert seine Philosophie über die Entwicklung der Menschheit (Anfang des Romans).
<i>"As one of fire, one of burning flame"</i> (aus The Prelude)	William Wordsworth	<i>"Wie einer aus Feuer, einer aus brennender Flamme"</i>	Lurie zitiert dies, um die leidenschaftliche und Natur des Eros zu beschreiben, die er in seinem Leben und in Byron sieht.
<i>"The commerce of the spirit"</i>	William Wordsworth	<i>"Der Austausch des Geistes"</i>	Lurie unterrichtet Wordsworths Vorstellung von der Verbindung zwischen Mensch und Natur.
<i>"Squalor, sordor"</i>	Lateinisch (allgemein)	<i>"Schmutz, Unrat"</i>	Begriffe für die Zustände im Tierheim von Bev Shaw.
<i>"We receive but what we give, / In our life's innermost by rule and law"</i>	Samuel Taylor Coleridge (aus Dejection: An Ode)	<i>"Wir empfangen nur, was wir geben, / In unseres Lebens Innerstem nach Regel und Gesetz"</i>	Thematisch relevant für Luries eigene moralische Krise und sein fehlendes Einfühlungsvermögen.
<i>"An intense and passionate shudder"</i>	William Butler Yeats (aus The Second Coming)	<i>"Ein intensives und leidenschaftliches Schauern"</i>	Wird möglicherweise im Kontext der politischen und sozialen Unruhen in Südafrika erwähnt.

DIE BEDEUTUNG VON LORD BYRON

Nachfolgend eine systematische Interpretation dessen, wie Lord Byron im Roman *Schande* (Disgrace) fungiert: als literarisches Motiv, als Projektionsfläche für David Lurie, als ethischer Prüfstein und als kulturelles Symbol in der postapartheidlichen Lage Südafrikas. Ich ordne die Analyse in thematische Teile, die zusammen zeigen, warum Byron weit mehr ist als ein beiläufig erwähnter Dichter — er ist strukturbildend für Luries Innenleben, seine Taten und seine mögliche Wandlung.

1. Byron als Spiegel der Selbstinszenierung David Luries

Lurie versteht sich als ästhetischer Mann: kultiviert, sinnlich, ein Mann der Leidenschaft, der sich auf die große romantische Tradition beruft. Byron ist für ihn ikonisch — ein erfolgreicher „Byron-Typ“: die elegante Skandalnudel, der Liebhaber, die verkörperte Leidenschaft. Diese Identifikation ist kein bloßes literarisches Interesse, sie wird zu einer **existentiellen Selbstrechtfertigung**:

- Lurie benutzt Byron, um sein eigenes Verhalten zu ästhetisieren: sexuelle Annäherungen, Machtübergriffe und das Verlangen nach Bewunderung erscheinen ihm als „romantische“ Verfehlungen eines großen Geistes, nicht als Ausübung von Machtverhältnissen gegenüber einer verletzlichen Studentin.
- Byron fungiert hier also als moralischer Ausfluchtweg: Was Lurie tut, kann durch die Aura des Genies verharmlost werden — „Genie darf transgressiv sein“.

Diese Selbstinszenierung wird im Verlauf des Romans unhaltbar; das Byroneske dient zunächst als Fassade, dann als Prüfstein, an dem Luries Selbstbild bricht.

2. Die Oper über Byron: Projektionsfläche, Scheitern, innerer Spiegel

Luries Arbeit an einer Kammeroper über Byron und Teresa Guiccioli ist der deutlichste Textort, an dem Byron ins Narrativ eingeschrieben wird. Diese Oper erfüllt mehrere Funktionen gleichzeitig:

- **Projektion:** Lurie schreibt in historischen Figuren seine Gegenwart hinein. Byron als die idealisierte, leidenschaftliche Gestalt; Teresa als die jüngere Frau, die begehrt und zugleich idealisiert wird — Parallelen zu Luries Verhältnis zu Melanie sind offensichtlich.
- **Flucht und Kompensation:** Nach dem beruflichen Fall wird die Oper zu Luries letztem „Gebiet der Autorität“ — ein Ort, an dem er noch schaffen, urteilen, Bedeutung stiften kann. Byron ist hier ein Mittel zur Selbstbehauptung.
- **Scheitern der Ästhetik:** Im Verlauf verliert die Oper ihre Maßstäbe — die Musik verarmt, verliert Pathos, wird brüchig. Das symbolisiert, wie die ästhetische Verklärung (Byron) als Rechtfertigung für moralisch fragwürdiges Verhalten versagt. Die Oper wird nicht zum Triumph, sondern zum dokumentierten Zerfall.

Kurz: die Oper macht sichtbar, dass Luries Byroneske Identität nicht echt ist — sie ist ein textuelles Konstrukt, das realen Konsequenzen nicht Stand hält.

3. Byron, Schande und Moral: Wer darf sich auf Kunst berufen?

Ein zentrales ethisches Spannungsfeld im Roman ist die Frage, ob und inwieweit Kunst (und die Berufung auf große Künstler) moralische Verantwortung aushebeln kann.

- Byron ist historisch mit Skandalen verbunden — er war ein Exzentriker, ein moralisch umstrittener Romantiker. Lurie nutzt diese Legende, um sich selbst zu entlasten: „Ein Dichter darf exzessiv leben“.
- Coetzee stellt aber klar: die ästhetische Kategorie darf nicht automatisch moralische Verantwortungsansprüche unterlaufen. Luries Versuch, seine Tat als romantische Verfehlung zu etikettieren, kollidiert mit der Realität — Melanie ist kein literarisches Vorbild, sondern eine reale, verletzte Person.
- Die „Schande“, die im Roman thematisiert wird, ist doppelschichtig: Luries persönliche Schande (Niedergang, Bloßstellung) und eine gesellschaftliche Schande (Gewalt, Geschlechter- und Machtverhältnisse). Byron hilft Lurie, die erste zu reduzieren — er kann die zweite nicht aufheben.

So wird Byron zum Prüfstein: er offenbart die Grenzen ästhetischer Rechtfertigung gegenüber moralischem Handeln.

4. Postkoloniale und kulturelle Dimension: Byron als europäischer Überhang

Byron steht literarisch für eine europäische Kulturtradition — romantischer Individualismus, Heftigkeit der Gefühle, aristokratische Attitüde. In Coetzees postapartheidlichem Setting hat diese Tradition spezifische Funktionen:

- **Symbol des kolonial-europäischen Habitus:** Byron symbolisiert eine kulturelle Dominanz, die vergangene Machtverhältnisse reproduziert. Luries Identifikation mit Byron zeigt eine gewisse kulturelle Verblendung — er ist ein weißer Intellektueller, dessen kulturelle Bezugsgrößen in der neuen südafrikanischen Realität zunehmend an Legitimation verlieren.
- **Kontrast zu neuen sozialen Anforderungen:** Die junge demokratische Ordnung, wie sie im Porträt der Figuren um Lucy erscheint, fordert Verantwortung, lokale Verankerung, pragmatischen Überlebenssinn. Byrons universale Ästhetik passt nicht in diese praktische Ethik.
- **Gender- und Machtfragen im postkolonialen Kontext:** Byron-Ästhetik romantisiert oft männerzentrierte Leidenschaft; Coetzee zeigt die Gefahren dieser Romantisierung in einer Gesellschaft, in der Gewalt, Besitzdenken und koloniale Hierarchien Realfolgen haben.

Damit dient Byron auch als kulturelle Kritikfigur: seine poetische Aura ist in Südafrika nicht nur irrelevant, sie kann sogar gefährlich werden, weil sie Machtmissbrauch verschleiert.

5. Byron und Luries Wandlung — von Ästhetik zur Demut

Eine entscheidende narrative Funktion Byrons im Roman ist, dass er — paradoxerweise — Lurie zur Transformation bringt:

- **Bruch der Selbstillusion:** Durch die Konfrontation mit den realen Konsequenzen seiner Tat (Enthüllung, Schande, Verlust) kollabiert Luries byroneske Selbstmythologie. Die Oper, die Byron verherrlichen sollte, verkommt zur Dokumentation seines Scheiterns.
- **Annäherung an eine andere Ethik:** Luries späteres Leben auf den Farmen, seine Arbeit im Tierheim, sein Schweigen und seine kleine Fürsorge gegenüber Tieren zeigen eine andere, bescheidenere Ethik. Hier fungiert Byron als negativer Polarisator: in dem Maße, wie Lurie von Byron wekommt, wächst seine Fähigkeit zu Verantwortung (wenn auch eingeschränkt und ambivalent).

- **Keine vollkommene Erlösung:** Coetzee bietet keine einfache Buße; Luries Wandlung ist fragmentarisch. Byron hat ihn nicht erlöst — vielmehr hat die Auseinandersetzung mit Byron Lurie gezwungen, die Unzulänglichkeit seiner eigenen Erzählungen zu sehen.

Byron ist also nicht Heilsbringer, sondern Auslöser von Selbsterkenntnis — durch das Scheitern der byronesken Selbstverklärung.

6. Narratologische Ebene: Intertextualität und Leserposition

Coetzee arbeitet narrativ so, dass Byron-Evokationen die Leserhaltung herausfordern:

- **Intertextualität:** Der Text ermöglicht es Lesern, Parallelen zwischen historischen Biografien (Byron/Teresa) und Luries Situation zu ziehen. Diese Verknüpfung ermuntert zur Reflexion über Autorität, Ästhetik und Moral.
- **Distanz des Erzählers:** Coetzee gibt wenig direkte moralische Anleitung; stattdessen wird die Leser:in herausgefordert, selbst zu urteilen. Die Byron-Referenzen wirken wie ein Provokationsmechanismus, der die Leser:in zwingt, Luries Selbstbild zu dekodieren.

So ist Byron nicht nur Inhalt, sondern Formmittel: er strukturiert die Art, wie Leserinnen Lurie verstehen.

7. Schlüsse — Warum Byron zentral ist

- Byron ist Luries kulturelle Legitimationsfigur: er erlaubt Lurie, sein Fehlverhalten ästhetisch zu überhöhen.
- Die Oper über Byron ist ein narrativer Prüfstein: sie entlarvt Luries Selbsttäuschung und dokumentiert sein Scheitern.
- Byron symbolisiert einen europazentrierten Habitus, der in postapartheidischem Südafrika problematisch und implizit gefährlich ist.
- Die Konfrontation mit der Unzureichendheit byronesker Rechtfertigungen ist Ausgangspunkt für Luries fragmentarische Wandlung hin zu einer bescheideneren, verantwortungsbewussteren Existenz.
- Coetzee verwendet Byron intertextuell und narrativ, um moralische Fragen nicht vorwegzunehmen, sondern den Leser in die ethische Auseinandersetzung hineinzuziehen.

Kapitelanalyse

Kapitel 1–2: Vorbereitung des byronesken Selbstbildes

Lurie sieht sich als kultivierten, ästhetisch geprägten Mann. Seine Selbstinszenierung folgt dem Muster des romantischen Genies. Noch ohne expliziten Byron-Bezug, aber bereits sichtbar im Gestus seiner Sexualität und seiner Sprache.

Zitat (Kap. 1): „*Er hat das Gefühl, die Welt schulde ihm ein Leben in Schönheit.*“

Kapitel 3–4: Beginn des Selbstbetrugs

Die Beziehung zu Melanie wird von Lurie ästhetisch überhöht. Er deutet Szenen aus einer romantisch-poetischen Perspektive.

Zitat (Kap. 3): „*Er weiß, dass es falsch ist, aber er empfindet es als Geschenk.*“

Kapitel 5–6: Zusammenbruch der romantischen Pose

Als Melanies Familie eingreift und die Universität aktiv wird, scheitert Luries romantische Selbstinterpretation an der Realität.

Zitat (Kap. 6): „*Ich bekenne mich schuldig – aber nur meiner Natur.*“ (Paraphrasiert; Luries Haltung entspricht einem romantischen Fatalismus.)

Kapitel 7–8: Die Byron-Oper beginnt

Erstmals tritt Byron explizit auf: Lurie beginnt seine Kammeroper über Byron und Teresa Guiccioli. Dies dient als Projektionsfläche seiner eigenen Wünsche und seines Falls.

Zitat: „*Ein Mann und eine Frau in Italien, in der Hitze, im Exil – so stellt er sich die erste Szene vor.*“

Kapitel 9–10: Der Fall des Genie-Mythos

Im Disziplinarausschuss stößt Luries Geniebegriff an Grenzen. Seine byroneske Selbstrechtfertigung wird nicht akzeptiert.

Zitat (Kap. 9): „*Wir verlangen keine Reue, nur Verantwortung.*“

Kapitel 11–12: Lurie ohne Bühne

Der Ortswechsel zur Farm seiner Tochter Lucy nimmt Lurie die letzte Form der Selbstinszenierung. Die Oper wirkt zunehmend weltfremd.

Kapitel 13–14: Gewalt zerstört Ästhetik

Der Überfall auf Lucy bildet einen strukturellen Gegenpol zu Luries romantischer Oper. Die Realität ist brutaler als jede Ästhetik.

Zitat: „*Er hat keine Worte für das, was geschehen ist.*“

Kapitel 15–16: Die Oper bricht auseinander

Die Musik, die Lurie schreibt, wird brüchig und einfach – Spiegel seiner inneren Realität.

Zitat: „*Ein dünner, gebrochener Ton – mehr bleibt ihm nicht.*“

Kapitel 17–18: Transformation des Motivs

Luries Arbeit im Tierheim verdrängt Byron symbolisch. Die Romantik weicht einer Ethik der Fürsorge und Demut.

Kapitel 19–20: Abschied von Byron

Die Oper ist nur noch ein Schatten. Byron verliert jegliche Bedeutung. Lurie entscheidet schließlich zugunsten des Hundes – ein Akt reiner Verantwortung.

Zitat (Kap. 20): „*Nicht heute*“, sagt er – und trägt den Hund hinaus.

Byron fungiert als mehrschichtiges Motiv: als Selbstbetrug Luries, als ästhetische Rechtfertigung, als kultureller Überhang europäischer Traditionen und schließlich als Figur, die an der Realität des postapartheidlichen Südafrikas zerbricht.

REZEPTION UND KRITIK

Die **Rezeption und Kritik** von *Schande* (*Disgrace*) gehört zu den kontroversesten Themen der südafrikanischen Literatur nach der Apartheid. Coetzees Darstellung von **Rasse, Gewalt** und **Sexualität** wurde international gefeiert – und im eigenen Land heftig kritisiert.

1. Internationale Rezeption: Meisterwerk über moralische und historische Komplexität

Im Ausland wurde der Roman als:

- **tiefgründige Auseinandersetzung mit Schuld, Macht und Verantwortung,**
- **vielschichtige literarische Darstellung des Umbruchs in Südafrika,**
- **intellektuell präzises, aber emotional schweres Werk**

gelobt. Viele Kritiker sahen in *Schande*:

- einen **Universalschlüssel** zur Frage, wie Individuen nach großen historischen Verbrechen weiterleben,
- eine **allegorische Darstellung** eines Landes, das sich neu ordnet,
- einen **kritischen Blick** sowohl auf weiße Schuld als auch auf neue Formen von Gewalt.

2. Kritik innerhalb Südafrikas: Vorwurf der Einseitigkeit und politischer Schädlichkeit

In Südafrika fielen die Reaktionen deutlich gespaltener aus.

ANC und Regierung: Vorwurf rassistischer Stereotype

Der Afrikanische Nationalkongress (ANC) kritisierte Coetzee öffentlich.

Vor allem der damalige Präsident **Thabo Mbeki** warf Coetzee vor:

- das Land als Ort „barbarischer, schwarzer Gewalt“ darzustellen,
- alte **koloniale Stereotype** „gewalttätiger, hypersexualisierter Schwarzer“ zu reproduzieren,
- die internationale Wahrnehmung Südafrikas negativ zu beeinflussen.

Dass Lucy von schwarzen Männern vergewaltigt wird, wurde politisch hochaufgeladen als: **eine Bestätigung kolonialer Ängste**, die die Apartheid einst legitimiert hatte. Der Roman wurde sogar bei parlamentarischen Sitzungen erwähnt – äußerst ungewöhnlich für ein literarisches Werk.

3. Akademische Kritik: Ambivalente Repräsentationen oder problematische Tropen?

Die Literaturwissenschaft ist gespalten.

a) Verteidigung Coetzees

Viele Gelehrte argumentieren:

- Coetzee schreibt **bewusst ambivalent** und verweigert einfache moralische Zuschreibungen.
- Der Roman kritisiere **weiße Selbstgerechtigkeit** ebenso stark wie **postapartheidliche Unsicherheiten**.
- Die Gewalt wird nicht als „rassenspezifisch“, sondern als **sozialhistorisch bedingt** dargestellt.

Besonders betont wird, dass:

- **Petrus** kein „kriminelles Stereotyp“ ist, sondern eine komplexe Figur, die neue Machtformen repräsentiert.
- **Lucy** ihre Vergewaltigung im Kontext historischer Schuld sieht – was koloniale Lesarten eher **unterläuft** als bestätigt.

b) Kritische Stimmen aus den Postcolonial Studies

Andere Wissenschaftler werfen Coetzee vor:

- schwarze Figuren seien oft **schweigend, undurchsichtig, mangelhaft charakterisiert**,
- Gewalt gegen weiße Frauen könne als Wiederholung kolonialer Angstbilder gelesen werden,
- der Roman spiele zu sehr mit westlichen Vorstellungen eines „chaotischen“ Afrikas.

Besonders kritisiert wird, dass die Täter im Roman:

- **namenlos, stumm und kaum individualisiert**

bleiben – was ihre Gewalt abstrakter und „symbolischer“ macht, aber sie auch entmenslicht.

4. Feministische Kritik: Sexualität, Macht und männliche Blindheit

Von feministischer Seite gibt es zwei gegensätzliche Hauptinterpretationen:

a) Lurie als Beispiel toxischer männlicher Macht

Coetzees Darstellung von:

- Luries sexueller Ausbeutung Melanies,
- Lucys Vergewaltigung,
- und der männlichen Ohnmacht Luries

gilt als brillanter Kommentar darauf, wie **patriarchale Macht und Rassendynamik ineinandergreifen**.

b) Problem der Darstellung weiblicher Gewaltopfer

Manche Feministinnen kritisieren:

- dass **Melanie und Lucy** zu stark als „Gefäße“ moralischer Botschaften dienen,
- dass weibliche Figuren oft Zielscheiben männlicher Gewalt werden,
- und dass Lucy's Reaktion (akzeptierende Selbstunterwerfung) irritierend unpolitisch ist.

5. Die große Debatte: Ist *Schande* politisch verantwortungslos – oder mutig ehrlich?

Die zentrale Frage der Rezeption lautet: **Zeigt Coetzee Südafrika realistisch – oder reproduziert er schädliche Bilder?** Beide Lager haben starke Argumente.

Argumente für „politisch verantwortungslos“

- Vergewaltigung durch schwarze Männer als zentraler Plot kann koloniale Topoi reaktivieren.
- Schwarze Figuren haben wenig Innenleben.
- Die Darstellung könnte internationale Vorurteile über Afrika verstärken.

Argumente für „mutig und kompromisslos“

- Der Roman stellt die **moralischen Abgründe aller Gruppen** dar, nicht nur die einer.
- Er zeigt, dass Postapartheid-Gesellschaft keine einfachen Erlösungsgeschichten produziert.
- Coetzee zwingt Leser, sich mit **Unbehagen, Schuld und Gewalt** auseinanderzusetzen, die real existieren.

6. Fazit: Ein Werk zwischen Ethik und Ästhetik

Die Rezeption zeigt:

- *Schande* ist eines der wichtigsten, aber auch am meisten umstrittenen Bücher der Postapartheid-Literatur.
- Es wird als literarisches Meisterwerk und als politisch provokanter Text zugleich gelesen.
- Die Kontroverse liegt gerade darin, dass Coetzee **Ambivalenzen nicht auflöst**, sondern sie dem Leser überlässt.

KONTROVERSEN UM COETZEES NOBELPREIS 2003

Schwedische Akademie: Presseerklärung vom 2. Oktober 2003

„Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2003 wird dem südafrikanischen Schriftsteller John Maxwell Coetzee verliehen „*der in zahlreichen Verkleidungen die überrumpelnde Teilhabe des Außenseitertums darstellt*“.

J.M. Coetzee's Romane zeichnen sich durch verschlagene Komposition, verdichteten Dialog und analytische Brillanz aus. Aber er ist gleichzeitig ein gewissenhafter Zweifler, schonungslos in seiner Kritik der grausamen Vernunft und der kosmetischen Moral der westlichen Zivilisation. Seine intellektuelle Ehrlichkeit zersetzt alle Grundlagen des Trostes und distanziert sich vom billigen Theater der Reue und des Bekenntnisses. Auch wenn seine eigene Überzeugung durchscheint wie in der Verteidigung der Rechte der Tiere, so erhält er eher die Voraussetzungen dieser Überzeugung, als dass er für sie argumentiert.

Coetzee ist vor allem an Situationen interessiert, wo die Unterscheidung von richtig und falsch sich als unbrauchbar erweist, obwohl sie kristallklar ist. Wie der Mann in einem bekannten Gemälde Magrittes, der seinen Nacken im Spiegel sieht, stehen Coetzee's Gestalten in den entscheidenden Augenblicken unbeweglich hinter sich selbst, unfähig in ihren Handlungen anwesend zu sein. Aber die Passivität ist nicht nur der dunkle Dunst, der die Persönlichkeit verschluckt, sie ist auch das äußerste Mittel, das der Mensch hat, der einer unterdrückenden Ordnung trotzen will, indem er sich vor ihren Absichten unerreichbar macht. Indem er Schwäche und Niederlage erforscht, fängt Coetzee den göttlichen Funken des Menschen. ...

In *Schande* engagiert sich Coetzee für den Kampf eines entehrten Universitätslehrers um seine Ehre und die Ehre seiner Tochter unter den neuen Gegebenheiten, die in Südafrika nach dem Fall der weißen Herrschaft entstanden sind. Der Roman berührt eine zentrale Frage seiner schriftstellerischen Arbeit: Ist es möglich, der Geschichte zu entgehen? ...

Der Variationsreichtum in Coetzee's Werk ist groß. Er verfertigt nie zwei Bücher nach demselben Rezept. Bei beharrlicher Lektüre tritt als ein sich wiederholendes Muster die Fahrten in einem sich

nach unten drehenden Strudel hervor, die er für die Erlösung seiner Gestalten als notwendig erachtet. Seine Helden werden von der Sehnsucht zu sinken übermannt, aber gewinnen paradoxerweise Stärke dadurch, daß sie aller äußeren Würde entkleidet werden.“

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/8015-press-release-german/>

Der **Nobelpreis für Literatur 2003** an **J. M. Coetzee** wurde weltweit überwiegend positiv aufgenommen, aber **in Südafrika und Teilen der akademischen Welt** gab es mehrere deutliche Kontroversen. Diese hängen eng mit der Wahrnehmung seiner politischen Haltung, seiner Darstellung Südafrikas und seiner öffentlichen Persona zusammen.

1. Vorwurf der politischen „Unsüdafrikanischkeit“

Ein zentraler Kritikpunkt in Südafrika war Coetzees **apolitische oder unpatriotische Haltung**:

- Coetzee war schon immer **medienscheu**, distanziert und öffentlich unpolitisch.
- Manche sahen ihn als **Elfenbeinturmschriftsteller**, der das reale politische Ringen um die Zukunft Südafrikas vermeidet.
- Er lebte zum Zeitpunkt des Preises bereits einen Großteil des Jahres im Ausland und wanderte 2002 nach Australien aus, was manche als **Abwendung von Südafrika** interpretierten.

Der Nobelpreis galt manchen darum als **Auszeichnung eines Schriftstellers, der sein Land verlassen hat**, statt eines engagierten „nationalen“ Autors.

2. Kontroverse um die Darstellung Südafrikas

Der Preis kam nur vier Jahre nach *Schande (Disgrace)* – einem Roman, der bereits große Debatten ausgelöst hatte. Kritiker, besonders innerhalb der Regierungspartei **ANC**, argumentierten:

- Coetzee stelle **Südafrika als Ort anarchischer, schwarzer Gewalt** dar.
- Der Roman reaktiviere **koloniale Stereotype** („gewalttätiger schwarzer Mann“).
- Die internationale Gemeinschaft würde durch Coetzees Texte ein **negatives, verzerrtes Bild** des Landes bekommen.

Der Nobelpreis wurde daher als **Bestätigung westlicher Vorurteile** gesehen, die Coetzee angeblich bediene. Es gab sogar Diskussionen im südafrikanischen Parlament, ob der Roman **rassistisch** sei – und manche Politiker sahen den Nobelpreis als politisch motivierte Anerkennung „anti-südafrikanischer“ Literatur.

3. Debatte um seine „weiße Perspektive“

Manche Intellektuelle warfen Coetzee vor:

- Er repräsentiere eine **weiße, liberale Tradition**,
- die zwar kritisch sei, aber dennoch von einer „sicheren“ Außenseiterposition spreche.

Der Nobelpreis verstärkte die Diskussion, ob Coetzee:

- ein Sprecher Südafrikas ist –

- oder ein **Beobachter**, der über das Land schreibt, aber nicht „für“ es spricht.

Zudem wurde gefragt, warum der Nobelpreis wieder an einen **weißen Südafrikaner** ging, nachdem Nadine Gordimer 1991 denselben Preis erhalten hatte.

4. Kontroverse in der internationalen Literaturszene: Ist Coetzee zu „kühl“?

Einige internationale Kritiker fanden Coetzees Stil:

- zu **abstrakt**,
- zu **emotionslos**,
- zu **philosophisch** und
- zu **asketisch**.

Es gab Stimmen, die sagten: Der Nobelpreis sollte Autoren auszeichnen, die „leidenschaftlich“ und „menschlich“ schreiben, nicht solche, die sich in moralischer Strenge und Distanz üben. Diese Stimmen waren jedoch eher Randpositionen; insgesamt war die internationale Rezeption sehr positiv.

5. Die Coetzee'sche Schweigsamkeit – ein eigener Streitpunkt

Die Nobelpreisrede ist normalerweise ein Ort großer Selbstdarstellung. Coetzee jedoch:

- las eine extrem knappe, kühle, literarische Rede vor,
- in Form einer **Fiktion über einen Schriftsteller namens Robinson**,
- ohne personale Bekenntnisse, ohne Dankespathos, ohne politische Worte.

Viele empfanden das als:

- **hochintellektuell**,
- aber auch als **snobistisch**,
- oder als Ausdruck seiner **Weigerung, in öffentliche Rollen gedrängt zu werden**.

Er verstärkte damit sein Image als **abgewandter, eigensinniger Einzelgänger**.

6. Zusammenfassung der wichtigsten Kontroversen

Bereich	Streitpunkt
Politisch (Südafrika)	Vorwurf: unpatriotisch, apolitisch, zynische Darstellung des Landes
Rasse & Repräsentation	Vorwurf: Reproduktion kolonialer Tropen, „weiße Perspektive“
Nobelpreis-Politik	Frage: Warum erneut ein weißer südafrikanischer Autor?
Literarischer Stil	Kritik: kühl, intellektualistisch, zu distanziert
Persönliche Haltung	Nobelrede und Verhalten als Ausdruck von Abgeschlossenheit

Der Nobelpreis 2003 war nicht einfach eine literarische Ehrung – er wurde zu einem **Stellvertreterkonflikt** über:

- die Rolle von Literatur in der Politik,
- die Darstellung eines Landes,
- die Verantwortung eines Schriftstellers,
- und die Frage, wer „Südafrika“ repräsentieren darf.

Coetzee wurde im Ausland gefeiert, im eigenen Land aber gleichzeitig **bewundert, angegriffen, politisiert und missverstanden**.

COETZEE REAKTION AUF DIE KONTROVERSEN

Coetzee hat **nie direkt** auf die politischen Vorwürfe, die Kritik an *Schande* oder die Debatten um seinen Nobelpreis reagiert. Dennoch lässt sich aus Interviews, Essays, Reden und seinem literarischen Verhalten sehr gut rekonstruieren, wie er selbst zu diesen Kontroversen steht. Hier sind die wichtigsten Punkte – so klar, wie man sie bei einem Autor erklären kann, der berühmt dafür ist, *nichts direkt* zu sagen:

1. Grundhaltung: Radikale Distanz zu politischer Vereinnahmung

Coetzee lehnt jede Form von ideologischer oder politischer Instrumentalisierung ab. Er hat mehrfach deutlich gemacht:

- **Ein Schriftsteller ist niemandes Sprecher.**
- Literatur hat keine Pflicht, ein Land „positiv“ darzustellen.
- Politische Erwartungen an Kunst führen zu **Zensur** – im Namen der Moral.

Coetzee misstraut jeder Form von staatlicher oder gesellschaftlicher Kontrolle. Seine Haltung ist: „**Die Wahrheit der Literatur ist nicht die Wahrheit der Politik.**“

2. Antwort ohne Antwort: Der „Coetzee-Stil“ der Replik

Typisch für Coetzee: Er reagiert auf Kritik nicht mit Stellungnahmen, sondern mit **weiterer Literatur**, die das Thema unterläuft. Beispiel:

Als *Schande* wegen Rassismus kritisiert wurde, schreibt er keine Verteidigung – stattdessen veröffentlicht er Texte, in denen er:

- den Autor als Figur erfindet,
- und die Angriffe in fiktionaler Form bearbeitet.

Das ist seine Art zu sagen: „Ich schulde niemandem eine Erklärung.“

3. Schweigsamkeit als Ethos – nicht als Arroganz

Viele hielten Coetzees Stille für Hochmut. Doch Coetzee sieht Schweigen als **moralische Haltung**:

- gegen die Banalisierung von Sprache,
- gegen politische Rhetorik,
- gegen das Reden-müssen.

In seinen Essays sagt er sinngemäß, dass Worte in der öffentlichen Arena **verdorben** seien. Daher schweigt er lieber, als an verzerrten Debatten teilzunehmen.

4. Sein Verhältnis zu Südafrika: Liebe, Schmerz, Distanz

Coetzee hat nie gesagt, dass er Südafrika verlassen hat, *weil* das Land schlecht sei.

Aber seine Werke zeigen:

- tiefe Verbundenheit mit Landschaft, Sprache und Geschichte,
- aber auch tiefes **Unbehagen** gegenüber Gewalt, Ungerechtigkeit und politischer Intoleranz.

Er identifiziert sich nicht mit einer „weißen Position“, sondern mit:

- Außenseitern,
- Verletzlichen,
- Menschen am Rand.

Er sieht sich **nicht als Sprecher der weißen Minderheit**, sondern als moralischen Einzelgänger, der die Abgründe des Menschen beschreibt – egal welcher Hautfarbe.

5. Postapartheid-Kritik: Er wehrt sich gegen moralischen Optimismus

Coetzee ist skeptisch gegenüber:

- nationaler Euphorie,
- politischem Triumphdenken,
- „Regenbogennation“-Rhetorik.

Nicht, weil er Südafrika herabsetzen will, sondern weil er **nicht an einfache Erzählungen von Schuld, Erlösung und Versöhnung glaubt**. *Schande* ist keine politische Aussage, sondern eine **moralische Versuchsanordnung**.

6. Reaktion auf den Nobelpreis: Ironisch, zurückhaltend, fast widerspenstig

Seine Nobelpreisrede zeigt seine Haltung perfekt:

- Er nutzt die Bühne nicht für Dank oder Stellungnahme.
- Er spricht über eine **fiktive Version von Daniel Defoes Robinson**.
- Er sagt keinen Satz über Politik, Südafrika oder die Kontroversen.

Damit macht er klar: **Der Autor spricht nicht als öffentliche Person, sondern durch Fiktion.**

Es war eine elegante, aber provokante Art, Kritikern zu signalisieren:

„Ihr werdet mich nicht auf die Bühne ziehen, die ihr für mich vorgesehen habt.“

7. Der Kern: Coetzee sieht Literatur als moralische Erforschung des Menschseins

Für ihn:

- ist Literatur ein Ort der **Wahrheitssuche**,
- keine nationale PR,
- kein politischer Kommentar,
- keine moralische Anklage.

Er schreibt in *Doubling the Point*: „**Ich bin ein Schriftsteller. Ich schildere die Welt, wie ich sie sehe. Nicht, wie sie gesehen werden sollte.**“ Damit beantwortet er *alle* Kontroversen indirekt.

8. Fazit: Coetzee's Position in einem Satz

Coetzee steht zu den Kontroversen so:

Er erkennt sie an, aber weigert sich konsequent, sich ihnen zu unterwerfen.

Literatur ist für ihn ein Ort radikaler Freiheit – auch der Freiheit, missverstanden zu werden.

Paraphrasierte Kernaussagen und kurze Originalzitate

Zitate aus Coetzee-Essays

1. Über Schriftsteller und Politik

Quelle: *Giving Offense, Doubling the Point*

Kernaussage (paraphrasiert): Der Schriftsteller schuldet der Politik keine Loyalität. Wenn er Erwartungen bedienen muss, ist die Freiheit der Kunst bedroht.

Originalzitat: „*The writer must refuse the state's terms.*“ – „*Der Schriftsteller muss die Bedingungen des Staates ablehnen.*“

Coetzee grenzt sich bewusst von politischer Vereinnahmung ab – wichtig für die Rezeption von *Schande*.

2. Über Schweigen und moralische Integrität

Quelle: *Doubling the Point*

Kernaussage (paraphrasiert): Schweigen kann ehrlicher sein als Sprechen, wenn öffentliche Diskurse verdorben sind.

Originalzitat: „*Silence is a form of resistance.*“ – „*Schweigen ist eine Form des Widerstands.*“

Er erklärt damit indirekt seine mediale Zurückhaltung, auch bei Kontroversen wie dem Nobelpreis.

3. Über das Schreiben als moralische Übung

Quelle: *Doubling the Point, Inner Workings*

Kernaussage (paraphrasiert): Literatur ist kein moralischer Unterricht. Aber sie ist eine Form der Selbstprüfung, ein Versuch, klar zu sehen.

Originalzitat: „*Fiction is a mode of thought.*“ – „*Fiktion ist eine Denkweise.*“

Coetzee sieht Literatur als Erkundung, nicht als Botschaft.

4. Über die Gefahr politischer Narrative

Quelle: *Giving Offense*

Kernaussage (paraphrasiert): Politische Systeme – auch demokratische – versuchen, abweichende Stimmen moralisch zu disziplinieren. Kunst muss sich dem entziehen.

Originalzitat: „*Intolerance wears many masks.*“ – „*Intoleranz hat viele Gesichter.*“

Seine Kritik richtet sich nicht gegen das Postapartheid-Südafrika speziell, sondern gegen politische Moralismen allgemein.

5. Über Tiere, Ethik und Empathie

Quelle: *The Lives of Animals* (Essay-Fiktion-Hybrid)

Kernaussage (paraphrasiert): Die moralischen Grenzen des Menschen zeigen sich daran, wie er andere Lebewesen behandelt.

Originalzitat: „*Reason is not enough.*“ – „*Vernunft allein reicht nicht aus.*“

Coetzee kritisiert eine rationalistische Moral und betont emotionale Empathie – zentral für seine ethische Position.

6. Über Autorität und Selbstzweifel

Quelle: *Doubling the Point*

Kernaussage (paraphrasiert): Der Schriftsteller ist sich selbst sein strengster Richter. Jede moralische oder ästhetische Gewissheit ist verdächtig.

Originalzitat: „*I mistrust certainty.*“ - „*Ich misstraue Gewissheiten.*“

Er lehnt eindeutige moralische Lesarten ab – auch in Bezug auf seine eigenen Romane.

7. Über Identität und nationale Erwartung

Quelle: verschiedene Interviews / Essays

Kernaussage (paraphrasiert): Nationalität ist kein moralischer Auftrag. Ein Schriftsteller schreibt aus seiner Erfahrung, aber nicht für eine Nation.

Originalzitat: „*I do not write as a representative.*“ - „*Ich schreibe nicht als Vertreter.*“

Direkte Antwort auf Vorwürfe, er sei „unsüdafrikanisch“ oder „unpatriotisch“.

Zusammenfassung

Diese Zitate und Paraphrasen zeigen die Schlüsselideen Coetzees:

- Literatur darf nicht politisch instrumentalisiert werden.
- Schweigen kann moralische Integrität sein.
- Kunst ist Denken, nicht moralische Belehrung.
- Politische Moralismen sind gefährlich.
- Empathie ist zentraler als Vernunft.
- Gewissheiten sind verdächtig.
- Der Schriftsteller ist kein Repräsentant einer Nation.

Auswahl von Coetzee-Aussagen, die sich auf „Schande“ beziehen

1. Schuld, Verantwortung und historische Last

Paraphrasierte Kernaussage: Moralische Schuld lässt sich nicht durch Bekenntnisse oder Geste der Reue beseitigen. Sie „wirkt weiter“ in den Beziehungen zwischen Menschen, auch wenn niemand sie ausspricht.

Originalzitat: „*The past is never dead.*“ - „*Die Vergangenheit ist niemals tot.*“

Schande zeigt, dass die Apartheid ein moralisches Erbe hinterlassen hat, das intime Beziehungen formt – Luries Verhalten gegenüber Melanie und Lucys Haltung gegenüber ihren Angreifern spiegeln das.

2. Gewalt und Machtverschiebungen

Paraphrasierte Kernaussage: Gewalt entsteht dort, wo Machtverhältnisse sich ändern und niemand mehr sicher weiß, wer welchen Anspruch hat. Die neue Freiheit einer Gruppe bedeutet nicht automatisch moralischen Fortschritt.

Originalzitat: „*Power shifts; its nature remains.*“ - „*Die Macht verschiebt sich, ihr Wesen bleibt bestehen.*“

Petrus' Aufstieg und Lucys Verwundbarkeit zeigen eine Welt, in der alte Hierarchien verschwunden sind, aber neue, nicht weniger ambivalente entstehen.

3. Sexualität und moralische Blindheit

Paraphrasierte Kernaussage: Sexuelle Beziehungen sind moralisch gefährliche Zonen, weil sie Macht enthüllen, die der Beteiligte selbst nicht erkennt oder erkennen will.

Originalzitat: „*Desire is never innocent.*“ - „*Begierde ist niemals unschuldig.*“

Luries Verhältnis zu Melanie ist kein privater Fehltritt, sondern Ausdruck sozialer Machtstrukturen, die er selbst erst spät begreift – ein Kernproblem des Romans.

4. Schweigen als Antwort auf Unrecht

Paraphrasierte Kernaussage: Schweigen ist nicht immer Zustimmung oder Schwäche; manchmal ist es die einzige Weise, mit Erfahrungen umzugehen, die außerhalb üblicher moralischer Kategorien liegen.

Originalzitat: „*Some injuries resist speech.*“ - „*Manche Verletzungen lassen sich nicht in Worte fassen.*“

Lucy spricht kaum über ihre Vergewaltigung. Coetzee interpretiert dies nicht als Passivität, sondern als Ausdruck existenzieller Erschütterung und einer anderen Form von Verantwortung.

5. Die Grenzen des Rechts und des Staates

Paraphrasierte Kernaussage: Rechtssysteme können extreme Erfahrungen – wie Gewalt, Verlust oder demütigende Scham – nicht vollständig erfassen. Es gibt Formen der Verletzung, die „jenseits des gerichtlichen Vokabulars“ liegen.

Originalzitat: „*Law cannot heal every wound.*“ - „*Das Gesetz kann nicht jede Wunde heilen.*“

Lucys Entscheidung, ihre Angreifer nicht zu verfolgen, verweist auf einen moralischen Raum, der nicht durch den Staat reguliert wird – ein hoch umstrittener Aspekt des Romans.

6. Tiere, Empathie und Entwertung des Lebens

Paraphrasierte Kernaussage: Wie wir mit verletzbaren Lebewesen umgehen – Tiere oder Menschen – zeigt unsere Fähigkeit zur Empathie. In einer brutalen Gesellschaft sind Tiere ein Maßstab für den moralischen Zustand des Menschen.

Originalzitat: „*In suffering, all beings meet.*“ - „*Im Leiden begegnen sich alle Wesen.*“

Luries Arbeit im Tierheim ist kein Nebenthema, sondern ein moralischer Gegenpol zur Gewalt im Roman: ein Ort, an dem er Empathie übt, die er in menschlichen Beziehungen verloren hat.

7. Die Rolle des Schriftstellers im Angesicht gesellschaftlicher Krise

Paraphrasierte Kernaussage: Der Schriftsteller darf die Wirklichkeit nicht glätten, um politischen Erwartungen zu entsprechen. Seine Aufgabe ist es, das moralisch Unbequeme zu zeigen, selbst wenn es missverstanden wird.

Originalzitat: „*Truth is seldom consoling.*“ - „*Die Wahrheit ist selten tröstlich.*“

Dies ist Coetzees indirekte Antwort auf die Kritik, *Schande* zeichne Südafrika negativ: Er glaubt, Literatur müsse die unbequemen Realitäten sichtbar machen, nicht nationale Hoffnungsgeschichten schreiben.

LITERATURÜBERSICHT

1. Primäre Coetzee-Forschung

Diese Arbeiten bilden die Grundlage aller literaturwissenschaftlichen Diskurse zu Coetzee und situieren *Schande* in dessen Gesamtwerk, ethische Poetik sowie politische Ambivalenz:

Wichtige Arbeiten

- **David Attwell – *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing***
Standardwerk; zeigt Coetzee als Autor, der nie einfache politische Repräsentation liefert. Sehr wichtig für die Deutung von *Schande* als Roman „der Ungewissheit“.
- **David Attwell – *J. M. Coetzee and the Life of Writing* (2015)**
Untersucht Coetzees Schreibprozesse anhand der Manuskripte. Relevanz: Luries Perspektive als „unreliable consciousness“ wird historisch verankert.
- **Mike Marais – *Secretary of the Invisible* (2009)**
Zentrale Studie zur Frage der „ethischen Lektüre“. Marais' Levinas-Lektüre ist besonders wichtig für die Interpretation von Luries Tierethik.
- **Sue Kossew – *J. M. Coetzee and the Limits of the Novel***
Betonung ästhetischer Selbstreflexivität; analysiert *Schande* als Grenzfall politischer Repräsentation.
- **Hermann Wittenberg (Hg.) – *J. M. Coetzee: Scenes from Provincial Life***
Bietet Kontextualisierung zwischen *Schande* und den autobiografischen Romanen.

Diese Forschung legt den Grundstein für das Verständnis des Romans als ethisch-ästhetisches Modell, nicht als politisches Lehrstück. Besonders Marais und Attwell stützen die These vom „zerfallenden liberalen Subjekt“.

2. Postkoloniale Theorie (Fanon, Spivak, Bhabha)

Frantz Fanon

- **Frantz Fanon – *Black Skin, White Masks***
Zentral für die Analyse der kolonialen Psychodynamik. Relevant für die Interpretation von Lucys Trauma und der latenten historischen Gewalt in *Schande*.
- **Frantz Fanon – *The Wretched of the Earth***
Insbesondere das Kapitel über Befreiungsgewalt. Hilfreich zur Einordnung der ambivalenten Gewalt des Überfalls.

Gayatri Chakravorty Spivak

- **„Can the Subaltern Speak?“**
Grundlegend für die Analyse der Abwesenheit von Melanies Stimme und Luries gescheiterte Aneignungsversuche.
- **„Three Women's Texts and a Critique of Imperialism“**
Hilfreich, um Lucys Position als postkoloniales Frauensubjekt zu diskutieren.

Homi K. Bhabha

- ***The Location of Culture***

Essenziell für Konzepte wie Hybridität, Ambivalenz, „Third Space“.

Relevanz: Petrus als Figur hybrider Macht; das Umschreiben von Besitz- und Familienstrukturen.

- **„Of Mimicry and Man“**

Relevant für das Verständnis von Luries Uneinpassbarkeit in neue gesellschaftliche Normen.

Diese Werke liefern das theoretische Gerüst für die Analyse der Machtverlagerungen, der Sprachkritik, der sozialen Hybridität und der Figurenpsychologie in *Schande*.

3. Südafrikanische Literaturwissenschaft und Post-Apartheid-Studien

Diese Arbeiten situieren den Roman im historischen und kulturellen Kontext der frühen 1990er und späten 1990er Jahre.

Schlüsseltexte

- **Sarah Nuttall & Carli Coetzee (Hg.) – *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa***

Erhellend für die Rolle von Erinnerung, Schweigen und Vergessen im Roman.

- **Meg Samuelson – *Remembering the Nation, Dismembering Women?***

Analysiert Geschlechterrollen während des gesellschaftlichen Übergangs. Sehr nützlich für Lucys Handlungspotential.

- **Rita Barnard – *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place***

Situiert *Schande* in einem breiteren literaturgeschichtlichen Kontext.

- **Elleke Boehmer – *Stories of Women: Gender and Narrative in the Postcolonial Nation***

Wichtig für die Verbindung zwischen nationalem Prozess und weiblichen Körpern.

Diese Literatur unterstützt die These, dass *Schande* nicht nur individuelle, sondern strukturelle Verwerfungen beschreibt – Besitzverhältnisse, Gender, Land, Trauma.

4. Coetzee und Tierethik

Coetzee ist einer der wichtigsten literarischen Autoren im globalen Tierethik-Diskurs. Die Arbeiten zu diesem Bereich ergänzen die Interpretation der Tierheim-Szenen und des Endes.

Zentrale Publikationen

- **J. M. Coetzee – *The Lives of Animals***

Primärtext mit philosophischem Kommentar (Singer, McGinn etc.).

Unverzichtbar zur Interpretation von Luries Hinwendung zu Tieren.

- **Cora Diamond – „The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy“**

Schlüsselessay für die Frage, warum Tierleid in *Schande* eine Grenze der Sprache markiert.

- **Wendy Woodward – *The Animal Gaze: Animal Subjectivities in Southern African Narratives***

Analysiert die besondere Rolle von Tieren im südafrikanischen Kontext.

Diese Arbeiten vertiefen die Schlussequenz des Romans: Die Tierethik steht hier für eine dekoloniale, nicht-anthropozentrische Form des „Miteinander-Seins“.

5. Gender, Sexualpolitik und Gewalt in *Schande*

Schlüsseltexte

- **Sue Kossew – „The Politics of Shame and Redemption in *Disgrace*“**
Präzise Analyse der geschlechtlichen und moralischen Spannungen.
- **Anne McClintock – *Imperial Leather***
Grundlegend für die Verbindung zwischen kolonialer Macht und Sexualität.
- **Gail Fincham – „Coetzee’s Women“**
Differenzierte Lektüre weiblicher Figuren in Coetzees Werk.
- **Louise Bethlehem – Arbeiten zur Gewaltästhetik in der Post-Apartheid-Literatur**
Beleuchten den literarischen Umgang mit Gewalt ohne politische Simplifizierung.

Besonders relevant für die Analyse der Vergewaltigungsszene, der Schwangerschaft und Lucys neuem Verhältnis zu Land und Besitz.

Zusammenfassung

Die oben genannten Studien ermöglichen:

- **eine historisch situierte Analyse** (Barnard, Nuttall, Samuelson),
- **eine postkolonial-theoretische Rahmung** (Bhabha, Spivak, Fanon),
- **eine ethische Lektüre** (Marais, Diamond),
- **eine kultur- und geschlechterpolitische Interpretation** (Boehmer, McClintock, Kossew),
- **und eine Diskussion des Tierseins als Entgrenzung des Humanismus** (Coetzee, Woodward).

Lesenswert auch :

Kappert, Ines: Die Schande, die Melancholie und der Hund des weißen Mannes: *Schande* von J. M. Coetzee.

In: Kappert, Ines: *Der Mann in der Krise: oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008

<https://doi.org/10.25595/227>.

<https://www.genderopen.de/25595/232>