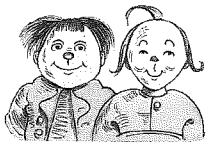


# **BÖSE BÜCHER**

**Inkohärente Texte von der Renaissance  
bis zur Gegenwart**

Herausgegeben von Markus Krajewski und Harun Maye



Verlag Klaus Wagenbach Berlin

## INHALT

- 7 Markus Krajewski und Harun Maye  
WAS SIND BÖSE BÜCHER?
- 29 Andreas Beyer  
Benvenuto Cellini:  
VITA / MEIN LEBEN (1566)
- 39 Martin Mulsow  
Adrian Beverland:  
DE PECCATO ORIGINALI /  
ÜBER DIE ERBSÜNDE (1678)
- 57 Klaus Birnstiel  
DE TRIBUS IMPOSTORIBUS / VON DEN  
BETRÜGEREYEN DER RELIGIONEN (UM 1700)
- 73 Erika Thomalla  
Johann Karl Wezel:  
BELPHEGOR ODER DIE WAHRSCHEINLICHSTE  
GESCHICHTE UNTER DER SONNE (1776)
- 87 Joseph Vogl  
Marquis de Sade:  
LES 120 JOURNÉES DE SODOME / DIE 120 TAGE  
VON SODOM (1785)

- 103 Klaus Theweleit  
 Wilhelm Busch:  
 MAX UND MORITZ, EINE BUBENGESCHICHTE  
 IN SIEBEN STREICHEN (1865)
- 127 Helmut Höge  
 Waldemar Bonsels:  
 DIE BIENE MAJA (1912)
- 143 Michael Hagner  
 Paul Feyerabend:  
 WIDER DEN METHODENZWANG (1975)
- 155 Ute Holl  
 John Maxwell Coetzee:  
 WAITING FOR THE BARBARIANS /  
 WARTEN AUF DIE BARBAREN (1980)
- 179 Armin Schäfer  
 Thomas Bernhard:  
 HOLZFÄLLEN. EINE ERREGUNG (1984)
- 195 Rembert Hüser  
 David Hughes:  
 BULLY / MACKER (1993)
- 219 Anmerkungen
- 247 Die Autorinnen und Autoren

## WAS SIND BÖSE BÜCHER?

*»Ich habe ein böses Buch geschrieben und fühle mich makellos wie das Lamm. Ich verspüre unaussprechliche Geselligkeiten in mir, möchte mit Ihnen und sämtlichen Göttern im Pantheon des alten Rom ein Festmahl halten. Es ist ein seltsames Gefühl – [...] Verantwortungslosigkeit, doch ohne liederliche Neigungen.«*

(Herman Melville in einem Brief an Nathaniel Hawthorne, 17. November 1851).

## Bücher, diesseits von gut und böse

Ein Kanon ist nicht nur eine besondere Form des Gesangs, sondern bezeichnet im Griechischen den Maßstab. Dementsprechend versteht man unter kanonischen Texten jene, die sich als wichtig, maßgebend und förderlich für Kultur, Wissenschaft und Erkenntnis erwiesen haben, kurzum, es sind die Guten unter den Zahllosen. Was heißt aber ›gut‹ in diesem Zusammenhang? Es sind jene Texte, auf deren Fundament sich beispielsweise eine wissenschaftliche Disziplin oder aber – im Fall der Bibel, des Talmud, des Korans – ganze Wertegemeinschaften und lange Traditionen gründen. Zu den kanonischen Texten der englischen Literatur zählen zum Beispiel die prominenten Schriften von Shakespeare, ebenso wie die herausragenden Werke von Rousseau kanonische Texte der französischen Literatur sind, die Hauptwerke von Goethe für die deutsche oder von Gottfried Keller für die schweizerische Literatur, um nur ein paar Landmarken zu setzen. In der Medienwissenschaft zählen Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme* und Friedrich Nietzsches Schreibmaschinentexte gleichermaßen zum Kanon.

Ein Kanon ist allerdings nichts Stabiles, Festgefühtes. Er wird vielmehr immer wieder neu in Frage gestellt, allmählich erweitert, neu konfiguriert. Niemand entscheidet allein, was gut ist und

Mentalitäten zu berücksichtigen sind. Die populistische Rebellion gegen die Fakten dagegen untergräbt die Demokratie, indem Fundamentalismus und Barbarei zum herrschenden Prinzip erhoben werden. Alternative Ansätze zum Diskurs der perhorreszierten Elite werden so lange prämiert, bis die populistische Herrschaft sich fest genug im Sattel wähnt. Dann gibt es nur noch eine Wahrheit, wie es in Putins Russland, Orbáns Ungarn, Erdoğan's Türkei und auch in Trumps Vorstellungswelt zu beobachten ist.<sup>25</sup> In seiner Autobiographie ist Feyerabend missverständlichen Deutungen seines Kultur-Relativismus entgegengetreten, indem er den Universalismus über eine anthropologische Hintertür wieder auf die Bühne bringt. Kulturelle Vielfalt ist demnach nichts anderes als »wandelbare Ausdrucksformen einer einzigen menschlichen Natur«. Und daraus folgt, dass kulturelle Eigenarten nicht über alle Zweifel erhaben sind: »Es gibt keine ›kulturell gerechtfertigte‹ Unterdrückung und keinen ›kulturell gerechtfertigten‹ Mord. Es gibt nur Unterdrückung und Mord, und beide sollten als solche behandelt werden.«<sup>26</sup>

Aus dieser Perspektive lässt sich Feyerabends Aufstand gegen den Methodenzwang als Antidot gegen die Zumutungen des Populismus lesen. Welche Wege müssen also eingeschlagen werden, um zu einer Demokratisierung des Wissens zu gelangen, bei der verschiedene Weisen der Wissensproduktion und -rezeption geachtet werden, ohne dass alles Wissen unbedingt den gleichen Stellenwert erhält? Wie können professionelle Wissenssysteme und das nicht-theoretische, pragmatisch gewonnene Wissen der Laien miteinander versöhnt werden, ohne dass es zu erbitterten Kulturkämpfen kommt, die sich am einen Ende als rationale Niederschlagung des Alltagswissens und am anderen Ende als anti-wissenschaftlicher Fundamentalismus manifestieren? Dass es möglich wurde, solche Fragen zu stellen, dazu hat Paul Feyerabend einen nicht unerheblichen Beitrag geleistet, zum Teil im Einklang mit seinen eigenen Absichten und zum Teil gegen sie. Siegfried Unseld hat diese Spannungen vielleicht gespürt, wenn er in seinem letzten Brief an den bereits schwer erkrankten Feyerabend schrieb: »Autoren sind nach wie vor kompliziert, aber das Unkomplizierte macht ja auch weniger Spaß. Das Schönste aber ist doch, daß wir manche Bücher haben, die den Leser, wie Kafka forderte, ›mit einem Faustschlag auf den Schädel‹ wecken.«<sup>27</sup>

**John Maxwell Coetzee:  
WAITING FOR THE BARBARIANS /  
WARTEN AUF DIE BARBAREN (1980)  
Barbarische Wahrheiten**

»Ich bitte Sie um Nachsicht, aber mehr noch um eine gewisse Böswilligkeit.«

(Michel Foucault, ›Die Wahrheit und die juristischen Formen‹, 1973)

Das Buch des Nobelpreisträgers John Maxwell Coetzee *Waiting for the Barbarians / Warten auf die Barbaren* ist in vieler Hinsicht eine Zumutung. Es handelt von Brutalität, Missbrauch, Gewalt und vom Vergnügen, sich das alles mithilfe der Literatur vorzustellen. In der Tat entwickelt J.M. Coetzee genau an diesem Text eine Theorie des Obszönen als dunklen Ort jenseits des politischen Theaters: In seinem Essay »Into the Dark Chamber« schreibt Coetzee: »The dark, forbidden chamber is the origin of novelistic fantasy per se; in creating an obscenity, in enveloping it in mystery, the state creates the preconditions for the novel to set about its work of representation.«<sup>1</sup>

Was der Dichter schreibt, so brutal es auch immer wäre, sei nur Symptom einer verborgenen, aber staatstragenden Macht. Daher kann literarische Phantasie als Repräsentation und Dechiffrierung von Gewalt kaum als böse gelten. Die Dunkelkammer als Nachtseite staatlicher Gewalt sei es vielmehr, die Böses generiere, und eben auch böse Bücher. Andersherum aber, dafür ist Coetzee's Buch ein gutes Beispiel, kann ein Text mitmachen beim Machtergreifen, kann Schrift die Obszönität steigern, kann Vorlesen partizipieren an der Gewalt.

*Warten auf die Barbaren*, zuerst 1980 in den USA und dann in Südafrika veröffentlicht, dem damaligen Heimatland des Autors, handelt von Folter: »In 1980 I published a novel (*Waiting for the Barbarians*) about the impact of the torture chamber on the life of a man of consciences.«<sup>2</sup> Nicht die Folgen der Folter für deren Opfer also werden in diesem Roman untersucht, sondern die Effekte, die das

Foltern in einem Land auf alle gewissenhaften Bürger hat, die sich das nun alles vorstellen müssen, obwohl sie sich das gar nicht vorstellen können. Insbesondere verhandelt der Roman »a man of consciences«, einen Mann, der ein Gewissen hat und gerade deshalb gewissen Perversionen seiner Vorstellung unterliegt. Frauen sind auch hier, wie in der klassischen, aber eben auch ein wenig langweiligen Filmtheorie, die Vorgestellten. Dass die Herstellung der schönen Vorstellungen hinter der Szene, im Dark Room der Unterhaltungsindustrie, ganz eigene Verschränkungen von Sex und Folter erzeugt, ist weder neu noch überraschend.<sup>3</sup> Männerphantasien sind nicht nur Symptome der Produktion in den Dark Chambers der Gesellschaft, sondern zugleich handfeste politische Praktiken, die *serious games* einer Einübung von Überschreitung als Grenzsicherung, Auflösung als Selbstkontrolle, Fremdgehen als Patriotismus, Schuld als Verantwortung, kurzum: vom Trieb als Unterwerfung unter besseres und höheres Wissen.<sup>4</sup>

In J.M. Coetzees Roman geht es um Komplizenschaft, möglicherweise ungewollte, mit Grausamkeiten von Staats wegen, auch bei Leuten, die eigentlich gegen Gewalt sind. Von Staats oder Landes wegen, von Reichs wegen oder konföderationshalber kann sich keiner der Produktion von Gespenstern entziehen, die jeder Staat in seinen Dunkelkammern entwickelt. Das Problem der Erzählung sind aber nicht die Leute, die sich gemein machen mit den Folterern, aus Heimtücke oder Heuchelei, sondern das Imaginäre eines ganzen Landes, das kontaminiert ist, vergiftet von der Vorstellung der Folter, die zugleich konstitutiv ist für den Zusammenhalt des Reiches. Das Reich in Coetzees Roman, vom Zerfall bedroht, wird durch die Dynamik von Gerüchten konserviert. Daher wird, wer das Buch liest oder vorliest, unweigerlich zum Komplizen dieser Strategie, distribuiert selbst windige Erzählungen, fasst Gewalt in gute Worte und stabilisiert auf diese Weise die obszöne Lage. So bleibt das Warten auf Barbaren akut, diesseits und jenseits des Buches.

Zuletzt lässt uns das Buch von Körpern lesen, von Sinnlichkeit und Sexualität da, wo wir es am wenigsten wissen wollen. Eingefaltet in den Folterroman und parallel gesetzt mit den Praktiken der Inquisitoren lesen wir Protokolle selbstgefälliger, einigermaßen masturbatorischer Handlungen eines ältlichen Beamten an einem jungen Mädchen. Es sind Handlungen, die ein Amtsrichter an einer vollzieht, die keine Papiere hat, ein weißer Mann an einem indigenen Mädchen, ein Reicher an einer Armen, ein Sehender, der liest

und schreibt, an einer, deren Augen zerstoichen wurden. Aber schon diese Übersetzung des Textes ist obszön, aufbereitet zur Vorlesung und Vorstellung bildungsbefflossener Leute in Ländern, die sich eben auf das Kommen von Barbaren einstellen. Beschrieben sind Handlungen eines Richters, jenseits von Gut und Böse, ungerichtet, Literatur. Bösartig wird das Buch erst, wenn nicht seine Bedeutung entziffert, sondern seine Strategien »entwirrt«<sup>5</sup> werden. Dann zeigt sich, dass im Dunkeln des Romans Mädchenkörper in Zeiten und im Zeichen des Machtwechsels verhandelt werden.

### Gerücht, Schrift, Symbol

*Warten auf die Barbaren / Waiting for the Barbarians* ist ein Frontier-Roman. Er spielt an den Grenzen eines Imperiums, in einer Garnisonsstadt, am Rande der Wüste, in einer Zone, in der das Gesetz ausgesetzt ist, weil die Barbaren erwartet werden. Allerdings ist das Warten keine Erfahrung der Leute an der Grenze, sondern eine Nachricht aus der Hauptstadt: »last year, stories began to reach us from the capital of unrest among the barbarians.«<sup>6</sup> Genaugenommen handelt es sich um ein Gerücht. Es erreicht die Stadt an der Grenze ungebeten, unerwartet, ungenau: »Traders travelling safe routes had been attacked and plundered. Stock thefts had increased in scale and audacity. A party of census officials had disappeared and had been found buried in shallow graves.«<sup>7</sup>

Wenn er vom Gerücht der Händler berichtet, wird der Roman witzig: Vermisst werden ausgerechnet die Leute von der Volkszählung, die überhaupt erst sicherstellen, dass das Fehlen von Leuten bemerkt wird. Die Diener des Imperiums kommen zuerst sich selbst auf die Spur, die dann allerdings im Sande verläuft. J.M. Coetzee stellt sie und sich damit in eine Reihe prominenter Figuren, die auf der Suche nach dem Missetäter am Ende auf niemand anderen stoßen als auf sich selbst: Tyrannen, Richter, Magistrate, der große König Ödipus, der auf die Wahrheit auch erst durch Gerüchte kommt, die in der Hauptstadt Theben kursieren, der Richter Adam aus Kleists *Zerbrochenem Krug*, der zerstreut Indizien gegen sich selbst sammelt, die vielen Gantenbeins, die sich mit »Lupen, Fernrohren, Brillen aller Art, Zwickern, Opernguckern« auf die Suche nach einer Wahrheit machen, die Identität, Mann oder Schriftsteller heißen könnte, übrigens das alles, »während in Algier gefoltert wird«.<sup>8</sup>

Die Folter ist Wahrheits- und Identitätsverstärker. Wer Barbar ist und wer nicht, entscheidet sich in ihrer Dunkelkammer. Das Gerücht hingegen zersetzt das Wissen. Dagegen setzen der Erzähler Coetzee und der Ich-Erzähler des Romans die Schrift, als Notizen in Akten, als Gedrucktes zwischen Buchdeckeln oder als Zeichen eingeritzt in hölzerne Tafeln. Der Ich-Erzähler ist *magistrate*, Magistrat jener Siedlung an der Peripherie des Reiches. Die erste deutsche Übersetzung des Romans nennt ihn besser und Kleist'scher »Amtsrichter«.⁹ In seiner Freizeit betätigt er sich als Archäologe und sammelt alte Holztäfelchen, deren Schrift er noch nicht entziffern kann, von der er sich jedoch Nachrichten von einer alten Kultur verspricht, Nachrichten, die alle barbarischen Phantasien und Gerüchte sistieren könnten.

Der Amtsrichter misstraut den Erzählungen, die nahelegen, die Barbaren kämen. Er begreift jedoch, dass solche Gerüchte konstitutiv sind für den Erhalt des Imperiums. Als Schreiber weiß er, dass alle geschürten Angstträume zugleich Wunschträume sind, Wünsche, dass die Grenze überrannt werde, damit es Grund gebe, sie zu befestigen. Gründe dafür, die Barbaren zu verfolgen, festzunehmen, zu foltern. Aber nicht nur das. Diese Angst ist, wie der Amtsrichter festhält, scharf gemacht, sexualisiert, die Barbaren werden vorgestellt als potente Kerle, Vergewaltiger, deren Einfallstor der Körper der Frauen sein wird: »There is no woman living along the frontier who has not dreamed of a dark barbarian hand coming from under the bed to grip her ankle, no man who has not frightened himself with visions of the barbarians carousing in his home, breaking the plates, setting fire to the curtains, raping his daughters.«<sup>10</sup>

Coetzees Text ist zugleich Analyse und Transport dieses Gerüchts, die Barbaren kämen. »Gossip is the air we breathe«<sup>11</sup> notiert der Ich-Erzähler. Der Roman selbst parasitiert an der obszönen Lust der Gerüchte und an ihrer Wirkung.

Das Gerücht von der Ankunft der Barbaren kommt aus der Hauptstadt. Es heißt, die Barbaren bewaffneten sich: »The barbarian tribes were arming, the rumour went. The Empire should take precautionary measures, for there would certainly be war.«<sup>12</sup> Die andauernde Erwartung eines Krieges, das Warten auf die Anderen, Fremden, stellt sicher, dass das Empire zusammenhält, weil es verlangt, dass lässige Grenzposten diszipliniert, durchlässige Grenzposten befestigt werden. Doch wie im Gedicht »Waiting for the Barbarians«, auf das der Romantitel anspielt, ein Gedicht des griechischen

Lyrikers Konstantinos Kavafis, der sich als Immigrant in Istanbul und später in der alexandrinischen Diaspora auch englischer Cavafy nannte, bleiben die Barbaren aus. Sie kommen nicht. Es gibt sie nicht mehr. Es hat sie vielleicht nie gegeben. Jedenfalls nicht als Barbaren. Damit muss das Imperium seine Gesetze selbst legitimieren, Gesetze für sich, für die eigenen Leute machen, nicht mehr in Abwehr der Anderen, was viel einfacher war. Im Gedicht stellt Kavafis eine streng genommen perverse Beziehung her zwischen der Belebung öffentlicher Räume und der Sicherung der Grenze vor der barbarischen Bedrohung:

Why this sudden restlessness, this confusion?  
(How serious people's faces have become.)  
Why are the streets and squares emptying so rapidly,  
everyone going home so lost in thought?  
Because night has fallen and the barbarians have not come.  
And some who have just returned from the border say  
there are no barbarians any longer.  
And now, what's going to happen to us without barbarians?  
They were, those people, a kind of solution.<sup>13</sup>

Gerüchte von der Bedrohung haben die Plätze belebt; die Agora, das öffentliche Leben. Gerüchte, ganz gleich ob vom Kommen oder Ausbleiben der Barbaren, schlagen um in Warten und Erwartung, einen dauerhaften Ausnahmezustand. Die Vorstellung von Gewalt an den Grenzen nützt zunächst der Hauptstadt. Das Gedicht »Warten auf die Barbaren« von Konstantinos Kavafis erschien auf Griechisch 1904, geschrieben von einem Lyriker, der im ägyptischen Alexandria aufwuchs, ebenfalls an den Rändern eines zerfallenden Reiches, des osmanischen, bevor seine Familie, wohlhabende Kaufleute, nach England emigrierte, wieder in ein Imperium, wieder eines, das im Zerfall begriffen war, das britische, und später nach Konstantinopel. In allen Migrationen wiederholt sich die Struktur des Barbarischen: Reiche brauchen und brauen das Gerücht von Barbaren an den Grenzen. J.M. Coetzee hat den Roman *Warten auf die Barbaren* Ende der 1970er Jahre in Südafrika geschrieben, als der Widerstand gegen das Regime der Apartheid sich militärisch formierte, als sich die umliegenden portugiesischen Kolonien, Angola und Mozambique, nach der sogenannten Nelkenrevolution auflösten, Rhodesien von Bürgerkriegen überzogen wurde, bevor es sich

1980 zur autonomen Republik Zimbabwe erklärte. Coetzee schrieb, während die jungen Männer, Söhne weißhäutiger südafrikanischer Familien, plötzlich selbst an die Grenzen, in den Krieg ziehen mussten, gegen unsichtbare, aber starke Feinde des Apartheidstaates, von deren Existenz sie nur gerüchteweise erfuhren, oder durch illegale Radiosender, die, aus Lusaka und Luanda, verzerrte Versprechungen auf Kurzwelle ins Land funkten.<sup>14</sup> Auch im Landesinneren wurden Unruhen unter Gewerkschaftern, unter Minenarbeitern und vor allem unter den Schülern in Soweto spürbar. Deren Aufstände, wesentlich initiiert und unterstützt von einem gewissen Steve Biko und der »Black Consciousness«-Bewegung, brachen am 16. Juni 1976 los. Im segregierten südafrikanischen Fernsehen, das seit dem 6. Januar 1976 sendete, war davon nichts zu sehen. Die Zeitungen schrieben je nach politischer Provenienz. Schriftsteller und Schriftstellerinnen, darunter zukünftige Nobelpreisträger, kommunizierten mit dem Ausland. Ein paar Filmhersteller schmuggelten Bilder über die Aufstände aus dem Land. Zu entwirren, wie sich Medien, Gerücht, Traum und Wahrheit zueinander verhielten, war dann Sache von Schreibern, Richtern, Historikerinnen.<sup>15</sup>

Selbst wenn die Barbaren sich als Phantasma erweisen, als Ausbleiben von Bildern oder als Bilder einer Flut von Leuten, wo eigentlich Verdurstete aus der Wüste kommen, ist ihr Druck auf das Denken und Handeln der Bürger wirksam. Und sie wirken auf die Berichte von der Lage im Land: die der Kolonialkämpfe im Ägypten der 1880er Jahre, die der 1970er Jahre aus dem Apartheidstaat Südafrika, die von den zerfaserten Grenzen des Europas unserer Gegenwart. Coetzees Buch verhandelt die Unmöglichkeit, Nachrichten aus der Dunkelkammer zu übertragen, die nicht kontaminiert sind. Dabei berücksichtigt er auch die Materialität der Übertragung.

Um einzuschreiten gegen die nachrichtentechnische Unzuverlässigkeit des Hörensagens, des Gesehen-Haben-Wollens und des Schreibens, die von Phantasmen und Träumen getragen sind, gibt es bewährte Verfahren, die Echtheit einer Botschaft zu sichern. Sie zeigen sich, sobald Wissen auf seine Entstehung aus sozialen und materialen Praktiken hin untersucht wird und auf die Kulturtechniken, die es erzeugen.<sup>16</sup> Das können Praktiken des Versiegelns, der Verschlüsselung oder der Einfaltung der Botschaft in die Materialität des Kanals sein. Michel Foucault hebt eine davon besonders hervor, die vermeintlich nur einer Optimierung der Wahrheitsübertragung diene, eigentlich aber »Machtinstrument, ein Mittel der Ausübung

von Macht« war.<sup>17</sup> Foucault rekonstruierte das am Beispiel Griechenlands und der Auseinandersetzung um eine epistemologische Wende in der Philosophie, nach der sich die Sicherung und Sicherheit von Wissen im Reinen abspielen sollte, jenseits der Dinge, jenseits der korrumpierbaren Sinne und Körper, und diesseits der Szenen der Macht: »Jemand, der ein Geheimnis besitzt oder über Macht verfügt, zerbricht einen beliebigen, meist aus Keramik gefertigten Gegenstand und behält die eine Hälfte für sich, während er die andere jemandem übergibt, der die Botschaft übermitteln oder deren Echtheit bestätigen soll. Fügt man die beiden Hälften zusammen, erkennt man die Echtheit der Botschaft, das heißt die Kontinuität der ausgeübten Macht.«<sup>18</sup>

Wissen in diesem nichtplatonischen und ganz und gar physischen Sinne gibt es nicht außerhalb konkreter Übertragungswege, die Macht sichern oder heißen. Die Übertragung nach dem Modell des *Symbolon*, Übermittlung von Wahrheit durch komplementäre Teile, gestattet dann auch zuverlässigere Aussagen zur Lage des Imperiums.<sup>19</sup> Die Logik der Übertragung ist außerdem zirkulär: Sie tätigt die Überlieferung der Botschaft und bestätigt damit zugleich, dass es eine Macht gibt, die die Mittel der Übertragung sichert. Und zuletzt kommuniziert sie auf diesen Kanälen, dass Gewalt am Anfang jeden Wissens und jeden Reiches keine blinde oder zufällige oder eine Gewalt aus Versehen ist, sondern unvermeidlich zu dessen Erhaltung.

Operationen des Symbolischen können als Kulturtechniken der Wahrheitsproduktion gelten, denn das Zusammenfügen der zerbrochenen Teile stellt, so Foucault, eine Form der Wahrheit her, die keine transzendente Instanz brauchte, um sich zu legitimieren. Passen die Scherben ineinander, sind sie jedoch zugleich Referenz an eine höchst konkrete Macht, die sie einst in einem Akt der Destruktion hervorbrachte: »Die Botschaften und Boten, die sie ausschickt und die zurückkehren müssen, beglaubigen ihre Verbindung zur Macht durch die Tatsache, dass jeder von ihnen ein Fragment des Stücks besitzt und es mit den übrigen Fragmenten zusammenfügen kann. Das ist die gerichtliche, politische und religiöse Technik, die von den Griechen *symbolon*, Symbol, genannt wird.«<sup>20</sup> Wahrheit und Macht, argumentiert Foucault, erweisen sich in dieser Praxis als solidarisch. Am Anfang jeder Wahrheit steht jemand, der irgendetwas kaputt macht, ein Gefäß, ein Blatt Papier, einen Körper. Dieser Struktur folgt auch der Roman von J. M. Coetzee. Das ist seine *erste Bösartigkeit*.

Die Barbaren sind Anlass, aufzurüsten, Folterkammern bereitzustellen, Foltertechniken zu entwickeln und vor allem neue Kulturtechniken der Wahrheitsproduktion einzuführen. Bereits der erste Satz des Buches berichtet von der Begegnung des Amtsrichters, Sekretär des Imperiums, mit dem Colonel. Dieser ist aus der Hauptstadt abgesandt, die Barbaren zu strafen, zu vertreiben oder aber als Subjekte zu integrieren ins imperiale System. Der Colonel namens Joll trägt eine Sonnenbrille. Das war damals unbekannt in den Kolonien, behauptet der erste Satz: »I have never seen anything like it: two little discs of glass suspended in front of his eyes in loops of wire. Is he blind?« Später, wenn der Amtsrichter längst selbst zu den Gefolterten gehört, wird er feststellen, der Colonel sei ein Mann, der nicht einmal im Licht der Lampen die Sonnenbrille abnimmt: »a man who even by lamp-light did not remove the black discs from his eyes.«<sup>21</sup> Die Einhaltung der Differenz von Sehen und Gesehen-Werden durch den unsichtbaren, aber gerichteten Blick, wie sie zentralisierte Machtdispositive organisiert, verbindet der Roman von Anfang an mit der Frage, wie und durch welche Regime Wahrheit hergestellt wird. Der Indikator für den Folterer im Blickregime ist daher folgerichtig ein akustischer. Das Ich des Amtsrichters rekapituliert das Verfahren Jolls:

»There is a certain tone«, Joll says, »A certain tone enters the voice of a man who is telling the truth. Training and experience teach us to recognize that tone.«

»The tone of truth! Can you pick up this tone in everyday speech? Can you hear whether I am telling the truth?«

This is the most intimate moment we have yet had, which he brushes off with a little wave of the hand. »No, you misunderstand me, I am speaking only of a special situation now, I am speaking of a situation in which I am probing for the truth, in which I have to exert pressure to find it. First I get lies, you see – this is what happens – first lies, then pressure, then more lies, then more pressure, then the break, then more pressure, then the truth. This is how you get the truth.«<sup>22</sup>

Folgsam fasst der Amtsrichter zusammen: »Pain is truth. All else is subject to doubt.«<sup>23</sup> Offensichtlich handelt es sich hier um die festliche Form der Wahrheitsproduktion durch Marter, wie Michel

Foucault sie in seiner Untersuchung historischer Formen der Überwachung und des Gefängnisses weiter ausführen wird.<sup>24</sup> Die historische Gerichtspraktik der Prüfung, »probing for the truth«, das Verfahren der Wahrheitsprobe, die der Colonel hier in Anschlag bringt, beruht auf einem binären System – Freund oder Feind, Wahrheit oder Lüge, Schuld oder Unschuld –, das sich durch weitere binär codierte Unterscheidungen realisiert. Insofern Schmerz oder Tod die Indikatoren sind, folgt dieses System der Logik eines göttlichen oder essentiellen Urteils, *ordeal*, und zeigt sich in Jolls Methode als Unterscheidung von ruhiger oder gebrochener Stimme, von Schmerzempfindung oder nicht, Überleben oder Sterben, und aus diesem Raster destilliert sich Wahrheit. So wird noch das feudale Rechtssystem Wahrheit nach dem Modell der archaisch griechischen Kultur praktizieren.<sup>25</sup> Wo immer Recht mit Schmerz verbunden ist, kehrt dieses System wieder und empfiehlt sich als effektiv und allen diskursiven Prozessen, Verhandlungen, Untersuchungen, Nachforschungen überlegen: Zweifel spielt darin keine Rolle. Verstehen ist überflüssig. Das Vorgehen des Colonels ist im Übrigen nicht nur gegen die Körper der Gefangenen gerichtet, sondern implizit auch gegen die Schrift oder, genauer, die Literatur und damit gegen die Körper der Lesenden:

The Colonel steps forward. Stooping over each prisoner in turn he rubs a handful of dust into his naked back and writes a word with a stick of charcoal. I read the words upside down: ENEMY ... ENEMY ... ENEMY ... ENEMY .... He steps back and folds his hands. At a distance of no more than twenty paces he and I contemplate each other.

Then the beating begins. The soldiers use the stout green cane staves, bringing them down with the heavy slapping sounds of washing-paddles, raising red welts on the prisoners' backs and buttocks. With slow care the prisoners extend their legs until they lie flat on their bellies, all except the one who had been moaning and who how gasps with each blow. The black charcoal and ochre dust begin to run with sweat and blood. The game, I see, is to beat them till their backs are washed clean.<sup>26</sup>

Das Spektakel macht die Zuschauenden zu Lesern und Leser zu Teilnehmern an dieser De-Alphabetisierungskampagne, deren



pervertierte Kreidetafel der Rücken der Anderen ist. Literarisches Wissen, nicht Empathie, zieht die gewissenhaften Leser und Leserinnen in den Prozess dieser kolonialen Wahrheitsfindung: denn Jolls Verfahren ist deutlich als Negativ der Einschreibemaschine konzipiert, die Franz Kafka für eine Strafkolonie entwarf, in der die Schuld der Anderen, Fremden, Barbaren zwar feststeht, zu deren Legitimation jedoch eine Prozedur erforderlich ist, die Urteil, Gerechtigkeit und Exekution zugleich anhand einer Schrift- und Schmerzskala in die Körper einschreibt – »pain is truth« –, damit es lesbar werde für alle, bis allerdings auf den Verurteilten selbst.<sup>27</sup>

Ausdrücklich verschränkt Kafkas koloniale Apparatur militärisches, juristisches, ingenieurwissenschaftliches, psychologisches und künstlerisches Wissen und verwischt deren Unterscheidung.<sup>28</sup> Schon weil sie sich dadurch auszeichnet, dass sie »ganz allein« arbeitet und, wie Kafka erzählt, den Offizier, der sie eigentlich bedienen soll, selbst ins Verfahren hineinzieht und vernichtet, qualifiziert sich diese Straf- und Wissensmaschine als Vorläuferin aller Medienmodelle. Wo in Kafkas Kolonie jedoch das Urteil als Inschrift in Blut und Fleisch ergeht und an die Materialität aller Kommunikationen erinnert, wird in Coetzees Kolonie die imperiale Ordnung durch Verwischen der Schrift, durch Löschen des Urteils auf dem Körper der Feinde hergestellt. Coetzees Text selbst ist dabei als Inskription konzipiert, die zugleich einen anderen Text löscht und an den Leerstellen imaginären Einsatz evoziert. Während Leser und Vorleser seines Buches das Symbolische der Maschinen entziffern, parasitiert dieses am kulturellen Imaginären und kontaminiert es, so wie Coetzee es als Effekt der Macht aus dem Dark Room analysiert haben wollte. Nicht die strukturelle Ähnlichkeit zwischen seinem Text und Kafkas Erzählung provoziert böartige Phantasien, sondern die durchlässigen Grenzen zwischen Texten im militärischen, juristischen, medialen, chemischen und künstlerischen Sinne. Diese Durchlässigkeit der Textgrenzen exekutiert Coetzee an den Vorstellungen seiner Leser. Verwirrung, nicht Entwirrung ist seine Strategie. Das wäre seine *zweite Bösartigkeit*.

Der Zugriff betrifft nicht nur die Literatur. Zuvor hatte der Text die Kontamination des Imaginären durch Folter bereits am Topos der Malerei realisiert. Nachdem sich das neue Regime in der Garnisonsstadt etabliert und den Amtsrichter selbst zum Häftling und Gefolterten gemacht hat, werden eines Nachmittags Gefangene auf dem zentralen Platz aufgestellt, »a file of men«, eine Reihe von

Männern, es könnte aber auch eine Akte, Abteilung oder Angelegenheit von Männern sein. Barbaren seien es. Kaum noch wehrt sich der Text gegen seine eigene Vergiftung durch Gerüchte:

The word runs like fire from  
neighbour to neighbour: »Barbarians!«.

The standard-bearer's horse is led by a man who brandishes a heavy stick to clear his way. Behind him comes another trooper trailing a rope; and at the end of the rope, tied neck to neck, comes a file of men, barbarians, stark naked, holding their hands up to their faces in an odd way as though one and all are suffering from toothache. For a moment I am puzzled by the posture, by the tiptoeing eagerness with which they follow their leader, till I catch a glint of metal and at once comprehend. A simple loop of wire runs through the flesh of each man's hands and through holes pierced his cheeks. »It makes them meek as lambs«, I remember being told by a soldier who had once seen the trick, »they think of nothing but how to keep very still.«<sup>29</sup>

Hier wird die Folter als serielle Zurichtung der Leute nach dem Vorbild von Edvard Munchs Motiv *Skrik* (*Der Schrei*) in die Körper eingenäht. Wiederum erkennen das die gewissenhaften Leser sofort. Coetzee setzt mit seinem Eindruck der Folter auf staatsbürgerliche Bildung und Gewissen, »the impact of the torture chamber on the life of a man of consciences«, und gibt den Effekt in seinem Text als Analyse und Übertragung der Gewalt weiter. So reiht er sich ein in die serielle Prozedur der Vorstellungskraft, nach der sich die Schrecken als Schwingungen durch den Raum ziehen, genau wie in Munchs *Schrei*, Schwingungen, die von orange- oder, in anderen Varianten des Bildes, von rosafarbenem Leuchten, »a rosy glow«, getragen sind. Das Imaginäre der gewissenhaften Leute ist von der Folter infiziert, und die Folter speist sich vom kulturellen Imaginären bürgerlicher Bildung.

Der Amtsrichter, »the old magistrate, defender of the rule of law«,<sup>30</sup> mittlerweile außer Amtes, warnt, ganz im Sinne der Philanthropie des 18. Jahrhunderts, solche Schauspiele der Gewalt korrumpierten die Wahrnehmung, »spectacles of cruelty corrupt the hearts of the innocent«,<sup>31</sup> und stellt fest, dass selbst er nicht immun

sei und aufpassen müsse: »that I should neither be contaminated by the atrocity that is about to be committed nor poison myself with impotent hatred of its perpetrators.«<sup>32</sup> Denn gegen solche Kontamination hilft auch keine Augenzeugenschaft. Anfangs nimmt der Amtsrichter eine Laterne, um dem Gerücht nachzugehen, es werde gefoltert: »in the night, I took a lantern and went to see for myself.«<sup>33</sup> Der Imperativ der Aufklärung, sich Licht zu machen und selbst zu sehen, selbst zu verantworten, was man sieht, wird ständig durchkreuzt von der Erregung, die eine mögliche Anwesenheit von Barbaren verursacht und die sich ihrerseits in Schwingungen überträgt, akustischen und physischen, wie in der Abenddämmerung des *Schreis*. Jedoch ist der Roman von genau dem Spektakel getragen, das er als vergiftend beschreibt. Am Vorabend einer Strafexpedition, die erneut Barbaren zur Strecke und zur Folter in die Garnisonsstadt bringen soll, entzündet ein Fest der Soldaten die Phantasien und Träume des Richters:

Late into the night I hear the scraping and drumming of the orchestra under the old walnut trees across the square. There is a rosy glow in the air from the great bed of coals over which the soldiers are roasting whole sheep. A gift from the »Excellency«. They will drink into the early hours, then set off at daybreak. [...] I sleep, wake to another round of dance-music from the square, fall asleep again, and dream of a body lying spread on its back, a wealth of pubic hair glistening liquid black and gold across the belly, up the loins, and down like an arrow into the furrow of the legs. When I stretch out a hand to brush the hair it begins to writhe. It is not hair but bees clustered densely atop one another: honey-drenched, sticky, they crawl out of the furrow and fan their wings.<sup>34</sup>

Die Metapher der Bienen und des klebrigen Honigs, die anstelle eines als weiblich markierten Geschlechts auftaucht, ist nicht zuletzt deshalb signifikant, weil der Richter später im Buch sein Gedächtnis mit einer Bienenwabe vergleichen wird: »Somewhere in the honeycomb of my brain, I am convinced, the memory is lodged.«<sup>35</sup> Einerseits erhält die Struktur der Wabe die Konnotation eines Speichers, andererseits verkleistert der Honig alles, was der Richter an Beobachtungen, Indizien, Emotionen und Evidenzen sammelt, zu einer klebrig vereinnahmenden Männerphantasie. Hier entfaltet sich der *dritte Kreis*

des Bösen im Buch: die Produktion der Wahrheit, die auf der Seite Colonel Jolls an die Folter gebunden ist, entspricht der Herstellung des Wissens, das der Mann des Gesetzes, der Amtsrichter, im Zuge seiner erotischen Ausschweifungen mit dem Barbarenmädchen notiert.

### Sexualität und Wissen

Während der Amtsrichter seine Verfügungsgewalt in der Garnisonsstadt an das Folterregime des Colonel mit Sonnenbrille verliert, während er begreift, dass seine Sorge den Gefangenen und Gefolterten nichts nützt, entdeckt er auf der Straße ein bettelndes Mädchen. Mit ihm begegnet er auch dem glänzend schwarzen Haar wieder, von dem er vorher nur geträumt hatte: »She kneels in the shade of the barrack's wall a few yards from the gate, muffled in a coat too large for her, a fur cap open before her on the ground. She has the straight black eyebrows, the glossy black hair of the barbarians. What is a barbarian woman doing in town begging?«<sup>36</sup>

Der Richter, ein grauhaariger Diener des Imperiums, wie er sich selbst bezeichnet, holt das Mädchen in sein Haus. Es ist keineswegs die Einzige, die er nachts in seine Räume bestellt, doch diese Beziehung entwickelt sich anders. Die Erotik liegt hier nicht einfach im Sex mit Subalternen, sondern in der Verschränkung von Befragung und Berührung, in der sich die Verbindung von Folter, Schmerz und Wahrheitsfindung wiederholt. Der Richter zwingt das Mädchen, von ihrer Folter zu erzählen. Er befragt sie, eruiert, dass ihr unter der Folter die Füße zertrümmert wurden, sichtbar und tastbar an einer linienförmigen Narbe am Knöchel, und dass man sie geblendet hat, mit einer glühenden Gabel, »a fork, a kind of fork with only two teeth«,<sup>37</sup> so dass sie nahezu blind ist. Im Zuge seines Verhörs stellt er auch fest: »The distance between myself and her torturers, I realize, is negligible; I shudder.«<sup>38</sup> In dieser Variation des Foltermotivs wird das komplementäre Verhältnis von physischem Schmerz und Wahrheit im Sinne der freundlichen oder väterlichen Erzeugung eines anthropologischen Wissens aufgeführt. Der Richter installiert ein Ritual, in dessen Wiederholungen er sich als Ich, Mann, Schriftsteller und Richter regelmäßig verliert:

»Does it hurt?« I say. I pass my finger along the line, feeling nothing.

»Not anymore. It has healed. But perhaps when the cold comes«.

»You should sit«, I say. I help her off with the coat, seat her on the stool, pour the water into the basin, and begin to wash her feet. For a while her legs remain tense; then they relax.

I wash slowly, working up a lather, gripping her firm-fleshed calves, manipulating the bones and tendons of her feet, running my fingers between her toes. I change my position to kneel not in front of her but beside her, so that, holding a leg between elbow and side, I can caress the foot with both hands.

I lose myself in a rhythm of what I am doing. I lose awareness of the girl herself. There is a space of time which is blank to me: perhaps I am not even present. When I come to, my fingers have slackened, the foot rests in the basin, my head droops. [...] My eyes close. It becomes an intense pleasure to keep them closed to savour the blissful giddiness.<sup>39</sup>

Die Frau, das Mädchen – beide Bezeichnungen kommen vor im Text – mit den unter der Folter zerstörten Augen sieht ihn dabei nur ungenau: »I am a grey form moving about unpredictably on the periphery of her vision.«<sup>40</sup> Das Verhältnis von Empire und Peripherie, von Machtzentrum und Frontier, wiederholt sich in diesem Blickverhältnis wiederum als invertiertes. Unter dem Vorwand der Pflege, der Sorge, ohne Worte, bemächtigt sich der Richter des fremden Körpers:

First comes the ritual of the washing, for which she is now naked. I wash her feet as before, her legs, her buttocks. My soapy hand travels between her thighs, incuriously, I find. She raises her arms while I wash her armpits. I wash her belly, her breasts, I push her hair aside and wash her neck and throat. She is patient. I rinse and dry her. She lies on the bed and I rub her body with almond oil, I close my eyes and lose myself in the rhythm of rubbing, while the fire, piled high, roars in the grate.<sup>41</sup>

Ungerührt zählt J.M. Coetzee hier alle Paraphernalien eines B-Pornos herunter, wie er jedoch im Südafrika der 1970er Jahre auch nicht hätte gezeigt oder vorgelesen werden dürfen, schon gar nicht, wenn

es um Sex unter Leuten ging, die damals durch Rassengesetze getrennt waren. Für Schriftsteller ist die Formierung, Informierung und Deformierung des Imaginären Kerngeschäft – insbesondere in einem Land wie Südafrika, in dem erst 1976 das Fernsehen eingeführt wurde, als eiskaltes Medium, das die Imagination der Zuschauer fasziniert, fesselt und quält. 1977 beginnt J.M. Coetzee den Roman zu schreiben, in dem er zeigt, inwiefern Gewalt und Erniedrigung das Lebenselixier jedes Imperiums sind, weil sie die Leute für den Staat interessieren und engagieren. Südafrikanische, osmanische, britische und nun auch europäische Erzählungen haben das Barbarische der Gewalt stets mit der Erzählung vom Exzess sexualisierter Körper verbunden. In seinen Überlegungen zur Literatur in Gesellschaften, in denen gefoltert wird, liiert Coetzee solche Gewalt zusätzlich mit der Sprache: »The torture room thus becomes like the bedchamber of the pornographer's fantasy where, insulated from moral or physical restraint, one human being is free to exercise his imagination to the limits in the performance of vileness upon the body of another.«<sup>42</sup> Die Schändlichkeit der Performance wird nicht verschwiegen, sondern durch ihre Nennung noch gesteigert. In Coetzees Roman wird das konsequent in Literatur überführt, in Form der Beschreibung, die dann den Körper des Barbaren-Mädchens selbst als reine Oberfläche, als Seite, Blatt oder Papier vorstellt. Während der Amtsrichter Ziel und Begehren seiner Ausschweifungen mit anderen Frauen ganz unkompliziert auf die Formel »to enfold her and enter her, to pierce her surface and stir the quiet of her interior into an ecstatic storm«<sup>43</sup> bringen kann, beschreibt er Reiz und Stärke des fremden Barbarenkörpers als Oberfläche ohne Innen, ohne Innerlichkeit und Intimität, eine Oberfläche, die dennoch ein Geheimnis wahrt. Erneut wird dazu die Parallele von Folter und Sex etabliert:

But with this woman it is as if there is no interior, only a surface across which I hunt back and forth seeking entry. Is this how her torturers felt hunting their secret, whatever they thought it was? For the first time I felt a dry pity for them: how natural a mistake to believe that you can burn or tear or hack your way into the secret body of the other. The girl lies in my bed, but there is no good reason why it should be a bed. I behave in some ways like a lover – I undress her, I bathe her, I stroke her, I sleep beside her – but I might equally well tie her to a chair and beat her, it would be no less intimate.<sup>44</sup>

Einerseits führt Coetzee in seinem Roman die beiden Elemente einer Imagination unter Bedingungen von Gewaltregimen parallel – nämlich die Wirkung der Folterkammern auf das Leben gewissenhafter Männer, und den Gedanken, dass die Folterkammer zum Schlafzimmer für Pornographen-Träume werde – als poetologische Praxis seiner Theorie des Obszönen. Andererseits jedoch evoziert er im Text überall Verbindungen mit den in den siebziger Jahren virulenten, unter weißen Südafrikanern stets gerüchteweise kursierenden Folterungen an dunkelhäutigen afrikanischen Oppositionellen. Trotz der vielen Verhöre, denen der Richter in den rituellen Abendstunden das Mädchen aussetzt, kann er kaum etwas über sie erfahren, nur eines: dass sie in Gegenwart ihres Vaters gefoltert wurde, vor seinen Augen, und sie dann mit von einer Gabel zerstochnen Augen geblendet anwesend war und mit anhören musste, wie ihr Vater gefoltert wurde. Der Amtsrichter verhört die damals diensthabenden Soldaten und erfährt, dass dieser Gefangene an den Folgen des Verhörs gestorben ist: »we hear he went beserk and attacked them. [...] That's what we heard, I helped carry him back to the hall. Where they all slept. He was breathing strangely, very deep and fast. That was the last I saw of him. He was dead the next day.«<sup>45</sup>

### Politik, Imagination, Gewalt

Leser, Leserinnen und die Kritik in Südafrika, den USA und England haben 1980 sofort die Verbindung zwischen diesem Zitat und den Protokollen hergestellt, die im Zuge der Untersuchungen der Verhaftung, Folterung und Ermordung von Steve Biko im September 1977 kursierten, allerdings nur zum Teil öffentlich. Biko war Arzt, Gründer der Studentenorganisation SASO und Organisator der »Black Consciousness«-Bewegung in Südafrika. Sein Protest war nicht nur gegen das Apartheitsregime gerichtet, er engagierte sich auch erfolgreich für autonome Strukturen innerhalb der südafrikanischen Bevölkerung, für Mikro-Ökonomien und für kulturelle und bildungspolitische Initiativen. Am 12. September 1977 wurde er in seiner Zelle in Pretoria tot aufgefunden. Der Anwalt der Familie, Sydney Kentridge, hatte schon 1977 im Zuge der Untersuchungen argumentiert, dass Biko infolge der Übergriffe von Mitgliedern der Sicherheitspolizei in Port Elisabeth gestorben war, spätestens aber als er mit zer Schlagenerm Schädel über fast 1000 km nach Pretoria transportiert

wurde. Von Kentridge, dem Vater des Künstlers William Kentridge, gibt es eine Zeichnung, die eine Zeichnerin heimlich von der Verhandlung im Gerichtssaal angefertigt hatte, in dem das Fotografieren natürlich verboten war. In dieser Zeichnung wird erneut ein soziales Imaginäres aufgerufen, wenn der Verteidiger und danach der amtierende Richter den Schädel Steve Bikos wie in einer Hamlet-Inszenierung vor sich halten.



Effekte des Literarischen auf die Vorstellung im Gerichtssaal:  
Originalzeichnungen im Steve Biko Center, King William's Town, Südafrika

Das Gericht lehnte den Antrag der Verteidigung aus Mangel an Beweisen ab. Die BBC berichtete am 2. Dezember 1977: »The magistrate may publish the reason for his findings within the next two weeks but is not obliged by law to do so.«<sup>46</sup> Die ersten Notizen zum Buch *Waiting for the Barbarians*, das rekonstruierte Coetzees treuer Biograph und Kommentator David Attwell, finden sich in Zetteln vom Juli 1977. Das Manuskript der ersten Seite hat Coetzee selber für die Nachwelt in Kafka-kleinen handschriftlichen Buchstaben deutlich datiert hinterlassen: 20/9/77. Am 14. November begann eine offizielle Untersuchung des Verbrechens an Steve Biko, die international aufmerksam beobachtet wurde. 128 Abgeordnete des Kongresses der Vereinigten Staaten forderten, dass eine amerikanische Abordnung den Prozess überwache. Aus Coetzees Notizbüchern wird ersichtlich, dass er, als er sein Buch über »the impact of the

torture chamber on the life of a man of consciences« entwarf, den Fall Biko vor Augen hatte. Am 25. Juli 1978 notierte er: »This may not be entirely honest but I must make a relation between the story to the Biko affair, the inspiration of the story by the Biko affair, clear. End with a massive trial scene in which the accusers gets put in the dock.«<sup>47</sup> Diese Szene gibt es im Buch nicht. Das parasitäre Verhältnis zum Helden des »Black Consciousness«-Tragödie ist kein Thema. Im Buch werden nicht die Folterungen des Vaters – und der Resonanzraum der Ermordung Steve Bikos – beschrieben, sondern das Verhältnis der Wahrheitsfindung zum Genuss, den sich der weiße gewissenlose Magistrat am Mädchenkörper verschafft. Nachdem er sie, durch Wüsten, Steppen, Gebirge und Schneestürme, zu ihren Leuten, ihrem »Stamm« heimgebracht hat, kehrt der Amtsrichter zurück und wird selbst gefangen und gefoltert. Nachts liegt er wach und denkt wiederum an diese Affäre. Er horcht aus dem Gefängnis in die Geräusche der Nacht hinaus und stellt fest: »Somewhere, always, a child is beaten. I think of one who despite her age was still a child; who was brought in here and hurt before her father's eyes; who watched him being humiliated before her; and saw that he knew what she saw. Or perhaps by that time she could not see, and had to know by other means: the tone his voice took on when he pleaded with them to stop, for instance.«<sup>48</sup>

Coetzee entzieht auf diese Weise dem Text jeden direkten Bezug zum politischen Geschehen und scheint den Fall in eine allgemeine Psychopathologie des Alltagslebens hineinzuziehen, ins Familiäre, Inzestuöse zu manövrieren, in Lessings Welt der Galottis und in Sigmund Freuds kleinfamiliale Desaster. »Somewhere, always, a child is beaten« – diese Formulierung verweist überdeutlich auf Freuds Text von 1919 ›Ein Kind wird geschlagen (Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen)‹, in dem er die Dimension des Perversen im menschlichen Triebleben behandelt. Darin stellt Freud fest, dass auch im Mittelpunkt jener Perversion, in der das Verletztwerden mit erotischen Phantasien aufgeladen ist, der Ödipuskomplex stehe und das inzestuöse Begehren im perversen Verhalten lediglich in spezifischen Wendungen sichtbar werde.<sup>49</sup> In diesem Sinne den eigenen Text ödipal pervertierend, verwirrt und verknotet Coetzee in seinem Buch alle Diskurse: politische und psychopathische, wenn die Kränkung aller Väter in autoritären Regimen beklagt wird; juristische und pädagogische, wenn Machtverhältnisse als Inzest kurzgeschlossen werden, Aufklärungsgesten mit Bekenntnissen, wenn

der Amtsrichter, nackt im Bett neben dem nackten Mädchen, schonungslos mit Worten in sie eindringt: »I am like an incompetent schoolmaster, fishing about in my maieutic forceps when I ought to be filling her with truth.«<sup>50</sup> Hier unternimmt er genau das, wovon Roland Barthes warnte, wenn er dazu aufforderte, das Labyrinth des Textes an diskursiven Fäden zu durchlaufen anstatt in ihn einzudringen; auf Französisch klingt das noch drastischer: »l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer«<sup>51</sup> – genau das also, was der Schreiber mit dem Mädchen macht. Solches Nachzeichnen der Diskurse lässt eine Operation des Textes aufspringen, die besonders perfide ist, eine *vierte Bösartigkeit*.

### Das Mädchen als Ödipus

Das Mädchen, das der Richter oder Magistrat auf dem Marktplatz findet und aufnimmt, leidet unter zwei Verletzungen: Ihre Folterer haben ihr die Füße zerschlagen und die Augen ausgestochen. Beides, die zerschmetterten Füße und die geblendeten Augen, erinnern an die Attribute des König Ödipus, das eine wurde ihm als Kind zugefügt, das andere fügte sich der gefallene Tyrann selbst zu, als er entdeckte, dass sich seine Gattin und Mutter Iokaste erhängt hatte. Er benutzt dazu deren Gewandnadeln, einer Art Gabel mit nur zwei Zähnen. Das Obszöne an dieser finalen Volte des Buches liegt darin, dass nicht der Richter, der Magistrat, der alte Mann lahm und blind dargestellt wird – er glaubt an einer Stelle, es zu sein, erholt sich aber schnell wieder von allem –, sondern dass die Attribute des Königs Ödipus dem Mädchen zugeschrieben werden. Am Körper des Mädchens wird der Zusammenhang von Erkenntnis und Wahrheit verhandelt und zugleich gelöscht, *der vorletzte und vielleicht böseste Schachzug des Buches*.

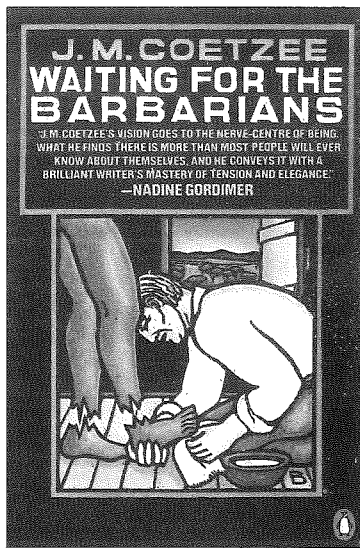
Dass der Mythos und die Sophokleische Tragödie des Ödipus sowie ihre vielen Reprisen weder schicksalhafte Verstrickung noch einfach neurotische Projektionen verhandeln, sondern soziale und psychologische Wirklichkeiten, haben Autorinnen wie Alice Miller und Jeffrey Masson ebenso gezeigt wie Gilles Deleuze und Félix Guattari, Letztere mit dem Hinweis, dass der Ödipus-Komplex ein Dispositiv sei, größere politische Verhandlungen im kleinen Gefängnis der Kernfamilie zu sistieren. 1973, vier Jahre bevor J.M. Coetzee beginnt, seinen Roman zu schreiben, hält Michel Foucault in Rio de

Janeiro jene drei Vorlesungen, in denen er erneut der Frage nachgeht, inwiefern Formen der Wahrheit, auch Grundlage von Gesetzen und Strafen, historisch in konkreten Diskursformationen hergestellt werden. Die Tragödie von König Ödipus ist, erklärt Foucault den Brasilianerinnen und Brasilianern, das erste Zeugnis neuer griechischer Gerichtspraktiken. Dabei wird die archaische Wahrheitsprobe, in der ein göttliches Zeichen im Kampf zweier Konkurrenten die Wahrheit einem der beiden zuweist, abgelöst durch die Übertragungs- und Wahrheitstechnik mittels des *Symbolon*. Die Ödipustragödie verweise jedoch auf ein Problem, das in der symbolischen Verhandlung nicht hinreichend bemerkt werde: dass nämlich die komplementären Elemente – einerseits die Weissagung eines Göttlichen oder eines Sehers (Apollon und Teiresias), andererseits die Augenzeugenschaft der einfachen Leute, der Hirten, Knechte und Sklaven – die ganze Geschichte des verbannten und wiedergekehrten Kindes längst hinreichend rekonstruiert haben, ganz abgesehen vom Publikum, das mit den ersten Expositionen völlig über das Drama orientiert ist. Dazwischen jedoch steht König Ödipus in der Position dessen, der offenbar nichts erkennt, bereits blind ist, bevor er sich das Augenlicht nimmt, als er weiß, was los ist. Die Tragödie bringt vielmehr die eigentlich interessante Ebene der Geschichte auf die Bühne, die *skene*: Wo die Macht ist, da wird eine, wie Foucault meint, »monumentale Blindheit« etabliert.<sup>52</sup> Es ist die Position des Tyrannen als stets Unwissendem in der Geschichte des Wissens, die Sophokles hier erfindet und inszeniert. Foucault argumentiert, dass die Tragödie damit genau parallel zur platonischen Philosophie eine prinzipielle Trennung von Wissen und Macht behauptet und einübt. Damit beginne »ein großer abendländischer Mythos, wonach es einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Wissen und Macht gibt«.<sup>53</sup> Zwar habe dieser Mythos im Mai 1968 noch kühne Konjunkturen erlebt, wie Foucault böse bemerkt, weil die Macht von den Revoltierenden fälschlich als zentrale Gewalt der Republik und nicht als Mikromacht der Körper und ihrer Verhältnisse verstanden wurde. Nietzsche in seinem Entwurf einer Genealogie, in der sich Geschichte und Leib kreuzen, habe jedoch bereits aufgeräumt mit der Annahme dieser Opposition und also auch mit der Hoffnung, Wissen könne sich je gegen Macht richten. Das Gegenteil sei der Fall, erklärt Foucault in Rio, was die Tragödie des Ödipus seit Jahrtausenden erfolgreich verdecke. Wissen gibt es nur unter der Bedingung, dass Macht ihm ein Übertragungsmedium, einen codierten Kanal verschaffe.

In dieser Perspektive wird erst klar, was es heißt, das Mädchen, das als Barbarenmädchen vorgestellt ist, im Roman mit zertrümmerten Füßen auftreten zu lassen. Nicht dass sie unschuldig ist, sondern dass Coetzee sie an der Position inszenierter Blindheit auftauchen lässt, dass ihr Fall, ihr Körper, die Allianz von Wissen und Macht verwirre und verdecke, ist die verschobene und eigentlich perverse Konstruktion, die das Buch von Coetzee aufruft. Die Kritik hat das in der Begeisterung für die ehrlichen Randgänge an den Grenzen des Reiches staatsbürgerlicher Wahrheit kaum bemerkt. Stets wird auf den Bekenntnischarakter der Erzählung hingewiesen, die überdeutliche Struktur der Parallelisierung von Folter und Sorge, die unfreiwillige Partizipation am imperialen System, die Larmoyanz des unschuldig kontaminiertseins von der Macht, die der Richter, Ich-Erzähler und Autor der Notizen im Roman stets aufs Neue aufschreibt: »For I was not, as I liked to think, the indulgent pleasure-loving opposite of the cold rigid Colonel. I was the lie that Empire tells itself when times are easy, he the truth that Empire tells when harsh winds blow. Two sides of imperial rule, no more, no less.«<sup>54</sup>

Aber es gibt durchaus ein Mehr und ein Weniger, wenn es um imperiales Wissen geht, sogar dann, wenn die Dialektik von Aufklärung verhandelt wird. Dazu jedoch müssen die schönen symmetrischen Strukturen des Romans in konkrete soziale Praktiken übersetzt werden. »Wir sind absolut keine ›Strukturalisten‹«, sagt Foucault in Rio, »wir treiben Dynastieforschung, wir versuchen ans Licht zu holen, was in der Geschichte unserer Kultur bis heute noch am tiefsten verborgen und am dunkelsten geblieben ist, nämlich die Machtverhältnisse.«<sup>55</sup> Machtverhältnisse lassen sich am deutlichsten an den Kulturtechniken analysieren, die die Macht über die Körper verteilen.

Die Gestalterin des Coverbildes der allerersten Penguin-Ausgabe, Anna Bascove, hat, wohl weil sie die Macht von Bildern nicht von Praktiken der Gestaltung trennen kann, das Moment dieser doppelten Verschiebung im Spiel um die Wahrheit veranschaulicht: Sie zeigt die zertrümmerten Füße des dunkelhäutigen Mädchens wie zerbrochene und ineinander zu setzende Scherben. In ihrem Bild jedoch schürt sie zugleich Zweifel an dieser glatten Rekonstruktion: Was wäre, wenn die Scherben nicht richtig passen, wenn die Zertrümmerung irreparabel wäre oder wenn es Fragmente verschiedener Körper wären, alle schwarz, alle ohne Papiere und Identität? Was wäre, wenn der weiße Mann die Botschaft nicht zusammensetzt,



nicht reparieren will, sondern endlos die schönen Beinfragmente betasten und mit Öl einreiben möchte? Wo steht dann der Körper des Wissens, was wird dann aus der Botschaft, was aus der Botin?

Das Perfide des Romans liegt zweifellos darin, dass die Position des Ödipus dem Mädchen zugeschoben, in der Folter auf den Leib geschrieben, in der Männerphantasie wieder gelöscht wird. Sie soll zuständig sein für das Ende der Ordnung und die Kontaminationen des »life of a man

of consciences«, da an ihr die Aufklärung irreparabel zerschellt. Sie soll die platonische Trennung von Macht und Wissen begründen und zugleich verdecken, dass Wissen, Wahrheit und Macht nicht nur in der Folter solidarisch sind. Das Ganze trägt Coetzee mit großem Pathos vor; als Trauer um den gedemütigten Vater, mit dem die Kultur zu Ende gehen wird: »All I see is a figure named father that could be the figure of any father who knows a child is being beaten whom he cannot protect. To someone he loves he cannot fulfil his duty. For this he knows he is never forgiven.«<sup>56</sup>

Damit beschreibt Coetzee die letzte Position, die der Vater eisern verteidigt: unentschuldig zu fehlen.

Die ästhetische Wendung, Kritik an Machtverhältnissen an die Töchter zu delegieren, auf ihren Körpern auszutragen und die verzweifelte Sorge der Väter um deren körperliche Unversehrtheit auszustellen, ist nicht nur gute deutsche Tradition, die sich konsequent und trostlos von Lessings *Emilia Galotti* bis zu Maren Ades tollem Vater im Film *Toni Erdmann* verfolgen lässt. Coetzees Beschreibung des gefolterten Vaters als beschämtem Vater reduziert den Schrecken eines politischen Mordes, mit dem das südafrikanische Regime zur Zeit der Abfassung des Romans davonkam, auf ein klein-familiales neurotisches Schulterzucken darüber, dass die Macht dem Wissen eben doch überlegen sei. Das Drama ist damit längst nicht auf der Höhe des Verhältnisses von Ödipus und Antigone auf Kolonos, die der Roman anvisiert, und schon gar nicht wird diese

Verhandlung der »Affäre« Steve Biko gerecht und dessen akribischer Bearbeitung des untrennbaren Verhältnisses von Wissen und Macht, die er in den 1970er Jahren als Mikro-Revolution der südafrikanischen »Black Consciousness«-Bewegung realisierte. »The man of consciences« ist bei Coetzee eben genau kein Mann mit einem »Black Consciousness«. Biko wird, kaum als Feind des Imperiums aufgerufen, aus dem Roman gelöscht. Während das Buchcover von Anna Bascove in Südafrika verboten wurde, wurde der Roman dort prämiert. Das Drama des ahnungslosen Vaters hat die Südafrikaner in ihrer »White Consciousness« nicht gegen den starken Vater Staat aufgebracht. Väter verlangen Solidarität, gerade während sie die Verachtung ihrer Töchter beklagen. »This knowledge of fathers, this knowledge of condemnation, is more than he can bear. No wonder he wanted to die.«<sup>57</sup> Dies ist die *fünfte böse Wendung* des Buches. Die *sechste und letzte* steht ganz am Anfang: J. M. Coetzee hat es seinen Kindern gewidmet: Für Nicolas und Gisela.

- <sup>12</sup> Siehe dazu Michael Hagner: ›Wissenschaft und Demokratie oder: Wie demokratisch soll die Wissenschaft sein?‹, in: *Wissenschaft und Demokratie*, hrsg. v. ders., Berlin 2012, S. 9–50.
- <sup>13</sup> Siehe zum Beispiel Mary Jo Nye: *Michael Polanyi and His Generation. Origins of the Social Construction of Science*, Chicago 2011.
- <sup>14</sup> Robert K. Merton: ›Science and the Social Order‹, in: *Philosophy of Science*, 5/3 (1938), S. 321–337.
- <sup>15</sup> Feyerabend: *Wider den Methodenzwang* (wie Anm. 8), S. 244.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 398.
- <sup>17</sup> Siehe Paul Feyerabend: *Erkenntnis für freie Menschen*, veränderte Ausgabe, Frankfurt am Main 1980, S. 123–133, 209; ders.: ›Democracy, Elitism, and Scientific Method‹, in: *Inquiry*, 23 (1980), S. 3–18, hier S. 8 f., 15 f.
- <sup>18</sup> Feyerabend: *Erkenntnis für freie Menschen* (wie Anm. 17), S. 209; vgl. auch S. 199 und S. 168.
- <sup>19</sup> Feyerabend: *Wider den Methodenzwang* (wie Anm. 8), S. 411.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 398.
- <sup>21</sup> Maurizio Ferraris: *Manifest des neuen Realismus* (2012), Frankfurt am Main 2014, S. 15. Siehe auch seine wenig erhellende Erwähnung Feyerabends und dessen Instrumentalisierung durch Joseph Ratzinger (ebd., S. 25–26).
- <sup>22</sup> Es erübrigt sich, pars pro toto irgendeine Artikel zu zitieren, die nach Eingabe der entsprechenden Stichworte mühelos im Netz zu finden sind.
- <sup>23</sup> Günter Maschke: ›Die Angst des Wissenschaftlers vor der Anarchie der Gedanken. Paul Feyerabends Entwurf einer anarchistischen Erkenntnistheorie‹, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.9.1976, S. L16; Hilary Rose: ›Hyper-Reflexivity: A New Danger for the Counter-Movements‹, in: *Counter-Movements in the Sciences. The Sociology of the Alternatives to Big Science*, hrsg. v. Helga Nowotny/Hilary Rose, Dordrecht/Boston 1979 (= *Sociology of the Sciences*, Bd. 3), S. 277–289; Hilary Rose/Steven Rose: ›Radical Science and Its Enemies‹, in: *Socialist Register*, 16 (1979), S. 317–335; Hannelore Schlaffer: ›Der Aufzug der neuen Romantiker. Jenseits des Realitätenprinzips‹, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.5.1979, S. 25; T. Theocharis/M. Psimopoulos: ›Where Science Has Gone Wrong‹, in: *Nature*, 329 (1987), S. 595–598.
- <sup>24</sup> Siehe dazu Michael Wildt: *Volk, Volksgemeinschaft, AfD*, Hamburg 2017. Vgl. auch Michael Hagner: ›Die Wörter bringen es ans Licht‹, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.11.2016; <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/buechermachen-ist-sprachemachen-publizieren-verlegen-und-ans-licht-bringen-ld.131520> (zuletzt aufgerufen am 22.4.2018).
- <sup>25</sup> Ich orientiere mich am Populismus-Verständnis von Jan-Werner Müller: *Was ist Populismus?*, Berlin 2016.
- <sup>26</sup> Feyerabend: *Zeitverschwendung* (wie Anm. 2), S. 205 [Hervorhebung von Paul Feyerabend, M. H.].

- <sup>27</sup> Unseld an Feyerabend, 13.7.1993, DLA, Suhrkamp/01 VL/Autorenkonv./Feyerabend. In einem Brief an Oskar Pollak vom 27.1.1904 schreibt Kafka: ›Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch?‹, in: Franz Kafka: *Briefe 1900–1912*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main 1999, S. 36. Das Buch, das Kafka sich im Januar 1904 auf den Schädel geschlagen hat, bestand aus vier Bänden und 1800 Seiten: die Tagebücher von Friedrich Hebbel, die er ›in einem Zuge gelesen‹ hat.

#### Ute Holl: John Maxwell Coetzee

- <sup>1</sup> J. M. Coetzee: ›Into the Dark Chamber. The Writer and the South African State‹ (1986), in: ders.: *Doubling the Point: Essays and Interviews*, hrsg. v. Daniel Attwell, Cambridge, MA/London 1992, S. 361–368.
- <sup>2</sup> Ebd., S. 363.
- <sup>3</sup> Vgl. Dietmar Dath: ›Regie, Ethik und Kunstwidrigkeit‹, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2018, S. 9.
- <sup>4</sup> Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Frankfurt am Main 1977, bes. S. 229–252, wo Theweleit das vor allem für die Exzesse soldatischer und/oder faschistischer Männer untersucht hat.
- <sup>5</sup> Roland Barthes: ›Der Tod des Autors‹ (1968), in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006, S. 57–63. Auch Barthes gerät gleich in Anzüglichkeiten, wenn er seine Interpretationsstrategie offenlegt: ›Denn im vielheitlichen Schreiben ist alles zu *entwirren*, aber nichts zu *entziffern*; die Struktur kann an allen ihren Nahtstellen und auf allen ihren Stufen verfolgt, ›aufgetrennt‹ werden (wie eine Laufmasche einen Strumpf auftrennt), aber es gibt keinen Inhalt; der Raum des Schreibens muß durchlaufen, nicht durchstoßen werden‹. Ebd., S. 62.
- <sup>6</sup> J. M. Coetzee: *Waiting for the Barbarians*, New York 1980, S. 8.
- <sup>7</sup> Ebd.
- <sup>8</sup> Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt am Main 1964, S. 22 und S. 23.
- <sup>9</sup> Brigitte Weidmann übersetzte für die erste deutsche Übersetzung im Henssel Verlag Berlin 1984 *magistrate* mit *Amtsrichter*, Reinhild Böhnke für die Neuausgabe beim Fischer Verlag 2002 mit *Magistrat*.
- <sup>10</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 8.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 32.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>13</sup> C. P. Cavafy: ›Waiting for the Barbarians‹ (1904), in: ders.: *Collected Poems*, übers. v. Edmund Keeley/Phillip Sherrard, hrsg. v. George Savidis, Princeton 1975, S. 18–19, hier S. 19.
- <sup>14</sup> Vgl. Sekibakiba Peter Lekgoathi: ›The African National Congress's Ra-



- dio Freedom and Its Audiences in Apartheid South Africa, 1963–1991, in: *Journal of African Media Studies*, 2/2 (2010), S. 139–153.
- <sup>15</sup> Vgl. Helena Pohlandt-McCormick: »I Saw a Nightmare...«. *Doing Violence to Memory: The Soweto Uprising*, June 16, 1976, New York 2008.
- <sup>16</sup> Vgl. Harun Maye: »Was ist eine Kulturtechnik?«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1/1 (2010), S. 121–135.
- <sup>17</sup> Michel Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen« in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 2, hrsg. v. Daniel Defert/ François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2002, S. 669–792, hier S. 694.
- <sup>18</sup> Ebd.
- <sup>19</sup> Die Kontamination von Informationen und die Struktur von Gerüchten sind allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich berechenbar geworden, vgl. Claude E. Shannon: »Communication in the Presence of Noise«, in: *Proceedings of the IRE*, 37/1 (1949), S. 10–21, unter: <https://ieeexplore.ieee.org/document/1697831/> (zuletzt aufgerufen am 16.8.2018).
- <sup>20</sup> Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen« (wie Anm. 17), S. 694.
- <sup>21</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 1 und S. 81.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 5.
- <sup>23</sup> Ebd.
- <sup>24</sup> Vgl. Michel Foucault: »Das Fest der Martern«, in: ders.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1977, S. 44–90.
- <sup>25</sup> Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen« (wie Anm. 17), S. 713 ff.
- <sup>26</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 105.
- <sup>27</sup> Vgl. Franz Kafka: »In der Strafkolonie«, in: ders.: *Erzählungen*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1983, S. 151–177.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 155.
- <sup>29</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 103.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 108.
- <sup>31</sup> Ebd.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 104.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 9.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 13.
- <sup>35</sup> Ebd., S. 47.
- <sup>36</sup> Ebd., S. 25.
- <sup>37</sup> Ebd., S. 41.
- <sup>38</sup> Ebd., S. 27.
- <sup>39</sup> Ebd., S. 28 f.
- <sup>40</sup> Ebd., S. 29.
- <sup>41</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>42</sup> Coetzee: »Into the Dark Chamber« (wie Anm. 1), S. 363.
- <sup>43</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 43.

- <sup>44</sup> Ebd.
- <sup>45</sup> Ebd., S. 36.
- <sup>46</sup> »1977: South African Police Cleared of Biko Death«, unter: [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/2/newsid\\_2516000/2516663.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/2/newsid_2516000/2516663.stm) (zuletzt aufgerufen am 13.8.2018).
- <sup>47</sup> David Attwell, J.M. Coetzee and the *Life of Writing: Face to Face with Time*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 117.
- <sup>48</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 80.
- <sup>49</sup> »Die Perversion steht nicht mehr isoliert im Sexualleben des Kindes, sondern sie wird in den Zusammenhang der uns bekannten typischen – um nicht zu sagen: normalen – Entwicklungsvorgänge aufgenommen. Sie wird in Beziehung zur inzestuösen Objektliebe des Kindes, zum Ödipuskomplex desselben, gebracht, tritt auf dem Boden dieses Komplexes zuerst hervor, und nachdem er zusammengebrochen ist, bleibt sie, oft allein, von ihm übrig, als Erbe seiner libidinösen Ladung und belastet mit dem an ihm haftenden Schuldbewußtsein. Die abnorme Sexualkonstitution hat schließlich ihre Stärke darin gezeigt, daß sie den Ödipuskomplex in eine besondere Richtung gedrängt und ihn zu einer ungewöhnlichen Resterscheinung gezwungen hat.« Sigmund Freud: »Ein Kind wird geschlagen. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen« (1919), in: ders.: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden*, hrsg. v. Anna Freud et al., Bd. 12, Frankfurt am Main 1972, S. 195–226, hier S. 212.
- <sup>50</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 41.
- <sup>51</sup> Roland Barthes: »La mort de l'auteur« (1968), in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 61–67, hier S. 66.
- <sup>52</sup> Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen« (wie Anm. 17), S. 705.
- <sup>53</sup> Ebd.
- <sup>54</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 135.
- <sup>55</sup> Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen« (wie Anm. 17), S. 687.
- <sup>56</sup> Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (wie Anm. 6), S. 80.
- <sup>57</sup> Ebd.

#### Armin Schäfer: Thomas Bernhard

- <sup>1</sup> [Anonym:] »Who's who in Wien«, in: *Der Spiegel*, 36 (3.9.1984), S. 204 f.
- <sup>2</sup> Siehe den Kommentar in der Ausgabe Thomas Bernhard: *Werke*, Bd. 7: *Holzfällen*, hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt am Main 2007, S. 203–275. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle H und arabischer Seitenzahl zitiert.
- <sup>3</sup> Das Paradox, das Bernhards Texte aufstellen, hat Elfriede Jelinek einmal wie folgt gefasst: »Die Schrift. Sie entsteht, indem sie nie entsteht,