

METAMORPHOSEN DES SELBST

Ian McEwans ›Saturday‹ (2005) und die Poetik des Traumspiels

Von Caroline Lusin (Heidelberg)

Ian McEwans Erfolgsroman ›Saturday‹ (2005) bietet literaturwissenschaftlich gesehen viele Anknüpfungspunkte. Bisher hat sich die Forschung meist auf seine Nähe zum modernistischen Bewusstseinsroman, auf das Thema 9/11 oder den Kontrast von Neurowissenschaft und Literatur konzentriert. Der vorliegende Artikel setzt ›Saturday‹ in Beziehung zum Kunstgriff des ‚Traumspiels‘ und schlägt eine Lesart vor, die es erlaubt, den Roman auf die Innerlichkeit des Protagonisten hin aufzulösen.

Ian McEwan's novel ›Saturday‹, published to great acclaim in 2005, lends itself to a variety of readings. So far, critics have mainly focussed on its proximity to the modernist novel of consciousness, its treatment of 9/11 or the opposition of neuroscience and literature. This article suggests that ›Saturday‹ follows the mode of the ‚dream play‘, implying that the novel's events and characters reflect the protagonist's wishes, anxieties, and fears.

Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, [...] zerfließen, treten wieder zusammen. Aber *ein* Bewußtsein steht über allem: das des Träumers.

AUGUST STRINDBERG, Vorbemerkung zu ›Ein Traumspiel‹¹⁾

1. ›Saturday‹ und die Poetik des Traumspiels

Woran erkennt man gute Literatur? Daran, dass sie in künstlerisch gelungener Weise wesentliche, die Menschen von jeher bewegende Fragen in einen aktuellen Rahmen stellt und aller modischen Einkleidung zum Trotz ihre fortdauernde Relevanz veranschaulicht. Ian McEwans Roman ›Saturday‹, erschienen 2005, wird diesem Kriterium zweifellos gerecht. Die zeitgeschichtliche Einbettung des Romans könnte aktueller kaum sein, spielt er doch in einem London, das von der Terrorangst nach den Ereignissen vom 11. September 2001 geprägt ist. Vor dieser spezifischen Kulisse behandelt McEwan in ›Saturday‹ Themen, die von universalem

¹⁾ AUGUST STRINDBERG, Ein Traumspiel, in: STRINDBERG, Meisterdramen, übers. von WILLI REICH. Frankfurt/M. 1977, S. 309–380, hier: S. 311.

Interesse sind, wie die Frage nach dem Wesen der persönlichen Identität und des Bewusstseins.²⁾ Der Reiz von ›Saturday‹ liegt unter anderem darin, dass McEwan diese Fragen nicht eindeutig beantwortet, sondern gemäß den Prämissen modernistischer Literatur die Existenz einer objektiven ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Wahrheit‘ problematisiert. Die erzählte Wirklichkeit, die McEwan in ›Saturday‹ schildert, ist eine dezidiert subjektive, gefiltert und gefärbt durch das Bewusstsein der Reflektorfigur Henry Perowne, einem gut situierten Neurochirurgen, den der Leser über einen langen Tag hinweg gleichsam begleitet. Dass sich ›Saturday‹ damit als Bewusstseinsroman in der Tradition von James Joyce ›Ulysses‹ (1922) und Virginia Woolfs ›Mrs Dalloway‹ (1925) erweist, hat die Kritik bereits gewürdigt.³⁾ Wie es für McEwans Romane typisch ist, sind jedoch auch in ›Saturday‹ unterschiedlich abstrakte Bedeutungsebenen ineinander verschachtelt. Hinter dem, was als Perownes subjektiver Blick auf eine innerhalb der Fiktion als real gesetzte Wirklichkeit erscheint, liegt eine zweite Ebene von Subjektivität verborgen, auf der die in dem Roman gestalteten Themen eine weitere Dimension gewinnen: ›Saturday‹ kann nicht nur als konventioneller Bewusstseinsroman, sondern auch als Traum- oder Gedankenspiel gelesen werden. McEwan greift in ›Saturday‹ damit auf eine komplexe poetologische Methode zurück, die zwar auch zahlreiche bedeutende Autoren vor ihm zu schätzen wussten, der die Forschung jedoch bisher zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Als literarisches Verfahren zielt das Traum- oder Gedankenspiel auf „eine besondere Darstellung von Subjektivität [...], die nach Maßgabe ihrer eigenen Wünsche und Ängste Wirklichkeit setzt: im Tagtraum. Die Phantasietätigkeit des Menschen in der Sonderform des Tagtraums wird hier als solche zum Thema von Dichtung.“⁴⁾ Was als objektiv reale erzählte Wirklichkeit erscheint, spielt sich eigentlich ausschließlich im Bewusstsein der Figur ab. Im fiktionalen Traumspiel wird der Leser so „in eine Innenwelt gelockt, die sich den Anschein gibt, Außenwelt zu sein.“⁵⁾ Bei dieser besonderen Art der Innenweltdarstellung geht es jedoch nicht um ‚Phantasieren‘ im Sinne Sigmund Freuds, der jede Dichtung als Tagtraum ihres Autors begriff.⁶⁾ Der Tagträumer ist hier eben nicht der Dichter oder Autor, sondern eine

²⁾ Vgl. PETER CHILDS, *The Fiction of Ian McEwan*, Houndsmills, Basingstoke, New York 2006, S. 150; – VERA NÜNNING, *Experiments with Ethics in Contemporary British Fiction. The Lack of a Stable Framework*, in: *The Ethical Component in Experimental British Fiction Since the 1960s*, hrsg. von SUSAN ONEGA und JEAN-MICHEL GANTEAU, Newcastle 2007, S. 210–231; – IRINA BAUDER-BEGEROW/CAROLINE LUSIN, *Der englische Roman zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Ian McEwan, in: *Der zeitgenössische englische Roman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, hrsg. von VERA NÜNNING unter Mitarbeit von CAROLINE LUSIN (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 9), Trier 2007, S. 243–258, hier: S. 245ff.

³⁾ Vgl. JOHN BANVILLE, *A Day in the Life*. ›Saturday‹ by Ian McEwan, in: *The New York Review of Books* 53.9, May 26, 2005. http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=17993 (28.11.2008); DOMINIC HEAD, *Ian McEwan*, Manchester 2007, S. 192.

⁴⁾ HORST-JÜRGEN GERIGK, *Lesen und Interpretieren*, Göttingen 2002, S. 50.

⁵⁾ Ebenda, S. 41.

⁶⁾ In ›Der Dichter und das Phantasieren‹ (1908); vgl. hierzu ebenda, S. 46f.

Figur innerhalb der Fiktion, deren Traum die erzählte Wirklichkeit konstituiert. Dieser Kunstgriff war nicht nur bei romantischen Autoren wie E. T. A. Hoffmann (›Der Sandmann‹, 1816/17) oder Alexander Puschkin (›Geschichten des verstorbenen Iwan Petrowitsch Belkin‹, 1831) sehr beliebt, sondern findet sich auch in der Literatur der folgenden Jahrhunderte. Nicht jeder Autor macht es seinen Lesern dabei so leicht wie Strindberg, der in der eingangs zitierten Vorbemerkung zu seinem Stück ›Ein Traumspiel‹ (1901) ausdrücklich darauf verweist, dass es – wie schon der Zyklus ›Nach Damaskus‹ (1898–1904) – ganz dem Bewusstsein eines Träumers entspringe, oder wie James Thurber, der in ›The Secret Life of Walter Mitty‹ (1939) die Nahtstellen zwischen Tagtraum und Wirklichkeit deutlich kennzeichnet.⁷⁾ Oft sind diese Nahtstellen vielmehr so stark verschliffen, dass es geschärfter Aufmerksamkeit bedarf, um sie zu erkennen: Man denke nur an David Lynchs Psychothriller ›Lost Highway‹ (1997), der ebenfalls nach dem Prinzip des Traumspiels konstruiert ist und seine Rezipienten vor eine echte Herausforderung stellt. Ein genauerer Blick auf ›Saturday‹ zeigt, dass das Traumspiel auch nach dem Jahr 2000 nichts von seiner Anziehungskraft verloren hat.

Von Ian McEwans Interesse an dieser Art der Innenweltdarstellung zeugt besonders ein 1994 erschienenes Kinderbuch, eine Art spielerischer ›Urtext‹ von ›Saturday‹, in dem McEwan die Poetik des Traumspiels schon mit dem Titel – ›The Daydreamer‹ – bloßlegt. ›The Daydreamer‹ besteht weitestgehend aus den Tagträumen des außergewöhnlich phantasiebegabten 10-jährigen Peter Fortune, in denen die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit über weite Strecken durchlässig werden. Das den Geschichten vorangestellte Motto aus Ovids ›Metamorphosen‹ verweist darauf, dass sich in Peters Tagträumen sowohl er selbst als auch seine Umgebung verwandeln: „My purpose is to tell of bodies which have been transformed into shapes of a different kind.“ Fast alle Abenteuer Peters spielen sich nur in seiner Vorstellung ab, „in der Sphäre der Einbildungskraft, deren innerer Kern stets Vertauschung, Umformung und Umgestaltung ist.“⁸⁾ Es ist nichts anderes als die wirklichkeitsschaffende Macht der Phantasie, die hier im Zentrum steht. In einer Schlüsselgeschichte über den Klassenschreck Barry wird sich Peter dieser Macht selbst bewusst:

What made pink, plump Barry so powerful? Immediately, from out of nowhere, Peter had the answer. 'It's obvious,' he thought. 'We do. We've dreamed him up as the school bully. He's no stronger than any of us. We've dreamed up his power and strength. We've made him into what he is.[]'⁹⁾

Wenngleich die Geschichten aus ›The Daydreamer‹ vordergründig von Peters Wünschen und Ängsten bestimmt sind, erweisen sie sich vor allem als „Verbeugung vor der Zauberkraft fiktionalen Erzählens“.¹⁰⁾ Dieses in ›The Daydreamer‹ explizit

⁷⁾ Zu Letzterem vgl. ebenda, S. 47ff.

⁸⁾ HANS-CHRISTIAN OESER, Nachwort, in: IAN MCEWAN, *The Daydreamer*, hrsg. von HANS-CHRISTIAN OESER, Stuttgart 2004, S. 147–159, hier: S. 149.

⁹⁾ IAN MCEWAN, *The Daydreamer*, New York 1994, S. 107.

¹⁰⁾ OESER, Nachwort (zit. Anm. 8), S. 159.

entfaltete Thema schreibt McEwan in seinen reifen Romanen ›Atonement‹ (2001) und ›Saturday‹ mit unterschiedlichen Schwerpunkten fort.¹¹⁾ Während es McEwan in seinem Erfolgsroman ›Atonement‹, wie Werner Wolf in einem grundlegenden Artikel gezeigt hat, in erster Linie um die „literaturgelenkte Fiktionalisierung der Wirklichkeitswahrnehmung“ geht,¹²⁾ gestaltet er in ›Saturday‹ die generelle Fähigkeit der Einbildungskraft, in Rückgriff auf bestimmte Wünsche und Ängste eine in sich schlüssige Scheinwirklichkeit zu konstruieren. Die für ›The Daydreamer‹ und ›Atonement‹ absolut wesentliche „ontologische Thematik der Opposition von Realität und Fiktion“¹³⁾ wird in ›Saturday‹ zwar weitaus stärker verschleiert als in den beiden Vorgängerwerken, liegt jedoch auch diesem Roman implizit zugrunde.¹⁴⁾ Wie die folgenden Überlegungen zeigen, huldigt McEwans letztlich auch mit seinem Traumspiel ›Saturday‹ den kreativen Möglichkeiten künstlerischer Phantasie.

Der oft starke Konstruktcharakter, die bisweilen plakative Figurendarstellung sowie die Unwahrscheinlichkeiten bis hin zum Kitsch, die sich aus der Logik des Traumspiels unweigerlich ergeben, können dazu verleiten, solche Werke als minderwertig zu verdammen. So überrascht es kaum, dass die Kritik diesen bisweilen Unrecht tut, wie es etwa Puschkins ›Geschichten Belkins‹ widerfuhr. Zeitgenössische Kritiker verunglimpften den Zyklus als Ansammlung naiver Histörchen, weil sie das ihnen zugrunde liegende literarische Verfahren nicht erkannten: Jede der Geschichten ist als Tagtraum eines naiven Individuums konstruiert, der von den individuellen Wünschen und Ängsten des Träumenden bestimmt wird und so dessen klischeehafte Vorstellungswelt bloßlegt.¹⁵⁾ Es sei daran erinnert, dass auch ›Saturday‹ die oben genannten Punkte zum Vorwurf gemacht wurden – wohl nirgends schärfer als in John Banvilles vernichtender Rezension im ›New York Review of Books‹:

›Saturday‹ is a dismayingly bad book. The numerous set pieces – brain operations, squash game, the encounters with Baxter, etc. – are hinged together with the subtlety of a child’s Erector Set. The characters too, for all the nuzzling and cuddling and punching and manhandling in which they are made to indulge, drift in their separate spheres, together but never touching, like the dim stars of a lost galaxy.¹⁶⁾

¹¹⁾ Eine Verbindung zwischen ›Saturday‹ und ›The Daydreamer‹ sieht auch Peter Childs, jedoch nicht mit Blick auf die Poetik des Tagtraums und ohne die Parallelen konsequent zu deuten. Ungeachtet dessen betont er die Schlüsselstellung gerade dieses Kinderbuchs innerhalb von McEwans Werk: „The Daydreamer may profitably be read in terms of themes that have preoccupied McEwan throughout his fiction since the short stories and consistently in his novels from ›The Cement Garden‹ to ›Saturday‹“ (CHILDS, Ian McEwan [zit. Anm. 2], S. 150).

¹²⁾ Vgl. WERNER WOLF, Ian McEwans ›Atonement‹ als Synthese aktueller Trends, in: Sprachkunst 32 (2001), 2. Halbband, S. 291–311, hier: S. 300.

¹³⁾ Vgl. ebenda, S. 308.

¹⁴⁾ Ähnlich lässt McEwan den Leser auch in ›Enduring Love‹ (1997) über weite Strecken im Unklaren darüber, ob der Protagonist Joe Rose tatsächlich von einem Stalker verfolgt wird oder ob Joe sich diesen – wie andere Romanfiguren vermuten – lediglich einbildet.

¹⁵⁾ Vgl. HORST-JÜRGEN GERIGK, Puschkin und die Welt unserer Träume, in: Alexander Puschkin, hrsg. von UTE LANGE-BACHMANN, Baden-Baden 1998, S. 63–81.

¹⁶⁾ Vgl. BANVILLE, Day (zit. Anm. 3).

Bliebe ›Saturday‹ auf nur eine Darstellungsebene beschränkt, wäre Banvilles Kritik großenteils fraglos berechtigt. Wie im Folgenden gezeigt wird, enthält der Roman jedoch klare Hinweise darauf, dass er als Traumspiel gelesen werden kann. Durch dieses Verfahren gewinnt ›Saturday‹ eine weitere Sinndimension, innerhalb derer seine vermeintlichen Mängel ihre logische Berechtigung haben. Als Traumspiel Henry Perownes offenbart ›Saturday‹ dessen Psychogramm, das auf ganz grundlegende, gleichsam ‚anthropologische Konstanten‘ bildende Ängste und Wünsche fokussiert ist.¹⁷⁾ Die Ereignisse und Figuren des Romans werden auf diese Weise als konsequentes, nach außen verlagertes Abbild von Perownes Innerlichkeit verständlich.

2. ›Saturday‹ als Henry Perownes Traumspiel

2.1 Henry Perowne zwischen Traum und Wirklichkeit

Was es mit Henry Perownes Traumspiel auf sich hat, lässt sich erst auf den zweiten Blick erschließen, denn die Grenze zwischen Traum und erzählter Wirklichkeit ist in ›Saturday‹ sorgsam verwischt. Perownes existentielle Ängste ergeben zusammen mit dramatischen Zwischenspielen wie einer Squash-Partie und einer Konfrontation des Protagonisten mit gewalttätigen Kleinkriminellen eine so spannungsreiche Geschichte, dass die Hinweise darauf, dass sich das Erzählte nur in Perownes Bewusstsein abspielt – und damit eines der wichtigsten literarischen Verfahren in ›Saturday‹ – leicht übersehen werden können. McEwan weist jedoch *expressis verbis* darauf hin.

Gleich zu Beginn des Romangeschehens kündigt sich an, dass Perownes gesamte Existenz an diesem Samstag aus einer radikal veränderten Perspektive gesehen wird. Weit vor Tagesanbruch erwacht er mit einem eigenartigen Körpergefühl und in einer „curious mood“:¹⁸⁾

It's not clear to him when exactly he became conscious, nor does it seem relevant. [...] [T]he movement is easy, and pleasurable in his limbs, and his back and legs feel unusually strong. [...] It's as if, standing there in the darkness, he's materialised out of nothing, fully formed, unencumbered. [...] [H]e's alert and empty-headed and inexplicably elated. (S 3)

Sogleich ist offenkundig: Perownes Verfassung ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich. Er fühlt sich wie neugeboren, bewegt sich fast völlig unbewusst, glaubt jedoch bei klarem Bewusstsein zu sein. Obschon er es gewohnt ist, die eigenen Stimmungen zu beobachten, kann er sich zunächst weder auf seinen Gemütszustand einen

¹⁷⁾ Der literarische Wert von ›Saturday‹ liegt gerade darin, dass es sich dabei weniger um ausgeprägt zeittypische, als vielmehr um überzeitlich relevante Ängste und Wünsche handelt; eine Deutung, die Perownes Psychogramm als dasjenige der britischen Nation im postkolonialen Zeitalter darstellt (vgl. ELIZABETH KOWALESKI WALLACE, Postcolonial Melancholia in Ian McEwan's ›Saturday‹, in: *Studies in the Novel* 39.4 [2007], S. 465–480), wird dem Roman daher m. E. nicht gerecht.

¹⁸⁾ IAN MCEWAN, *Saturday*, London 2006, S. 13 [Sigle: S].

Reim machen noch auf die Tatsache, dass seine Augen schärfer zu sein scheinen als sonst: „His vision – always good – seems to have sharpened“ (S 4). Als Perowne an das Fenster tritt, fällt ihm die Bewegung so leicht, dass er zu schlafwandeln meint; er verwirft diese Idee jedoch sofort wieder. Als Neurochirurg stellt er Vermutungen an, die realistisch klingen, und versucht, seine seltsame Verfassung auf neurobiologische Ursachen zurückzuführen.¹⁹⁾ Perowne selbst ist sich seiner Sache sicher: „[H]e’s entirely himself, he is certain of it, and he knows that sleep is behind him: to know the difference between it and waking, to know the boundaries, is the essence of sanity“ (S 4). Das Prinzip des Romans jedoch besteht ironischerweise darin, dass eben jene Grenzen, die Perowne hier klar zu erkennen meint, verschwimmen.

Dass Perowne eben nicht, wie er selbst glaubt, in die Alltagswirklichkeit hinein erwacht, verrät sich nicht zuletzt daran, dass der Roman mit Perownes Aufwachen beginnt, teilt ›Saturday‹ diesen Anfang doch mit Kafkas ›Die Verwandlung‹ (1915). Auch dort wacht der Protagonist, Gregor Samsa, zu Beginn scheinbar auf, findet sich jedoch – in einen Käfer verwandelt – in einem Alptraum wieder.²⁰⁾ Schon in ›The Daydreamer‹, wo Peter eines Morgens plötzlich als Riese, nämlich als Erwachsener aufwacht, hatte McEwan auf diese Folie zurückgegriffen.²¹⁾ In ›Saturday‹ widerfährt nun Perowne – ohne dass er es merken würde – etwas sehr Ähnliches. McEwan legt damit schon am Anfang des Romans sein Verfahren bloß: Die in ›Saturday‹ geschilderte erzählte Wirklichkeit ist auch innerhalb der Fiktion nur vermeintlich real, denn sie ist das Produkt einer alles verzerrenden Wahrnehmung, das Ergebnis von Perownes „sustained, distorting euphoria“ (S 5).

Was das Verfahren des Traumspiels für die Figurenkonstellation des Romans bedeutet, wird an späterer Stelle klar ersichtlich. Dort heißt es über den Seelenzustand des nur scheinbar selbstzufriedenen Protagonisten:

His wellbeing appears to need spectral entities to oppose it, figures of his own invention whom he can defeat. He’s sometimes like this before a game. He doesn’t particularly like himself in this frame, but the second-by-second wash of his thoughts is only partially his to control – the drift, the white noise of solitary thought is driven by his emotional state. (S 78)

Neben Perownes Innerlichkeit offenbart diese Passage als metafiktionaler Kommentar das Prinzip des Traumspiels selbst: Halbbewusste Gedanken und Gefühle, die sich der Kontrolle des ‚Traumspielers‘ entziehen, nehmen die Gestalt imaginärer Figuren an. In den daraus resultierenden Sog, in dieses „weiße Rauschen einsamen

¹⁹⁾ „Perhaps down at the molecular level there’s been a chemical accident while he slept – something like a spilled tray of drinks, prompting dopamine-like receptors to initiate a kindly cascade of intracellular events; or it’s the [...] paradoxical consequence of extreme tiredness“ (S 5).

²⁰⁾ Kafkas ›Verwandlung‹ wird in ›Saturday‹ sogar namentlich genannt, da Daisy das Buch als Dreizehnjährige geschenkt bekommt. Ihr Vater kann mit dieser „tale of impossible transformation“ (S 133), dem Beginn seiner literarischen Erziehung durch Daisy, jedoch ironischerweise zunächst nicht viel anfangen (vgl. auch CHILDS, Ian McEwan [zit. Anm. 2], S. 150).

²¹⁾ „The following morning Peter Fortune woke from troubled dreams to find himself transformed into a giant person, and adult“ (McEWAN, Daydreamer [zit. Anm. 9], S. 179).

Denkens“, das jenseits von Perownes rationaler Kontrolle liegt, gerät auch der Leser, dem McEwan unter anderem in dem zitierten Abschnitt zu bedeuten gibt, dass alle Figuren als Produkte von Perownes Vorstellungswelt betrachtet werden können. Sie sind ganz buchstäblich „figures of his own invention“: Mal drücken sie Perownes Schattenseiten oder Angstvisionen aus (der Kleinkriminelle Baxter, Perownes Kollege Jay Strauss und seine Mutter Lily), mal wirken sie beschwichtigend als helfende Fiktion und schöne Illusion (seine Kinder Theo und Daisy sowie seine Frau Rosalind), mal fungieren sie primär als Zielscheibe von Spottlust – so Perownes satirisch überzeichneter Schwiegervater John Grammaticus, „a patched-up lion in a children’s book“ (S 237). Perowne ist in ›Saturday‹ damit tatsächlich „ganz er selbst“, doch auf andere Weise, als zunächst zu vermuten ist: Die Figuren und Ereignisse des Romans beschreiben Bestandteile von Perownes Selbst, die sich zu einem nur scheinbar realen Traumspiel fügen.²²⁾ In ihrer Gestalt tritt Perownes Innerlichkeit dem Leser als objektive Wirklichkeit vor Augen. Vor allem Baxter, Perownes zentraler Antipode und die unheimlichste Komponente seines gespaltenen Bewusstseins, spielt für die zentralen Motive des Romans eine wesentliche Rolle.

2.2 Perownes imaginäre Doppelgänger

Gemäß den typischen Charakteristika des Traumspiels stehen die Fragen, die in ›Saturday‹ gestaltet sind, in erster Linie im Zeichen von Todesbewusstheit und Angstabwehr. Es ist eine alttestamentarische Weisheit aus dem Buch Hiob, die den Protagonisten von ›Saturday‹ umtreibt und ihm am Ende des Romans bruchstückhaft in Erinnerung kommt: „Man that is born of woman hath but a short time to live [...]. He fleeth as it were a shadow ... cut down like a flower“ (S 275). Die ganze Passage lautet in der Bibel: „Der Mensch, vom Weib geboren, | an Tagen arm, mit Sorgen nur gesättigt: Wie eine Blume blüht er und verwelkt, | entflieht dem Schatten gleich, bleibt nicht bestehen“ (14, 1–2).²³⁾ Für Perowne hat sie eine besondere Bewandnis, denn die Furcht vor Vergänglichkeit und Alter beschäftigt den Neurochirurgen sehr. Mit Argusaugen prüft er den eigenen Körper auf Alterserscheinungen hin. Partizipien und Zeitadverbien („not yet“, „thinning“, „still“) verraten ein geschärftes Bewusstsein für verrinnende Zeit:

²²⁾ Der durch das Verfahren des Traumspiels gleichsam verdoppelte Fiktionalitätsgrad der Figuren wird durch einen zweifachen intertextuellen Verweis, der in den Namen Perowne und Rosalind angelegt ist, noch verstärkt: Berowne und Rosalind heißen zwei Figuren aus Shakespeares ›Love’s Labour’s Lost‹, auf die wiederum auch P. D. James in ihrem Kriminalroman ›A Taste for Death‹ (1986) Bezug nimmt (vgl. P. D. JAMES, A Taste for Death, New York 2005, S. 155); das Mordopfer, das dort im Zentrum steht, heißt ebenfalls Berowne, und der Roman ist durch eine Reihe von Motiven, welche die Brüchigkeit von Perownes scheinbar perfektem Leben betonen, mit ›Saturday‹ verbunden.

²³⁾ Zitiert nach: Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Vollständige deutsche Ausgabe, Freiburg 1965, S. 676.

Perowne has always had physical ambitions and he's reluctant to let them go [...]. [...] [H]e notes around his waist a first thickening, an almost sensual swelling below the ribs [...]. He is not done yet. His head hair, though thinning, is still reddish brown. [...] Most weeks he still runs in Regent's Park [...]. And he still beats some of the younger medics at squash [...]. (S 20f.)

Wenngleich sich der 48-Jährige seiner körperlichen Fitness zu versichern sucht, kann er sich der Tatsache, dass er spürbar altert, nicht entziehen. Beim Treppensteigen fühlt Perowne seine Quadrizepssehnen, die ihm einen Vorgeschmack auf die Bürden des Alters verschaffen (vgl. S 36), und nach einer anstrengenden Nacht im Operationssaal mag er sein Spiegelbild nicht sehen (vgl. S 263). Leitmotivisch und gleichsam als fixe Idee durchzieht den Roman die Furcht vor dem Älterwerden und allem, was damit einhergeht, vor dem schleichenden Prozess des zunehmenden Kontrollverlustes, „by which you become your children's child“ (S 31). Die Auseinandersetzung mit dieser Furcht ist ein wesentlicher Bestandteil von Perownes Traumspiel und schlägt sich in seiner Konfrontation mit einer Reihe imaginärer Figuren nieder. Dies wird insbesondere an zwei Szenen deutlich: an einem Squash-Spiel am Vormittag des erzählten Tages sowie an einem Autounfall, der sich unmittelbar davor ereignet.

In dem Wunsch, über einen möglichst vollkommenen Körper und grenzenlose Gesundheit verfügen zu können, ist Perownes Denken geradezu aggressiv gegen sich selbst, zeigt eine Art Hybris und Faustschen Titanismus: „He'll be ruthless with himself in his pursuit of boundless health“ (S 165). Der Prüfstein für seine körperliche Fitness, an der ihm so viel liegt, sind regelmäßige Squashpartien mit (jüngeren) Kollegen wie seinem Anästhesisten Jay Strauss. Dass sich an dem Spiel Perownes Innerlichkeit offenbart, wird unmissverständlich deutlich:

It's at moments like these in a game that the essentials of his character are exposed: narrow, ineffectual, stupid – and morally so. The game becomes an extended metaphor of character defect. Every error he makes is so profoundly, so irritatingly typical of himself, instantly familiar, like a signature, like a tissue scar or some deformation in a private place. (S 106)

Das Spiel ist jedoch nicht nur eine Metapher für Perownes Innerlichkeit – der Kontext legt vielmehr nahe, dass es direkt aus dieser hervorgeht. Angesichts der Möglichkeit, im Squash-Spiel zu verlieren, bezieht Perowne seine Energie „from a darkening pool of fury“ (ebenda), und seinem zunehmenden Hass auf seine eigenen Unzulänglichkeiten, von dem in dieser Szene ausdrücklich die Rede ist, entspricht seine steigende Wut auf seinen Gegner, der ihn zu besiegen droht.²⁴⁾ Ganz im Sinn der Logik des Traumspiels richtet sich die Aggressivität gegen sich selbst, die Perowne hier an den Tag legt, gegen eine andere, imaginäre Figur. Strauss, der sich in täglichem Training die durchtrainierten Muskeln eines Ringers

²⁴⁾ „The constant change of direction tires him as much as his gathering self-hatred“ (S 106). Selbsthass und Wut auf seinen Kontrahenten artikulieren sich gleichermaßen in einer obszönen Sprache: „For fuck's sake,' Perowne says through his furious breathing [...]. The language startles them both“ (S 106f.).

erarbeitet hat, verkörpert nicht nur Perownes Körperfetischismus, sondern wird beim Squash-Spiel sogar mit den gleichen Attributen belegt wie Perowne in der Eingangsszene: Strauss befindet sich ebenfalls „in a peculiar, elated mood“ (S 112). Seine Funktion als einer von Perownes imaginären Doppelgängern wird durch diese Parallelen gleich mehrfach unterstrichen. Strauss ist eine jener „spectral entities“, jener „figures of his own invention“ (S 78), die Perownes Innenleben ausmachen. Die Squashpartie erweist sich in dieser Lesart als schlüssige Visualisierung von Perownes Kampf gegen sich selbst und seine Schwächen, den er eigentlich in seinem Inneren austrägt.

Der Kampf und die Aggression gegen die eigenen Unzulänglichkeiten, die in Perownes Squash-Partie gegen Strauss ihr Ventil finden, kündigen sich bereits vorher in seiner Konfrontation mit Baxter, dem wichtigsten seiner Doppelgänger, an. Das Bedürfnis nach Scheingefechten überkommt Perowne „sometimes [...] before a game“ (S 78). In der Chronologie des Plots geht dem Squash-Spiel ein Autounfall voraus, bei dem Perowne erstmals Baxter sieht. Das Spiel steht unmittelbar bevor, als Baxter zunächst nur schemenhaft in Perownes Gesichtsfeld erscheint: schwarz gekleidet, aus einer Striptease-Bar stürmend. Sekunden später nimmt Perowne im Auto sitzend eine Art roten Blitz wahr, „a flash of red“ (S 81), der wie ein Schatten seine Netzhaut streift. Unmittelbar danach kollidiert Perowne in seinem Mercedes unverschuldet mit einem roten BMW. Daraufhin kommt es zu einer prekären Auseinandersetzung zwischen Perowne und den drei gewaltbereiten Insassen des BMW: Baxter, Nigel und Nark. Vordergründig ist Perownes Konfrontation mit den drei aggressiven Kriminellen eine packende Milieustudie. Beide Seiten nehmen in Erwartung eines ähnlichen Kräftemessens, wie es Perowne kurz darauf im Squash-Spiel zu bestehen hat, eine lauernde Haltung ein: „Someone is going to have to impose his will and win, and the other is going to give way“ (S 86). Perownes wissenschaftlich sezierender Blick und seine Erkenntnis, mit einer krankhaften Reizbarkeit konfrontiert zu sein – Baxter zeigt die Symptome eines degenerativen Nervenleidens – steigern die Spannung. Eigentlich aber verbirgt sich hinter dieser Szene weitaus mehr. Es ist kein Zufall, dass Perowne den roten Streifen, der den roten BMW und damit Baxter ankündigt, ausgerechnet auf der linken Seite wahrnimmt, erkennt die linke Gehirnhälfte neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen zufolge doch den Anlass für grundlegende menschliche Emotionen.²⁵⁾ Genau an dieser Stelle verwirrender Sinneseindrücke nämlich wird dem Leser wortwörtlich kundgetan, was es mit Baxter auf sich hat:

[W]hen a flash of red streaks in across his left peripheral vision, like a shape on his retina in a bout of insomnia, it already has the quality of an idea, a new idea, unexpected and dangerous, but entirely his, and not of the world beyond himself. (S 81)

²⁵⁾ Vgl. GUY VINGERHOETS, CELINE BERCKMOES und NATHALIE STROOBANT, Cerebral Hemodynamics During Discrimination of Prosodic and Semantic Emotion in Speech Studied by Transcranial Doppler Ultrasonography, in: *Neuropsychology* 17.1 (2003), S. 93–99.

Mit anderen Worten: Baxter ist reine Imagination. Er geht aus Perownes eigener Phantasie hervor, ist ein immanenter Teil seiner Person. Wenn Baxters Gehirn Perowne während einer Operation ebenso vertraut erscheint wie sein eigenes Haus, so belegt dies nicht nur seine neurochirurgischen Fertigkeiten, sondern zeigt, dass Baxter buchstäblich ein Teil seiner selbst ist.²⁶⁾

Diese Gespaltenheit der Person, deren finstersten Teil Baxter repräsentiert, bildet das Zentrum von Henry Perownes Traumspiel. Baxter fungiert als Perownes diabolischer Gegenspieler, der nicht zuletzt aufgrund seiner Assoziation mit den Farben Rot und Schwarz als teuflisches Blendwerk gedeutet werden kann.²⁷⁾ Im Einklang mit der überlieferten Bildersprache in der christlichen Kunst werden Baxter und seine Trabanten als Inkarnation des Bösen zudem mit Tiervergleichen belegt: Sie sind wie aufgescheuchtes Rotwild, pferdegessig und affenähnlich (vgl. S 84, 89, 208). Perowne spricht von Baxters „general simian air“ (S 88), seinen „vaguely ape-like features“ (S 97), bemerkt an ihm „the simian effect of a muzzle“ (S 262). Der Affe aber steht in der abendländischen Symbolik für Schamlosigkeit, Lüsterheit, die Sünde und den Teufel.²⁸⁾ Zudem erinnern Baxters unkontrollierte Körperbewegungen, die für seine Krankheit Chorea Huntington typisch sind, an die zahlreichen vom Teufel Besessenen im Neuen Testament.²⁹⁾ Während Berechenbarkeit und Kontrolle für Perowne höchste Priorität haben, ist Baxter die personifizierte Unberechenbarkeit, des „Chaos wunderlicher Sohn“³⁰⁾, böse und aggressiv: Er steht für „poor self-control, emotional lability, explosive temper“ (S 91). Baxter ist der dunkle Fleck in Perownes Existenz, die irrational-aggressive Seite von Perownes Selbst, der unheimliche Faktor im Roman. In allen Konfliktsituationen, die Perowne an diesem Samstag in seiner Vorstellung durchlebt, taucht unweigerlich Baxter auf, „that unpickable knot of affliction“ (S 272). Zwar gelingt es Perowne nach der Kollision mit dem BMW durch einen Trick, die drei Kriminellen, die von ihm Geld

²⁶⁾ „He can easily convince himself that it’s familiar territory, a kind of homeland, [...] as known to him as his own house“ (S 245). Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an äußerlichen Parallelen zwischen den beiden: Baxter hat etwas Affenartiges an sich (vgl. S 88, 97, 262), und Perownes starke behaarte Hände, die als eher abstoßend denn vertrauenerweckend beschrieben werden, gleichen ebenfalls denen eines Affen: „They are knobby hands, bulging with bone and sinew at the knuckles, with a thatch of gingerish hair at the base of each finger“ (S 19).

²⁷⁾ Zur Farbsymbolik vgl. Das große Lexikon der Symbole, hrsg. von RAINER DIERKESMANN, Leipzig 2003, S. 153, 155, 389; – MARGARETE BRUNS, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos, Stuttgart 1997, S. 57, 235.

²⁸⁾ Ganz unverhohlen obszön ist die Metapher, mit der Perownes Widersacher ins Rollenspiel eingeführt wird: Baxter, der wegen abrupter Drehbewegungen des Rumpfes so aussieht, als „stake“ er einen Kahn durch ein ruhiges Gewässer, wird als „punter from the Spearmint Rhino“ (S 84) bezeichnet. Dieses Bild vom „Stecker“ aus einem Striptease-Lokal muss man im Gedächtnis behalten, sonst wirkt Daisys Entkleidungsszene in Teil IV des Romans nicht schlüssig. Hier wird die erotische Komponente in Perownes Verhältnis zu seiner Tochter angedeutet.

²⁹⁾ „The muscles in his cheeks are independently alive“ (S 97).

³⁰⁾ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 3: Dramatische Dichtungen. Erster Band. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von ERICH TRUNZ, Hamburg 1972, V. 1385.

erpressen wollen, abzuschütteln, doch nur, indem er Baxter vor seinen Kameraden demütigt: Er pokert auf die Möglichkeit einer Heilung von Baxters neurodegenerativer Erbkrankheit und blufft ihn erfolgreich. Die unterschwellige Angst vor Baxters Rache für die Demütigung verklammert alle Details in einer quasi-dramatischen Handlungsführung. Die fünf Romanabschnitte entsprechen in ihrer Zielstrebigkeit und Spannungsentwicklung den Akten eines klassischen Dramas.

Aufschlussreich ist nun, welches Stichwort in der Abfolge von Perownes Gedanken Baxter auf den Plan ruft. Perowne fährt in einer sonderbaren Hochstimmung durch London und versucht, seine seltsame Verfassung, „his peculiar state of mind, this happiness cut with aggression“ (S 79), zu begründen: „[I]t’s Saturday morning [...], this is his car, [...] there’s a game ahead [...], [...] Daisy is coming – all this is to the good“ (ebenda). Und dann kommt die entscheidende Frage: „And on the other hand?“ Diese Frage wird nicht beantwortet, denn Perowne sieht sich genötigt, im Verkehrsfluss auf die Bremse zu treten: „On the other hand, he’s touching the brake“ (ebenda). Die Frage und der durchaus symbolische Akt des Bremsens kündigen an, dass nun etwas kommt, das Perownes einlullende Selbstvergewisserung des eigenen Wohls durchbricht. Es folgen der unheilträchtige Zusammenprall mit dem BMW und ein Gefühl fortwährenden Bedrohtheits.³¹⁾ Dieses „on the other hand“ stellt gleichsam den Angelpunkt der Gespaltenheit von Perownes Person und damit seines Traumspiels dar. Auf der einen Seite leitet Perowne die Sehnsucht nach Überlegenheit, Kontrolle und einer tieferen Harmonie des Seins, auf der anderen Seite beunruhigt ihn die Angst vor Altern und Tod, vor Kontrollverlust und vor den irrationalen Schattenseiten der Seele. Neben Strauss und Baxter ist für das daraus resultierende dialektische Wechselspiel zwischen Wunschtraum und Angstvisionen vor allem Perownes Sohn Theo als eine weitere wichtige Komponente seines Innenlebens von hoher Bedeutung.

2.3 Ästhetisches Empfinden und utopische Harmonie

Dass Henry Perowne die poetischen Bilder aus dem Buch Hiob – die flüchtige Existenz von Blumen und Schatten als Symbol für Vergänglichkeit – im Sinn behalten hat, weist ihn als einen ästhetisch empfindsamen Menschen aus. In dieser Hinsicht steht Perowne in der Tradition von Walter Pater, demzufolge die Musik die höchste aller Künste ist.³²⁾ Als forschungsorientierter Neurochirurg, der permanent mit den zentralen Rätseln und Wundern des Lebens konfrontiert ist und sich fragt, wie die knapp ein Kilo schwere Zellmasse des Hirns Informationen kodiert, Erfahrungen, Erinnerungen und Absichten speichert, sieht Perowne nur in der Musik

³¹⁾ Vgl. S 102, 111, 140, 181, 188, 277.

³²⁾ „[A]ll the arts aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great Anders-streben of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities“ (WALTER PATER, *The School of Giorgione*, in: PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, hrsg. von DONALD L. HILL, Berkeley 1980, S. 102–122, hier: S. 105f.).

eine Kunst, die imstande ist, Ehrfurcht einzufloßen, „uncomplicated wonder at the magnificence of human ingenuity, of the impossible dazzlingly achieved“ (S 68). Musik begleitet ihn in jeder Lebenssituation. Der CD-Player gehört für Perowne zu einer Operation wie das Anästhesiegerät oder Blutkonserven:

[H]e likes music in the theatre when he is working [...].

Above all others he admires Bach, especially the keyboard music; yesterday he listened to two Partitas in the theatre [...]. And then there are the usual suspects – Mozart, Beethoven, Schubert. His jazz idols, Evans, Davis, Coltrane. (S 22, 68)

Sogar die Auswahl von Interpretationen vollzieht sich nicht oberflächlich geschmäckerlich, sondern entspricht Perownes jeweiliger seelischer Gestimmtheit. Als Perowne etwa darangeht, Baxter zu operieren, überdenkt er seine Einspielungen der Goldberg-Variationen und wählt diejenige aus, die seines Erachtens am besten passt.³³⁾ Ein Schubert-Trio verklärt in seinen Augen die schmale Straße, durch die er gerade fährt, und im Moment äußerster Erschöpfung sehnt er sich nach einem Mozart-Trio (vgl. S 76, 170). Kurzum: Musik ist für Perowne Lebenshilfe und Elixier.

Charakterisiert schon dieses Sensorium für Musik Perowne als Künstlerexistenz, so erstreckt sich dieser für ihn wesentliche Aspekt seines Lebens auch auf seine Arbeit selbst. Der musikalische Rahmen, in den Perowne seine jeweilige Arbeit fasst, unterstreicht sowohl deren kreativen Aspekt als auch ihren ästhetischen Anspruch. Perowne genießt sein Renommee, und die Fama sagt immerhin, niemand öffne einen Schädel so zügig wie er (vgl. S 251). Hinzu kommt das demiurgische Moment, ein latenter Titanismus. Es beglückt Perowne, wenn eine Operation gelungen ist, „when he comes down from the operating room like a god, an angel with the glad tidings – life, not death“ (S 23). Perowne macht aus der chaotischen Andrea Chapman per Hirnoperation ein anderes Wesen. In dieser Hinsicht bleibt Perowne zwar bescheiden und – ähnlich wie Goethes Faust – über egoistische Ziele hinaus ein Sucher: Er spricht von den „limits of the art, of neurosurgery as it stands today“ (S 255) und meint angesichts der unbekanntenen Codes und Schaltsysteme im Hirn, im Handwerklichen stecken zu bleiben. Dennoch läuft alles, was Perowne mit seiner Arbeit verbindet – technische Brillanz, ein Moment von Druck und Gefahr, ein essentielles Problem, das zu lösen ist (vgl. S 258) – auf schöpferisches Gestalten hinaus, das im Schaffensprozess von der eigenen Person absieht und doch deren Stempel trägt.³⁴⁾

³³⁾ Auch dies verbindet ›Saturday‹ mit P. D. James' ›A Taste for Death‹, und das auf makabre Weise. Dort nämlich ist es ein Rechtsmediziner, der Leichen vor dem Hintergrund klassischer Musik seziert: „Kynaston [...] always worked to music, often Baroque and sometimes a string quartet, Mozart, Vivaldi, Haydn. This afternoon's recording was one Dalgliesh immediately recognized since he, too, owned it: Neville Mariner conducting Telemann's Viola Concerto in G. Dalgliesh wondered if its enigmatic, richly melancholy tone provided Kynaston with a necessary catharsis; whether it was his way of attempting to dramatize the routine indignities of death; or whether [...] he simply liked music while he worked“ (JAMES, *Death* [zit. Anm. 22], 196f.).

³⁴⁾ Darauf deuten auch die ästhetischen Beschreibungen physiologischer Gegebenheiten (vgl. z. B. S 252) sowie Perownes Vergleich des Gehirns mit einem antiken Palast (vgl. S 242f.).

In diesem Punkt – der Liebe zur Musik und der Selbstvergessenheit im kreativen Prozess – hat McEwan seinem Protagonisten mit dessen Sohn Theo, einem aufstrebenden Jazz-Gitarristen, einen weiteren Doppelgänger zur Seite gestellt. Neben Baxter ist Theo die überzeugendste Verkörperung halb-bewusster Gedanken und Wünsche Perownes. Vater und Sohn sind von identischer Art, was ihre Berufsausübung betrifft. Perowne versinkt beim Operieren in einer Art ästhetischer Selbstvergessenheit, die ihn der Grenzen von Raum und Zeit vollkommen enthebt:

For the past two hours he's been in a dream of absorption that has dissolved all sense of time, and all awareness of the other parts of his life. Even his awareness of his own existence has vanished. (S 258)³⁵⁾

Theo widerfährt beim Musikmachen das Gleiche – auch er ist währenddessen gleichsam in eine andere Welt jenseits von Raum und Zeit entrückt, spielt „in an open-eyed trance“ (S 27). Die Verbindung zwischen den beiden Figuren reicht jedoch noch tiefer. Während Baxter Perownes Schattenseiten und Ängste repräsentiert, verkörpert Theo seine Wünsche, sein Idealbild. Theo ist zum einen ‚der süße Vogel Jugend‘, gesund und schön; er besticht durch „the blind perfection of hair, skin, teeth, the unbent, untroubled spine – he gleams in the half-light of the kitchen“ (S 237). Seine bloße Erscheinung weckt unausgesprochene Sehnsüchte in Perowne, lässt ihn über seine eigenen Chancen sinnieren: „[H]e's still young enough to yearn for the unpredictable and unrestrained, and old enough to know the chances are narrowing“ (S 28). Zum anderen erträumt sich der pflichtbewusste, hart arbeitende Neurochirurg durch Theo die Utopie eines freien, vollkommen selbstbestimmten Lebens, das ausschließlich mit den eigenen musikalischen Leidenschaften befasst ist.

An der Art und Weise, auf welche Vater und Sohn den Platz vor dem Haus wahrnehmen, wird Perownes Sehnsucht nach einer geradezu utopischen, auf Dauer jedoch unerreichbaren Harmonie, für welche die Musik steht, besonders deutlich. Perowne sieht diesen Platz als einen Ort, an dem sich – neben glücklichen Szenen – vor allem persönliche Tragödien abspielen. Er beobachtet Drogenabhängige, einen schluchzenden Mann vor den Gitterstäben des Parkzauns, eine alte Frau mit Whiskystimme, die unentwegt schreit und krächzt (vgl. S 60f.). Theo als das die Wirklichkeit idealisierende Alter Ego Perownes dagegen sieht den Platz aus einer ganz anderen Perspektive. In einem Konzert von Theos Band, dem auch Perowne beiwohnt, wird der „city square“ in Theos Sprechgesang zu einem refrainartig wiederholten Glücksversprechen:

³⁵⁾ Zum Vergleich siehe etwa die Evokationen des schöpferischen Prozesses in den Romanen Virginia Woolfs, welche die gleichen Charakteristika aufweisen wie die zitierte Passage. In ›To the Lighthouse‹ (1927) beispielsweise heißt es über die Malerin Lily Briscoe: „Certainly she was losing consciousness of outer things. And as she lost consciousness of outer things, and her name and her personality and her appearance, [...] her mind kept throwing up from its depths, scenes, and names, and sayings, and memories and ideas, like a fountain spurting over that glaring, hideously difficult white space, while she modelled it with greens and blues“ (VIRGINIA WOOLF, To the Lighthouse, London und New York 1996, S. 234).

*Baby, you can choose despair,
Or you can be happy if you dare.
So let me take you there,
My city square, city square.* (S 170; Hervorh. im Orig.)

Dieses Glücksversprechen begleitet Perowne durch den Tag (vgl. S 171, 172, 238, 258). Für den flüchtigen Augenblick des Konzerts bilden Band und Zuhörer „a utopian community [...], a coherent world“ (S 172). Allein die Musik verheißt Perowne zumindest für Augenblicke ein Leben, das von den Zwängen und Ängsten, die in den Figuren und Ereignissen in ›Saturday‹ offenbar werden, frei ist:

This is when they [the musicians] give us a glimpse of what we might be, of our best selves, and of an impossible world in which you give everything you have to others, and lose nothing of yourself. [...] But only in music, and only on rare occasions, does the curtain actually lift on this dream of community [...]. (S 171f.)³⁶⁾

Diesen utopisch-harmonischen Zustand würde Perowne am liebsten perpetuieren: „He doesn't want the song to end“ (S 172).

Das Ideal der unpersönlich-kosmischen Harmonie, das die Musik Perowne verspricht, bildet die Grundlage von Perownes aus eigener Weltanschauung gewonnener Philosophie. Für Perowne sind die gleichen zwei Größen entscheidend wie für Kant im ‚Beschluss‘ der ›Kritik der praktischen Vernunft‹ (1788): „Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.“³⁷⁾ Perowne bedient sich für die Beschreibung seines von Arbeit geprägten Lebens – und damit zur Selbstdefinition – eines quasi-kosmischen Vokabulars: „For certain days, even weeks on end, work can shape every hour; it's the tide, the lunar cycle they set their lives by, and without it, it can seem, there's nothing“ (S 23). Er bewundert kosmische Erscheinungen wie den Hale-Bopp-Kometen, der ihm einen Blick über seine irdische Begrenztheit hinaus auf das gewährt, was er „the truly impersonal“ (S 14) nennt. „Some hours before dawn“ (S 3) beginnen und enden jeweils die Reflexionen und Erlebnisse, die ›Saturday‹ ausmachen. Reste von Sternbildern hängen am Südhimmel, als die Reise durch den Tag beginnt, stellen also den kosmischen Rahmen dar, innerhalb dessen sich ›Saturday‹ abspielt. Perownes eigenes Leben wird ebenfalls von einer kosmischen Ordnung strukturiert: Regelmäßigkeit und kontrollierte Existenzbedingungen sind für Perowne gleichsam ein Fetisch. Überhaupt genießt er

³⁶⁾ In einem Interview hat McEwan seine persönliche Erfahrung von Musik und deren Bedeutung für ihn in sehr ähnliche Worte gefasst. Dort sagt er: „In solchen Momenten höre ich die Sehnsucht nach Perfektion. Und ich höre eine Utopie – von der war auch in ›Saturday‹ die Rede: keine politische Utopie, sondern das Ideal einer unerreichbaren Harmonie. [...] Für einen kurzen Augenblick scheint in diesen Klängen eine perfekte Gesellschaft auf, in der sich jedes Individuum entfalten kann und trotzdem die harmonische Einheit des Ganzen nicht gestört wird“ (McEwan zitiert nach JULIKA GRIEM, Wo liegen die Tore zum Paradies, Mr McEwan?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Juli 2007, S. Z6).

³⁷⁾ IMMANUEL KANT, Werke in zwölf Bänden. Bd. VII: Kritik der praktischen Vernunft, hrsg. von WILHELM WEISCHEDL, Frankfurt/M. 1968, S. 300.

alles Harmonische und regelhaft Wiederkehrende, wie die regelmäßige Wiederkehr von Samstagen, „these weekly islands of freedom“ (S 66), oder die harmonische Gestaltung des Platzes vor seiner Haustür, „a triumph of congruent proportion [...] – an eighteenth-century dream“ (S 5).

Neben einer starken Physis läuft Perownes Idealbild vom Leben dabei im Prinzip vor allem auf die Fähigkeit zu Reflexion und Selbstkontrolle hinaus. Deshalb empfindet er die Klinik als sein zweites Zuhause, als einen Raum jenseits der Beunruhigungen durch das Leben, wo er stets die Kontrolle über alles hat. Die Klinik ist der Ort, an dem Perowne sein Lebensideal am besten verwirklichen kann:

As soon as he steps out into the broad area that gives onto the double doors of the neurosurgical suite, he feels better. Home from home. Though things sometimes go wrong, he can control outcomes here, he has resources, controlled conditions. (S 246)

Das Traumspiel ›Saturday‹ jedoch zeugt zwar von Perownes Wünschen und Sehnsüchten, ist aber vor allem von seinen halbbewussten Ängsten dominiert, die in dem diabolischen Baxter ihren sinnfälligsten Ausdruck finden. An diesem destruktiven Samstag werden Perownes Ideale, sogar sein Bild vom harmonischen Kosmos, daher radikal in Frage gestellt. Auch und erst recht in Perownes Traumspiel kann die utopische Harmonie, welche die Musik verspricht, keinen Bestand haben. Stattdessen triumphieren hier zumindest vorübergehend Perownes ‚Schreckgespenste‘: Kontrollverlust und Tod.

2.4 Mentaler Tod und Kontrollverlust

Perowne begreift das menschliche Leben in erster Linie als vom Bewusstsein bestimmt, als geistige Existenz. Der mentale Tod, der mit dem Verlust der Kontrolle über sich selbst und über das eigene Leben einhergeht, ist für ihn das eigentliche Verhängnis, das es so lange wie möglich zu vermeiden gilt: „He wants his prodigiously connected myelin-rich white matter intact, like an unsullied snowfield“ (S 165). Aus dieser Perspektive betrachtet ist Perownes Mutter Lily, die an Demenz im Endstadium leidet und keinerlei Bewusstsein mehr für ihre Umwelt hat, längst tot, und Baxter wird aufgrund seiner unheilbaren Nervenkrankheit bald in diesem Sinne ‚tot‘ sein: „[T]he door of his consciousness is beginning to close“ (S 279). Beide Figuren verkörpern Perownes Angst davor, dass auch ihn dieses Schicksal ereilen könnte.

Was dies für Perowne bedeutet, führt Baxter ihm am deutlichsten vor Augen. Nach dem Unfall streckt Baxter Perowne den beschädigten Rückspiegel des BMW hin, der Perownes Selbsterkenntnis am Ende des Tages symbolisch vorwegnimmt: „The spider web fissures in the glass show the sky in mosaics of white and ragged blue which shimmer with the agitation in Baxter’s hand“ (S 89f.). Nicht von ungefähr ist es Baxter, der Perowne hier im wahrsten Sinn des Wortes den Spiegel vorhält. Durch die Konfrontation mit all dem, wofür Baxter steht, tritt die Brüchigkeit von

Perownes anfangs so heil erscheinender Welt voll zutage. Gegen Ende des Romans nämlich geschieht das, was sich in dem gesprungenen Rückspiegel bereits ankündigt und was Perowne am meisten fürchtet: Das in Baxter personifizierte Chaos bricht in sein geordnetes, vermeintlich sicheres Zuhause ein. Als Rache dafür, dass Perowne ihn vor seinen Kumpanen zum Invaliden abgestempelt und damit gedemütigt hat, verschafft sich Baxter zusammen mit Nigel abends gewaltsam Zutritt zu Perownes Haus, zwingt Daisy dazu, sich auszuziehen, und macht Anstalten, sie zu vergewaltigen.³⁸⁾ Die ganze Familie einschließlich von Perownes Schwiegervater befindet sich in der Gewalt der aggressiven Eindringlinge. Kann Perowne sich aus der ersten Konfrontation mit Baxter noch herauslavieren, hat er nun die Kontrolle über die Lage völlig verloren. Mit dieser Szene wendet sich McEwan jedoch keineswegs, wie Elizabeth Kowaleski Wallace befindet, von der Beschreibung der Psyche seines Protagonisten ab.³⁹⁾ Ganz im Gegenteil treten Perownes Ängste dem Leser hier als Gestalt gewordene Wirklichkeit vor Augen. Was sich wie ein Abschnitt aus einem spannenden Thriller liest, ist eine geradezu archetypische alpträumhafte Angstvision. Hieran verrät sich Perownes latent vorhandener ‚pessimistischer Wirklichkeitssinn‘ (Gerigk), denn was Theos Kunst suggeriert, kann es im wirklichen Leben nicht geben: Baxters nächtlicher Überfall wird von dem in Theos Refrain idealisierten „city square“ aus durchgeführt. Wie Horst-Jürgen Gerigk mit Blick auf Puschkin formuliert: „[D]ie Nachtseite der Seele schickt hier ihre Bilder ins Bewußtsein“.⁴⁰⁾

Die subtil inszenierten Parallelen zwischen Baxter und Perowne suggerieren, dass diese Nachtseite ein ebenso integraler Bestandteil von Perownes Persönlichkeit ist wie die Harmonie, für die Theo steht. Seine ästhetische Begabung macht Perowne nicht nur zur idealen Reflektorfigur in McEwans Roman, sondern schlägt zudem eine Brücke zwischen ihm und Baxter. Schon bei ihrer ersten Begegnung kommt andeutungsweise ästhetisches Empfinden als tiefere Verbindung zwischen den beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Figuren ins Spiel. Perowne interpretiert Baxters auffällige Gangart und seine abrupten Körperbewegungen anfänglich nicht als Symptom von Chorea Huntington, sondern im Sinne eigener ästhetischer Gewohnheit: „Perhaps he’s listening to his personal stereo. Some people go nowhere, even into disputes, without a soundtrack“ (S 84). Mit diesen Worten charakterisiert Perowne, wie oben deutlich wurde, vor allem sich selbst. Literatur hält für ihn zwar keine solchen Offenbarungen bereit wie die Musik.⁴¹⁾ Umso mehr fasziniert Perowne am Ende des Romans die Erkenntnis, dass Baxter durch die Rezitation eines Gedichts – Matthew Arnolds

³⁸⁾ Vgl. zu dieser Szene auch Anm. 28.

³⁹⁾ Vgl. WALLACE, *Melancholia* (zit. Anm. 17), S. 473: „Thus the novel quickly veers away from the question of Henry’s psychological state toward a drama played out among the closed circle of his family“.

⁴⁰⁾ GERIGK, Puschkin (zit. Anm. 15), S. 64.

⁴¹⁾ „[F]iction is too humanly flawed, too sprawling and hit-and-miss“ (S 68).

›Dover Beach‹ (1867)⁴²⁾ – im Bann eines Zaubers zu stehen scheint, gepackt von einer ihm selbst nicht bewussten Sehnsucht, die ihn von der Vergewaltigung Daisys absehen lässt: „That hunger is his claim on life, on a mental existence“ (S 279).⁴³⁾ Perowne exkulpiert den Verbrecher Baxter nicht nur wegen dessen Hirnschädigung, einem winzigen genetischen Lapsus, sondern auch, weil er Baxters ästhetische Begabung bewundert und zu sich selbst in Beziehung setzt: „Baxter fell for the magic, he was transfixed by it [...]. Baxter heard what Henry never has, and probably never will, despite all Daisy’s attempts to educate him“ (S 278). Nicht zuletzt daran zeigt sich, dass beide Seiten Perownes untrennbar miteinander verbunden sind. Nur weil Perowne selbst verwickelt ist in dieses unentwirrbare Knäuel von Problemen, können seine schizophrenen Gefühle gegenüber Baxter einleuchten: „Strangely, for all the violence, he almost liked Baxter“ (S 111). Das Irrationale – hier in Form eines intuitiven Gespürs für Literatur – ist ebenso Teil seines Selbst wie die rationalen Reflexionen, die sein Beruf mit sich bringt.

Die Auseinandersetzung mit Baxter, dem personifizierten Chaos, macht Perowne für das Glücksversprechen von Theos „unworldly melody“ (S 170) bezeichnenderweise besonders empfänglich. Perowne spürt deutlich die Vibration der Bässe, und zwar genau am Brustbein, also an der Stelle, die aufgrund eines derben Faustschlags, den Baxter ihm nach dem Autounfall versetzt hat, besonders empfindlich ist.⁴⁴⁾ Perownes einzige Bedenken gegenüber einem fahrlässigen Umgang mit sich selbst verdanken sich nicht rationaler Überlegung, sondern den physischen Nachwirkungen dieses Schlags: „His heart will be all the more vulnerable after that punch. His chest still aches“ (S 102). Sie begleiten Perowne ebenso durch den Tag wie das Versprechen von Theos Song, Baxters Faustschlag, „the blow that’s aimed at Perowne’s heart“ (S 92), hinterlässt einen Bluterguss, der Perowne stigmatisiert, sichtbar ist wie ein Mal: „[T]he bruise on his chest is visible and appears to have spread, like a stain in a cloth“ (S 263). Die Weisheit des Buches Hiob kommt Perowne erst am Ende des langen Samstags in den Kopf. Erstmals – und nur durch Baxters rohe Gewalt zur Besinnung gebracht – sieht Perowne seinen Körper nun mit anderen Augen, wie von außen: „His limbs appear to him as neglected old friends, absurdly long and breakable“ (S 102). Die Einsicht in die eigene Verletzlich- und Vergänglichkeit ist das Ergebnis von Perownes Auseinandersetzung mit Baxter, die Perowne am Ende des Romans zutiefst verunsichert zurücklässt:

⁴²⁾ Zur Bedeutung gerade dieses Gedichts für ›Saturday‹ vgl. Elaine Hadley, On a Darkling Plain. Victorian Liberalism and the Fantasy of Agency, in: Victorian Studies 48.1 (2005), S. 92–102.

⁴³⁾ Dass ein literarisches Kunstwerk die Rettung aus einer Notlage herbeiführt, teilt ›Saturday‹ ebenfalls mit P. D. James’ ›A Taste for Death‹, wo über Shakespeares ›Love’s Labour’s Lost‹ eine verschlüsselte Botschaft übermittelt wird (vgl. JAMES, Death [zit. Anm. 22], S. 437).

⁴⁴⁾ „Henry feels the bassline thump into his sternum and puts his hand to the sore spot there“ (S 170).

All he feels now is fear. He's weak and ignorant, scared of the way consequences of an action leap away from your control and breed new events, new consequences, until you're led to a place you never dreamed of and would never choose – a knife at the throat. (S 277)

Zwar kann Perowne die verlorene Kontrolle über die Dinge während der Operation an Baxter vorübergehend zurückgewinnen. Die Konfrontation mit der dunklen, irrationalen und unkontrollierbaren Seite seines Selbst, die Baxter darstellt, hat ihn jedoch gleichsam gezeichnet und für seine eigene Verletzlichkeit, ja Gefährdung sensibilisiert.

3. Traumspiel ›Saturday‹: Das Rätsel des Bewusstseins

Ähnlich wie in Strindbergs ›Traumspiel‹ steht in ›Saturday‹ also über allem das Bewusstsein des ›Träumers‹ Henry Perowne, und er selbst ist die Figur, die sich hier spaltet und verdoppelt. Zugleich jedoch versucht der Neurochirurg Perowne wie Christof Koch, einer der bekanntesten Hirnforscher unserer Zeit, die Tiefenstrukturen des Menschen naturwissenschaftlich zu ergründen. Eines von Kochs Büchern formuliert den derzeitigen Forschungsstand im Titel: ›Bewusstsein – ein neurobiologisches Rätsel‹ (2005; orig. ›The Quest for Consciousness‹).⁴⁵⁾ In ›Saturday‹ läuft letztlich alles – einschließlich von Perownes Traumspiel – auf die Darstellung dieses Rätsels hinaus.

Henry Perowne spielt eine Art Faust des 21. Jahrhunderts, der mithilfe des Instrumentariums eines Neurowissenschaftlers den rätselhaften Zusammenhang zwischen der Materie des Gehirns und dem Bewusstsein aufzudecken träumt. Äußert Faust zu Beginn von Goethes Verserzählung seine Frustration darüber, trotz all seiner vielen Studien nicht „alle Wirkenskraft“ (F, V. 384) geschaut zu haben, so verspürt auch Perowne das Verlangen nach einem Wissen jenseits der Routine, das anderen nicht zur Verfügung steht. Die Klinik ist sozusagen sein ›Studierzimmer‹, und sein Studienobjekt ist der menschliche Schädel, das Gehirn als materieller Ausgangspunkt des Bewusstseins: „[T]he mind is what the brain, mere matter, performs“ (S 67). Die materiellen Grundlagen des Bewusstseins zu ergründen hat für Perowne den Status einer Religion. Unbeirrt glaubt er daran, dass Forschungsbemühungen letztlich das zentrale Problem lösen werden: „Could it ever be explained, how matter becomes conscious? [...] Henry's certain of it. That's the only kind of faith he has“ (S 255). Es ist ein unfassliches Faszinosum für ihn, dass eine bestimmte Quantität von Hirnmasse den Menschen ausmacht (vgl. Ebenda). In dieser Hinsicht fasziniert Perowne keiner mehr als Baxter. Perownes Entschluss, den verletzten Baxter zu operieren, ist nicht nur von dem Verlangen motiviert, seine mögliche Mitschuld an den Ereignissen wieder gutzumachen,⁴⁶⁾ sondern ebenso

⁴⁵⁾ Vgl. auch CHRISTIAN SCHWÄGERL, Welche Ameise versteht schon Einstein? Interview mit Christof Koch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. Mai 2007, S. 48.

⁴⁶⁾ Vgl. HEAD, Ian McEwan (zit. Anm. 3), S. 194.

von dem Wunsch getragen, über das Gehirn einen tieferen Einblick in Baxters Bewusstsein erhalten und sein Wesen durchdringen zu können. Gegen Ende des Romans kommt Perowne in diesem Zusammenhang ein Bild in den Sinn, das er früher einmal im Rahmen eines Neurochirurgensymposiums bei einer Führung durch Neros Palast von Roms Bürgermeister Signor Veltroni gehört hat. Raffael und Michelangelo, so der Bürgermeister, hätten sich in die Kuppel des verschütteten Palastes abgeseilt, um sich von den Ornamenten und Fresken inspirieren lassen:

[T]he artists had drilled through this skull of brick to discover the mind of ancient Rome. [...] If only the mayor was right, that penetrating the skull brings into view not the brain but the mind. Then within the hour he, Perowne, might understand a lot more about Baxter; and after a lifetime's routine procedures would be among the wisest men on earth. (S 243)

Für den Leser verrät sich an dieser Passage jedoch mehr, als Perowne selbst erkennt. Perowne ist sich bewusst, dass ihm die Erfüllung seines Traumes, vom Gehirn auf Wesen und Bewusstsein schließen zu können, verwehrt bleiben muss; die Neurowissenschaft führt hier (noch) in eine Sackgasse. Geht man von einem erweiterten Bewusstseinsbegriff aus, der allgemeiner auch Innenwelt, Denkweise und letztlich Identität umfasst, so impliziert Signor Veltronis Bild jedoch, dass die Kunst vielleicht einen Einblick in diese Dinge zu eröffnen vermag.

Auf ›Saturday‹ trifft dies sogar in mehrfacher Hinsicht zu, denn der Roman macht diese Phänomene auf verschiedene Weise sichtbar. Die Wahl eines Neurochirurgen als Protagonist erlaubt es McEwan, das Thema Bewusstsein im Kunstwerk ›Saturday‹ auf der Ebene des Dargestellten explizit zu thematisieren. Als ›klassischer‹ Bewusstseinsroman schildert ›Saturday‹ dabei zugleich die Gefühle und Gedanken, welche innerhalb von knapp 24 Stunden in der Reflektorfigur Perowne ablaufen, und vermittelt dem Leser durch diese spezifische Darstellungsform einen profunden Einblick in dessen Innenleben und in seine spezifische, neurowissenschaftlich geprägte Denkweise. Betrachtet man ›Saturday‹ darüber hinaus als Traumspiel, so gewinnen die Fragen nach dem Bewusstsein und nach der persönlichen Identität indes noch eine weitere Dimension. In ›Saturday‹ ist alles in Szene gesetzt, um eine These zu illustrieren, die Perowne beim Anblick von Baxters Gehirn formuliert: dass die Vorstellung von einem Selbst inmitten der Schalt- und Steuerzentren des menschlichen Körpers eine Illusion ist, „another brightly wrought illusion“ (S 255), die einem das Bewusstsein bestenfalls vorgaukelt. Diese These bildet den Kern des Romans. Als Traumspiel schildert ›Saturday‹ den dynamischen Widerstreit von Wünschen und Ängsten innerhalb einer Person, hier innerhalb von Perowne, der auf vielfältige Weise mit seinen imaginären Doppelgängern verbunden ist – im Negativen wie im Positiven. Baxter und Theo erweisen sich letztlich als verschiedene Pole ein und derselben Skala, die Perowne zum Zentrum hat. Auf der einen Seite steht Perownes Sehnsucht nach Liebe, Glück und Harmonie, auf der anderen seine Angst vor Alter, Kontrollverlust, Chaos und Tod. Was der Neurowissenschaftler Perowne lediglich vermutet – dass es sich bei der Vorstellung von einem (ganzheitlichen) Selbst um eine Illusion handelt –, nimmt in seinem Traumspiel szenische

Form an. Perowne, dessen Bewusstsein das Traumspiel entspringt, – genauer gesagt: Perownes Selbst – besteht eigentlich aus mehreren, einander teils ergänzenden, teils widersprechenden Figuren beziehungsweise Komponenten, die nicht abschließend zur Deckung zu bringen sind. Vor dem Hintergrund der neurowissenschaftlichen Innovationen des 21. Jahrhunderts vergegenwärtigt Henry Perownes Traumspiel ›Saturday‹ seinen Lesern somit letztlich den gleichen Irrglauben, den schon Mephistopheles dem wahrheitssuchenden Faust gegenüber verspottete, nämlich dass „sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, | Gewöhnlich für ein Ganzes hält“ (F, V. 1347f.). Die Frage nach dem Wesen des Bewusstseins und danach, wie sich das Selbst oder zumindest dessen Illusion über das Bewusstsein konstituiert, bleibt zwar auch in ›Saturday‹ ungelöst. Dafür aber führt der Roman dem Leser die ganze Komplexität und das schöpferische Potential dieser Frage vor Augen. Im Traumspiel ›Saturday‹ wird sie gleichsam durchgespielt, ästhetisch vertieft und in ihrer Relevanz bekräftigt.