

Jürgen Oelkers

Korrekturen der Jugend: Beobachtungen an neueren Romanen?)*

„Eine biedere Ästhetik flieht aus Angst vor der anarchischen Unberechenbarkeit der Kunst in die Pädagogik“.
(Peter von Matt)

„Jugend“ bezeichnet in der pädagogischen Literatur zumeist ein Durchgangsstadium zwischen der Kindheit und dem Zustand des Erwachsenen. Die Phase der Jugend wird als Transit angenommen, den zu erleben Folgen hat, die mit der Erfahrung der Reife verbunden werden. Die Adoleszenzkrise wird so auch als „Reifekrise“ bezeichnet. Heutige Jugendtheorien verwenden diese organische Metapher nicht mehr, weil sie nicht von natürlichen Stufen der Entwicklung ausgehen, sondern von „Entwicklungsaufgaben“, die von den Jugendlichen besser oder schlechter gelöst werden können. Aber die Erwartung eines positiven Ertrages bleibt bestehen, nicht nur im Blick auf ein Erziehungsziel, sondern auch im Sinne einer Fairnessabschätzung. Wenn die Jugend schon mit grossen Umständen und Turbulenzen verbunden ist, dann muss sie sich wenigstens gelohnt haben.

Die Idee, die Jugend könne oder müsse später *korrigiert* werden, findet sich in keiner der heutigen Jugendtheorien. Das liegt auch daran, wie und mit wem die Daten erhoben werden, nämlich im Wesentlichen mit den Jugendlichen selbst. Die meisten Studien sind punktuelle Erhebungen, wenn es Nachuntersuchungen gibt, dann mit dem gleichen Instrument für eine spätere Stichprobe. Längsschnittstudien mit ein- und derselben Kohorte sind ganz selten. Wo es sie gibt, etwa in der Zürcher LIFE-Studie, zeigt sich Ernüchterung. Offenbar ist die wie immer geartete Bewältigung von „Entwicklungsaufgaben“ der Jugend keineswegs eine Gelingensbedingung für das Leben als Erwachsener.

Der Grund ist der undeterminierte Prozess, der nicht einfach Phasen durchläuft oder für den Aufgaben bereit stehen, sondern der Akteure in fortlaufend verknüpfte oder irgendwann aufgelöste Geschichten verwickelt. Viele scheinbar prägende Erfahrungen der Jugend werden im Verlaufe des Lebens vergessen, frühere Einstellungen werden späteren Verwendungssituationen angepasst und was in der Jugend Bedeutung hatte, verblasst oder erfährt ungeahnte Umdeutungen. Erfahrungen mit Schule und Unterricht scheinen den Ort, an dem sie gemacht werden, kaum zu überdauern, zur Bewältigung des Lebens tragen sie jedenfalls kaum bei, einzig soziale Beziehungen haben einen Wert von Dauer, sofern sie wirklich auch nach der Phase der Jugend noch von Bedeutung sind. Und wie die Jugend selbst wirkt, erfährt man aus diesen Studien nie.

*) Vortrag auf der Tagung „Alles noch offen? Adoleszenz im Spiegel der Literatur“ am 15. Februar 2008 im Warburg-Haus in Hamburg.

Wer Erwachsene befragt, wie sie ihre Jugend einschätzen, muss einem persönlichen Rückblick vertrauen, der im Augenblick der Beantwortung des Fragebogens oder im Verlauf des Interviews nicht mit Erinnerungsdokumenten abgesichert ist. Das würde die Vergleichbarkeit der Erhebung beeinträchtigen, die sich auf akute Erinnerungen verlässt. Sie sind nicht strukturiert und haben keine literarische Form. Es sind tatsächlich Erinnerungen, keine Geschichten. Das Objekt des Erinnerns ist weit entfernt und wird von der Gegenwart aus beurteilt, der Rückblick ist keine strukturierte Erzählung, sondern eine Assoziation, die als authentisch erscheint. Sie kennt nur die Sprache des Augenblicks der Frage oder der Antwort, eine sorgfältige literarische Bearbeitung kann das nicht sein.

Romane erzählen Geschichten, die kein Vergessen kennen. Der Autor hält die Handlungen zusammen und bestimmt darüber, was die Geschichten enthalten und was nicht. Er ist der Schöpfer einer Fiktion, die verstanden wird vor dem Hintergrund möglicher Analogien in den Erfahrungen der Leser. Die Geschichten haben Möglichkeiten, die das Leben nicht kennt, Brüche mit der Zeit, Vor- und Rückblicke sowie einen überlegenen Standort, der die Zukunft ebenso beherrscht wie die Vergangenheit, und dies vollständig. Das gilt auch dann, wenn die Erzähltheorie des Autors etwas anderes annimmt. Schliesslich ist jeder Roman abgeschlossen, er kann nicht neu geschrieben, sondern höchstens fortgesetzt werden, was bei grossen Romanen nie der Fall ist.

Ein zentrales Thema der neueren Romanliteratur ist der Verlauf des Lebens; dargestellt werden nicht Episoden oder Ausschnitte, sondern die Verwicklung von Lebensläufen, die sich aus bestimmten Ereignissen und Konstellationen ergibt. Es sind keine Bildungsromane mit einem Protagonisten im Zentrum, der auf eigene Faust die Welt erfährt und sich dabei zu einem dauerhaften Ich formt. Jugend wird nicht als Eröffnung eines wie immer unbestimmten Lebens gesehen, sondern rückblickend betrachtet. Der Optimismus der Jugendtheorien schwindet dann, die Frage ist nicht, wie die Erfahrung der Jugend möglichst produktiv genutzt, sondern wie sie korrigiert werden kann.

Dabei wird nicht die relative Bedeutungslosigkeit der Jugend für den späteren Verlauf des Lebens sichtbar, sondern ihr Stachel, der sich zeigt, wenn die einzelne Geschichte betrachtet wird und nicht der empirische Durchschnitt. Das Erwachsensein ist kein Stadium der Reife, sondern geht einher mit einem Bedürfnis nach Korrektur, das komplexe Bindungen voraussetzt, die lebenslang dauern und die dem pädagogischen Ideal der „Autonomie“ oder der „Mündigkeit“ widersprechen. Es gibt kein „Subjekt“ der Bildungstheorie, das einen fertigen Zustand des Erwachsenseins voraussetzt; wohl aber gibt es offene Rechnungen der Vergangenheit, deren Schicksal es ist, nicht beglichen werden zu können. Die Korrektur ist so ein Wunsch, der die Handlung antreibt, keine Realität, die sich herstellen lässt.

Diese These werde ich im Folgenden anhand von Beobachtungen an verschiedenen Romanen aus der angelsächsischen Literatur der Gegenwart zu illustrieren versuchen. Im Mittelpunkt meiner Darstellung steht Ian McEwans Roman *Atonement*, der den deutschen Titel „Abbitte“ trägt und die Geschichte einer Schuld erzählt, die sich trotz aller Versuche nicht auslöschen lässt. Mit dieser Geschichte beginne ich (1). Danach diskutiere ich das Thema des Korrigierens, das sich auf Gesellschaft und Lebensverlauf gleichermaßen bezieht. Mein literarisches Beispiel ist Jonathan Franzens Roman *The Corrections* (2). Abschliessend erörtere ich das Verhältnis von Literatur, Theorie und Realität und frage, was fiktive Geschichten mit realen zu tun haben. Hier ist mein Beispiel Philip Roths Roman *The Human Stain* (3).

1. *Atonement: Die Geschichte*

In seinem Roman *Saturday* aus dem Jahre 2005 erzählt Ian McEwan wie James Joyce in *Ulysses* die Geschichten eines Tages. Sie spielt nicht in Dublin, sondern in London, aber auch sie behandelt Irrfahrten. Das Thema ist die „globale Krise“ (McEwan 2005, S. 50), der Terrorismus, der Einbruch der Gewalt in den Alltag und die Frage, ob nicht ein neuer „Hundertjähriger Krieg“ drohe (ebd.). Es ist der Samstag, an dem in London gegen den Irak-Krieg demonstriert wird (ebd., S. 101ff.).¹ Der Roman stellt sich dem Thema und lässt es zwischen den Generationen doch offen. Das Geschehen wird aus einer Perspektive des Vaters erzählt und so von einer Figur zusammengehalten. Sie gibt auch die Sorge über die Entwicklung der Kinder wieder, beschreibt Erfolge und Misserfolge der Erziehung und sieht „äusserst behütende Eltern“ (ebd., S. 253), denen der Boden der Mittelklasse zu schwinden droht.

Die Geschichte beginnt mit einem scheinbaren Flugzeugabsturz, einer „aus sicherer Entfernung beobachteten Katastrophe“ (ebd., S. 26), aus der am Ende eine reale Bedrohung durch Terror wird, der in jede Stadt getragen werden kann (ebd., S. 382f.). Der Tag selbst ist eine Verkettung von Ereignissen (ebd., S. 386), für die es wohl Entscheide, aber keine Ursachen gibt. „Wenn alles geschehen kann, ist alles wichtig“ (ebd., S. 289), heisst es, wobei der Tag zeigt, wo die Sicherheiten noch liegen, in der Familie, im Beruf und so in der bürgerlichen Existenz. Aber die Welt draussen bricht ein, die viktorianische Illusion der Sicherheit ist Vergangenheit, weil alles vergeht und nichts wirklich zum Besitz wird. „Alles ist nur gemietet oder geborgt“ (ebd., S. 380), lautet ein theologischer Schlüsselsatz aus *Saturday*.

Der ungleich komplexere Roman *Atonement* (2001) erzählt ebenfalls das Geschehen eines Tages und so den Fluss von Ereignissen, die jedoch nicht für sich stehen, sondern von den Folgen her betrachtet werden. Alle Personen sind „Teil eines einzigen Tages“ (McEwan 2002, S. 262), aber das ist nicht zeitlich oder räumlich zu verstehen, sondern als schicksalhafte Verknüpfung, die entsteht, weil ein bestimmtes Ereignis mit ungeahnten Konsequenzen verbunden ist. Der Tag im Sommer des Jahres 1935 endet erst 64 Jahr später, wobei das Ende zugleich für Aufklärung sorgt und eine Korrektur nahe legt. Das auslösende Ereignis wird mit einem grossen Spannungsbogen dramatisch beschrieben, das Ende dagegen wird lakonisch und mit wenigen Zeilen gefasst. Es kommt nicht auf das Ende an, sondern nur darauf, wie die Geschichte erzählt werden kann.

Der englische Ausdruck „atonement“ bedeutet mehr als nur „Abbitte“, also Bitte um Verzeihung. In der katholischen Theologie der angelsächsischen Welt ist „atonement“ der einzige Begriff, der nicht lateinischen, sondern englischen Ursprungs ist. Das Verb „to atone“ stammt von der Abverbialbezeichnung „at one“ ab und meint „in Einklang bringen“ oder „zu eins“ machen. Das Dogma der Erlösung heisst auf Englisch „Doctrine of the Atonement“ (Hodgson 1951), es geht auf das Glaubensbekenntnis von Nicäa zurück, das die Lehre der Trinität kanonisiert hat. Die Doktrin fasst den Sühnetod Christi. „Gott hat in Christus die Welt mit sich versöhnt“, heisst es im zweiten Korintherbrief, „er rechnet ihnen ihre Fehlritte nicht mehr an und hat unter uns das Wort der Versöhnung gestiftet“ (2Kor 5, 19).

¹ Real der 15. Februar 2003. Es war die grösste Demonstration, die in Gross-Britannien je stattgefunden hat.

In den englischen Übersetzungen heisst „Versöhnung“ *reconciliation*. Das Wort *atonement* kommt in der King James Version des Neuen Testaments von 1611 nur an einer Stelle vor, nämlich im Römerbrief. Es heisst hier:

„We joy in God through our Lord Jesus Christ, by whom we have now received the atonement“ (Röm 5, 9).

Im Alten Testament wird das Wort an vielen Stellen gebraucht, es kommt mehr als achtzig Mal vor, aber es heisst hier eher „Besänftigung“ oder „Versöhnung“ und bezieht sich naturgemäss nicht auf die Lehre der Trinität. Noch in der Bibelübersetzung von William Tyndale aus dem Jahre 1526² wird der Ausdruck „at onement“ verwendet, um die Einheit der Trinität anzuzeigen, die in Jesus und mit seinem Sühnetod gestiftet ist. Die Lehre vom Sühnetod und so der Vergebung der Sünden spielt in der englischen Literatur von John Milton³ bis C.S. Lewis (1942) eine wichtige Rolle, aber mit dem Wort *atonement* verbindet sich noch eine andere Bedeutung.

„The Day of the Atonement“ ist die englische Bezeichnung für den jüdischen Feiertag Jom Kippur, der Reue und Versöhnung vorschreibt. Die Einsetzung des Tages wird im Buch Leviticus des Alten Testaments beschrieben, also dem Buch der Gesetze nach dem Exodus. An diesem Tag wird denen, die fasten, sich gereinigt haben und in vollkommener Ruhe leben, Sühne zuteil - *atonement*, wie es in allen englischen Bibelübersetzungen heisst (Lev16, 30). Der zehnte Tag des hebräischen Monats Tischri ist Jom Kippur, nach dem christlichen Kalender findet das Versöhnungsfest also im September oder Oktober statt. „Tischri“ ist der siebte Monat, das wäre im christlichen Kalender der Juli. Der Tag im Jahre 1935 ist ein heisser Sommertag im Juli, der genau beschrieben, aber nicht gezählt wird.

Es geht um mehr als nur um eine persönliche Abbitte. Das Thema des Romans *Atonement* könnte man auf die englische Wortgeschichte beziehen: Wie ist Sühne und so die Vergebung der Sünden möglich, wenn kein Retter vorhanden ist und die Schuld bis zum Ende allein getragen werden muss? „Schuld“ ist persönlich gemeint, es geht um eine zurechenbare Tat am Ende der Kindheit, die selbst ganz rätselhaft bleibt. Warum sie geschieht, lässt sich nicht beantworten, sie geschieht, und damit muss es genug sein. Nicht alles, was geschieht, heisst es in *Atonement*, hat auch eine Ursache, und wer so tut, als wenn das anders wäre, der greift „vergebens ins Getriebe der Welt ein“ (McEwan 2002, S. 213). Es geht um die Folgen des Tuns, nicht darum, ob es auch anders hätte geschehen können. Denn nichts geschieht so, wie man es sich vorgestellt hat (ebd., S. 146).

Der Roman beginnt und endet mit einer Theateraufführung. Kinder wollen für Erwachsene spielen, das erste Mal missglückt die Aufführung, das zweite Mal gelingt sie. Was beide Aufführungen vereint, ist der Text des Stückes und die Verfasserin. Das Stück heisst *The Trials of Arabella* (McEwan 2001, S. 368)⁴ und ist verfasst worden im Juli 1935 von der dreizehnjährigen Briony Tallis⁵ für ihren Bruder Leon, der nach langer Abwesenheit seinen Besuch auf dem Landgut der Eltern angekündigt hat. Aufgeführt wird das Stück erst 1999, zu Ehren von Briony, die eine berühmte Schriftstellerin geworden ist und für die ihre

² Die Übersetzung von William Tyndale war die Grundlage für die Standardversion, die König James I. aufgrund von Interpretationsproblemen 1604 in Auftrag gab.

³ *Paradise Lost* (Buch III) und *De Doctrina Christiana* (vgl. Patrides 1959 und diverse andere).

⁴ „Trial“ ist ein juristischer Begriff und meint Verhandlung, im übertragenen Sinne auch Prüfung oder Erprobung.

⁵ Der Nachname ist vielleicht nicht zufällig gewählt. Thomas Tallis ist ein englischer Kirchenkomponist des 16. Jahrhunderts. Bekannt sind etwa seine *Lamentations of Jeremiah the Prophet* für die englische Holy Week, also die Woche vor Ostern.

Familie ein Geburtsdinner organisiert hat. Ort des Dinners ist Tilney's Hotel (ebd., S. 363), das frühere Elternhaus, wo das Drama der jungen Briony spielt. Die Aufführung findet in dem Raum statt, in dem sie das erste Mal ausgefallen war.

Nur in *Trials of Arabella*, also ganz zu Beginn des Romans, gibt es einen Retter. Autor des Stückes ist ein begabtes Mädchen, das schon mit elf Jahren ihre ersten Geschichten geschrieben hat und sich nun erstmalig an einem Theaterstück versucht hat. Die Aufführung des Stückes kann nur deswegen angekündigt werden, weil am gleichen Tag, an dem Leon seinen Besuch zugesagt hat, drei andere Kinder auf dem Anwesen eintreffen, Brionys ältere Kusine Lola Quincey und deren Zwillingsbrüder Jackson und Pierrot. 1999 auf dem Dinner ist Jackson, der damals neun Jahre alt war, anwesend, sein Bruder ist gestorben. Lola ist mit Paul Marshall verheiratet, damals ein Freund von Leon, der ihn zum Besuch mitbrachte. Beide verbringen nunmehr als Lord und Lady Marshall ihr Leben als Mäzene in der Londoner Society.

Briony, siebenundsiebzig Jahre alt, hat am Tag vor dem Dinner erfahren, dass sie an vaskulärer Demenz leidet, also durch Schlaganfälle ihren Willen, ihr Gedächtnis und ihre Sprache verliert. Sie schreibt an ihrem letzten Roman, der zugleich ihr erster sein sollte. Es ist die Geschichte ihrer eigenen Schuld, die auf das Ereignis im Jahre 1935 zurückgeht. Dass das Buch ihr Roman ist, erfährt der Leser erst am Ende der Geschichte, und dies auch nur mit der unverhofften Signatur nach dem letzten Satz, die die Initialen „BT“ und den Hinweis auf das Jahr 1999 enthält, in welchem der Roman abgeschlossen wurde (ebd., S. 349). Danach folgt ein längeres Nachwort „London 1999“, das von drei Ereignissen berichtet, der Diagnose des Arztes, dem Geburtstagsdinner und einem Déjà Vu.

Für ihren letzten Roman arbeitet Briony in der Bibliothek des Imperial War Museum in London. Ein Teil des Romans spielt Ende Mai 1940 am Strand von Dünkirchen, wo nach der Kapitulation der Alliierten hunderttausende Soldaten auf ihre Evakuierung warteten. Der deutsche Haltebefehl wurde am 24. Mai 1940 erteilt,⁶ am Tag danach begann die hektische Rettungsaktion. Der englische Codename „Operation Dynamo“ wird im Buch nicht erwähnt, Brionys Recherchen betrafen nicht den militärischen Verkauf der *Dunkirk Evacuation*, sondern das Hoffen und Leiden der Soldaten, so wie es sich in Briefen niederschlug, die das Museum gesammelt hat. Briefe sind ein zentrales Element der gesamten Geschichte, sie geben die Wendungen an, liefern Aufschlüsse und leiten die Handlung weiter.

Lord und Lady Marshall sind das Déjà-Vu. Sie besuchen das Museum, um sich den Dank für eine grosszügige Spende abzuholen. Briony trifft beide zufällig auf ihrem Weg zur Bibliothek, kann sich aber vor ihnen verbergen und so das Paar beobachten. Sie sieht einen alten, eingefallenen Mann, der mit achtundachtzig Jahren am Stock gehen und sich dabei auf seine Frau stützen muss (ebd., S. 357f.). Sie dagegen trägt mit fast achtzig immer noch „high heels“, ihr Anblick erinnert Briony an Schönheitsfarmen und Höhensonnen, und ihre Kleidung ist „bold rather than vulgar“ (ebd., S. 358). Sie ist jetzt grösser als ihr Mann und überragt ihn auch in der Ausstrahlung. Noch eine Zigarettenspitze und ein Schosshund, denkt Briony, und sie hätte als Cruella de Vil durchgehen können (ebd.).

Cruella de Vil ist die Schurkin in dem Kinderroman *The Hundred and One Dalmations, or The Great Dog Robbery*, den die englische Schriftstellerin Dodie Smith 1956⁷ veröffentlicht hatte. Die Anspielung gilt nicht nur dem Ehemann, ihn nennt McEwan „a little

⁶ Hitler besuchte an diesem Tag das Hauptquartier des kommandierenden Generals Gerd von Rundstedt in Charleville.

⁷ Der erste Animationsfilm aus den Disney-Studios erschien 1961.

dodderly and flat-footed“ (ebd., S. 357), sondern auch dem grössten Wunsch von Cruella, nämlich aus dem Fell von lebenden Hunden Pelze fertigen zu lassen. Lola ist für Briony so etwas wie ein „stage villain“, also eine Bühnenhexe, der alles zuzutrauen ist, wenn es nur wie exquisite Pelze der Selbstdarstellung dient (ebd., S. 358). Und Lola war in blendender körperlicher Verfassung (ebd.), nicht todgeweiht, wie Briony selbst. Sie weiss in diesem Augenblick, dass Lola sie überleben wird, und das ist für die Geschichte und ihr Ende ausschlaggebend.

Ein Déjà-Vu muss keine Bekanntheitstäuschung sein, sondern kann auch als Wiederholung unter anderen Umständen gefasst werden. So konstruiert McEwan die Szene, wobei „Wiederholung“ als Erleben des sichtbar Gleichen mit dem Abstand der Jahre zu verstehen ist. Die frühere Szene spielt im Krieg, Briony ist Lernschwester in einem Londoner Krankenhaus, wo sie Anfang Juni 1940 die Rückkehr der Verwundeten aus Dünkirchen erlebt. Sie ist jetzt achtzehn, ihr Vater hat ihr geschrieben, dass Lola Quincey und Paul Marshall heiraten werden. Er weiss nichts von den Zusammenhängen. Briony dagegen lenkt auch der harte Dienst auf der Station nicht davon ab, dass sie ein nicht wieder gut zu machendes Unheil angerichtet hat (irreparable damage) (ebd., S. 316).

An einem freien Samstag unternimmt sie einen Ausflug (journey) in den Londoner Vorort Balham, der im Süden der Stadt liegt. Hier sucht sie die Kirche neben der U-Bahn Station von Clapham Common auf, in der Lola und Paul heiraten. Es ist die Church of the Holy Trinity (ebd., S. 284). Vor dem Portal parkt ein Rolls Royce, wie später auch vor dem Museum; die Zeremonie hat bereits begonnen, Briony geht hinein und setzt sich unerkannt in die letzte Reihe. Vor sich sieht sie eine fast leere Kirche, die Hochzeitsgesellschaft besteht nur aus sieben Personen, die Braut in Weiss und der Bräutigam im Cutaway stehen vor dem Priester; als der die Formel spricht, dass jeder, der etwas gegen die neue Verbindung vorbringen will, es jetzt sagen oder für immer schweigen solle, schießt ihr durch den Kopf, dass sie jetzt aufstehen muss, um die Wahrheit zu sagen.

„And what luck that was for Lola - barely more than a child, prised open und taken - to marry her rapist“ (ebd., S. 324)

Diese Wahrheit, Lola heiratet den, der sie vergewaltigt hat, löst das Rätsel der Geschichte auf und verstellt zugleich ihren Fortgang. Bis zu dieser Stelle weiss der Leser nicht, was der genaue Hergang des „Unheils“ war und welche Konstellation sich daraus ergeben hat. Die Heirat macht die Korrektur unmöglich.

Briony meldet sich in der Kirche nicht zu Wort, obwohl es keinen massiveren Einwand gegen eine Ehe geben könnte. Nach der Zeremonie steht sie auf und will, dass sie erkannt wird. Anders als im Museum soll Lola sie sehen und sich fragen, warum sie gekommen ist. Lola ist die einzige Zeugin, die den wahren Täter kennt. Briony steht so, dass sie vom Sonnenlicht geblendet wird. Sie meint, ein Runzeln auf Lolas Stirn zu erkennen, mehr geschieht nicht. Briony wird ignoriert. Paul, die Zwillinge und Lolas Eltern erkennen sie nicht wieder und fragen sich nicht, warum ausgerechnet eine einsame Krankenschwester der Zeremonie beigewohnt hat.

Auch das ist ein doppelbödiges Symbol. Brionys ältere Schwester Cecilia ist ebenfalls Krankenschwester, allerdings nicht mehr Lern-, sondern bereits Stationsschwester. Beide Schwestern wählten diesen Beruf, um mit den Folgen des Ereignisses vom Sommer 1935 fertig zu werden. Im Mittelpunkt der Verkettungen dieses Tages steht Robbie Turner, der Sohn der Putzfrau (charlady), die auf dem Landsitz wohnt. Vater Tallis, ein hoher Beamter im

Londoner Verteidigungsministerium, hat Robbie ein Literaturstudium in Cambridge ermöglicht, er ist Cecilias „childhood friend“ (ebd., S. 19) und auch ihr Studienfreund, weil sie zur gleichen Zeit wie er in Cambridge studiert hat, allerdings an einem anderen College. Sie verlieren sich während des Studiums aus den Augen und finden erst an jenem Schicksalstag wieder zusammen.

Der Tag ist kein „day of atonement“, sondern er entwickelt sich in das genaue Gegenteil. Er hat drei Episoden, die kunstvoll und aus verschiedenen Perspektiven erzählt werden. Am Beginn steht eine zerbrochene Vase, dann folgt ein Brief und dann das Verbrechen. Robbie und Cecilia treffen sich zufällig am Brunnen vor dem Landhaus. Sie will ihn zum Kaffee einladen, aber er lehnt ab und das ärgert sie. Beide sagen immer das Falsche, er will etwas wieder gutmachen und ihr beim Füllen einer kostbaren Vase helfen, die dem Familienerbe zugerechnet wird. Sie will nicht, dass er ihr hilft, es kommt zu einem Gerangel, die Vase zerbricht an einem Rand und fällt ins Wasser. Er will die Vase hervorholen, aber sie kommt ihm zuvor, entkleidet sich vor seinen Augen bis auf die Unterwäsche, springt ins Wasser und holt die Vase hervor.

Die Szene hat eine Zeugin, nämlich Briony, die nach der missglückten Probe von *The Trials of Arabella* am Fenster ihres Zimmer steht und beobachtet, wie sich ihre Schwester vor einem Mann auszieht. Damit gewinnt sie, wie es heisst, einen ersten Einblick in die Welt der Erwachsenen, die ihr bislang verschlossen war (ebd., S. 39). Das tat sie als „verborgene Beobachterin“ (ebd., S. 40), die nicht mehr hatte als eine Ahnung, was das, was sie sah, tatsächlich bedeutete. Aber diese Ahnung legte ihren Blick fest und machte dem Märchenalter ein Ende.

„This was not a fairy tale, this was the real, the adult world, in which frogs did not address princesses and the only messages were the ones that people sent“ (ebd.).

In der zweiten Episode ist Briony keine Beobachterin, sondern eine Akteurin. Robbie Turner, den Leon zum Entsetzen von Cecilia zum Abendessen eingeladen hat, kommt nach der erotischen Szene am Brunnen zum Schluss, dass er in Cecilia verliebt sei. Er schreibt ihr einen Brief, in dem er sich für sein Verhalten entschuldigt. Dieser Brief endet mit einer erotischen Phantasie, die ein obszönes Wort benutzt. Robbie erschrickt, schreibt den Brief von Hand neu und steckt ihn in einen Umschlag. Auf dem Weg zum Abendessen trifft er Briony und bittet sie, voraus zu laufen und Cecilia den Brief zu geben, damit sie ihn noch vor dem Essen lesen könne.

In der Eile des Aufbruchs ist der Brief von Robbie vertauscht worden. Briony öffnet den Umschlag und liest die obszöne Version, die sie unmittelbar mit der Szene am Brunnen in Verbindung bringt und als elementare Bedrohung versteht, als „air of ugly threat“ (ebd., S. 113). Bedroht sind ihre Schwester und die ganze Familie, weil eine Grenze überschritten wurde.

„With the letter, something elemental, brutal, perhaps even criminal had been introduced, some principle of darkness, and even in her excitement over the possibilities, she did not doubt that her sister was in some way threatened and would need her help“ (ebd., S. 114/115).

Die dritte Episode, die zum Verbrechen führt, sieht Briony als Beobachterin zweier Taten, die nur sie verknüpfen kann. Lola wird zur Mitwisserin, Briony weiht sie ein über den Brief und gemeinsam befinden sie, dass der Verfasser nur ein „maniac“ sein könnte (ebd., S.

119). Ein Psychopath ist gefährlich und gegen ihn sind alle Mittel erlaubt, besonders dann, wenn jemand geschützt werden muss. Die ältere Schwester zu schützen, ist die Basisfantasie; Briony will zur Retterin werden.

Cecilia reagiert auf den Brief mit Verlangen, sie trifft sich mit Robbie in der Bibliothek, sie lieben sich, aber Briony beobachtet die Szene und ist nun vollends davon überzeugt, dass sie es mit einem Psychopathen zu tun hat. Beim Abendessen überwacht sie feindselig das Paar, das nicht weiss, dass es nur diesen einen Abend haben sollte. Das Unheil kündigt sich an, als die Gesellschaft gegen Mitternacht feststellt, dass die Zwillinge verschwunden sind. Sie hinterlassen eine Botschaft, die entdeckt wird und für helle Aufregung sorgt. Rasch werden Suchtrupps gebildet und auch Briony macht sich auf, nach den Zwillingen Ausschau zu halten, im Kopf immer das Bild des Psychopathen.

An einer entlegenen Stelle des Anwesens sieht sie etwas, das sie zunächst nicht erkennt und für eine Täuschung hält, „some trick of darkness and perspective“ (ebd., S. 164). Später hält die Untersuchung fest, dass die Vollmondnacht für gute Sichtverhältnisse gesorgt hat. Aber für die Wahrnehmung herrscht Zwielight, ein „Graun“ im Sinne Eichendorffs.⁸ Briony glaubt einen Busch vor sich zu haben, aber dann sieht sie einen erwachsenen Menschen, der vor ihr zurückweicht und schnell im Schatten der Bäume verschwindet. Mehr als ein vager Moment ist das nicht. Der dunkle Fleck am Boden ist ebenfalls ein Mensch, der seine Umrisse verändert, als er sich aufrichtet und ihren Namen ruft (ebd.). Damit ist die Beziehung hergestellt und die unsichere Wahrnehmung figuriert.

Die Vergewaltigung von Lola Quincey schiebt Briony Tallis dem „maniac“ Robbie Turner in die Schuhe, willentlich und umso so sicherer, je länger sie dazu Aussagen macht. Es ist ihr *rite de passage*. Noch am Tatort verspürt sie den Wunsch, seinen Namen auszusprechen.

„To seal the crime, frame it with the victim’s curse, close his fate with the magic of naming“ (ebd., S. 165).

Es ist Robbie, der die Zwillinge findet und sie in das Haus zurückbringt. Aber das hilft ihm nichts, schon auf der Treppe wird er verhaftet, Briony sagt in allen Verhören und auch vor Gericht gegen ihn aus, sie zerstört damit eine Liebe, die gerade erst begonnen hat, aber sie zerstört auch die Familie, der sie zugehört. Turner wird wegen Vergewaltigung verurteilt, Cecilia verlässt das Haus für immer, die Beziehung der Eltern ist auf Dauer beschädigt und irgendwann begreift Briony, dass sie in einem biblischen Sinne schuldig geworden war. Das Gefühl, das sie am Ende des Tages hat, trägt und stellt sich nie wieder ein.

„Were they all really bounded by a single day, by one period of unbroken wakefulness, from the innocent rehearsals of her play to the emergence of the giant from the mist? All that lay between was too clamorous, too fluid to understand, though she sensed that she had succeeded, even triumphed“ (ebd., S. 183).

2. Das Thema der Korrektur

⁸ Joseph von Eichendorff: *Zwielight* (1812). Mit der Zeile „Manches bleibt an Nacht verloren.“

Am Ende von *Atonement* wird deutlich, dass es um das Erwachsenwerden geht, ein Thema, das Ian McEwan immer wieder beschäftigt hat. Die Geschichte hat einen fiktiven Schluss, wie aber erst am Ende klar wird. Robbie Turner wird nur deswegen aus der Haft entlassen, weil er sich vor Vorabend des Krieges zur Infanterie meldet, also eine Gefangenschaft mit einer anderen vertauscht. Nach der militärischen Ausbildung sieht er Cecilia nur noch ein einziges Mal, in einem Café für eine halbe Stunde, ohne Zeit und ohne Worte. Seine Einheit wird aufgerieben und er macht sich mit zwei Kameraden zu Fuss auf den Weg nach Dünkirchen. Die Evakuierung der alliierten Soldaten begann am 27. Mai und endete am 4. Juni 1940. Die Erzählung am Strand von Dünkirchen und im Keller eines Hauses in Bray-les-Dunes geht bis in die Nacht vor dem 1. Juni und bricht dann ab.

Briony besucht nach dem Erlebnis in der Kirche ihre Schwester und trifft hier Robbie Turner, der offenbar wohlbehalten nach England zurückgekehrt ist, als einer von 338.226 Soldaten.⁹ Er erkennt sie in der Wohnung von Cecilia zunächst nicht, aber dann kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung. Er fragt sie unvermittelt, ob sie sich gefreut habe, als er im Gefängnis sass. Sie sagt nein, und er entgegnet, dass sie nichts unternommen habe, ihre Aussagen zu widerrufen. Die Sühne ist offen. Dann heisst es:

„Do you think that I assaulted your cousin?”

„No.”

„Did you think it then?”

She fumbled her words. „Yes, yes and no, no. I wasn't certain.“

„And what's made you certain now?”

She hesitated, conscious that in answering she would be offering a form of defence, a rationale, and that it might enrage him further.

„Growing up”

(ebd., S. 342).

Der Wille zur Korrektur hat mit diesem letzten Satz zu tun. Die Vergangenheit kann nicht ungeschehen gemacht werden und man kann nicht jemand anderer sein, obwohl angesichts der Schuld genau das vor Augen steht (ebd., S. 288). Doch man kann erwachsen werden, indem man sich zur Schuld bekennt und alles daran setzt, sie wieder gut zu machen. Jetzt, mit achtzehn Jahren, will Briony vor Gericht widerrufen und so das Unheil korrigieren. Sie erhält von Cecilia und Robbie genaue Anweisungen, was getan werden muss, die juristisch schwierige Neuaufnahme des Falles auf den Weg zu bringen. Dazu müsse ein ausführlicher Brief geschrieben und bei einem Anwalt hinterlegt werden, der die früheren Aussagen widerruft. *Atonement* hiesse das, ein Geständnis in der Hoffnung auf eine korrigierende Wirkung, doch dieser Weg ist versperrt, und nur ein Trost, keine Rettung.

Der Abschied an der U-Bahn-Station von Belham war kühl, es gab keine Geste der Versöhnung, aber die Liebe zwischen Cecilia und Robbie war nicht zerstört und Briony wusste, was sie zu tun hatte. So endet die Geschichte.

„She knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin” (ebd., S. 349).

Die Auflösung ist in einem ganz lakonischen Ton gehalten. Die todkranke Schriftstellerin teilt den Lesern mit, dass erst die letzte Version ihres letzten Roman für die Liebenden gut ausging. Alle früheren Versionen waren „pitiless“ (ebd., S. 370), weil sie sich

⁹ Daten nach Sebag.Montefiore (2007).

an die Tatsachen hielten. Robbie Turner starb in der Nacht zum 1. Juni 1940 in Bray-les-Dunes an einer Blutvergiftung und Cecilia Tallis kam im September des gleichen Jahres im Schacht der U-Bahnstation von Balham ums Leben, die von einer deutschen Bombe getroffen wurde.¹⁰ Es ist ein letzter Akt der Güte, dieses trostlose Ende nicht den Roman beschliessen zu lassen.

„I like to think that it isn't weakness or evasion, but a final act of kindness, a stand against oblivion and despair, to let my lovers live and to unite them at the end. I gave them happiness, but I was not so self-serving as to let them to forgive me. Not quite, not yet" (ebd., S. 371/372).

Die Vergebung von Schuld liegt ausser Reichweite, aber jede wirklich empfundene Schuld verlangt nach Sühne und Tilgung. Für Gott gibt es kein *atonement*, auch nicht für den Gott des Romans, den Schriftsteller, weil beide das haben, was Ian McEwan „absolute power of deciding outcomes“ nennt (ebd., S. 371). Im Leben ihrer Geschöpfe bestimmt die Erfahrung den Ertrag, ohne dass sich die „outcomes“ nach den Gesetzen der Ökonomie richten und so der Konjunktur unterliegen würden. Briony muss etwas lernen, was sich mit drei Worten bezeichnen lässt: „She was unforgivable“ (ebd., S. 385). Bestimmte Erfahrungen sind mehr als Gewohnheiten, die die nächste Erfahrung verändern kann; sie sind geschlossene Grössen, die sich der Korrektur entziehen, obwohl diese gewünscht wird oder notwendig erscheint. Manche Schuld kann nicht vergeben werden, anders als in der christlichen Lehre gibt es dafür keine Instanz. Was überlebt ist der Wunsch danach.

Jonathan Franzens Roman *The Corrections* aus dem Jahre 2001 erzählt die Geschichte von Alfred Lambert, seiner Frau Enid und ihren drei Kindern Gary, Chip und Denise. Die Kinder sind erwachsen und doch nicht frei. In der Grundrichtung erzählt der Roman die Geschichte vom Altern der Eltern in einer Welt, die das Leben auch gegen den offensichtlichen Zerfall verlängern kann. Alfred, der mit fünfundsiebzig Jahren zunehmend zu einem Pflegefall wird und bei dem Parkinson diagnostiziert wird (Franzen 2005, S. 174), nachdem er sich zunächst geweigert hat, zum Arzt zu gehen, weiss: „Alt zu werden (ist) die Hölle“ (ebd., 639). Mit der Verlängerung des Lebens wird auch die Familie immer älter und ihre Geschichte immer länger. Kindheit und Jugend werden von erlebten Realitäten zu Themen in einem komplexen Gefüge von Geschichten. Der Abstand der Kinder zu den Eltern bleibt an Jahren gleich und nimmt an Entfernung zu, ohne damit für eine allmähliche Befreiung zu sorgen.

Der Roman erzählt, dass und wie ein Netz von lebenslangen Beziehungen sich selbst perpetuiert, ohne wirkliche Korrekturen zuzulassen, die das Netz zerstören würden. Es erhält sich durch die Unvermeidlichkeit der Beziehungen zwischen den Eltern und den Kindern und so durch ihre Geschichten, die fortgesetzt werden, obwohl sie immer dünner und sinnloser werden. Am Ende geht es nur noch darum, „ein letztes Mal Weihnachten zu feiern“ (ebd., S. 301), also die Illusion der Familie für den einen finalen Tag aufrecht zu erhalten. Auf diesen Tag hin werden die Handlungsstränge ausgerichtet; es ist der Wunsch von Enid, die sich an eine Vergangenheit klammert, die nie so stattgefunden hat, wie sie später gesehen wird. Es ist die Vergangenheit der Eltern mit ihren Kindern, die geschönt werden muss, um die Anstrengungen nicht vergeblich erscheinen zu lassen.

Das Weihnachtsfest nimmt einen „katastrophalen“ (ebd., S. 774) Verlauf, der alle enttäuscht und doch niemanden aus der Familie entlässt. Gary und Chip sind wie Kain und

¹⁰ Das reale Ereignis fand am 14. Oktober 1940 statt. Eine 1.400 Kilo-Bombe traf bei einem deutschen Luftangriff die U-Bahn-Station. 64 Menschen starben, an sie erinnert heute eine Tafel.

Abel, der eine wird vom Vater geliebt und der andere nicht, aber als der geliebte Chip vom Vater um Hilfe gebeten wird, versagt er ihm diesen Wunsch, weil der Vater nicht mehr dem Bild entspricht, das das Kind sich von ihm gemacht hat.

„The windows shook in the wind. When had it happened that his parents had become the children who went to bed early and called down for help from the top of the stairs? When had this happened?“ (Franzen 2001, S. 551).

Väter und Mütter sind in den Augen ihrer Kinder keine hilflosen Wesen, die später von ihnen, den Kindern, gepflegt werden müssen. Aber das Altern lässt die Eltern zu Kindern werden, die doch keine sind, weil sie das Leben nicht mehr vor sich haben. Das macht aus der alten eine neue Beziehung, die weder in der Kindheit noch in der Jugend vorgesehen war. Die Eltern werden zu Kindern, aber die Kinder können nicht zu Eltern werden, also nicht zurück nehmen, was sie mit ihren Eltern erfahren haben und weiter erfahren.

Dabei handelt der ganze Roman von unablässigen Korrekturversuchen. Chip, der Versager, der einige Zeit lang als Lehrer für englische Literatur an einem College unterkommt, überlegt, wie er den Peinlichkeiten seiner „Kindheit im Mittelwesten“ entgehen kann (Franzen 2005, S. 51). Er ist ein „intellectual“ (Franzen 2001) „with a backpack full of Heidegger and Wittgenstein (ebd., S. 45), der genau diesen Habitus korrigieren muss, denn mit erfolglosem Schreiben an einem nicht enden wollenden Drehbuch kann er nicht überleben. Chip wird aus dem College entlassen, weil er ein Verhältnis mit einer Schülerin angefangen hat. Der Entwurf der College-Laufbahn, für seine Eltern ein schlechter Ersatz ihrer eigenen Pläne mit Chip, ist Makulatur. Melissa sagt ihm zu Beginn der Affäre, sie habe eine wunderbare Kindheit gehabt und ihre Eltern seien immer ihre besten Freunde gewesen (ebd., S. 49). Am Ende verkauft Chip seine eigenen Bücher, sein Scheitern ist „pathetically obvious“ (ebd., S. 92), und doch korrigiert er sich nur, um weiterzumachen.

Der älteste Sohn ist Gary, ein scheinbar arrivierter Geschäftsmann. Gary versucht, sich von der Autorität seines Vaters zu distanzieren, aber das setzt voraus, auch der Vater kann sich von seinem „Universum“ lösen, was eine Korrektur des Lebens wäre und so ausgeschlossen ist (Franzen 2005, S. 211ff.). Alferds Leben war die *Midland Pacific Railroad*, deren technische Abteilung er in den letzten zehn Jahren seines Berufsleben geleitet hatte. Er musste mit ansehen, wie das Unternehmen fusioniert und umorganisiert wurde, ohne auf die Geschichte und so die guten Gründe von gestern zu achten (ebd., S. 99ff.). Er verachtete die neuen Chefs der Gesellschaft und kündigte, bevor er die Altersgrenze und so den Höchstsatz der Pension erreichte (ebd., S. 215f.). Im Ruhestand erreichte ihn ein Angebot, eines seiner Patente zu verkaufen, die eine Alterssicherheit darstellen. Das Angebot war weit unter Wert, er würde die Sicherheit gegen eine kurzfristige Kontoverbesserung eintauschen.

Denise, die kinderlose kleine Schwester, muss gegenüber den Erwartungen ihrer Mutter eine ständige Korrekturwand aufrechterhalten, weil die Erwartungen nie anders werden. Der fiktive Ort St. Jude im Mittelwesten, aus dem alle Kinder flohen, war für Enid besetzt mit einer einzigartigen „love of place,“ also mit Heimatliebe. In dem geordneten Leben von St. Jude gab es keinen schlechten Menschen, wenigstens sah Enid ihn nicht. Das Signum für diese Gewissheit ist das amerikanische „nice.“

„All her friends were nice and had nice friends, and since nice people tended to raise nice children, Enid’s world was like a lawn in which the bluegrass grew so thick that evil was simply choked out: a miracle of niceness“
(Franzen 2001, S. 118).

Erwartet werden nicht nur Kinder, sondern „good St. Jude kids“ (ebd.). Dass keines ihrer Kinder dem entsprach, verändert die Einstellung nicht. Eher ist Enid beschämt: „Her children didn't match. They didn't want the things she and all her friends and all her friend's children wanted. Her children wanted radically, shamefully other things“ (ebd., S. 122). Die eigene Erfahrung korrigiert nicht die Gewohnheit, aber genau das wird ausserhalb von *our town* verlangt.¹¹ An den „optimistischen Egalitarismus“ von St. Jude erinnert sich Gary im Museum of Transport, dort, wo die Lokomotiven enden, die Eisenbahngesellschaften gehören, die es nicht mehr gibt (ebd., S. 177f.).

Das Leitmotiv des Romans hat auch eine soziologische Seite. Die amerikanische Gesellschaft wird als eine Korrekturgesellschaft dargestellt. Überall gibt es „Persönlichkeitsoptimierer“ (ebd., S. 444), die mit der universalen Sehnsucht, „den Gegebenheiten des Selbst zu entfliehen“ (ebd., S. 448), Geld verdienen. Aber heraus kommt nur Anhedonie (ebd., S. 229f.), Verlust an Lebensfreude und so der nächste Anlass zur Korrektur. ANHEDONIA wird durch Grossbuchstaben hervorgehoben (Franzen 2001, S. 168) und klinisch definiert:

„A psychological condition characterized by inability to experience pleasure in normally pleasurable acts“ (ebd., S. 165).

Gary ist der klinische Begriff ANHEDONIA zum ersten Male in einem Buch aufgefallen, das auf den Nachtschisch seiner Frau Caroline lag. Das Buch hiess *Feeling GREAT!*“, „great“ wiederum in Grossbuchstaben geschrieben (ebd.). Gary und seine Frau erziehen auch ihre Kinder mit pädagogischen Ratgebern, die Titel tragen wie *Hands-Off Parenting: Skills for the Next Millenium*“ (Franzen 2001, S. 172) oder *Middle Ground: How to Spare Your Child the Adolescence YOU Had*“ (ebd., S. 181). Die Erziehung der Kinder wird so zur Selbstkorrektur der Eltern, aber die emotional gesunde Familie (ebd., S. 183) entsteht so trotzdem nicht.

Axon Cooperation, die Firma, die Alfred das Patent abkaufen wollte, hat ein neuronales Verfahren entwickelt, das „Corecktall“ genannt wird. Denise und Gary wohnen in einem Hotel in Philadelphia einer „road show“ für den Börsengang des Unternehmens bei (ebd., S. 188). Ihr wichtigstes Produkt ist „Corecktall“, das ursprünglich gegen den Verlauf von Parkinson entwickelt wurde, sich aber nun als so wirksam herausgestellt hat, dass eine völlige Heilung und so die Befreiung der Leiden des Alters möglich ist. Es ist ein Jungbrunnen,¹² und das wird auf der Road Show so gesagt:

„Corecktall has proved so powerful and versatile that its promise extends not only to therapy but to an outright *cure* not only of these terrible degenerative afflictions but also of a host of ailments typically considered psychiatric or even psychological. Simply put, Corecktall offers for the first time the possibility of renewing and improving the hard wiring of an adult human brain“ (ebd., S. 189).

„Corecktall“ ist die Zusammenfügung aus *Correction* und *Cocktail*. Die Patienten nehmen einen für sie persönlichen gemischten Cocktail ein, setzen sich Kopfhörer auf, stimulieren sich zum positiven Denken und erleben so gar nicht, was dann geschieht.

¹¹ Thornton Wilder: *Our Town* (1938). Grover's Corners, die fiktive Kleinstadt in New Hampshire, ist das literarische Vorbild für St. Jude. „Our Town“ ist 1940 verfilmt worden.

¹² Der spanische Entdecker Juan Ponce de Leon suchte den „Fountain of Youth“, als er 1513 im heutigen Florida landete.

„Enormous increases in computing power have made possible a process that is *instantaneously self-correcting* as to the location of the individual neural pathway under stimulation” (ebd., S. 193).

Das sei die Zukunft, sagt die Firma, die Korrektur von allem Kranken und Lästigen durch ein Verfahren, ihres, ein liberales, genannt „genuine, permanent, voluntary self-melioration“ (ebd., S. 209). Die Gegenwart sieht anders aus. Nach der Road Show beschreibt Gary seiner Schwester die Situation seiner Eltern so:

„Mom’s living with a guy who’s a physical wreck. He’s *had it*, he’s *trough*, finito, end of story, take a charge against earnings. And still she’s got this idea that if he would only try harder, everything would be fine and life would be just like it used to be. Well, I got news for everybody: *it ain’t never gonna be the way it used to be*” (ebd., S. 215).

Es ist nicht ausgemacht, ob der Mensch nicht doch zum Leiden geboren ist. Und schon gar nicht ist ausgemacht, dass die Erziehung davor bewahrt. Auf der letzten Reise, die sie mit Alfred unternimmt, einer Kreuzfahrt, lässt Enid ihr Leben mit Alfred und den Kindern Revue passieren. Über ihre Erziehung von Gray und Chip heisst es:

„Every day she endeavored to cleanse the boys’ diction, smooth out their manners, whiten their morals, brighten their attitudes. And every day she faces another pile of dirty crumpled laundry” (ebd., S. 269)

Auf der Kreuzfahrt fällt Alfred über Bord und wird doch noch einmal gerettet. Am Ende kann man sich an nichts mehr festhalten, denkt Alfred, als er beim Aufschlag das Wasser spürt, „ausser den eigenen Kindern“ (Franzen 2005, S. 467). Aber die suchen ständig selbst Halt. Die Jobs sind von Rationalisierungsprozessen bedroht (ebd., S. 499ff.), die Ehen sind keineswegs stabil und die Familien sind höchstens fiktive Stabilisatoren, am besten brauchbar in der Erinnerung. Glück ist eine vorübergehende Erfahrung (ebd., S. 547), einen „pursuit of happiness“ gibt es nicht. Und klar ist: „Was Korrekturen möglich machte, vereitelte sie zugleich“ (ebd., S. 388).

Auch hier gibt es ein Nachwort, das *The Corrections* überschrieben ist. Eingeleitet wird das Nachwort so:

„THE CORRECTION, when it finally came, was not an overnight bursting of a bubble, but a more gentle letdown, a year-long leakage of value from key financial markets, a contraction too gradual to generate headlines and too predictable to seriously hurt anybody but fools and the working poor” (Franzen 2001, S. 563).

Alle und alles verwandeln sich am Ende nochmals. Chip, der Versager, der in Vilnius in dunkle Geschäfte verwickelt war, sorgt sich nun um das Haus der Eltern. Die „Biotech-Aktie“ bricht ein und beschert Gary heftige Verluste. Enid verbringt in New York freie Tage mit Denise, die immer noch nicht verheiratet ist und keine Kinder hat. Und Enid erlebt in St. Jude ihre persönliche Metamorphose, seitdem Alfred aus dem Haus ist. Alfred wird in einem Hospital untergebracht. Chip heiratet, wird selbst Vater und erhält eine Stelle als Lehrer an einer Privatschule. „The sorry fact seemed to be that life without Alfred in the house was better for everyone but Alfred” (ebd., S. 566).

Am Schluss will Enid ihrem Mann sagen, wie unrecht sein Lebensentwurf gewesen sei.

„How wrong to have been so negative, how wrong to have been so gloomy, how wrong to have run away from life, how wrong to have said no, again and again, instead of yes: she had to tell him all of this, every single day. Even if he wouldn't listen, she had to tell him“ (ebd., S. 568).

Alfred lebte noch zwei Jahre im Hospital, länger als alle es für möglich gehalten hatten. Irgendwann fing er an, das Essen zu verweigern. Auch das hielt er eine ganze Woche lang durch. Er lag zusammengerollt auf dem Bett, atmete kaum und zeigte keine Reaktionen, ausgenommen wenn Enid versuchte, ihm Eiswürfel in den Mund zu schieben. Dann weigerte er sich und einmal schüttelte er sogar emphatisch mit dem Kopf. „The one thing he never forgot was how to refuse. All of her correction was for naught“ (ebd.).

3. Theorie, Fiktion und Realität

Die Romane erzählen Geschichten, nicht die eines Lebens, sondern die einer Fiktion. Romane sind ausgedachte Geschichten, aber solche, die möglich sein könnten und die für den Leser Realitätsgehalt haben. Nicht nur Romane sind Geschichten; im Alltag werden ständig Geschichten erzählt, und wir haben ein gutes Gespür dafür, wann eine Geschichte gut und wann sie schlecht ist. Die Handlungen von Romanen fesseln den Leser, weil sie so oder ähnlich auch im Leben geschehen und nur nicht aufgeschrieben werden, also keine Sprache finden. Der hauptsächliche Unterschied zu den Geschichten des Lebens sind nicht die Figuren, in denen wir uns wieder erkennen, und auch nicht die Erzählung, die uns bekannt vorkommt, weil jeder so etwas erleben kann, sondern die Sprache. Und, damit verbunden, die Theorie des Autors, die sich in der Art und Weise, wie erzählt wird, artikuliert.

Atonement ist wie *corrections* auch ein Theorem, nicht nur ein Thema. Der Wunsch nach der Sühne von Schuld bezieht sich auf einen Augenblick, der nicht wiederholt werden kann. Das christliche Thema der Vergebung oder der Gnade hat mit einem einmaligen Opfer zu tun, das um den Preis des Glaubens nicht mehrfach stattfinden kann. Sünden dagegen sind immer möglich und Schuld kann jeder auf sich laden, ohne damit rechnen zu können, die Tat auch zu sühnen und Vergebung zu finden. Ein Thema seit Miltons *Paradise Lost* ist die Frage, was passiert, wenn das Paradies nicht nur verlassen wird, sondern auf Dauer verloren ist, weil es nie bestanden hat.

Niemand, heisst es bei Milton, kann „atonement for himself“ erlangen oder dafür ein eigenes Opfer bringen (Milton 1990, S. 408). Milton ist Deist, es gibt für ihn keine Prädestination und so kein Vorherwissen. Hätte ich ein solches Vorherwissen, schreibt er im dritten Buch von *Paradise Lost*, so hätte es keinen Einfluss auf meine Fehler und die der anderen. Die Menschen sind frei und so auch frei zur Schuld (ebd., S. 405). Sie sind daher nicht einfach, wie bei Rousseau, gut. Gott hat den Menschen Leben geschenkt, aber nicht zugleich auch Güte. Sie sind sterblich und ob ihre Schuld am Ende auch bezahlt wird, zeigt sich erst am Tag der Gnade (ebd.). Was John Milton die „powers of darkness“ nennt (ebd.), spielt in Ian McEwans Romanwerk eine zentrale Rolle. Die Theorie ist nicht auf die gute Natur des Menschen eingestellt, daher gibt es auch keine Basis für irgendeine Form von Selbstkorrektur. Und natürlich kann dann auch keine Erziehung „gelingen.“

Jonathan Franzens Theorie ist ähnlich verschlüsselt. St. Jude, die fiktive Stadt im Mittleren Westen, ist benannt nach Judas Thaddäus. Robin, zeitweilig die Liebe von Denise und dann ihre grosse Enttäuschung, nennt ihn in einem Gespräch einen seiner „Lieblingsheiligen“ (Franzen 2005, S. 560). Judas Thaddäus ist einer der zwölf Jünger von Jesus. Er wird im Johannesevangelium erwähnt, als er Jesus vor dessen letzter Rede fragt: „Herr, was ist geschehen, dass du dich uns offenbaren willst und nicht der Welt“ (Joh 14, 22). Jesus antwortet bekanntlich, dass nur wer ihn liebt, sein Wort aufnehmen und bewahren wird. Der Helfer der Verbreitung des Wortes ist der Heilige Geist. Erst dann, also mit dem Pfingstwunder, kann das Wort durch die Apostel hinaus in die Welt (Joh 14, 23-26).

Aber will die Welt die Botschaft noch hören? Einer der Bezugsautoren in *The Corrections* ist Schopenhauer. Er wird vor allem in dem Kapitel *At See* zitiert (Franzen 2001, S. 239-338), in dem mit geschobenen Rückblenden auf die Erziehung der Kinder Alfreds körperlicher Zerfall beschrieben wird. Die Kulisse ist ein Luxusliner, der Kontrast sind die vielen gesunden Alten, denen das definite Leid noch bevorsteht. Der Wille Gottes ist nicht zu erkennen. Die Darstellung dieser neuen Titanic wird immer wieder unterbrochen mit Schopenhauer-Zitaten (ebd., S. 258ff.). An einer Stelle heisst es:

„The world nothing but a materialization of blind, external will“ (ebd., S. 262).

Unmittelbar dahinter folgt ein Zitat aus Schopenhauers *Nachträgen zur Lehre vom Leiden der Welt*:

„Zur Plage unsers Daseyns trägt nicht wenig auch Dieses bei, dass stets die Zeit uns drängt, uns nicht zu Athem kommen lässt und hinter Jedem her ist wie ein Zuchtmeister mit der Peitsche“ (Schopenhauer Werke Band IX, S.318).¹³

Es war Alfred, der Enid, als sie ihn kennen lernte, die Lehre von Schopenhauer nahe brachte. Daher bezeichnet sie ihn am Schluss auch als „negative“ und „gloomy.“ Er kam als junger Stahlingenieur nach St. Jude, und er erklärte ihr bei ihrem ersten Treffen, „that human beings were born to suffer“ (Franzen 2001, S. 268). Später findet sie in einem abgegriffenen Band Schopenhauer eine Passage,¹⁴ die Alfred unterstrichen hatte:

„Wer die Behauptung, dass, in der Welt, der Genuss den Schmerz überwiegt, oder wenigstens sie einander die Waage halten, in der Kürze prüfen will, vergleiche die Empfindung des Thieres, welches ein anderes frisst, mit der dieses anderen“ (Schopenhauer Werke Band IX/S. 317).

Die calvinistische Ethik, also die Basis der amerikanischen Gesellschaft, hat keinen wachsenden Ertrag. Die weltliche Mission muss scheitern. Arbeit, Plage und Mühe, heisst es bei Schopenhauer, führen nicht irgendwann einmal ins Schlaraffenland (ebd., S. 318). Wer zurückblickt, fühlt das „gänzliche *disappointment* über das ganze Leben“, das im „rosigen Morgenlichte der Jugend“ so schön begonnen und so wenig gehalten hat (ebd., S. 325).

„In früher Jugend sitzen wir vor unserm bevorstehenden Lebenslauf, wie Kinder vor dem Theatervorhang, in froher und gespannter Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. Ein Glück, dass wir nicht wissen, was wirklich kommen wird. Denn wer es

¹³ Den Schluss zitiert Franzen (2001, S. 361) nicht. Es heisst bei Schopenhauer: „Bloss Dem setzt sie nicht zu, den sie der Langenweile überliefert hat“ (Werke Band IX/S. 318).

¹⁴ Nachträge zur Lehre vom Leiden der Welt, § 149.

weiss, dem können zu Zeiten die Kinder vorkommen wie unschuldige Delinquenten, die zwar nicht zum Tode, hingegen zum Leben verurtheilt sind, jedoch den Inhalt ihres Urtheils noch nicht vernommen haben“ (ebd., S. 324).

Die tröstliche Theorie ist die, die von erfolgreichen Korrekturen am Lebenslauf ausgeht. Es ist dies nicht, wie bei Thomas Bernhard (1975) die „Korrektur“ des Schriftstellers, sondern die Veränderung der eigenen Geschichte, die immer in Reichweite erscheint und doch oft nicht gelingt, obwohl oder weil sie ständig versucht wird. Darüber belehren Romane, nicht die Pädagogik.

Philip Roths Roman *The Human Stain* aus dem Jahre 2000 erzählt von dem Versuch einer Korrektur der Jugend, der Herkunft und der Rasse, aber er bleibt nicht bei einer unaufgelösten Schuld stehen und sieht auch nicht ständige Metamorphosen, von denen die meisten nicht gelingen; vielmehr ist der Versuch der Korrektur der Jugend äusserst erfolgreich. Er hat nur seinen Preis, der im Motto des Romans angedeutet wird. Das Motto ist ein Zitat aus Sophokles' Tragödie *König Ödipus*. Zu Beginn des Dramas fragt Ödipus, der König von Theben, seinen gerade angekommenen Schwager Kreon nach dem Spruch des Orakels. Kreon erkundigt sich, ob er frei sprechen dürfe. Ödipus gewährt die offene Rede und Kreon sagt in der englischen Übersetzung:

„Then let me report what I heard from the god.
Lord Phoebus clearly orders to drive away
the polluting stain this land has harboured –
which will not be healed if we keep nursing it”
(Oedipus the King, 112-115).

Ödipus fragt: „What sort of cleansing? And this disaster - how did it happen?” Und Kreon antwortet:

„By banishment –
or atone for murder by shedding blood again.
This blood brings on the storm which blasts out state”
(Oedipus the King, 117-119).

Roth zitiert die letzte Zeile nicht, das Motto spielt auf das Ende der Geschichte an, als Coleman Silk und Faunia Farley durch Faunias Mann, Lester Farley, von der Fahrbahn abgedrängt werden. Er fährt auf ihrer Seite der Strasse mit seinem Pick-up genau auf sie zu; als Coleman ausweichen will, rast er die Böschung hinter, der Wagen überschlägt sich und die beiden Insassen sind auf der Stelle tot. Alles sieht nach einem Unfall aus (Roth 2004, S. 289ff.), aber es war Rache, an einem alten Juden und einer Putzfrau, die Lester für den Tod seiner Kinder verantwortlich macht und dafür, dass sie ihn verlassen hat. Reue zeigt Lester nicht (ebd., S. 288). Die antike Katharsis hat nichts mit den Gefühlen eines Vietnamveteranen zu tun.

Die Geschichte spielt im Sommer des Jahres 1998. Sie wird erzählt von dem jüdischen Schriftsteller Nathan Zuckerman, der sie von seinem Nachbarn erfährt und aufschreibt. Der Nachbar ist Coleman Silk. Er lebt seit zwei Jahren im Ruhestand, über zwanzig Jahre lang war er Professor für klassische Literatur am Athena College, dem er sechzehn Jahre auch als Dekan diente. Als er zum Professor berufen wurde, war er einer der ersten Juden, die in Amerika klassische Literatur lehrten. Seine wissenschaftliche Reputation war makellos, als Dekan setzte er schwierige Reformen durch und als Hochschullehrer war er untadelig. Sein

Rücktritt geschah nicht freiwillig und hat mit einem Vorfall zu tun, der im Alter sein ganzes Leben verändern würde.

Nachdem in seinem Seminar zwei farbige Studenten mehrere Wochen lang nicht erschienen waren, fragte er die Anwesenden:

„Kennt jemand diese Leute? Hat sie schon mal jemand im College gesehen, oder sind es dunkle Gestalten, die das Seminarlicht scheuen?“
(ebd., S. 15).

Coleman verwendet den Ausdruck „spooks“, „Gespenster“, ein amerikanisches Slangwort für „Neger“, das heute zu gebrauchen gegen die Regeln der politischen Korrektheit verstösst. 1920 konnte Harold Lloyd noch in einem Film *Haunted Spooks* spielen,¹⁵ der nicht im Verdacht stand, rassistisch zu sein. Heute ist „spook“ gleichrangig mit „jig“, „nigger“ oder „spoon“, ein Wort, das unter Bann gestellt ist.

Damit beginnt Colemans Abstieg, der zugleich eine Korrektur seiner Lebenslüge ist. Das College entlässt ihn, obwohl er seine Wortwahl „spooks“ philologisch wie rhetorisch brillant zu verteidigen versteht (ebd., S. 101). Seine Beziehung zur viel jüngeren Faunia wird zum öffentlichen Skandal (ebd., S. 50ff.). Er ist mit einundsiebzig Jahren auf Hilfsmittel angewiesen und denkt, man hatte „Viagra“ *Zeus* nennen sollen (ebd., S. 43). Die Lebenslüge wird nach und nach aufgedeckt. Er stammte aus East Orange in New Jersey. Seit über fünfzig Jahren weiss niemand mehr, dass er dort „Silky Silk“ gerufen wurde. Sein Vater Clarence Silk arbeitete als Steward bei der Eisenbahn, seine Mutter war Putzfrau in einem Krankenhaus, Jobs, die in den dreissiger und vierziger Jahren nur Schwarze ausgeübt hatten. Jude war der Chefarzt im Krankenhaus, in dem die Mutter tätig war.

Der Vater, hoch gebildet „in der Sprache von Chaucer, Shakespeare und Dickens“ (ebd., S. 110), stammte aus Georgia und hatte dort ein College besucht. Steward musste er werden, weil sein Optikergeschäft in Orange Bankrott machte. Eine solche Selbständigkeit erlangte er in seinem Leben nie wieder (ebd.). Coleman ist ein Musterschüler, der älteste Sohn geht bereits auf College, die Silks sind eine „vorbildliche Negerfamilie“ (ebd., S. 103). Coleman lernt boxen, beim Training rät man ihm, „nicht zu erwähnen, dass er ein Farbiger sei“ (ebd., S. 117). Er besucht nach seinem Schulabschluss die Howard-University in Washington und erfährt hier zu seinem Entsetzen, dass der Ausdruck „Nigger“ ihn meinte (ebd., S. 121). Er ist hellhäutig und doch immer noch farbige, ein „Nigger“ und ein „Neger“ gleichermaßen (ebd., S. 127).

Diesen Makel legte er ab und korrigierte so seine Herkunft. Als er Steena Palsson kennenlernte, skandinavische Herkunft, blond und weiss, konnte er ihr nicht sagen, dass er ein Farbiger sei (ebd., S. 138). Lange hielt er einen „so willkürlichen Faktor wie die Rassenzugehörigkeit“ für nebensächlich. Seit seiner frühesten Kindheit hatte er sich nichts anderes gewünscht als frei zu sein, „nicht schwarz, nicht weiss, sondern einfach frei und er selbst“ (ebd., S. 141). Aber den Entwurf des Lebens nur durch den eigenen Willen (ebd.) setzte eine Herkunft voraus, die das nicht zuliess. Er *war* der „farbige Junge von der East Orange High“ (ebd., S. 137), es sei denn eben das wird korrigiert.

Im Krieg diente Coleman mit meinem Trick als Weisser bei der Navy, niemand zweifelte an der Legende. Danach lebte er mit dieser „Tarnung“ (ebd., S. 152) in Manhattan

¹⁵ *Haunted Spooks*, Regie von Alfred J. Goulding und Hal Roach (Erstaufführung am 14. März 1920).

und lernte Steena kennen. Aber als er 1950 auf Steenas Wunsch seine Mutter und seine Schwester in seinem Elternhaus besuchte, war die Herkunft nicht zu übersehen. Steena trennte sich von ihm, weil sie seine Herkunft und seine neue Identität nicht teilen konnte. Coleman baute konsequent weiter an der neuen Legende. Er studierte nicht mehr, wie vor dem Krieg, Medizin, sondern klassische Literatur. Er machte als weisser Jude die besten Abschlüsse, keine Vergangenheit behinderte seine Karriere, er heiratete Iris Gittelman, eine Weisse, schlug mit ihr einen eigenen Weg ein und verleugnete seine Mutter.

„In der Navy hatte er gelernt, dass niemand lange nachfragt, solange die Geschichte, die man über sich selbst erzählt, nur einigermaßen gut und stimmig ist, weil sich kein Mensch so sehr dafür interessiert“ (ebd., S. 152).

Literatur

- Bernhard, Th.: Korrektur. Roman. Frankfurt am Main 1975.
- Franzen, J.: The Corrections. New York: Farrar, Straus and Giroux 2001.
- Franzen, J.: Die Korrekturen. Roman. Aus dem Amerikanischen übers. v. B. Abarbanell. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005.
- Hodgson, L.: The Doctrine of the Atonement. New York: Charles Scribners' Sons 1951.
- Lewis, C.S.: A Preface to Paradise Lost. Being the Ballard Matthews Lectures, Delivered at University College, North Wales, 1941. Oxford: Oxford University Press 1942.
- McEwan, I.: Atonement. London: Jonathan Cape 2001.
- McEwan, I.: Abbitte. Roman. Aus dem Englischen übers. v. B. Robben. Zürich: Diogenes Verlag 2002.
- McEwan, I.: Saturday. Roman. Aus dem Englischen übers. v. B. Robben. Zürich: Diogenes Verlag 2005.
- Milton, J.: Selections. Ed. by St. Orgel/ J. Goldberg. Oxford/New York: Oxford University Press 1999.
- Patrides, C.A.: Milton and the Protestant Doctrine of the Atonement. In: PMLA Vol. 74, No. 1 (March 1959), S. 7-13.
- Schopenhauer, A.: Zürcher Ausgabe Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. A. Hübscher, Band IX: Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften. Zweiter Band, Erster Teilband. Zürich: Diogenes Verlag 1972.
- Roth, Ph.: Der menschliche Makel. Aus dem Amerikanischen übers. v. D. v. Gunsteren. 5. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004
- Sebag Montefiore, H.: Dunkirk: Fight for the Last Man. London: Penguin Books 2007.
- Smith, D.: One Hundred and One Dalmations, or the Great Dog Robbery. London: William Heinemann 1956.
- Sophocles: Oedipus the King. Translation by Ian Johnston. Arlington, Vermont: Richer Resources Publications 2006.