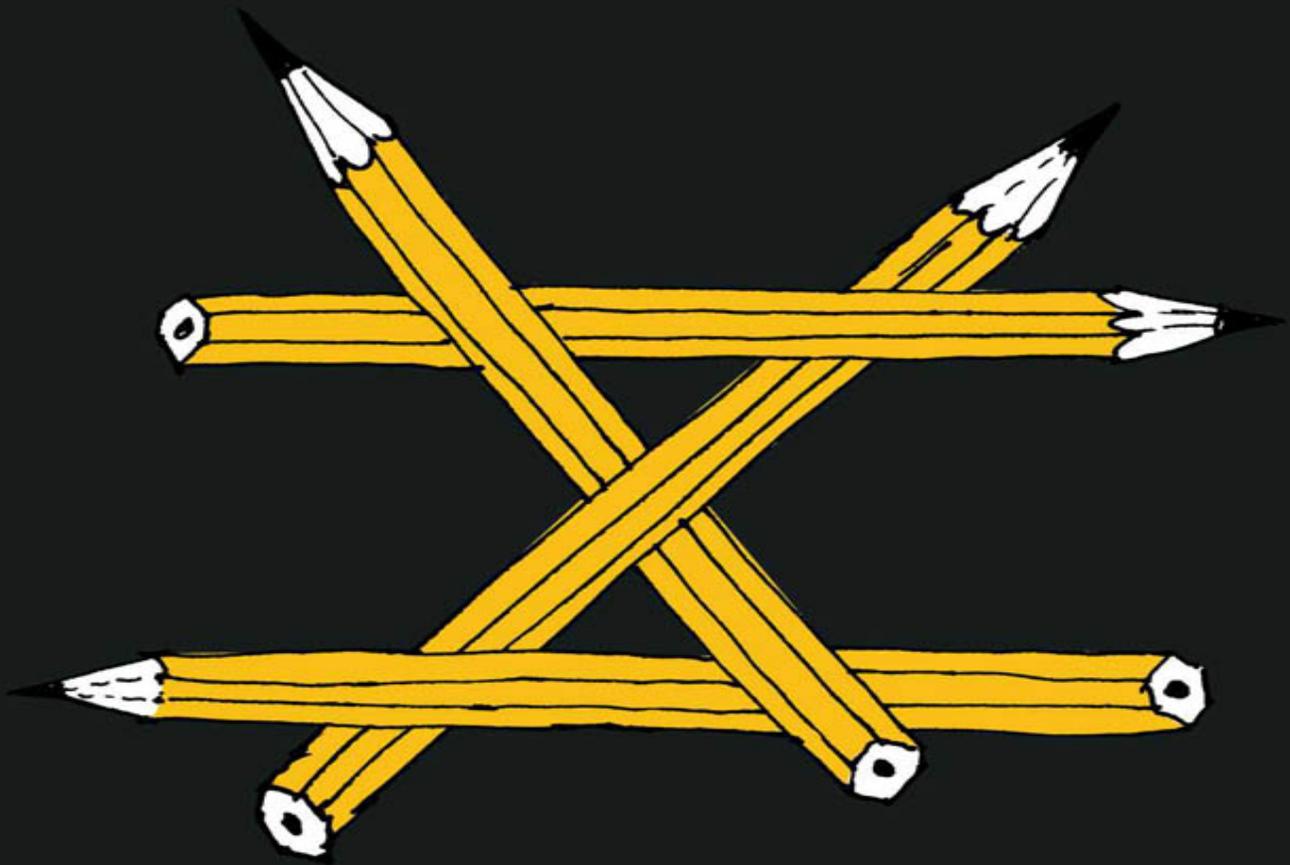


URSULA KRECHEL



In Zukunft schreiben

Handbuch für alle, die schreiben wollen

JUNG
UND
JUNG

In Zukunft schreiben

3. Auflage

© 2003 Jung und Jung, Salzburg und Wien
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck: CPI Moravia Books, Pohořelice, © 2010

ISBN 3-902144-66-1

URSULA KRECHEL

In Zukunft schreiben

Handbuch für alle,
die schreiben wollen

JUNG
UND
JUNG

The old cry used to be: you can't make a writer. Oh, yes, you can. You can take him young, insecure, and worried.
You can make him old, insecure, and worried.

Paul Engle

Man fragte Rockefeller, wie er zu seinem Reichtum gelangt sei. „Indem ich untersuchte, wie man jeden Gegenstand, der mir in die Hände fiel, zu Geld machen könnte.“ Idem für die Poesie, die Literatur.

Max Jacob

Am Anfang stehen

Ein Fensterkreuz, an dem eine Jacke baumelt, das Taubengurren, das Tschilpen der Spatzen am frühen Morgen auf der Regenrinne, das Brummen des Druckers unter dem Tisch, alles könnte in einen Text eingehen, *ist* Text, wenn sich jemand zum Schreiben, zum Beschreiben entschließt. Er tut dies zum ersten Mal, er tut dies, als hätte noch nie jemand vor ihm über Tauben und Spatzen und eine lüftende Jacke geschrieben, jedenfalls glaubt er das. Es ist ein unendliches Glück, noch ist alles möglich, noch ist alles Entwurf, Skizze. Noch leuchtet alles im blendenden Licht. Wer zu schreiben beginnt, hat einen Vorrat von Welt, von Gegenständen zur Verfügung. So soll es bleiben.

So bleibt es und ändert sich doch: Die Empfindung für das Schreiben ändert sich mit der wachsenden Schreiberfahrung. Schreiben ist eine ausgezeichnete Gelegenheit, das Denken zu schärfen, etwas in Erfahrung zu bringen für sich und andere und es aufzubewahren. Der Schreibende kann sich wie ein Kundschafter vorkommen. Er ist niemand, der schon alles weiß, es niederschreibt und sein Wissen mitteilt. Vielmehr ist er einer, der wissen will. Ihn treibt die Neugier auf all das, was ihm unterwegs begegnet. In diesem Zustand ist Gegenwart, brennende, leuchtende Gegenwart, die Antennen sind aufgerichtet, ausgerichtet auf das eigene Erleben und auf das exemplarisch Erlebbare. Dieser glückhafte Zustand hat eine dunkle Kehrseite, er schnürt die Beziehung zur Vergangenheit ab und verhindert eine wichtige Dimension von Erfahrung: die der Geschichtlichkeit des eigenen Tuns und Bestrebens.

Wer beginnt und den Wunsch hat, das spontane Schreiben zu einer Arbeit, möglicherweise zu seinem Beruf zu machen, tut dies in

einem bestimmten historischen und sozialen Raum. Er ist angefüllt mit Texten. In ihm herrschen ästhetische Übereinkünfte verschiedenster Art, Wertungen und Tabus. Doch wer zu schreiben beginnt, wird nicht der Fülle gewahr. Für eine Zeitlang ist der Blick nach innen gewandt, es füllen sich nur Blätter mit Zeichen, mit Symbolen, so entsteht (vielleicht) etwas von dem anderen, welches Literatur, Kunst ausmacht. Wer zu schreiben beginnt – und dies kann ein Beginn in jedem Lebensalter sein –, hat etwas mitzuteilen. Er hat sich mitzuteilen. Jedenfalls glaubt er das. Ob er etwas zu sagen hat, muß sich in jedem einzelnen Fall beweisen. Etwas zu sagen haben, soll hier zunächst keinesfalls metaphorisch verstanden werden. Es müßte dann heißen: Jemand hat etwas zu *sagen*. Mitzuteilen ist die dramatische Situierung eines einzelnen Menschen in der Welt, seine Herkunft, seine Vorlieben, Abneigungen, sein Lieben. Es könnte auch sein, daß jemand am Anfang gar nicht über sich selbst Mitteilungen machen möchte, sondern seiner Wahrnehmung vertraut. Es könnte sein, daß er schreibend Wirklichkeit erforschen, ja, überhaupt erst Wirklichkeit genauer erfassen will, daß er mitteilt, was er sieht und hört, was er liest und wie er darauf reagiert. Es könnte sein, daß jemand mitteilen möchte, wie und über was um ihn herum gesprochen wird, mit äußerster Hellhörigkeit, daß er beobachten möchte, was geschieht, was ihm oder anderen geschieht, geschehen könnte. Und vor allen Dingen ist die Veränderung der Wahrnehmungsfähigkeit im Gegensatz zu anderen Menschen, die früher geschrieben haben, ein wichtiger Teil der Arbeit. Das Ich beginnt, Fragen zu stellen, beginnt, Beobachtungen zu machen und sie selbst zu verantworten, sich Eigenheiten zu stellen, sie aufzusuchen. Es beginnt, seine Beobachtungen mit den im Umlauf befindlichen Behauptungen zu vergleichen. Es nimmt Differenzen wahr.

Mit anderen Worten: Es geht um eine starke Individualisierung in der Sicht von Welt, im Umgang mit Sprache, in der Verarbeitung von Wahrgenommenem. Wer zu schreiben beginnt, öffnet einen Raum, der gefüllt werden will, nicht vollgeschrieben. Wer schreibt, glaubt,

schreiben zu können, weiß aber noch nicht, daß er das Schreiben lernen muß, lebenslänglich und täglich noch einmal. Der Schriftsteller ist ein Pionier des lebenslangen Lernens. Auch das Weiterschreiben von Tag zu Tag, von Buch zu Buch ist ein Lernen über Beschränkungen, über Zwänge und Regeln. Manche Zwänge und Regeln muß der Schriftsteller, die Schriftstellerin sich selbst auferlegen.

Als sich in mir der Berufswunsch Schriftstellerin formte, verfiel, festigte oder als ich begriff, daß keine andere Tätigkeit als Schreiben mich auf Dauer befrieden (ich sage nicht: befriedigen) würde, war dieser Wunsch, der Entschluß, dem Wünschen zu trauen, ein geheimer. Das Schreiben im Rücken der Schulaufgaben, zwischen rasch hingefetzten Pflichtübungen, war eine Erregung, zu der das Geheimnis unmittelbar gehörte. Es zog mich mit vierzehn, fünfzehn Jahren, nachdem alles Erreichbare ausgelesen, ausgetrunken war, zum gerade eröffneten Neubau der Stadtbibliothek, einem weißen Wabenbau am Rande des Trierer Palastgartens, der Bau war kühl und hell, ein paar Treppenstufen führten hinauf, eine kleine kulturelle Erhabenheit, die ich auf Zehenspitzen nahm. Innen im weiten Lesesaal saßen ältere Herren über Halbjahresbänden der Lokalzeitung auf der Suche nach einer vergilbten Notiz, Studenten kamen in den Semesterferien, die Aufsicht flüsterte, die Herren räusperten sich. Ich bekam einen Leseausweis, was mich überraschte und stolz machte, ich lernte das Wort *Inkunabel*. Manchmal führte der Direktor der Stadtbibliothek Gäste durch das neue Haus, in dem endlich die alten, kostbaren Bücher sicher aufbewahrt waren, ich hörte, daß sie im Krieg ausgelagert gewesen waren und glücklicherweise gerettet wurden. Ich schloß mich einer Besuchergruppe an, bestaunte die Miniaturen, die in den Zwickeln der goldenen Buchstaben saßen, öffnete die Karteikästen aus hellem Holz, blätterte, doch ich wußte nicht, was ich suchte. Die Schublädchen mit den alphabetischen Namensverzeichnissen nützten mir nichts, es war schön, in die Griffmulden zu fassen, es war schön, sich an einen der hellen, großen Holztische zu setzen und

hinauszuschauen in den Park, drinnen und draußen, geschützt in einem kulturellen Kokon, die Glocken läuteten, draußen gingen Frauen spazieren, manche hatten einen Hund, meine Mutter ging nie allein spazieren. Ich saß auf einem gepolsterten Stuhl mit sanft gebogener Lehne, azurblau, so sahen auch Cocktailsesselchen aus. Es war schön, mit der Hand, die nicht schrieb, über das eigene Knie und weiter über das Polster des Sesselchens zu streichen. Ich stand auf vom blauen Sitz, in dem es sich so zeitgenössisch modern saß, ich fand den systematischen Katalog, schnüffelte beim Buchstaben P, bei Poesie, fand den Begriff Poetik, den ich nicht kannte. So begann es. Andere begannen als Heizer auf einer Seereise oder als Kesselreiniger in den Kavernen des Sozialismus.

1 Das Glück des Beginnens: die Gattungen

Mitteilungen unter verschärften Bedingungen

Wer schreibt, macht die oft schmerzhafteste Erfahrung, daß die Mitteilung, auch die schriftliche, und das freie Schreiben, das er begonnen hat, gänzlich verschiedene Bedingungen haben und anderen Regeln gehorchen. Er schreibt vielleicht am Anfang „nur einfach so“. Und es ist ja ein Menschenrecht, sich mitzuteilen. Darauf beruft sich auch – insgeheim – der Schreibende. Ein Menschenrecht, in seiner Mitteilung verstanden zu werden, gibt es nicht.

Der einfache Aussagesatz „Ich bin krank.“ hat je nach der sozialen Situation der Mitteilung eine vollkommen unterschiedliche Bedeutung. In der Sprechstunde eines Arztes heißt dieser Satz in der weiteren Folge: „Untersuchen Sie mich!“ Oder: „Lindern Sie meine Schmerzen!“ Der Aussagesatz verbirgt eine unausgesprochene Bitte oder gar eine Handlungsaufforderung. Der gleiche Satz, in einer intimen Situation zu einem nahen Menschen gesprochen, kann eine Entschuldigung oder eine Erklärung für ein ungewöhnliches, ja bestürzendes Verhalten sein. Seine Übersetzung hieße dann: „Ich kann nicht tun, was du von mir erwartest.“ Möglicherweise begründet der gleiche Satz eine noch vertraulichere Aussage: „Ich habe eine schwere, lebensbedrohende Krankheit, die mich von vielem ausschließt.“ So gesprochen, läßt er dem Adressaten einen Freiraum, in dem Mitleid, Furcht oder Abwehr entstehen können. Der Satz mag die Aufschlüsselung eines Geheimnisses oder einer tiefen Beschämung sein. Zu einem Arbeitgeber gesprochen, hat er

wieder eine andere Bedeutung: „Fragen Sie nicht weiter, ich werde heute nicht am Arbeitsplatz erscheinen.“ Die Mitteilung ist stark formalisiert und schneidet eine weitere Kommunikation ab. Die Fragen, die darauf folgen könnten, „Ist es schlimm?“, „Tut es weh?“, sind dann unangemessen. Entweder erscheint ein tatkräftiger und wieder gesunder Mensch am nächsten Tag am Arbeitsplatz, oder er legt ein Attest vor, das seinen Satz mit ärztlicher Autorität unterfüttert, eine Ursache des Fernbleibens liefert, doch nicht unbedingt die Krankheit nennen muß.

Wollte man einen Roman oder eine Erzählung lesen, die mit dem Satz „Ich bin krank.“ beginnt? Hat man einen solchen Anfangssatz je gelesen? Vermutlich nicht. Es fehlt diesem Satz eine Dimension der Tiefe. Man könnte diese auch als eine zeitliche Dimension bezeichnen, die dem Erzählen innewohnt. Wie war das, als ich gestern noch gesund war? „Ich bin krank.“ Man wiegt diesen Satz, man wiegt das Buch in der Hand, es wiegt nicht so schwer, schwerer wiegt die Erwartung einer langwierigen tragischen Verwicklung mit falschen Diagnosen, gescheiterten Operationen, Unverträglichkeiten, eine existenzielle Krise, nein, das zieht nicht an. Es sei denn, außerliterarische Gesichtspunkte wie Voyeurismus oder Schadenfreude stehen im Vordergrund. Man erwartet insgeheim etwas, von dem schlichtere Leute gerne sagen: Darüber könnte ich Romane schreiben. Und glücklicherweise tun diese Leute es doch nicht. (Vielleicht, weil sie ahnen, niemand wollte ihren Roman kennenlernen.) Der Satz, der in der Alltagskommunikation so weitreichende Bedeutungsfelder öffnet, lädt nicht zum Lesen ein, eher fürchtet man intime Geständnisse oder Zumutungen, eine Grenzüberschreitung der Negativität.

Könnte ein Gedicht mit diesem Satz beginnen? Sogleich liegen die drei Wörter anders in der Hand, und vor allen Dingen liegen sie anders im Mund. Ja, man muß sie in den Mund nehmen und probierhalber vor sich hinsprechen: drei gleichrangige Silben, drei kurze Wörter, bam bam bam. Ich bin krank. Das sind Glockenschläge, so wird die Zeit angezeigt. Für ein Gedicht sind sie

viel zu schwerfällig, zu unbeweglich. Sofort müßte eine kleinere Glocke zu bimmeln beginnen, damit eine Wortmusik entstünde. Versuchsweise stellen wir die Wörter des Aussagesatzes um, wie es das Deutsche im Gegensatz zu anderen Sprachen erlaubt: „Krank bin ich.“ Damit hat sich bereits etwas Entscheidendes geändert. Wir hören die erste Silbe wie einen Auftakt. „Krank bin ich.“, und plötzlich stellt sich eine Erwartung ein. Man möchte insgeheim gleich Auslassungszeichen hinzufügen: „Krank bin ich ...“ Die Silben sind nicht mehr gleichrangig, krank und ich haben einen stärkeren Akzent als die mittlere Silbe. Man möchte fortfahren, so etwa: „Krank bin ich und klage nicht.“ Was macht diese Zeile in aller Bescheidenheit des Ausdrucks einigermaßen befriedigend, während eine Fortführung wie: „Krank bin ich und hole mir ein Attest.“ sofort die lyrische Schmerzgrenze erreicht und verworfen wird? Als Gedichtzeile geschrieben, klingt diese zweite, versuchsweise notierte Einheit nicht. Es sind zu viele widerstrebende Elemente darin, zu viel Durcheinander, die sechs letzten Silben stolpern, und gleichzeitig fehlt ihnen etwas Spezifisches, sie sind einfach langweilig.

Krank bin ich und klage nicht.

Wenn wir diese Zeileneinheit auf ihren Lautstand untersuchen, besticht sie durch ihre Reduktion, nur zwei Vokale tragen die Zeile, *A* und *I*, das unbetonte *E* in „klage“ ist zu vernachlässigen. Die Reduktion ist eine Ordnungsmacht, auch im Gedicht, weniger ist mehr, die Entscheidung für eine bestimmte Struktur schafft Befriedigung. Eine weitergehende Befriedigung ergibt sich aus der Wiederholung des Konsonanten *K* bei den betonten Silben *krank* und *kla-* und der Inversion der Lautfolge von *i* und *n*. Da das Verb eine natürliche, größere Betonung hat als die Verneinung am Schluß, lesen wir unwillkürlich:

Krank bin ich und klage nicht ...

Auf der verneinenden Silbe ruht ein Akzent, der jedoch nicht so stark ist wie der Akzent der sinntragenden Wörter, ein Nebenakzent. Die kleine Operation hat sogleich in das Reich des Akustischen geführt, während in der Prosafassung sich alle Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der einzelnen Wörter gerichtet hat. Das Gedicht als eine mit einem Blick überschaubare Einheit läßt uns nicht fürchten, hier werde eine Krankengeschichte ausgebreitet, dafür hat es keinen Raum, und vielleicht ist auch deshalb die kleine Zusatzerfindung „klage nicht“ befriedigend. Die Zeile sagt energisch und explizit, was ein Gedicht leisten kann und was es vermeidet, für Schwellungen, Abszesse und falsche Diagnosen ist hier kein Platz.

Stellen wir uns eine Figur auf dem Theater vor, die den Satz „Ich bin krank.“ ausspricht. Sofort können wir uns auf eingespielte Reflexe verlassen, ja, wir *wissen* es, die Figur wird doch nicht die ganze Geschichte erzählen. Der Theaterinstinkt wird uns vermuten lassen, sie wird überhaupt nichts *erzählen*, jedenfalls nicht das, was uns, als wir von Prosa ausgegangen sind, gleich in Besorgnis gestürzt hat. Der Theaterinstinkt sagt: Hier muß etwas geschehen, es kann nicht so schlimm sein, wenn eine Figur mit diesem Satz auftritt. *Wir sehen es*. Jemand ist nicht krank, sondern *behauptet*, krank zu sein. Vielleicht sagt der Gestus der Figur bereits: Ich *spiele* einen Kranken. Sie können dies glauben oder nicht. (Natürlich ist der Schauspieler X, der den Kranken darstellt, kerngesund.)

„Ich bin krank.“ Wir sehen einen Körper im Raum, der uns Hinweise gibt, inwieweit wir dem Aussagesatz trauen können und wollen. Vielleicht tritt eine zweite Figur auf, die sagt: „Ich nicht.“ Sofort befinden wir uns in einer clownesken Situation.

X: Ich bin krank.

Y: Ich nicht.

X: Das tut mir aber leid.

Würde nicht X, sondern Y „Das tut mir aber leid.“ sagen, wir befänden uns in einem Elends-Dialog, in dem mit Gewißheit auf eine Einführung die erwartete Fortführung kommt. „Mein Wellensittich ist gestorben.“/ „Das tut mir aber leid.“ Oder: „Heute morgen hat es geregnet.“/ „Ich habe auch meinen Schirm vergessen.“/ Oder: „Ich habe keinen Stoff mehr.“/ „Ich erreiche den Dealer auch nicht.“ So funktioniert der handliche *Small Talk* der Mißlichkeiten, der bekümmernswerten Stoffeligkeiten, aber daraus ergibt sich keine theatralische Situation, nur die Flucht ins längst Bekannte, Vertraute, das Gähnend-Langweilige, der Sumpf, in dem alles höflich erstickt, die Milderung möglicher Empfindungen, die Sprachschlieren, Sprachmünzen, mit denen Kontakte geknüpft und aufrecht erhalten werden. Gute Dialoge sind elliptisch, sie bilden keine Alltagsrede ab, sondern reduzieren ihre Elemente, bis sie blank liegen.

Ein wenig Bosheit ist bei der Szene mit im Spiel, ein Überraschungseffekt. Vielleicht trägt die erste Figur ein Ringerhemd und ist bepackt mit gewaltigen Muskelpaketen, während die zweite Figur magenkrankte Falten ins Gesicht geschminkt bekommen hat und mit einem Gipsbein auftritt. Auf einen Blick ist die Situation erfassbar: hier geht es nicht um eine Krankheitsschilderung, sondern auch um den Beweis, was ein solcher einfacher Satz an Situationskomik hergibt. Billy Wilder würde möglicherweise noch empfehlen, die erste Figur durch ein Fenster einsteigen zu lassen. Jemand, der durch eine Tür kommt, tritt einfach auf. Jemand, der durch ein Fenster steigt, schafft eine Situation. Träte die zweite Person mit anderen Worten auf, würde sie zum Beispiel sagen: „Ich bin auch krank.“ –, wir wüßten, das Theater ist kein Siechenheim, gleich wird eine dritte Person auftreten, eine muntere Krankenschwester, ein etwas sadistischer Arzt, der die Schäden schnell zu beheben bereit ist. Wir ahnen, so könnte eine Slapstick-Komödie beginnen. Die theatralische Situation setzt eine dauernde Gegenwart voraus – im Gegensatz zur narrativen. Etwas geschieht jetzt, und was wir sehen, ist immer *jetzt*, auch wenn der Kranke

plötzlich seine Krücken wegwirft, wir sind bei ihm. Seine Krankengeschichte, die wir auf der ersten Seite einer Prosa vermutet und wegen ihrer Umständlichkeit mißtrauisch beäugt haben, interessiert hier nicht, der Autor weiß es, der Schauspieler und wir, die Zuschauer, wissen es, ein nahezu archaisches Bündnis. Auch deshalb gehen wir gerne ins Theater – und nur mit einer gewissen Überwindung zu einem Krankenbesuch, in dem der Satz „Ich bin krank.“ eine Voraussetzung unserer Zuneigung und des Opfers an Zeit ist. Wir gehen ins Krankenhaus und haben aus dem Lehrbuch der guten Laune den Satz: „Du bist krank, naja, das wird schon wieder!“ schon an der Pförtnerloge instinktsicher im Kopf gespeichert, und der arme Kranke sieht uns an, erstaunt ob unseres gnadenlosen, taktlosen, ihn in seiner schmerzlichen Situation überrumpelnden Optimismus, für den wir uns im nachhinein ein wenig schämen. Und seltsam, die Theaterfigur, die auf die Mitteilung „Ich bin krank.“ mit der patzigen Antwort „Ich nicht.“ gekontert hat, ist dieser Beschämung auf glückliche Weise entgangen. Darüber lachen wir als Zuschauer, niemals lachen wir, wenn wir das Krankenhaus als Besucher verlassen; vielleicht sind wir erleichtert.

Eine theatralische Situation entfaltet sich

Treten wir einen weiten Schritt zurück: Molière beginnt seine Prosakomödie „Der eingebildete Kranke“ (1673 uraufgeführt) nicht mit einer Krankheitsbeteuerung. Die erste Szene des ersten Aktes zeigt Argan, den eingebildeten Kranken, Apothekenrechnungen prüfend, in seinem Zimmer. Sein Konsum an Arzneien ist enorm, und sein ganzes Bestreben besteht darin, die Kosten, die der Apotheker ihm in Rechnung stellt, zu drücken. Er ist geizig und raffiniert, ein Selbstdarsteller ohne spezifische körperliche Leiden, doch mit einem Vorstellungsvermögen von möglichen Krankheiten und zukünftigen Todesursachen, mit denen er seine Umgebung

tyrannisiert. Er setzt auf die Verfügbarkeit aller zeitgenössischen Hilfsmittel, die der Gesundheitsförderung und der Bannung möglicher Belästigungen dienen. Die Obsessionen Argans beziehen sich vorwiegend auf die Ausscheidungsorgane, und ein wichtiges theatralisches Mittel, um auf sie in aller sinnlichen Präsenz zu verweisen, ist das Klistier.¹ Dem Körper wird etwas Unspezifisches eingegeben, damit seine spezifischen Ausscheidungsfunktionen verbessert werden. Dies ist die niedere, derbe Seite der Komik in Molières Erfindung. Argan ist ein Objekt der Belustigung, nicht durch Behauptung der Krankheit, sondern durch die vielfältige Abwehr aller Reaktionen, die den gesunden Familienvater und Ehemann einer jungen Frau ausmachen. Im Selbstgespräch der ersten Szene fährt er den Apotheker an:

Gemach, gemacht, Herr Fleurant! Wenn ich bitten darf. Wenn's Sie weiter so treiben, verleidet es einem ja überhaupt das Kranksein. Geben Sie sich mit vier Franken zufrieden.²

Nach seinem langen Eingangsmonolog tritt die Magd Toinette auf, doch sie ist auch eine Spielerin, eine unter falschen Voraussetzungen agierende Komödienfigur. Sie bewegt sich im *als ob*, sie „tut, als hätte sie sich den Kopf gestoßen“³. Es folgt in vier Repliken auf Argans Vorhaltungen sechsmal der Schmerzenslaut „Oh“. Die Hauptfrage des Zuschauers ist nicht die der klugen Magd Toinette, die später selbst in einer burlesken Travestie den Arzt mimt und Argan mit drastischen Ankündigungen das Krankseinwollen austreibt. „Aber, Herr Argan, Hand aufs Herz, sind Sie wirklich krank?“⁴ Eine Antwort auf diese existenzielle Forderung nach Ehrlichkeit, die die Magd, Standesgrenzen sprengend, einklagt, ist nicht zu erwarten. Eher könnte man das Komödieschema erweitern und etwa so aus einigen Szenen destillieren:

Argan: Ich bin krank, so krank.

Toinette: Ich nicht, aber ich habe Schmerzen, und Sie haben keine.

Argan: Unverschämtheit. Rufen Sie meine Tochter, ich will sie mit einem Arzt verheiraten.

Toinette: Das werden Sie nicht.

Argan steht da als einer, der wundersamerweise nach den vielen Tränken und Arzneien, die ihm verabreicht wurden, immer noch nicht das Zeitliche gesegnet hat.⁵ Und mühsam handelt ihm sein aufgeklärter Bruder Béralde, im Zusammenspiel mit der Magd Toinette, einen vernünftigeren Umgang mit der Medizin ab. Die Einbildung, bestehend aus Sein und Schein in ihrem totalen Widerspruch, entfaltet ihre Komik. Argan erkennt nicht, daß seine zweite Frau heuchlerisch nur auf seinen baldigen Tod wartet, um ihn zu beerben, noch begreift er, daß Hypochondrie und Zweckdenken seine Wahrnehmung vergiften. Nicht Krankheit macht ihn so elend, sondern die Leugnung von Wirklichkeit, sein herrischer und gleichzeitig hilfloser Umgang mit seinem Hausstand.

Ein sonderbarer Instinkt läßt uns im Theater Vergnügen erwarten, ein bißchen jedenfalls. Auch das intellektuelle Vergnügen, an der Entwicklung von Figuren teilzuhaben. Es ließe sich von einer Erwartungshaltung sprechen, die auf Verschiebung, Instabilität angelegt ist, auf die Ersetzung der jetzigen Gegenwart durch eine zukünftige. So beginnt keine Gattungstheorie, doch die Überlegungen zum Beginn des Schreibens beziehen sich auf die Erwartungen vor dem Schreiben, vor dem Mitteilen, vor dem Gelesenwerden. Die Literaturwissenschaft spricht von einem Erwartungshorizont, den ein Bezug auf die Gattung auslöst, verändert, umgestaltet.

„Ich bin krank.“ Diese äußerst schlichte Mitteilung schien auf Anhieb in einer theatralischen Situation reizvoll, einen zukünftigen Konflikt erzeugend, wie immer er ausgehen mag. Wir interessieren uns nicht grundsätzlich für einen Menschen, der diese Aussage macht. Wir interessieren uns für die Situation, in der diese Aussage