

Bernays/Painter, Was wäre, wenn?



Für unsere Studenten

Anne Bernays und Pamela Painter

# **WAS WÄRE, WENN?**

## **Schreibübungen für Schriftsteller**

Aus dem Amerikanischen von  
Klaus-Dieter Schmidt

Alexander Verlag Berlin | Köln

Die vorliegende Übersetzung folgt der Ausgabe *WHAT IF?*  
*WRITING EXERCISES FOR FICTION WRITERS*, erschienen 1990 bei  
HarperCollins, New York.  
© 1990 by Anne Bernays and Pamela Painter  
© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2003  
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)  
[info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)  
Umschlaggestaltung: Wolfgang Scheffler  
Alle Rechte, auch der auszugsweisen Vervielfältigung  
– gleich welcher Form –, vorbehalten.  
ISBN 978-3-89581-082-4

# INHALT

Danksagung ... 9

Einleitung ... 11

## I. Anfänge ... 17

1. Erste Sätze: In der Mitte anfangen ... 18

2. Die Geschichte der Geschichte ... 22

3. Paare von Anfangssätzen *von Alexandra Marshall* ... 24

4. Mit einem vorgegebenen Satz beginnen *von William Kittredge* ... 25

5. Wie man eine Geschichte beginnt *von Robie Macauley* ... 28

## II. Notizbücher, Tagebücher und Erinnerungen ... 32

6. Wer sind Sie? Jemand! ... 33

7. Schreiben Sie den Text mit Herzblut ... 35

8. Menschen aus der Vergangenheit – Figuren der Zukunft ... 36

9. Erinnerungen ausgraben ... 39

10. Sein Leben ändern *von Joy Nolan* ... 41

11. Tagebuchschreiben für Schriftsteller *von William Melvin Kelley* ... 42

## III. Charakterisierung ... 44

12. Er/Sie: Geschlechtertausch ... 45

13. Komisch, Sie sehen gar nicht wie fünfundsiebzig aus ... 47

14. Den Figuren einen Namen geben ... 51

15. Oh! ... diese Art Menschen ... 52

16. Was wissen Sie über Ihre Figuren? ... 54

17. Was wollen Ihre Figuren? ... 57

18. Herkunft, Stellung, Schauplatz und Milieu von Figuren

*von Robie Macauley* ... 60

19. Alles leugnen ... 62

20. Psychische Hüllen ... 65

## IV. Perspektive und Standpunkt ... 67

21. Die Verlobungsfeier ... 69

- 22. Eine frühe Erinnerung, Teil eins: Das Kind als Erzähler ... 72
- 23. Eine frühe Erinnerung, Teil zwei: Der sich erinnernde Erzähler ... 75
- 24. Der unzuverlässige Erzähler ... 78

#### **V. Dialog ... 80**

- 25. Die Würze der Rede oder: Echt klingen von *Thalia Selz* ... 81
- 26. Dialoge sind durch und durch Kunst, nicht Gespräch ... 84
- 27. Die unsichtbare Szene: Dialoge mit Handlung durchsetzen ... 85
- 28. Ein verbaler Tanz ... 87
- 29. Wie erzähle ich ein Gespräch: Dialog oder indirekte Rede ... 90

#### **VI. Der Plot ... 95**

- 30. Dreierschritt von *William Melvin Kelley* ... 96
- 31. Das Skelett ... 97
- 32. Von der Situation zum Plot ... 100
- 33. Was wäre, wenn? Wie man Geschichten entwickelt und beendet ... 101
- 34. Den Konflikt vergrößern von *David Ray* ... 103
- 35. Die Erzählmaschine von *Perry Glasser* ... 105
- 36. Das Potential des Plots ... 108

#### **VII. Die Geschichten liegen auf der Straße ... 111**

- 37. Sonntag: Emotionale Auslöser entdecken ... 112
- 38. Fünf verschiedene Versionen – und keine ist eine Lüge ... 114
- 39. Spekulieren: Wie kommen wir hierher? ... 117
- 40. Psycho: Schrecken erzeugen ... 119
- 41. Die Zeitungsmuse: Ann Landers und *The National Enquirer* ... 121
- 42. Der Brief nach Hause ... 124
- 43. Kaum zu glauben von *Rhoda Lerman* ... 126
- 44. Ein Erzähl-Stew zusammenrühren von *Sharon Sheehee Stark* ... 128

#### **VIII. Auflösung und letzte Bedeutung ... 131**

- 45. Titel und Schlüsselworte ... 132

46. Die letzte Bedeutung ergibt sich durch die Überarbeitung ... 134  
47. Vorbei ist es erst am Ende ... 135

### **IX. Erfindung und Verwandlung ... 136**

48. Das Innenleben literarischer Figuren ... 137  
49. Sex ist nicht immer das, wozu er hochgejubelt wird – er ist mehr  
von *Christopher Noël* ... 142  
50. Es spielt sich alles in Ihrem Kopf ab ... 144  
51. Mein Haustier von *Alison Lurie* ... 147  
52. Ferne Orte ... 148  
53. Sie müssen es erlebt haben ... 150  
54. Das Leben des Feindes von *Lore Segal* ... 153  
55. Risiken eingehen ... 156  
56. Totale Erinnerung von *Alison Lurie* ... 157  
57. Außerhalb der Geschichte schreiben von *Elizabeth Libbey* ... 160

### **X. Techniken ... 162**

58. Während der Überarbeitung Szenen erkennen ... 163  
59. Szenische Dynamik von *Thalia Selz* ... 164  
60. Die Probleme von Zeit und Tempo von *Robie Macauley* ... 165  
61. Die Macht von »Es schien ...« und »Wahrscheinlich ...« ... 168  
62. Abstrakte Begriffe mit Leben erfüllen ... 169  
63. Die Übung der fünf Textmarker von *David Ray* ... 172  
64. Die Sätze ihrer Bedeutung anpassen von *Thalia Selz* ... 175  
65. »Wortpäckchen« sind keine Geschenke ... 178  
66. Die Würze des variierenden Satzbaus ... 179  
67. Geschichten über einen kurzen Zeitraum ... 181  
68. Tabu: schwache Adverbien und Adjektive ... 182  
69. Transport: Wie jemand wohin kommt, ist langweilig ... 184  
70. Üben Sie, gute, reine Prosa zu schreiben  
von *Christopher Keane* ... 185  
71. Die Geschichte auffüllen ... 186  
72. Das Restaurant, die Diät, der Hund: Alles kriegt einen Namen ... 189  
73. Zusammenstreichen von *David Ray* ... 192

## **XI. Spiele ... 194**

74. Lügen lernen ... 194

75. Das Wörterbuchspiel ... 196

76. Das Bücherspiel, eine Abwandlung des Wörterbuchspiels ... 197

## **XII. Von den Großen lernen ... 198**

77. Inspiration aus anderen Quellen ... 200

78. Orte ohne Menschen ... 202

79. Die Grenze ist der Himmel – eine Hommage an Kafka und  
García Márquez von *Christopher Noël* ... 203

80. Von den Großen lernen ... 207

81. Nachahmung: Verehrung und Übung ... 208

82. Figuren ausleihen ... 211

83. Warum lesen? ... 212

Literaturhinweise ... 213

Über die Autoren der Beiträge ... 217



## DANKSAGUNG

Mein Dank gilt meinem Mann Justin Kaplan für seine redaktionelle Hilfe und emotionale Unterstützung; Robie Macauley für sein scharfes redaktionelles Auge; meiner Tochter, Hester Kaplan, für die Bewertung vieler dieser Übungen; meiner Agentin, Gina Maccoby, für ihre Geduld und ihr Urteil; und unserem Lektor, Rick Kot, für seine Ermutigung und seine Begeisterung.

*Anne Bernays*

Aus den gleichen Gründen danke ich Justin Kaplan und Anne Brashler; meiner Agentin, Roberta Pryor, und unserem Lektor, Rick Kot. Ein besonderer Dank geht an meinen Mann Robie Macaulay für seine großzügigen und lehrreichen Mitteilungen aus der Welt der Literatur, sowie den Freunden, die aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen als Lehrer und Schriftsteller Übungen beigesteuert haben.

*Pamela Painter*



## EINLEITUNG

*Anne Bernays:* Um ein guter Schriftsteller zu sein, muß man zwei Dinge beherrschen: wie ein Schriftsteller schreiben und wie ein Schriftsteller denken.

Wie ein Schriftsteller zu schreiben bedeutet, absolute Kontrolle über sein Material und sein Werkzeug zu haben. Zum Beispiel bedeutet es, zu wissen, wann ein Dialog oder wann eine zusammengefaßte Rede angebracht ist, wie man Adjektive und Adverbien verwendet und wie man Figuren benennt und in der wirklichen Zeit und im wirklichen Raum verankert.

Wie ein Schriftsteller zu denken ist komplexer, denn hier kommt das Unbewußte ins Spiel. Bis zu einem gewissen Punkt kann man sich auf seine fünf Sinne verlassen; danach muß man aus seiner Neugierde, seiner Vorstellungskraft und der Fähigkeit zur Skepsis etwas schöpfen – wobei letztere nicht mit Zynismus verwechselt werden darf. Skepsis läßt einen hinter das Offensichtliche blicken, um die wahre »Bedeutung«, sagen wir, eines Lächelns, eines Weinkrampfs oder eines Wutausbruchs herauszufinden. Wir haben Übungen aufgenommen, bei denen es darum geht, in das andere Geschlecht zu schlüpfen, nach einem Subtext zu suchen, mehr als einen Grund für bestimmte Ereignisse anzugeben – mit anderen Worten: jene intuitive geistige Fähigkeit zu schulen, über die alle guten Prosaschriftsteller verfügen.

*Pamela Painter:* Durch die Übungen in *Was wäre, wenn?* soll etwas in Gang gesetzt werden. Jede Übung soll Ihnen helfen, auf eine neue Art zu denken, Ihr eigenes Material zu entdecken, Textur und Sprache Ihrer Texte zu verbessern und stetig auf ihre eigenste Bedeutung hinzuarbeiten. Und um den Kreis zu schließen: Die Übungen sollen Ihnen helfen, von vorn zu beginnen.

Ganz gleich, wieviel ein Schriftsteller bereits veröffentlicht hat, er muß immer wieder von vorn beginnen. Wir hoffen, mit diesem Buch vielen Autoren eine Hilfe an die Hand zu geben: solchen, die bereits veröffentlicht haben, ebenso wie jenen, die noch nie ein Wort erzählender Prosa geschrieben haben; solchen, die allein arbeiten, ebenso wie jenen,

die sich in Schreibgruppen zusammengefunden haben, und auch denen, die Workshops oder Kurse abhalten.

*Bernays:* »Kann man *wirklich* lehren, wie man schreibt?« Diese Frage wird mir öfter als jede andere gestellt. Sie geht davon aus, daß die Fähigkeit, gut zu schreiben, eine göttliche Gabe ist – entweder man hat sie, oder man hat sie nicht, und keine Ausbildung wird daran etwas ändern. Offensichtlich bin ich anderer Meinung, oder ich würde nicht schon so lange Workshops für kreatives Schreiben veranstalten. Übrigens sollte die Frage anders formuliert werden: »Kann man den Prozeß der Entstehung und Niederschrift einer Erzählung wirklich entmystifizieren?« Obwohl ich offen zugebe, daß ich keine Ahnung habe, worin die Urquelle der Inspiration besteht, bin ich fest davon überzeugt, daß man, indem man den Schreibprozeß in seine kleinsten – und handhabbarsten – Bestandteile zerlegt, lernen kann, wie man eine einzelne Erzählung und sogar einen Roman schreibt. Das mindeste ist, daß einem durch diesen Prozeß geschriebene Prosa vertrauter sein wird und man das Gefühl genießt, genau das zu sagen, was man sagen will, und zwar so, *wie* man es sagen will.

*Painter:* Schreibübungen sind seit langem Bestandteil des Lernprozesses sowohl angehender als auch etablierter Schriftsteller. Ein großer Teil der veröffentlichten Tagebücher von Autoren wie Tschchow, Flaubert, Hemingway, Fitzgerald oder Maugham sind Schreibübungen, ohne daß sie so genannt werden: Übungen auf der Grundlage einer Analyse dessen, was diese Autoren gerade lasen, und des Gesprächs darüber. Und viele Einträge zollen jenen Schriftstellern Tribut, die durch das geschriebene Beispiel gezeigt haben, wie dieses oder jenes in der Prosa funktioniert. Fitzgerald berichtet von einem »Trick«, den Hemingway und er von Conrad gelernt hätten (siehe S. 198/199). John Gardner schreibt in *The Art of Fiction* über Übungen: »Wenn der angehende Schriftsteller sich mit einem bestimmten kleinen Problem beschäftigt, wie der Beschreibung eines Schauplatzes oder einer Figur oder einem kurzen Dialog, der einen bestimmten Zweck haben soll, nähert sich die Qualität der Arbeit dem Professionellen an.« Und wenn Sie sich nicht beirren las-

sen, werden die Übungen, die Sie im folgenden durchführen werden, im Lauf der Zeit Ihr Schreiben als Ganzes stärken.

*Bernays:* Jemand kann ein wunderbarer Geschichtenerzähler sein – solange er nichts aufschreiben muß. Andererseits gibt es jene, die zwar in der Lage sind, halbwegs vernünftige Sätze, Absätze und sogar Seiten zu komponieren, die dabei aber nichts Neues zu sagen haben.

Die Übungen in diesem Buch werden dem ernsthaft Studierenden helfen, seine Fähigkeiten auszubilden – sowohl darin, wie ein Schriftsteller zu denken, als auch darin, wie einer zu schreiben. Der Meister der mündlichen Erzählung wird in der Lage sein, seine Geschichte aufzuschreiben, und dem für die Form Talentierten werden neue, originelle Ideen einfallen.

*Painter:* Das verlangt Übung und nochmals Übung. So wie jeder Sänger, jeder bildende Künstler, jeder Tänzer oder Komponist muß auch der Schriftsteller üben. Daß wir die Sprache tagtäglich benutzen, wenn wir reden, Briefe schreiben oder eine Notiz machen, daß das Auto aufgetankt werden muß, oder auf der Arbeit vielleicht Memos, Werbetexte oder Zeitungsartikel verfassen, bedeutet nicht, daß wir uns das in anderen Künsten nötige Üben ersparen können. Auch für Schriftsteller sind Übung und Beharrlichkeit von entscheidender Bedeutung. Sie müssen lernen, einen mangelhaften Satz zu verwerfen und eine schwache Figur umzugestalten, ohne dies als Versagen zu empfinden. Sie wachsen durch diese Beurteilung der eigenen Arbeit. Sie üben sich im Handwerk des Schriftstellers.

*Bernays:* Wenn der Motor des Schriftstellers die Beharrlichkeit ist, dann ist die Einbildungskraft sein Treibstoff, und im Unterschied zu den wirklichen Treibstoffen besitzen wir einen unerschöpflichen Vorrat davon, der noch dazu nichts kostet. Die Einbildungskraft ist in jedem von uns vorhanden und wartet darauf, freigesetzt zu werden.

*Painter:* Ich wurde zum überzeugten Anhänger von Schreibübungen, als ich mich in einem von Tom Bracken, dem Mitbegründer von *Story-*

*quarterly*, abgehaltenen Workshop zum ersten Mal an einer solchen Übung versuchte. Bracken gab uns disparate Elemente vor, die wir zu einer Geschichte verknüpfen sollten: Banjomusik, einen Penny und die faszinierende Photographie zweier Augen, die durch die Bretter vor einem Fenster hindurchspähen. Für mich verschmolzen diese Dinge plötzlich zu einer Geschichte über ein einsames Mädchen im Teenageralter, das in einem Geschäft auf dem Land auf einer Orangenkiste sitzt. Sie hat einen Penny unter dem Schuh – und weiß, daß nur der Junge, der sie durch das vernagelte Fenster beobachtet, gesehen hat, wie sie ihn unter den Schuh schob. Trotz der gleichen Elemente stellten wir verblüfft fest, wie unterschiedlich unsere Geschichten waren. Aber natürlich hat jeder seine eigene Einbildungskraft – und seine eigene Stimme und seine eigenen Visionen – und jeder hat diese Elemente auf ganz persönliche Weise verwendet.

Seither habe ich mit allen möglichen Übungen gearbeitet. Manche sind von der Lektüre anderer Autoren inspiriert worden – ich glaube, ich werde immer auf der Suche nach einer besonders wirkungsvollen Art des Anfangs sein: Was ist in Gang gesetzt worden, und wie? Andere Übungen sind einfach durch Spekulation entstanden: »Was wäre, wenn?« Und wieder andere ergaben sich aus Diskussionen in den Kursen, zum Beispiel durch die plötzlich alles andere erhellende Frage meines Schülers Ben Slomoff: »Sie meinen also, es sei so, als hätte jede Geschichte ihre eigene Geschichte?« Ja, ja – das ist es. Und damit war eine Übung entstanden, die allen nachfolgenden Kursen genau dies vermitteln sollte.

*Bernays*: Die Übungen in diesem Buch stellen die erfolgreichsten Beispiele von über hundert Übungen dar, die wir beide in zusammen mehr als fünfundzwanzig Jahren Unterricht in Harvard, an den Universitäten von Vermont und Massachusetts sowie am Emerson College und am College of the Holy Cross eingesetzt haben. Jede Übung behandelt ein bestimmtes Element des Prosaschreibens: Dialog, Charakterisierung, Subtext und so weiter. In einigen Fällen ist eine Obergrenze von zwei Seiten (ca. 550 Wörter) angegeben. Auf diese Weise sind die Kursteilnehmer gezwungen, sich knapp, präzise und direkt auszudrücken und Langatmigkeit und Abschweifungen zu vermeiden. Wird diese Grenze

erheblich überschritten, werden die Texte nach meiner Erfahrung verschwommen und langweilig. (Nach unserem Verständnis darf ein Schriftsteller eins niemals sein: langweilig. Es ist besser, ungeschliffene Prosa hervorzubringen, als den Leser in Schlaf zu wiegen.)

*Painter:* Obwohl das Inhaltsverzeichnis um die Grundelemente des Prosa-schreibens herum organisiert ist, gibt es keinen Grund, diesem Aufbau zu folgen. (Wir selbst haben bei der Zusammenstellung des Inhaltsverzeichnisses einige Entdeckungen gemacht. So stellten wir fest, daß wir beide »figurenzentrierte« Erzählungen »plotzentrierten« vorziehen – im ersten Entwurf hatten wir den »Plot« als eigene Kategorie völlig ignoriert.) Außerdem sind die Übungen nicht nach ihrem Schwierigkeitsgrad geordnet; in jeder Kategorie finden sich einfachere und schwierigere Übungen.

Wir hoffen, Sie werden zu verschiedenen Abschnitten von *Was wäre, wenn?* immer wieder zurückkehren und die Übungen umstellen und neu kombinieren und daß sie Sie so zu Ihrer eigenen unerschöpflichen Materialquelle führen und Ihnen helfen, Methoden für die Entfaltung Ihres schriftstellerischen Potentials zu entdecken. Darüber hinaus hoffen wir, daß Sie die Schriftsteller nutzen werden, deren Werke wir in unseren Beispielen als eine Art immanente Lektüreliste zitiert haben. Kaufen Sie ihre Bücher, und lesen Sie sie; studieren Sie einzelne Passagen, machen Sie sich Notizen, tippen Sie einzelne Sätze ab. Die Werke großer Schriftsteller in sich aufzunehmen ist die beste Ausbildung, die es gibt.

\*

*Interviewer:* Wie würden Sie den vollkommenen Zustand, in dem Sie von morgens bis nachmittags schreiben können, charakterisieren?

Man muß in bezug auf die Frage der »Stimmung« erbarmungslos sein. In gewisser Weise erzeugt das Schreiben die Stimmung. Wenn Kunst, wie ich glaube, eine genuin transzendente Funktion ist – ein Mittel, durch das wir unseren begrenzten irdischen Geisteszustand übersteigen –, dann sollte es keine große Rolle spielen, in welchem Geistes- oder Gefühls-

zustand wir uns befinden. Im allgemeinen habe ich folgendes bestätigt gefunden: Ich habe mich gezwungen, mit dem Schreiben zu beginnen, wenn ich völlig erschöpft war, wenn ich das Gefühl hatte, meine Seele sei dünn wie eine Spielkarte, wenn nichts es wert zu sein schien, für weitere fünf Minuten durchzuhalten ... und irgendwie hat die Tätigkeit des Schreibens alles verändert.

JOYCE CAROL OATES, Interview in *The Paris Review*



## I. ANFÄNGE

*Erste Sätze sind Türen zu Welten.*

URSULA K. LE GUIN

Jungen Autoren fällt es oft schwer, einen Anfang zu finden – ganz gleich, ob es sich um eine Erzählung oder einen Roman handelt –, weil sie das Wort »Anfang« zu wörtlich nehmen. Sie suchen nach dem »Anfang« einer Geschichte und vergessen, daß Anfänge selten die für Ärger, Konflikte oder Komplikationen nötigen Zutaten enthalten. Ihre Geschichte kann mit allem möglichen beginnen, mit einem Dialog, einer erzählerischen Zusammenfassung, einer Beschreibung, mit was auch immer, doch sie muß *in medias res* gehen, mitten ins Geschehen hinein. Sie müssen der Versuchung widerstehen, dem Leser lang und breit zu erklären, wie alles soweit gekommen ist. Denken Sie daran, daß Sie seine Aufmerksamkeit fesseln und ihn in Ihre Geschichte hineinziehen wollen, so daß er nicht auf die Idee kommt, sich zu fragen: *Was gibt es heute im Fernsehen?*

Ein weiterer Stolperstein für angehende Autoren, die mit einer Erzählung beginnen wollen, ist ihre Vorstellung, den Fortgang und das Ende der Geschichte bereits kennen zu müssen – noch bevor sie angefangen haben. Das ist ein Irrtum. Flannery O'Connor sagte: »Wenn man mit einer wirklichen Person beginnt, einer realen Gestalt, wird unweigerlich etwas passieren, und man braucht nicht zu wissen, was, bevor man beginnt. Tatsächlich ist es vielleicht besser, es nicht zu wissen. Man sollte in der Lage sein, etwas durch seine eigenen Geschichten zu entdecken. Denn wenn man das nicht kann, wird es wahrscheinlich auch kein anderer tun.«

Die folgenden Übungen sollen Sie dazu anregen, über reale Gestalten nachzudenken, die sich in bereits bestehenden Situationen befinden – Situationen, die sich trotz oder wegen der Wünsche und Handlungen der geplagten Figuren weiter entfalten. Machen Sie sich noch keine Gedanken über die Mitte oder das Ende. Beschäftigen Sie sich einfach nur damit, Geschichten in Gang zu setzen – Sie werden bald wissen, welche Geschichten Ihre Einbildungskraft fesseln, sich nicht aufhalten lassen und zu Ende gebracht werden wollen. Bis dahin fangen Sie an, fangen Sie an, fangen Sie an.

## 1. Erste Sätze: In der Mitte anfangen

In einem Interview mit der *Paris Review* meinte Angus Wilson: »Theaterstücke und Kurzgeschichten sind sich darin ähnlich, daß beide beginnen, wenn alles bis auf die Handlung fertig ist.« Dies stimmt mit Horaz' Forderung überein, am Beginn einer Erzählung *in medias res* zu gehen – mitten ins Geschehen hinein.

Anfänger winden sich jedoch oftmals drei oder vier Seiten lang, bevor die Geschichte sich allmählich herauskristallisiert. Aus Neugier beschlossen wir eines Tages, die ersten Sätze von Erzählungen in großen und kleinen Zeitschriften, Erzählbänden und Anthologien zu untersuchen. Dabei entdeckten wir, daß viele *erste Sätze* den Leser mitten ins Geschehen hinein führen. Diese Erkenntnis wurde die Grundlage der nachfolgenden ersten Übung.

### Die Übung

Führen Sie sich vor Augen, auf welche Weise viele der folgenden Anfangssätze Sie mitten in die Geschichte hineinziehen. Was erfahren Sie aus den Überschriften und den Anfangssätzen über die Geschichte – über Situation, Figuren, Geographie, Schauplatz, Klassenzugehörigkeit, Bildungsstand, potentielle Konflikte und so weiter? Welche Entscheidungen in bezug auf Standpunkt, Distanz, Hintergrund, Tonfall und so weiter hat der Autor bereits getroffen? Beachten Sie, wie viele der folgenden Titel direkt auf den Anfangssatz des Texts bezogen sind.

»Die Dame mit dem Hündchen« ANTON TSCHECHOW

Es hieß, auf der Strandpromenade sei ein neuer Kurgast aufgetaucht – eine Dame mit einem Hündchen.

»Gesturing« JOHN UPDIKE

Sie sagte es ihm mit einer kleinen Geste, die er vorher noch nie bei ihr gesehen hatte.

»Exchange Value« CHARLES JOHNSON

Mein Bruder Loftis und ich kamen durch das Fenster der alten Dame herein.

»The Remission« MAVIS GALLANT

Als klar wurde, daß Alec Webb weit kränker war, als irgendjemand ihm zu sagen gewagt hatte, beendete er sein englisches Leben und entschied sich dafür, an der Riviera zu sterben.

»Das verlorene Sommerhaus« DAVID LEAVITT

Die Dempson-Familie verbrachte die letzten beiden Juniwochen traditionell in der Nähe von Hyannis, in einem gemieteten Ferienhäuschen mit dem Namen »Leicht angeschlagen«.

»Medley« TONI CADE BAMBARA

Schon als ich durch die Tür trat und meine Tasche abstellte, wußte ich, daß ich nicht bleiben würde.

»Der Wintervater« ANDRÉ DUBUS

In der Ehe waren die Jackmans treulos und gewalttätig gewesen, aber während ihrer letzten gemeinsamen Tage wurden die beiden wieder zu einem Paar, wie sie vielleicht auch eines geworden wären, hätte einer von ihnen sterben müssen.

»A School Story« WILLIAM TREVOR

Abends, nachdem das Licht im Schlafsaal ausgeschaltet worden war, wurden immer Geschichten erzählt.

»Kathedrale« RAYMOND CARVER

Dieser Blinde, ein alter Freund meiner Frau, war auf dem Weg, um bei uns zu übernachten.

»Forgiveness in Families« ALICE MUNROE

Ich habe oft gedacht, angenommen, ich müßte zu einem Psychiater gehen, dann würde er sich natürlich nach meinem familiären Hintergrund

erkundigen, so daß ich ihm von meinem Bruder erzählen müßte, und er würde nicht einmal abwarten, bis ich fertig wäre, der Psychiater, sondern mich auf der Stelle einweisen.

»Appaloosa« SHARON SHEEHE STARK

Die Freundin meines Vaters hieß Delores, und meine Mutter wurde Dusie genannt, weil sie genau das war: außergewöhnlich wie ein Duesenberg.

»Der schönste Ertrunkene der Welt« GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Die ersten Kinder, die das dunkle, schweigsame Vorgebirge auf dem Meer sahen, glaubten, es sei ein feindliches Schiff.

»Nickel a Throw« W. D. WETHERELL

Dies sind die Dinge, die Gooden von seinem Sitz zweieinhalb Meter über dem Taufbecken vom Wohltätigkeitsbasar der Kongregationskirche von Dixford sieht.

»Inventing the Abbotts« SUE MILLER

Lloyd Abbot war nicht der reichste Mann in unserer Stadt, aber er hatte in Gestalt seiner Töchter ein Vehikel, seinen Reichtum auszustellen, das einige reichere Männer nicht hatten.

»Judgement« KATE WHEELER

Wenn Mayland Thompson stirbt, möchte er mit dem Körper eines zwölfjährigen Mädchens begraben werden.

»Covering Home« JOSEPH MAIOLO

Der Coach entdeckte Dannys Arm, als Dannys Eltern sich am Beginn der Saison trennten.

»Die blauen Männer« JOY WILLIAMS

Bomber Boyd, dreizehn Jahre alt, erzählte in jenem Sommer seinen neuen Bekannten, daß sein Vater vom Staate Florida wegen Mordes an einem Hilfssheriff und dessen nach Drogen schnüffelndem deutschen Schäferhund hingerichtet worden war.

Schreiben Sie jetzt fünf eigene Anfangssätze für fünf verschiedene Geschichten auf. Achten Sie bei Ihrer Lektüre auf Anfangssätze, die den Leser in die Geschichte hineinziehen. Und wenn Sie ein Tage- oder Notizbuch führen, sollten Sie vielleicht einen neuen Abschnitt einrichten, in den Sie jeden Tag einen Anfangssatz eintragen – für den Rest Ihres Lebens.

### **Das Ziel**

Sich anzugewöhnen, eine Geschichte mitten im Geschehen zu beginnen. Da Sie nicht verpflichtet sind, diese Geschichten zu beenden, ist der emotionale Einsatz bei dieser Übung relativ gering, während die Phantasie in Schwung kommt.

### **Studentenbeispiele**

Sie versuchte den Witz richtig zu erzählen, aber es war sein Witz, und sie mußte dauernd bei ihm nachfragen.

FRANCES LEFKOWITZ

Ich weiß nicht, wer mich fand oder warum ich in einem Müllcontainer ausgesetzt worden war, aber etwas war über meine Rettung bekannt, was man nicht vergessen hatte und mir ständig unter die Nase rieb: Mit einem dunkelblauen Marker hatte mein ursprünglicher Besitzer das Wort »Gem« auf meine Brust geschrieben, und das ist mein wirklicher und einziger Name.

BRIGID CLARK

Mit zehn Jahren war ich der Meinung, der Tod sei nur eine Art Umzug.

CHRISTY VELADOTA

Am ersten Schultag im Saint Boniface stellte Mrs. Riordan fest, daß ihre vierte Klasse nichts anderes war als Schwester Marys dritte Klasse vom letzten Jahr, bis auf einen stillen Jungen mit Augen von der Farbe des Wassers, der in der ersten Reihe auf dem Fensterplatz saß und ihn ausfüllte, wie ein Vakuum einen Raum ausfüllt.

BRIDGET MAZUR

Bist du Mutters echte Tochter, fragte mich Rona nach Berthas Tod.  
LYNDA STURNER

## 2. Die Geschichte der Geschichte

In der vorangegangenen Übung zeigten wir, daß die meisten Erzählungen und Romane mit einer Situation beginnen – mitten im Geschehen. Aber, fragen Sie vielleicht, was ist mit dem »Beginn« der eigentlichen Geschichte? Vor einigen Jahren sagte ein Kursteilnehmer in einer Diskussion über eine Rückblende: »Sie meinen also, es sei so, als hätte jede Geschichte ihr eigenes Gedächtnis, ihre eigene Geschichte?« Ja, das trifft es genau. Jede Geschichte hat eine Geschichte, jede Figur eine Vergangenheit, und die Plots der meisten Erzählungen und Romane hängen mit Dingen zusammen, die vor dem ersten Satz der ersten Seite passiert sind. Doch diese Geschichte ist geschickt in die Erzählung verwoben, und es fällt uns nicht auf, daß wir eigentlich etwas über die Vergangenheit der Geschichte lesen.

Es mag hilfreich sein, sich die Geschichte als eine Gerade vorzustellen: Der erste Satz erscheint an einem gewissen Punkt nach dem Anfang dieser Gerade – idealerweise ungefähr in der Mitte. An irgendeiner Stelle gehen die meisten Erzählungen und Romane in die Vergangenheit zurück, zum Anfangspunkt jener gedachten Geraden, um den Leser über die Situation aufzuklären – darüber, wie und warum X gegenüber Y in eine derart mißliche Lage geraten ist. Leo Tolstois Roman *Anna Karenina* beginnt mit der Schilderung eines Haushalts, der sich wegen der Affäre des Hausherrn mit der ehemaligen Gouvernante in heller Aufregung befindet. Und Margaret Atwoods Roman *Die Unmöglichkeit der Nähe* setzt ein, *nachdem* sich jemand das Leben genommen hat. Diese Ereignisse kündigen die nachfolgende Geschichte an und beeinflussen sie. Die Vorwärtsbewegung von Flannery O'Connors »A Good Man Is Hard to Find« ist derart zwingend, daß leicht übersehen wird, wie die Vergangenheit der Großmutter die Handlung antreibt. In Amy Hempels »Today Will Be a Quiet Day« ist die Vergangenheit voller ominöser

Ereignisse: Streitigkeiten zwischen den Kindern, die den Vater dazu bringen, sich auf seinem Grabstein die Inschrift »Heute wird es ein ruhiger Tag« zu wünschen; die Scheidung der Eltern; der Freund des Sohnes, der dem Jungen rät, er solle niemals mit einem Psychatriepatienten Pingpong spielen, »weil wir nichts anderes tun und dich fertigmachen würden«, und der später Selbstmord begeht; die Kinder, die einen Guillotine-Witz lernen; der Hund, der eingeschlafert werden muß. All dies ist vor der ersten Seite geschehen. So schreibt man eine Geschichte.

### **Die Übung**

Zuerst suchen Sie sich eine Ihrer Lieblingserzählungen aus und stellen eine Liste der Ereignisse auf, die vor der ersten Seite passiert sind. Fragen Sie: Wie beeinflussen diese Geschehnisse die Geschichte nach der ersten Seite und wie treiben sie die Handlung voran? Wiederholen Sie diese Übung mit mehreren Erzählungen und Romanen.

Dann schauen Sie sich den Entwurf einer Ihrer eigenen Erzählungen an. Machen Sie sich Notizen über die Geschichte Ihrer Geschichte. Hat sie eine Vergangenheit? Eine eigene Geschichte? Wurzelt die gegenwärtige Situation in dieser Geschichte? Möglicherweise entdecken Sie, daß Ihre Geschichte an Amnesie leidet, an einem Mangel an Geschichte, der die gegenwärtige Situation dünn erscheinen läßt und ihr Alternativen und Spannung nimmt.

### **Das Ziel**

Zu begreifen, daß Erzählungen und Romane – und die in ihnen auftretenden Figuren – stets eine eigene Geschichte haben, die ihre Vorwärtsbewegung und den Ausgang beeinflussen.

### 3. Paare von Anfangssätzen *von Alexandra Marshall*

Manchmal ist weniger mehr, und manchmal ist es schlicht weniger. Auf jeden Fall aber kann zielgerichtetes, ökonomisches Schreiben nützliche Antworten auf grundlegende Fragen geben. Schon aus einem einzigen Satz kann man erfahren, wer jemand ist und worum es in einer Geschichte geht. Als Einstieg ist es hilfreich, Sätze mit festgelegten Parametern einander paarweise gegenüberzustellen.

#### **Die Übung**

Schreiben Sie zunächst den ersten Satz einer Erzählung über eine Geburt. Dann schreiben Sie den ersten Satz einer Geschichte über einen Todesfall. Versuchen Sie es mit anderen Begriffspaaren, wie Verliebtheit und Scheidung. Wiederholen Sie die Übung mit Begriffspaaren, die nicht im Gegensatz zueinander stehen, wie Frühling und Sommer. Denken Sie sich selbst weitere Begriffspaare aus.

#### **Das Ziel**

Durch die Arbeit an einer klaren Ausdrucksweise soll die Fähigkeit zu schreiben geschärft werden. Es geht darum, das Wesentliche auszudrücken.

#### **Studentenbeispiele**

##### *Geburt und Tod*

1. Es wird eine Weile dauern, bis ich zu den beiden irgendeine Beziehung haben werde; ich wußte, daß ich nicht in den Kreißsaal hätte gehen sollen.
2. »Er sieht weder friedlich noch gequält, noch heilig aus, und nein, er wirkt nicht ›ganz wie er selbst‹; er sieht wie ein totes Ding aus, das ich nie gekannt habe, und ich weiß nicht, warum ich hier bin.«

##### *Verliebtheit und Scheidung*

1. Es hätte schon viele Male passieren können, und das mit hübscheren, klügeren, reicherem, lustigeren, attraktiveren, sogar netteren Frauen, aber es ist nicht passiert, oder?



2. Ich wollte sie weder aus dem Fenster werfen noch ihr das Geld abnehmen, noch ihr sagen, daß sie ein Miststück sei; vielmehr wollte ich ihr für jeden verdammten Tag danken.

### *Frühling und Sommer*

1. Für mich bedeutet Frühling, daß sich alles ändert; wäre es nicht so, würde ich nicht sterben – aber das will ich.

2. Das Endes des Sommers hatte schon vor langer Zeit jede fühlbare Bedeutung für ihn verloren, dennoch braucht er jedes Jahr länger, um sich davon zu erholen.

CHRISTOPHER LYNCH

## 4. Mit einem vorgegebenen Satz beginnen *von William Kittredge*

Es kann eine Herausforderung sein, eine Geschichte mit einem »vorgegebenen« Satz zu beginnen – zumal mit einem, der in der Mitte einsetzt. Sie können eine Zeile aus einem Gedicht verwenden, selbst eine erfinden oder das Beispiel aus dieser Übung benutzen. Oder Sie bitten einen Freund oder einen anderen Autor, Ihnen einen Satz vorzugeben, so wie es die Figuren in Doris Lessings Roman *Das goldene Notizbuch* tun. Wenn man zu der Stelle kommt, an der Saul Anna einen ersten Satz vorschlägt – »Die beiden Frauen waren allein in der Londoner Wohnung« –, begreift man, daß Anna ihr Buch geschrieben hat und daß das *Goldene Notizbuch*, das genau mit diesem Satz beginnt, ihr Roman ist.

### **Die Übung**

Beginnen Sie eine Geschichte mit der Frage: Wo warst du gestern abend?

### **Das Ziel**

Wieder geht es darum, die Geschichte *in medias res* zu beginnen. Wie Sie bemerkt haben, führt die von uns vorgegebene Frage mitten in eine Situation hinein. Die Zeitangabe »gestern abend« bezieht sich auf etwas

bereits Geschehenes. Wenn eine Figur einer anderen diese Frage stellt, sind bereits zwei Personen »auf der Bühne«. Und die Frage führt vermutlich zu einem Konflikt. Aber sie muß nicht unbedingt eine Dialogzeile sein – man kann die Frage in sehr unterschiedlicher Weise verwenden.

### Studentenbeispiele

Wo warst du gestern abend, war genau das, was sie ihn nicht mehr fragen konnte. Also sprachen sie über den Tod von Huey Newton. Sie saßen in der Küche beim Frühstück, Mary aß Special K, Tom Weizenschrot. Wie üblich hatte er zwei Exemplare der *Times* gekauft, und sie waren gleichzeitig auf die Meldung gestoßen. Dreiundzwanzig Jahre waren vergangen, seit sie sich auf dem Höhepunkt der Demonstrationen in Berkeley kennengelernt und ineinander verliebt hatten, und jetzt war Huey Newton so tot wie ihre Ehe.

LYNDA STURNER

»Wo warst du gestern abend?« fragte Rob.

Eric trat nach den Kieseln. Er hatte gewußt, er würde diese Frage zu hören bekommen, sobald er Bob sehen würde. Sie hatten sich unter der Grolsch-Reklame hinter Flanagans Laden treffen wollen. Es hatte ein nettes, glattes Ding werden sollen. Skimasken, ungeladene Kanonen. Rein und raus, bevor der alte Flanagan gewußt hätte, wie ihm geschah. Sie hatten alles bis ins kleinste geplant, einschließlich der Ginmarke – Gordon's –, die Rob aus dem Regal nehmen sollte, bevor sie aus dem Geschäft gerannt wären. Es hätte perfekt funktioniert – wenn Eric aufgetaucht wäre. Und genau deshalb war er es nicht.

PAULA A. LAFONTAINE

Wo ich gestern abend war, und wie ich hierher gekommen bin? Ich liege auf dem Sofa in meiner alten Wohnung, in der Roy, mein Exfreund, immer noch wohnt. Unter dem Afghan, den ich vor einem Jahr für ihn geknüpft habe. Ich ziehe ihn bis zum Kinn hoch. Er riecht nach Roy: Old Spice und Camel Filter.

Maria kommt in Roys blau-weiß gestreiftem Hemd aus meinem alten

Schlafzimmer. »Du bist wach«, stellt sie fest. »Roy hat gesagt, ich soll dich so lange hierbleiben lassen, wie du möchtest.«

Ich setze mich auf. Mir brummt der Kopf, und die Zähne schmecken nach Wodka. Aus Chessy's Bar and Grill. Ich war an den Flippern mit Roy zusammengestoßen. Er brachte mich dazu, ihm meine Autoschlüssel zu geben. Sie liegen jetzt auf dem Couchtisch, neben meiner Handtasche und den Ohrringen.

»Es war wohl ein Glas zuviel, Janis?« Maria geht an mir vorbei in die Küche.

Ich stehe, mich am Sofa abstützend, auf. »Wo ist Roy?«

Maria gießt Wasser für eine Tasse Kaffee ein. »Samstags macht er das 7-Eleven auf. Erinnerst du dich nicht?«

CHRISTY VELADOTA

»Wo warst du gestern abend?« fragte Tony, während er mit einem grauen Handtuch die Bar vor mir abwischte. Er sah mir nicht in die Augen.

»In Vegas«, sagte ich und spielte mit dem Ohrring. Mir fiel auf, wie kahl und klein er war. »Was dachtest du denn?«

Natürlich hatte ich den Abend nicht wirklich in Vegas verbracht – oder an irgendeinem anderen erwähnenswerten Ort. Aber wenn man einundvierzig ist und auf einem Barhocker sitzt, ist es angenehm zu denken, daß einem die Dinge noch offenstehen, auch wenn man sie nur im Geist erreichen kann.

BRIDGET MAZUR

\*

Anekdoten ergeben keine guten Geschichten. Im allgemeinen grabe ich so lange, bis die Geschichte, die schließlich ans Tageslicht kommt, nichts mehr mit dem zu tun hat, worum es nach Ansicht der Leute in ihren Anekdoten ging.

ALICE MUNRO

## 5. Wie man eine Geschichte beginnt *von Robie Macauley*

Es gibt viele Mittel, die ein Schriftsteller einsetzen kann, um eine Geschichte zu beginnen. Das Problem besteht darin, dasjenige auszuwählen, das am besten geeignet ist, den Vorhang vor der nachfolgenden Erzählung zu heben. Stellen Sie sich Fragen wie: Soll meine Geschichte mit den Stimmen von Menschen einsetzen, die sich über ihr Leben unterhalten? Oder will ich eine bestimmte Figur mit dem Mittel einer Beschreibung ins Rampenlicht rücken und dem Leser einen langen Blick auf sie verschaffen, bevor die Handlung beginnt? Oder will ich mit einer Aktivität anfangen – mit einer oder mehreren Personen, die etwas tun, was für die nachfolgende Geschichte bedeutsam ist? Um diese drei Möglichkeiten der Eröffnung zu beurteilen, könnte der Autor seine ungeschriebene Geschichte fragen, ob sie davon handelt, was Menschen bewegt, von ihren Meinungen und Einstellungen; ob die Art und Weise, wie sie ihre Gedanken ausdrücken, von Bedeutung sein wird. Oder wird sich die Geschichte mit den Eigenschaften, Ideen, Erfahrungen und Gefühlen eines einzigen Menschen beschäftigen, dessen Gestalt den Leser sofort gefangen nehmen muß? Oder wird ein Ereignis – oder eine Reihe von Ereignissen – im Mittelpunkt stehen, an dem die Figuren teilhaben? In diesem Fall sollte der Beginn von Handlung geprägt sein. Hier einige mögliche Arten des Einstiegs.

### *Mit einer allgemeinen Aussage*

Meine Mutter glaubte, in Amerika könne man alles sein, was man wollte.  
AMY TAN, »Two Kinds«

Wenn Menschen zu Figuren werden, werden sie nicht mehr als menschlich betrachtet. Sie sind etwas, auf das gezeigt wird, wie der Orangenbaum, den Präsident Kruger gepflanzt hat, wie die Statue im Park oder die Tankstelle, die einst das Gebäude der First Church war.

NADINE GORDIMER, »The Last Kiss«

### *Mit der Beschreibung einer Figur*

So trat er in mein Blickfeld: Stelzend, mit vorgehobener Hand, überquerte er bei peitschendem Regen die Straße, als teilte er den Perlenvorhang einer Bar in Pernambuco. Ich wußte im voraus, daß er mich ankeilen würde.

V. S. PRITCHETT, »Der Seemann«

*Mit einer narrativen Zusammenfassung*

Ein unglückliches Ereignis in meinem Leben hat mir jüngst einen gewissen Dr. Crombie und die Gespräche, die ich in meiner Jugend mit ihm führte, wieder ins Gedächtnis gerufen. Er war unser Schularzt gewesen, bis seine verschrobenen Ansichten der Allgemeinheit bekannt wurden.

GRAHAM GREENE, »Doktor Crombie«

*Mit Dialog*

»Denk nicht an eine Kuh«, sagte Matt Brinkley.

ANN BEATTIE, »In the White Night«

Ich fürchte, Walter Cronkite ist am Ende, sagt Mama.

JAYNE ANNE PHILIPS, »Home«

*Mit mehreren Figuren, aber ohne Dialog*

In der Mittagspause gingen die männlichen Angestellten für gewöhnlich hinaus, so daß ich und die drei Mädchen zurückblieben. Während sie ihre Sandwichs aßen und ihren Tee tranken, plapperten sie unentwegt. Die Hälfte ihrer Unterhaltung verstand ich nicht, und die andere Hälfte langweilte mich zu Tode.

FRANK O'CONNOR, »Music When Soft Voices Die«

*Mit einem Schauplatz und nur einer Figur*

Nach dem Namenstagsdinner mit seinen acht Gängen und endlosen Gesprächen ging die Gattin des Gefeierten, Olga Michajlovna, hinaus in den Garten. Von der Verpflichtung, ununterbrochen zu lächeln und zu sprechen, von dem Klirren des Geschirrs, der Einfalt der Dienstboten, den langen Pausen zwischen den Gängen und von dem Korsett, das sie

angelegt hatte, um vor den Gästen ihre Schwangerschaft zu verbergen, war sie vollkommen erschöpft.

ANTON TSCHÉCHOW, »Der Namenstag«

*Mit einem sich erinnernden Erzähler*

Ich war dem Mädchen, das ich heiraten würde, offiziell versprochen, wie es bei uns hieß.

PETER TAYLOR, »The Old Forest«

*Mit einem Kind als Erzähler*

Ich muß nicht so viel im Haushalt arbeiten wie andere Mädchen.

TONI CADE BAMBARA, »Raymond's Run«

In der dritten Klasse kannte ich einen Jungen, der nach einem Eichhörnchenbiß vierzehn Spritzen in den Bauch bekam.

ELLEN GILCHRIST, »Victory over Japan«

*Indem die Perspektive geklärt wird*

*a) In der ersten Person*

Da Dr. Wayland zu spät kam und im Wartezimmer keine neuen Zeitschriften auslagen, wandte ich mich dem anderen Patienten zu und sagte: »Als mitfühlender Mensch und Ihr Bruder frage ich Sie, ohne Ihnen zu nahe treten zu wollen, wie sind Sie zu dieser Narbe auf Ihrem Gesicht gekommen?«

JAMES ALAN MCPHERSON, »The Story of a Scar«

Körperflüssigkeiten wurden keine ausgetauscht bei der ersten Verabredung, und das war uns beiden nur recht.

T. CORAGHESSAN BOYLE, »Moderne Liebe«

Ich bin Push der Schläger, und ich hasse neue Kinder und Heulsusen, dumme Kinder, kluge Kinder, reiche Kinder, arme Kinder, Kinder, die Brillen tragen, komisch reden oder angeben, Pfadfinder, Klugscheißer und Kinder, die die Stifte verteilen und die Topfpflanzen gießen – und

Krüppel, besonders Krüppel.

STANLEY ELKIN, »Criers and Kibitzers, Kibitzers and Criers«

*b) In der dritten Person*

Bis zu den täglichen Doppeltrainingseinheiten im August, überschlug der Trainer, waren es noch siebenundsechzig Tage.

MARY ROBINSON, »Coach«

Während sie mit einer Handvoll Sternenabziehbildern die Leiter hochsteigt, um die Badezimmerdecke mit ihnen zu verzieren, bemerkt Claire auf dem vollgestopften obersten Regalbrett eine verdächtig aussehende Shampooflasche.

FRANCINE PROSE, »Other Lives«

### **Die Übung**

Die Übung besteht aus zwei Teilen. Experimentieren Sie zunächst mit mehreren Arten von Anfängen für verschiedene Geschichten. Bis Ihnen die jeweilige Technik vertraut ist. Dann probieren Sie aus, auf wie viele Arten eine bestimmte Geschichte, die Sie im Kopf haben, beginnen könnte. Wie verändert sie sich, wenn Sie statt mit einer allgemeinen Beobachtung mit einer Dialogzeile beginnen?

### **Das Ziel**

Durch das Experimentieren mit verschiedenen Anfängen gewinnen Sie ein klareres Verständnis davon, wessen Geschichte Sie erzählen wollen und wovon sie handelt.

## II. NOTIZBÜCHER, TAGEBÜCHER UND ERINNERUNGEN

In einem Cartoon von William Hamilton sitzt eine entnervt aussehende junge Frau mit einigen Manuskriptseiten in der Hand an einem Schreibtisch. Ihre Schreibmaschine hat sie zur Seite geschoben, und sie sagt in den Telephonhörer: »Frances, kann ich zu dir zurückkommen? Gordon ist mit der Babysitterin durchgebrannt, und ich will sehen, ob da eine Kurzgeschichte drin ist.«

Selbstverständlich ist da eine Geschichte drin. Wahrscheinlich sogar mehrere. Aber es dürfte noch etwas zu früh sein, über Gordons Verschwinden zu schreiben. Die junge Frau sollte sich Wordsworth' Diktum zu Herzen nehmen, wonach Poesie »in Ruhe erinnertes Gefühl« ist.

Da sie unbedingt eine Geschichte daraus machen will, sollte sie zunächst einige Einzelheiten, die sie nicht vergessen möchte, in einem Notiz- oder Tagebuch festhalten. Vielleicht hat Gordon eine merkwürdige Nachricht hinterlassen? Oder eins der Kinder fragte, ob Gordon, der vor kurzem seinen Job in der Wall Street verloren hatte, einen Babysitterservice aufziehen will. Vielleicht stellte die entnervte junge Frau auch fest, daß sie sich insgeheim über Gordons Verschwinden freut.

Vielleicht wird sie, wenn sie später auf dieses Material zurückgreift, die Geschichte aus Gordons Sicht erzählen wollen – eine Geschichte über einen Mann, der seine Frau verläßt, weil er weiß, daß eines Tages sie ihn verlassen wird. Oder aus Sicht der Babysitterin – eine Geschichte über eine Babysitterin, die Mitleid mit dem Ehemann hat, dessen Frau sich an die Schreibmaschine setzt, sobald er nach Hause kommt.

Der Punkt ist, daß wir als Schriftsteller ein Doppelleben führen. Wir leben in der Welt als die Menschen, die wir sind, aber wir leben in der Welt auch als Schriftsteller/Beobachter, die überall Geschichten entdecken, die ein Detail registrieren, das man einfach nicht erfinden kann, die eine aufgeschnappte Bemerkung speichern, den Standpunkt ihrer Feinde erforschen und ihre Erinnerungen durchforsten – hatten wir wirklich eine glückliche Kindheit? Die Notizen und Tagebücher von Schriftstellern sind Zeugnisse dieses Doppellebens. Wie Sokrates sagte, hat »ein Leben ohne Selbsterforschung [...] es gar nicht verdient, gelebt zu werden«.