

KREATIVES SCHREIBEN

DUDEN

Spannend schreiben.

KRIMI, MORD- UND
SCHAUERGESCHICHTEN

Christian Schärf

Herausgeber der Reihe: Hanns-Josef Ortheil



Duden
Spannend schreiben

KREATIVES SCHREIBEN

Duden

Christian Schärf

Spannend schreiben

Krimi, Mord- und Schauergeschichten

*Herausgeber der Reihe
Hanns-Josef Ortheil*

Dudenverlag
Mannheim · Zürich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die Inhalte der im Buch genannten Internetlinks, deren Verknüpfungen zu anderen Internetangeboten und Änderungen der Internetadressen kann der Verlag keine Verantwortung übernehmen und macht sich diese Inhalte nicht zu eigen. Ein Anspruch auf Nennung besteht nicht.

Das Wort Duden ist für den Verlag Bibliographisches Institut GmbH als Marke geschützt.

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch auszugsweise, vorbehaltlich der Rechte, die sich aus den Schranken des UrhG ergeben, nicht gestattet.

© Duden 2013 D C B A
Bibliographisches Institut GmbH, Dudenstraße 6, 68167 Mannheim

Lektorat Imma Klemm

Herstellung Monika Schoch

Umschlaggestaltung Büroecco, Augsburg

Umschlagillustration Lucia Götz

Autorenfoto Umschlag © Privat

Satz Urban Satzkonzept, Düsseldorf

Druck und Bindung CPI books GmbH, Birkstraße 10, 25917 Leck
Printed in Germany

ISBN 978-3-411-75436-6

Auch als E-Book erhältlich unter: ISBN 978-3-411-90390-0
www.duden.de

Vorwort des Herausgebers

Nie werden gute Leser jene Tage vergessen, in denen sie als Kinder oder Jugendliche zum ersten Mal Bücher gelesen haben, die sie nicht mehr aus der Hand legen wollten. Während der Lektüre wurde man mit Macht von einer Seite zur anderen gezogen, man vergaß Raum und Zeit und fand erst Ruhe, wenn man am Ende des Buches angekommen war. Solche Lektüren waren wie Reisen in eine andere Welt, in denen ein Abenteuer nach dem anderen auf einen wartete. Dann wurde die Reise zu einem kleinen Parcours durch ein noch unerforschtes und sich erst allmählich lichtendes Gelände.

Als junger Leser durchschaute man freilich noch nicht, dass es der Autor eines solchen Buches gezielt darauf angelegt hatte, uns durch bestimmte Techniken des spannenden Schreibens zu fesseln. Die einfachste Grundtechnik dieses Schreibens besteht darin, dass man einer Figur etwas vorenthält oder entzieht und ihr dann viele Hindernisse in den Weg legt, bis sie das lange Begehrte oder Gesuchte auch endlich erlangt. Je länger sich diese Suche und der Weg zum Erfolg hinziehen, umso stärker wird beim Leser ein schmerzliches und beinahe brennendes Interesse an der Auflösung der Probleme.

Im Verlauf der Geschichte hat der Leser nämlich die Hauptfigur oder den Helden oft schätzen oder sogar lieben gelernt. Er leidet mit, wenn eine solche Figur strauchelt oder kurzfristig scheitert, und er begleitet sie mit seinen Wünschen und Hoffnungen, damit sie endlich findet und erreicht, was sie so dringend begehrt. Zum Erlebnis von Spannung gehört also unabdingbar auch der Wunsch des Lesers, dass sich die fremden und

bedrohlichen Welten allmählich ordnen und ihre Gefährlichkeit verlieren. Am Ende nämlich möchte der Leser in der harmlosen Welt ankommen, in der er sich vor der Lektüre befand. Wie nach einem bösen Traum möchte er die Augen öffnen und erlöst erleben, dass alles so ist wie vor der Lektüre und die Lektüre ihm höchstens nahegebracht hat, dass und wie alles auch anders sein könnte.

Diese Ahnung anderer und böserer Welten ist eine Ahnung, die der Leser durchaus in sich hat, meist aber verdrängt. Er will nicht darüber nachdenken, dass das Leben auch aus schlimmen Katastrophen und dunklen Abgründen besteht. Dabei weiß er genau, dass es derart schlimm durchaus auch für ihn einmal kommen könnte. Weil er das weiß und weil ihn das Abgründige und Böse wie etwas Rätselhaftes untergründig anziehen, lässt er sich auf spannende Lektüren ein. Sie verraten ihm mehr von dem, was er verdrängt hat, und sie machen ihn mit den auf Distanz gehaltenen Schatten- und Dunkelseiten des Lebens bekannt.

Spannendes Schreiben versetzt den Leser also in Proberäume der Gefahr. Während er mit dem Helden ein Abenteuer nach dem anderen besteht, durchläuft er die unterschiedlichsten Formen innerer Spannungsverdichtung: Angst, Furcht, Schrecken. Solche starken Empfindungen zeigen, wie sehr das spannende Schreiben die Emotionen des Lesers herausfordert und auf die Probe stellt.

Ein besonders diabolisches Vergnügen am Spannenden aber stellt sich ein, wenn der Leser zum Autor wird und Spannung für andere Leser plant und entwirft. Christian Schärfs scharfsichtige Methodenlehre der Spannung zeigt ihm dafür viele intelligente Wege.

Hanns-Josef Ortheil, im Sommer 2012

Inhalt

Vorwort des Herausgebers 5

Inhalt 7

Einführung Erbarmen oder Wie macht man es spannend? 9

Textprojekte und Schreibaufgaben I:

Elemente des Thrillers – Schauer und Grauen

1. Die Antizipation der Bedrohung 20
2. Die Bedrohung wird manifest 26
3. Die Bedrohung wird zur außermenschlichen Größe 30
4. Das Grauen in der Psyche des Täters 34
 - 4.1 Die Urform des Psychothrillers 34
 - 4.2 Die Wurzel des modernen Thrillers 40

Textprojekte und Schreibaufgaben II:

Elemente des Thrillers – Zonen der Angst

5. Das unheimliche Zimmer 46
6. Das öde Haus 50
7. Gefängnis und Folter 54
 - 7.1 Angstzustände des gefolterten Ichs 54
 - 7.2 Folter im modernen Thriller 58
8. Ausweitung der Angstzone auf die Gesellschaft 62

Textprojekte und Schreibaufgaben III:

Das perfekte Verbrechen und seine Aufklärung

9. Regeln für den ästhetisch ansprechenden Mord 67
10. Die detektivische Konstellation 71
11. Schauer und Rätsel 78

12. Der verschlossene Raum 82

13. Der Täter 88

Textprojekte und Schreibaufgaben IV:

Der Plot

14. Die Handlung als Labyrinth 93

14.1 Das sich aufbauende Labyrinth 96

14.2 Das offene Labyrinth 100

14.3 Das geschlossene Labyrinth 106

15. Die Handlung als Wettstreit 112

Textprojekte und Schreibaufgaben V:

Der Pakt mit dem Leser

16. Die Erschaffung des Lesers 119

17. Anfangen 125

17.1 Das Auftreten der Hauptfigur 125

17.2 Der Auftrag 131

18. Die Sprache 135

Nachbetrachtung:

Verdammnis oder Es bleibt spannend. 140

Literaturverzeichnis

Zitierte Primärliteratur 149

Zitierte und weiterführende Sekundärliteratur 155

Einführung: Erbarmen oder Wie macht man es spannend?

Pia hat es beruflich in ein Schwarzwaldstädtchen verschlagen, in dem nicht viel los ist. Anfangs war es so still und ereignislos, dass sie nachts nicht mehr einschlafen konnte. Da fing sie an, Kriminalromane zu lesen. Jetzt könnte sie wieder einschlafen, vermeidet es aber immer öfter, denn sie liest nachts weiter mit Vorliebe Thriller. »Manchmal ist es so spannend«, sagt sie, »dass ich auf keinen Fall einschlafen möchte, egal, wie müde ich bin.« – Vera ist evangelische Pfarrerin und glänzt bei Beerdigungen mit ihrer Gabe der Einfühlung in das Leid der Hinterbliebenen. Lange Zeit hat sie sich gefragt, weshalb ausgerechnet die Beisetzung dasjenige Feld ihres Tätigkeitsbereichs ist, in dem sie ihre rhetorischen Fähigkeiten so brillant ausspielen kann. Ihr zunächst unbewusstes, nach und nach aber offen eingestandenes Faible für den Tod hat sie nach einigem Zögern zu einer einträglichen Nebenbeschäftigung geführt, dem Schreiben von Kriminalromanen. Inzwischen ist sie eine in der einschlägigen Szene recht bekannte Autorin von sogenannten Kirchenkrimis. Ihre fromme Kommissarin steht in der Nachfolge von Pater Brown und all den Geistlichen, die immer ausgerechnet dorthin versetzt werden, wo gerade ein Mord geschehen ist oder geschieht.

Die Lust an der Spannung hat zwei Seiten, eine produktive und eine rezeptive. Damit Spannung entstehen kann, müssen beide Seiten eine möglichst große Schnittmenge miteinander bilden. Was Vera als spannend konzipiert, muss von Pia als spannend aufgenommen werden. Dass dies der Fall sein wird, ist jedoch keineswegs von vornherein klar. Denn was Pia im Hin-

blick auf Spannung erwartet, muss von Vera bis zu einem hohen Grad vorausgerechnet werden, ohne dass es für diese Berechnung eine feststehende Formel gibt. Damit steht uns das Problem bereits vor Augen, mit dem wir es im Folgenden zu tun bekommen: Wenn wir von Spannung sprechen, dann meinen wir ein Phänomen, das zwischen den Akten der Herstellung eines Textes einerseits und seiner Wahrnehmung bei Lesern andererseits liegt und das mithin keine empirisch zu bestimmende materielle Basis aufweist. Wir werden sehen, dass Spannung weder allein vom Text selbst her (von seiner Machart und Struktur), noch von den intellektuellen oder emotionalen Effekten bei den Lesern her zu bestimmen ist. So ungreifbar Spannung auf den ersten Blick also erscheint, so zentral bestimmt sie doch den Interessenshorizont beider, von Pia, der Leserin, wie von Vera, der Autorin.

Wir gehen damit auf ein Phänomen zu, das allgegenwärtig ist. Im Sport, im Kino, in kriminalistischer Literatur, in Fernsehkrimis, im Gruselthriller – überall verlangt die Menschheit nach dem Grundnahrungsmittel der Spannung. Anscheinend ist es in überreichem Maße vorhanden und wird in großen Fabrikationen ununterbrochen reproduziert. Ganze Industrien beschäftigen sich mit nichts anderem als damit, die Konsumenten mit Spannung zu versorgen. Gäbe es hier einen Lieferstopp, wer weiß, was passieren würde. Doch ein entsprechendes Szenario ist im Grunde gar nicht vorstellbar. Dass etwas »spannend« ist, gilt als Synonym dafür, dass es im Sektor der kulturellen Artefakte erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen kann. Davon werden inzwischen weite Bereiche der heutigen Lebenswelt berührt, wie man feststellen kann, wenn man allein dem Wortgebrauch nachgeht.

Längst hat sich »spannend« in diverse Jargons und zahllose Fachsprachen eingemischt, in denen man es früher nicht geduldet

hätte. War eine Gesellschaftstheorie einst von durchschlagender Bedeutung für die Selbstbefreiung des Abendlandes, so findet man sie heute allenfalls ›spannend‹, wenn man sie loben will. Wer nach dem Gottesdienst dem Herrn Pfarrer die Hand gibt, kann ihm durchaus für seine ›spannende‹ Predigt Anerkennung zollen. Und wem es geschmeckt hat, mag den Gastgeber nach dem ›spannenden‹ Rezept fragen.

Es gibt allerdings auch Grenzen im Gebrauch des Wortes. Wer etwa bei einer Niederkunft dabei ist, wird hinterher kaum von einer ›spannenden Geburt‹ sprechen. Ebenso wenig wird derjenige, der am Bett eines Sterbenden ausharrt, von einem ›spannenden Todeskampf‹ reden. Anfang und Ende des Lebens sind der Konsumkategorie ›spannend‹ immer noch entzogen. Aber zwischen diesen beiden Extremen kann und darf heute fast alles spannend sein und auch so genannt werden, vom Kindergeburtstag bis zum Tanztee der Senioren.

Die Signalvokabel ›spannend‹ zeigt jeweils an, ob ein gebotener Vorgang, eine Situation oder ein Erlebnis in einem rezeptionsästhetischen Sinne ansprechend ist, ob das Gebotene einen hohen Grad von Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Damit wird immer auch ein inszenatorisches Moment angesprochen. Spannung muss nämlich erzeugt werden. Es ist eine von Grund auf dramatische und dramaturgische Kategorie. Pure Natur wird selten als spannend erlebt, auch dann nicht, wenn Wölfe in den Wäldern lauern, die man durchqueren muss.

Bezeichnend für unsere Zeit ist, dass sich Spannung als rezeptionsästhetische Kategorie im Ernst des Lebens und mithin in der Alltagsverständigung flächendeckend eingerichtet hat. Ein Grund dafür liegt zweifellos in der zunehmenden Ästhetisierung der Lebenswelt. Damit steht ›spannend‹ für eine Erlebnisweise, die ihr eigentliches Element in einem direkt auf die

Nerven abzielenden Reiz findet. Dieser Reiz kommt wiederum durch bestimmte dramaturgische Verfahren zustande. Das bedeutet für die Hervorbringung von Spannung zunächst nichts anderes, als dass Erlebnismasse und Weltstoff dramatisiert werden. Wer in bestimmter Art und Weise dramatisiert, kann auch noch den schleppendsten Lebensprozess spannend darstellen. Oft hören wir den Ausruf »Mach es nicht so spannend!«, wenn jemand nicht mit der Sprache herausrücken will, nachdem er das Erwartete bereits wortreich vorbereitet hat. Darin liegt bereits ein Effekt von Dramatisierung. Zum Spannendmachen gehört die Aussparung – wie wir sehen werden, ist sie sogar das Hauptmoment bei der ganzen Angelegenheit.

Was im Raum stehen bleibt und seiner Auflösung so intensiv harrt, bis diese buchstäblich eingefordert wird, nennt man im Englischen ›*suspense*‹. Man kann das Wort mit ›Aufschub‹ übersetzen, genau genommen aber ist es ein Synonym für ›Spannung‹. Wenn in der Folge Suspense noch Nebenbedeutungen annimmt und etwa als ›Angstspannung‹ und ›Zukunftsspannung‹ bezeichnet wird oder auf der Seite des Lesers als psychische Qual wahrgenommen wird, dann liegt das am schillernden Erscheinungsbild des Begriffs selbst. Weder Hitchcock noch andere, die sich zum *making of* im Spannungsgenre geäußert haben, zeigten sich dazu bereit, Suspense endgültig zu definieren. Am sichersten verwendet man den Begriff als Synonym für Spannung im Allgemeinen.

Als unbestrittenes Genie des Suspense im Film gilt der Altmeister des Leinwandthrillers, Alfred Hitchcock. In seinen legendären Interviews mit dem französischen Regisseur François Truffaut erläutert Hitchcock, was man in einem ganz einfachen Sinne unter Dramatisierung von Material verstehen könnte, und macht deutlich, wie allein schon hieraus ein Grundmaß an Spannung hervorgeht:

Jemand will verreisen, er geht aus dem Haus, steigt in ein Taxi und fährt zum Bahnhof. Eine gewöhnliche Szene in einem beliebigen Film. Wenn dieser Mann nun, ehe er ins Taxi steigt, auf die Uhr schaut und murmelt: »Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie«, so wird die Fahrt zu einer Szene voller Suspense, jedes Rotlicht, jede Kreuzung, jeder Verkehrspolizist, jedes Bremsen, jedes Schalten steigert den emotionalen Gehalt der Szene.¹

Höchstwahrscheinlich wird sich die so erzeugte Spannung beim Zuschauer noch in Grenzen halten. Doch erkennt man deutlich, worauf Hitchcock hinauswill. Es geht um einen Zustand zwischen zwei Extremen, nämlich den Zug zu erreichen oder ihn zu verpassen. Dazwischen gibt es nichts Drittes. Der Zuschauer, der diese Szene verfolgt, versetzt sich ohne größeren Aufwand in den Mann, der zum Bahnhof muss; indem er das Drama betrachtet, durchleidet er die Nöte der Figur. Nicht zu Unrecht also lautete die Frage, die Truffaut programmatisch an Hitchcock richtete: Wie haben Sie das gemacht? Wenn Spannung aus der Dramatisierung von erzähltem Material entsteht, dann wird sie ganz im Sinne des Wortes »gemacht«, nämlich in bestimmten nachvollziehbaren und beschreibbaren Verfahren hergestellt.

Das ist der Punkt, auf den wir uns im vorliegenden Band konzentrieren wollen: Mit welchen Mitteln kann man Spannung erzählend erzeugen? Gibt es dazu beschreibbare Methoden, Modelle oder Tricks? Lassen sich diese Elemente aus Texten der klassischen Spannungsgenres ableiten? Inwiefern lässt sich spannend schreiben erlernen? Und welche Techniken muss man beherrschen, um auch nur die Voraussetzungen zur Spannungsproduktion zu erfüllen?

Um darauf Antworten zu finden, schauen wir sowohl auf die

¹ François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, S.11 f.

Strukturen, die einschlägige Spannungsgenres aufweisen, als auch auf die geschichtliche Entwicklung des gesamten erzählerischen Komplexes.

Der klassische Kriminalroman, dem man landläufig das Gütesiegel ›Spannung‹ zuerkennt, ist ein noch relativ junges Genre. Dass man mit Verbrechen Menschen unterhalten kann, muss mehr oder weniger als Entdeckung der Moderne gelten, auch wenn die Hexenverbrennungen vielleicht ebenfalls schon diesem Zweck gedient haben mögen. Die Verbrechenliteratur der Moderne entsteht als Resultat des anonymen Zusammenlebens in den Großstädten, der Ausdifferenzierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Milieus mit je ganz eigenen kriminellen Energien und der Etablierung sozialer Ordnungsfunktionen, wie der Polizeiparate. Angst, Schauer und Horror werden zu endogenen Erlebnisformen des im Labyrinth der Großstadt nach Spuren suchenden Mitteleuropäers.

Die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgekommene Schauerliteratur liefert das Material dazu. Erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts kann man vom Auftreten eines Romantyps sprechen, in dem ein Detektiv einen Täter sucht und zur Strecke bringt. Von Anfang an versteht es sich, dass dieser Täter ein Mörder sein muss. Verbrechen geringeren Ausmaßes als Mord kommen für den angestrebten Effekt aus Schauer und Spannung nicht in Frage. Und gerade hierin, in der Konstante des Mordes, weist der Kriminalroman wieder zurück auf seine literarischen Wurzeln, auf den Schauerroman des 18. und 19. Jahrhunderts.

Entscheidendes Rezeptionsmoment in der *gothic novel*, der prägenden Frühform aller Schauerliteratur, ist die Antizipation des Grauens und der Angst. In einen scheinbar heilen Raum dringt eine zunächst nur geahnte Bedrohung ein und wird zunehmend manifest. Diese Bedrohung kann dann so konkret

werden, dass sie mit der Figur eines eindeutigen Bedrohenden zur Deckung gelangt. Der Leser nimmt vorweg, was noch gar nicht passiert ist, er baut dadurch in seiner Vorstellungswelt Spannung auf, die nicht selten einen unerträglichen Grad erreicht und mit der Einlösung des Befürchteten einen affektiven Höhepunkt erfährt, der so nicht stehen bleiben kann. Dann gilt es, die Bedrohung zu überwinden, den Bedrohenden aus dem Weg zu schaffen, den Albtraum zu beenden. In dieser Fieberkurve liegt bereits das Programm des klassischen Kriminalromans und des späteren Thrillers beschlossen; es finden sich darin wesentliche Strukturen rezeptiven Spannungsaufbaus, aus denen klare Dramatisierungsregeln für spannendes Erzählen abgeleitet werden können. Wir werden diese Dramatisierungsregeln in den ersten beiden Teilen dieses Buchs vorstellen. Dabei sehen wir uns zunächst Texte aus der Feder zweier Großmeister des Schauers an, nämlich einige Erzählungen Edgar Allen Poes und ein Meisterwerk des Vampirromans, Bram Stokers »Dracula«. Wir verfolgen dann die Fortentwicklung dieser Regeln im modernen Thriller am Beispiel von Patricia Highsmith' »Der talentierte Mr. Ripley« und einigen aktuellen skandinavischen Thrillern.

In Teil III kehren wir noch einmal zu Poe zurück. Poe bildet die Drehscheibe für die meisten Fragen, um die es in diesem Buch geht. Bei ihm verwandelt sich der Schauerroman in den Detektivroman, er schreibt mit »Das verräterische Herz« (*»The Tell-Tale-Heart«*) die Urform des Psychothrillers, und er entwickelt die fundamentalen Erzählstrukturen, die den Detektiv zum Helden der Moderne werden lassen. Der Detektiv ist die Gestalt, mit der sich der Leser identifizieren kann, durch deren Blick er das Verbrechen analysiert und nach und nach aufklärt und deren eingeschränkten Wissensstand er teilt. Indem der Leser mit dem Detektiv die Aufklärung des Mordes betreibt, wandelt sich die

Angstspannung des Schauerromans in die Rätselspannung des Detektivromans. Die fantastischen Züge des Schauerromans werden durch die empiriegestützte Kombinationsgabe des rational operierenden Detektivs ersetzt. Entsprechend geht es in Teil III um Aspekte der genuin kriminalistischen Form der Spannung.

Oft sind die Detektivfiguren, von Sherlock Holmes über Pater Brown bis hin zu Philip Marlowe, seltsame Solitäre, kuriose Randexistenzen, die unbeirrbar ihre ganz eigenen Methoden verfolgen und genau darin eine breite Identifikationsfläche für die Leser bieten. Für die erste Hochphase des Detektivromans ist die Stellung des ermittelnden Einzelnen gegen eine dunkle Welt des Verbrechens in der Großstadt eines der hervortretenden Spannungselemente. In dieser Konstellation liegt jedoch bereits der Keim für die Weiterentwicklung des Genres, in dem wiederum Angst und Grauen neue Qualitäten gewinnen.

Die Rede ist von der Kriminalliteratur der skandinavischen Schule, die seit Jahren eine enorme Konjunktur erlebt. Bestsellerautoren wie Henning Mankell oder Jussi Adler-Olsen verknüpfen unterschiedliche Genres wie den Gesellschaftsroman, den Psychothriller, den zu einem Teamdrama erweiterten Detektivroman und den globalen Verschwörungsroman zu einer neuen Form der Spannungsliteratur. Dass es sich hierbei um die komplexeste Spielart der Kriminalliteratur handelt, steht fest, ebenso, dass sie oftmals literarisch anspruchsvoll umgesetzt ist. Daher wird ihr hier nicht das Hauptaugenmerk gelten. Denn bevor wir uns an den vielschichtigen Megathriller heranwagen, sollten wir uns um die Haupttonarten in der Partitur der Spannung und des Grauens kümmern, und die lassen sich besser an historisch früheren Autoren und an einfacher strukturierten Texten studieren. Dennoch wird an geeigneten Stellen – vor allem in Teil II – auch auf die skandinavische Linie eingegangen werden. Dies erscheint

gerade deshalb lohnenswert, weil hier das alte Grauen der *gothic novel* als global wirksames und von keiner Polizei der Welt jemals einzudämmendes Böses in Erscheinung tritt. In gewisser Weise ist der Thriller bei Stig Larsson oder Arne Dahl eine Reinszenierung des Schauerromans, jedoch mit gegenwartsbezogener Story und grundsätzlich negativer Perspektive. Während aus dem Schauerroman des 19. Jahrhunderts die zielorientierte und sich ihrer Methoden bewusste Figur des Detektivs entwickelt werden konnte, erscheinen die Polizisten in den Teams der Skandinavien meist als von Grund auf überfordert, vom Bösen allseits umgeben und oftmals überwältigt und aufs Ganze gesehen ratlos.

Wir behalten die komplexen Formen des Detektivromans in seiner Hochphase wie auch des modernen Megathrillers durchaus im Blick, wenn wir uns in Teil IV den Grundstrukturen des Plots zuwenden und sie in entsprechenden Schreibaufgaben erproben. Dabei erweist sich der labyrinthisch gebaute Plot als Grundstruktur des Detektivromans, während dem Handlungsverlauf des Thrillers meist die Struktur des Wettstreits zugrunde liegt. In Teil V schließlich geht es darum, wie der Krimiautor das Interesse des Lesers weckt, und besonders um die Frage des packenden Anfangs.

Lange Zeit über blieben Schauer- und Kriminalroman jenem kleineren Teil des Publikums suspekt, der sich in ästhetischen Fragen für maßgeblich hielt. Zwar wurden schon immer Kriminalromane in Massen gelesen, doch gerade diese Massenhaftigkeit erregte in der Beletage der Kritik und in der traditionell mit einem elitär geschrumpften Literaturbegriff arbeitenden Literaturwissenschaft Argwohn.

Diese Zeiten sind gottlob vorbei. Auch die verbliebenen Skeptiker sehen inzwischen ein, dass, von König Ödipus bis Hannibal Lecter, die gesamte Geschichte nicht nur voller Ver-

brechen, sondern auch voller Kriminalliteratur steckt. Andererseits genügt ein Gang durch eine größere Bahnhofsbuchhandlung, um vom schieren Massenphänomen Krimi einen leichten Schwindel zu bekommen. Dass wir es beim Kriminalroman oftmals mit einem seriell hergestellten Massenprodukt zu tun haben, steht außer Zweifel. Der Verdacht, Krimis würden nach Schema geschrieben und die Aufklärung eines Verbrechens gehe als intellektuelle Aufgabe nicht über die Anforderung eines Kreuzworträtsels hinaus, wird nie ganz aus der Welt zu schaffen sein. Die Frage, die sich dennoch stellt und die über die ästhetische Wertung Massenware Krimi hinausreicht, lautet: *Wie* erzeugt man eigentlich Spannung beim Schreiben?

Davon ein Bewusstsein zu bekommen kann sinnvoll sein für den Schreiber oder die Schreiberin, die sich speziell dem kriminalistischen Genre widmen wollen. Es wird darüber hinaus für jede Spielart erzählender Literatur von Vorteil sein, wenn sie Elemente von Spannung aufweist, zumal der heutige Buchmarkt eng an der Erfüllung rezeptiver Muster orientiert ist. Und da es sich bei der Spannung um einen genuin rezeptiven Affekt handelt, trifft man damit einen zentralen Punkt im Verhältnis von Lesererwartung und Autorstrategie. Die nachfolgende Sammlung von Textbeispielen und Schreibaufgaben will versuchen, elementar in die Praxis des spannenden Schreibens einzuführen. Selbstverständlich können damit nur erste handwerkliche Griffe vermittelt werden; dass es zum guten Schreiben auch noch Talent braucht, muss nicht eigens betont werden.

In diesem Sinne kehren wir zurück zum Menschheitsbedürfnis nach Spannung und lassen mit Raymond Chandler einen nie um eine griffige Formulierung verlegenen Autor das einleitende Grußwort sprechen. Menschen, so Chandler, werden immer die Unterhaltung im Reich der Spannung suchen, und zwar nicht

zuletzt, um wenigstens für ein paar Stunden sich selbst zu entkommen. In seinem Essay »Die simple Kunst des Mordes« schreibt Chandler abschließend:

Es gibt keine langweiligen Sujets, nur langweilige Köpfe [...] Jeder Mensch muß von Zeit zu Zeit dem tödlichen Rhythmus seiner privaten Gedanken entfliehen. [...] Alle Literatur ist in diesem Sinne Unterhaltungsliteratur. Wollte man das bestreiten, so wäre man bloß ein intellektueller Snob und ein blutiger Anfänger in der Kunst des Lebens.²

² Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordes, S.333.