

*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.<sup>1</sup>*

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

---

<sup>1</sup> 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 Polizeiparade. 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 Konstanz 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-