

# Inhalt

Einleitung: Warum jeder Krimiautor der Welt dieses Buch lesen sollte .....	8
Warum Menschen Krimis lesen und andere Dinge, die Krimiautoren wissen sollten .....	10
Ideen, die Sie loslegen lassen – gute, schlechte und dumme .....	22
Der Plot hinter dem Plot .....	32
Einen Mörder erschaffen .....	40
Wie man mit einem Mörder vertraut wird .....	49
Der Held/Detektiv .....	57
Einen verdammt guten Helden schaffen .....	70
Die übrigen Figuren: Manche mythisch, manche nicht <i>und</i> Mythische Motive, die von Interesse für den Krimiautor sind .....	84
Alles über Plotten, Stufendiagramme, Zeitdiagramme und vieles mehr <i>oder</i> Wie Sie sich aus dem Staub machen und Ihre Figuren die Geschichte erzählen lassen .....	104
Plots entwerfen aus Spaß und zum Geldverdienen .....	115
Theorie des Plottens .....	132
Der Held/Detektiv macht sich an die Arbeit .....	147
Wie unser Held/Detektiv alles herausfindet .....	168
Wie man einen spannenden Höhepunkt hinkriegt und andere gute Dinge .....	178
Erwischt! Der Mörder wird geschnappt .....	185
Wie man verdammt gute Prosa schreibt .....	190
Die schöne Kunst, eine Krimiszene zu schreiben .....	205
Alles über Perspektiven und Erzählerstimme <i>oder</i> Wer erzählt diese verdammte Geschichte überhaupt – ich oder er? Er oder ich? .....	226
Entwerfen, überarbeiten und polieren, bis der Krimi verdammt gut ist .....	240
Der Killer-Instinkt <i>oder</i> Wie man an einen Agenten kommt und mit Lektoren umgeht; Anmerkungen zum Thema Vermarktung und Bücher signieren und wie man das Leben eines Autors lebt .....	255
Bibliographie .....	268

## Einleitung: Warum jeder Krimiautor der Welt dieses Buch lesen sollte

DIE MEISTEN BÜCHER ÜBER DAS SCHREIBEN von Kriminalromanen sind randvoll mit erstklassigen Tipps, was man tun sollte und was nicht, geben weise Ratschläge, wie man Anhaltspunkte (Clues) setzt und falsche Fährten (»red herrings«) legt, wo man Informationen über das Vorkommen von Giftpilzen oder die hohe Kunst des Fingerabdrucksicherns finden kann. Bei der Lektüre solcher Bücher könnte man auf die Idee kommen, ein Kriminalroman sei nichts weiter als eine Mischung von Zutaten, die man sorgfältig abwägt und in eine Schüssel gibt, dann mit einem Holzlöffel kräftig umrührt, bis alle Klümpchen beseitigt sind, mehrere Monate bei 180 Grad im Ofen backt, und voilà – heraus kommt ein großartiger Krimi!

Leider funktioniert das so nicht.

*Wie man einen verdammt guten Kriminalroman schreibt* ist keine Sammlung von Tipps, was man tun sollte und was nicht. Das Buch soll vielmehr zeigen, wie durch Brainstorming, gründliche Planung, Entwickeln von Plots, Entwerfen, Ausarbeiten und Polieren ein Kriminalroman entsteht. Es ist eine Anleitung, wie man Schritt für Schritt einen verdammt guten Krimi schreibt, angefangen mit der Erschaffung faszinierender, dreidimensionaler, dynamischer und aufregender Figuren, die – wenn Sie sie nur lassen – für Sie einen komplexen und dennoch glaubwürdigen verdammt guten Plot kreieren. Ein verdammt guter Plot ist ein Plot voller Geheimnisse, Bedrohung, Spannung und starker Konflikte.

Außerdem will Ihnen dieses Buch zeigen, wie man packende Szenen schreibt und spannend erzählt. Es wird Ihnen alles über die Kunst des Überarbeitens und Polierens sagen und Strategien nennen, die Ihnen dabei helfen, das fertige Manuskript bei einem Agenten oder einem Verlag unterzubringen.

Gibt Ihnen die Lektüre dieses Buches und die Anwendung der darin dargelegten Prinzipien eine Garantie, dass Sie einen verdammt guten

Kriminalroman schreiben werden? Nein, tut mir Leid. Dafür hängt zu viel von Ihnen ab. Doch wenn Sie die Techniken aus *Wie man einen verdammt guten Kriminalroman schreibt* sorgfältig anwenden, Ihren Figuren gestatten, ein Eigenleben zu entwickeln, und schreiben, schreiben, schreiben und überarbeiten, überarbeiten, überarbeiten, bis Ihre Geschichte Funken sprüht, dann könnten Sie sogar *großen* Erfolg haben. Viele Krimiautoren sind sehr erfolgreich – warum nicht auch Sie?

Verdammt gute Kriminalromane schreiben zu lernen, ist ein bisschen so wie Rollschuhlaufen lernen. Man versucht's, fällt auf den Hintern, rappelt sich wieder auf und versucht's noch mal. Diesen Prozess wiederholen Sie immer wieder. Irgendwann zeigen Sie Ihre Arbeit einer Bekannten, und die sagt: »Hey, das liest sich ja wie ein *richtiger* Krimi!«

Das Entwickeln und Schreiben eines Krimis sollte man nicht als Plackerei empfinden, noch nicht mal als sonderlich harte Arbeit. Einen Krimi zu schreiben, das ist ein Abenteuer und sollte auch mit Abenteuerlust angegangen werden. Das ganze Gerede über Autoren, die auf leere Seiten starren, bis ihnen das Blut auf die Stirn tritt – alles Unsinn. Blutige Stirnen sind was für literarische Autoren. Einem Krimiautor sollte der kreative Prozess einfach Spaß machen. Interessante Figuren zu erschaffen und fiktive Städte, ja sogar ganze Gesellschaften, einen Mord zu erwägen und darüber nachzudenken, wie man ungeschoren davorkommt – Menschen umzubringen, die dem eigenen ungehobelten Exmann gleichen, dem launischen Chef oder der gehässigen Schwiegermutter – was könnte mehr Spaß machen?

Wir beginnen unser Abenteuer in Kapitel 1 mit Überlegungen darüber, warum Menschen Krimis lesen, wo die Kriminalliteratur innerhalb der modernen Literatur steht und inwieweit sie zur kulturellen Mythologie beiträgt. Über so etwas müssen Sie Bescheid wissen, wenn Sie einen verdammt guten Kriminalroman schreiben wollen.

## Warum Menschen Krimis lesen und andere Dinge, die Krimiautoren wissen sollten

ZUERST DIE KLASSISCHE ANTWORT. (Und die hat nach wie vor Gültigkeit.)

Wenn Sie einen verdammt guten Kriminalroman schreiben wollen, müssen Sie sich zunächst darüber klar werden, warum die Leute solche Bücher lesen.

Die gängige Antwort lautet, dass die Menschen Krimis lesen, um der Realität zu entfliehen, um sich abzulenken. Krimilesen ist eine gute Möglichkeit, ein paar ruhige Stunden abseits der Alltagshektik zu verbringen – es ist unterhaltsam. Nun gibt es allerdings eine Menge unterhaltsamer Dinge, die jedoch alle nicht so beliebt wie Krimilesen sind. Schlammcachen zum Beispiel.

Ed McBain (der Autor der Serie um das 87. Polizeirevier) hat einmal in einem Interview gesagt, dass wir Krimis lesen, weil sie »uns den Glauben an das Funktionieren von Recht und Ordnung in einer Gesellschaft zurückgeben«. Das tun sie in der Tat.

Es wird allgemein angenommen, dass es den meisten Lesern Spaß macht, einen Kriminalfall zu lösen, so wie es den Leuten Spaß macht, ein Kreuzworträtsel zu lösen. Nach dieser Auffassung handelt es sich bei einem Kriminalroman um ein ausgeklügeltes Rätsel, das eigens konstruiert wurde, um den Leser zu verwirren. Man glaubt, dass Krimiautoren mit ihren Lesern eine Art Spiel treiben, indem sie offenkundige Clues verstecken, Verdächtige präsentieren, die den Mord nicht begangen haben können, sich aber so verhalten, als hätten sie es getan, und vieles mehr, nur damit der Leser auf die falsche Spur gerät. Im Krimi schlägt der Detektiv den Leser fast immer im Who-done-it-Spiel.

Doch wenn die Liebe zum Rätsel der Hauptgrund wäre, weshalb Krimis gelesen werden, dann wäre der Kriminalroman mit den »Locked-

Room-Mysteries« der dreißiger und vierziger Jahre, die genial konstruierte, perfekte Rätsel waren, ausgestorben. Darin geschah der Mord beispielsweise in einem von außen abgeschlossenen Zimmer, in dem sich nur die Leiche befand, oder es galt ein anderes teuflisch konstruiertes Rätsel zu lösen, das zunächst unerklärlich schien. Eine Schussverletzung ohne Kugel. Eine Leiche, die von einem Dach verschwindet. Jeder Leser, der in der Lage war, so etwas zu entwirren, konnte mit Recht stolz auf sich sein.

Ein verdammt guter Kriminalroman ist jedoch weitaus mehr als ein geschickt gemachtes Rätsel.

In ihrem Buch *Mystery Fiction* (1943) nennt Marie Rodell vier klassische Gründe, weshalb Menschen Krimis lesen, und die haben sich bis heute nicht geändert. Demnach lesen Menschen Kriminalromane:

1. wegen des Nervenkitzels, indirekt beteiligt zu sein an der Jagd nach dem Mörder, (...) die sich im Kopf des klugen Detektivs und des klugen Lesers abspielt;
2. wegen der Befriedigung, den Übeltäter bestraft zu sehen;
3. weil die Identifikation mit den Figuren [insbesondere mit dem Helden] und den Ereignissen in der Geschichte bewirkt, dass sich der Leser selbst irgendwie als Held fühlt;
4. weil man das Gefühl hat, dass die Geschichte die Realität widerspiegelt.

»Ein Kriminalroman, der diese Anforderungen nicht erfüllt«, fährt Ms. Rodell fort, »wird erfolglos sein.« Dies trifft heute genauso zu wie damals, vielleicht sogar noch mehr. Weil die Leser heutzutage kritischer sind, besser Bescheid wissen über Kriminaltechnik und Polizeiarbeit, muss der Realitätsbezug stärker sein als in jenen längst vergangenen Zeiten.

### DER MODERNE KRIMINALROMAN ALS HEROISCHE LITERATUR

In ihrem sehr informativen und nützlichen Buch *Writing the Modern Mystery* (1986) führt Barbara Norville die Ursprünge der modernen Kriminalgeschichte auf das mittelalterliche Moralitätenspiel zurück. Aller-

dings, so schränkt sie ein, »machen sich die heutigen literarischen Schurken eher schwerer Verbrechen gegen den Nächsten schuldig (...) und nicht wie im Moralitätenspiel der Sünden des Stolzes, der Trägheit, des Neids und so weiter.«

Es ist zweifellos richtig, dass das mittelalterliche Moralitätenspiel und der moderne Kriminalroman gemeinsame Elemente haben, dennoch glaube ich, dass die Wurzeln des Kriminalromans viel weiter zurückreichen. Für mich ist der moderne Krimi eine Version der ältesten Geschichte, die je erzählt wurde: der mythischen Reise des kriegerischen Helden.

Wenn ich im Zusammenhang mit Kriminalromanen von »Mythos« oder »mythischen Formen« spreche, meine ich damit, dass Kriminalromane Anklänge an mythische Formen enthalten und dass der Kriminalroman eine moderne Variante einer sehr alten literarischen Form ist. Der Held des alten Mythos erschlug Drachen (Ungeheuer, die die Gemeinschaft bedrohen) und rettete Frauen in Nöten; der Held im zeitgenössischen Krimi fängt Mörder (Ungeheuer, die die Gemeinschaft bedrohen) und rettet Frauen in Nöten. Alte Heroen und moderne Krimihelden haben viele Eigenschaften gemein: Mut, Loyalität, die Entschlossenheit, das Böse zu besiegen, den Drang, sich für ein Ideal zu opfern, und so weiter.

Der Bestseller-Krimiautor Robert B. Parker (Spenser-Serie) hat den Kriminalroman mal als »eines der letzten Refugien des Helden« bezeichnet. Zum Glück für all diejenigen von uns, die Krimis schreiben, handelt es sich dabei um ein sehr großes Refugium. Kriminalromane haben eine ungeheure Leserschaft und machen mehr als ein Drittel sämtlicher in der englischsprachigen Welt verkauften Belletristik aus.

In *The Key: Die Kraft des Mythos: Wie verdammt gute Romane noch besser werden* (2000) habe ich gezeigt, wie sich heutige Autoren die Kraft des Mythos zunutze machen und uralte Formen und Motive verwenden können, auf die die Leser unbewusst sehr stark reagieren. Diese Formen und Motive werden von Mythenforschern als »Funktionen« bezeichnet, und erstaunlicherweise sind die gleichen Funktionen in allen Kulturen der Erde und zu allen Zeiten zu finden. Bei diesen Funktionen kann es sich um Figuren handeln wie den »Schwindler« oder den »Mentor«, aber auch um Ereignisse wie »der Held wird auf besonde-

re Weise geboren« oder »der Held wird gefangen genommen«. Diese Funktionen wiederholen sich immer wieder und bilden die Grundstrukturen der Mythen und Legenden, die in allen Kulturen auftauchen. So sagen beispielsweise einige Mythenforscher, dass es Varianten von »Hans und die Bohnenranke« in Nord- und Südamerika, Europa, Asien, Afrika und in Ozeanien gibt – sogar an Orten, an denen es gar keine Bohnen und keine Ranken gibt.

Der britische Mythenforscher Lord Raglan behauptet in seinem Buch *The Hero* (1956), dass der »Mythos vom Heldenkönig« (in dem der Held zum Herrscher und Gesetzesgeber wird, in Ungnade fällt und getötet wird) in mühelos erkennbaren Varianten in jeder Kultur der Erde vorkommt, ohne jede Ausnahme.

Häufig werden Mythen und Legenden in einer Form erzählt, die der Mythenforscher Joseph Campbell die »Reise des Helden« genannt und ausführlich in seinem berühmten Werk *Der Heros in tausend Gestalten* (1948) beschrieben hat. In *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* (1992) – ein Buch, das auch für jeden Romanautor ein Muss ist – hat Christopher Vogler Campbells Einsichten auf die Kunst des Drehbuchschreibens angewandt. Die Reise des Helden ist laut Campbell die verbreitetste aller mythischen Formen und die Grundlage der meisten Erzählliteratur, sowohl alter als auch moderner. Der moderne Krimi ist eine besondere Spielart der Reise des mythischen Helden.

Für Krimiautoren ist es schon deshalb äußerst lohnend, die Reise des Helden in ihren Romanen zu verwenden, weil die mythische Form und die mythischen Funktionen dieser Reise eine so starke Wirkung auf den Leser haben. Der Schweizer Psychoanalytiker Carl Gustav Jung glaubte, dass die Funktionen des Mythos Strukturen im menschlichen Gehirn entsprechen, also Strukturen, die dem Menschen angeboren sind. Und diese bezeichnete er als *Archetypen*. Mit anderen Worten, die Faszination für mythische Formen ist ererbt, ist Teil der menschlichen Psyche und daher universell. Ich finde seine Argumentation äußerst überzeugend – und für einen Krimiautor sehr nützlich. Der Held des alten Mythos, der nach dem Goldenen Flies suchte oder dem Lebenselixier, der mittelalterliche Ritter, der Drachen verfolgte und erschlug – heutzutage sind diese Helden die Detektive auf der Jagd nach Gerechtigkeit.

Die Reise des Helden verläuft gewöhnlich nach folgendem Muster: Der Held oder die Heldin erhält einen Ruf zum Abenteuer, bei dem es sich meist um irgendeinen Auftrag im Interesse der Gemeinschaft handelt; der Held zieht in ein fremdes Land, wo er neue Regeln erlernt, auf die Probe gestellt wird, diversen archetypischen Gestalten begegnet (der Frau als Hure, der Frau als Göttin, Torwächtern, magischen Helfern und so weiter), Tod und Wiedergeburt erlebt, dem Bösewicht begegnet, den Bösewicht besiegt und schließlich mit einem kostbaren Preis zurückkehrt, der sich als segensreich für die Gemeinschaft erweisen wird.

Innerhalb dieses Grundschemas gibt es Varianten. Einige Helden weigern sich, die Reise anzutreten, und haben möglicherweise ein schlechtes Gewissen, weil sie dem Ruf nicht folgen. Einige Helden müssen um sich tretend und schreiend auf die Reise geschickt werden. Einigen Helden gelingt es nicht, den Bösewicht zu besiegen. Einige werden getötet.

Im modernen Kriminalroman hat der Held/Detektiv die Aufgabe, auszuziehen und einen Mörder zu finden, aber anders als in den alten Mythen begibt er sich nicht in ein fremdes, magisches Land, sondern an einen Ort, wo Lügen und Täuschung herrschen, einen Ort, der dem Helden fremd ist, wo er dem Bösewicht begegnet – einem Mörder. Doch indem er auf kluge und einfallsreiche Weise Mut und Verstand einsetzt, gelingt es ihm, den Bösewicht zu besiegen. Dann kehrt der Held in seine Gemeinschaft zurück und bringt ihr als »Preis« Gerechtigkeit.

Die Waffen des Krimihelden sind niemals Glück, Zufall oder Intuition (obwohl alle drei durchaus eine Rolle spielen können), die Waffe, die der Krimiheld einsetzt, ist die *Vernunft*. Die beinahe universelle Prämisse eines Kriminalromans – wobei ich den Begriff Prämisse in dem Sinne verwende, wie ich ihn in *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt* (1987) definiert habe – lautet: *Die Vernunft besiegt das Böse*. Natürlich tritt das Böse von Geschichte zu Geschichte in anderer Gestalt auf, doch diese grundlegende Prämisse ist das Fundament eines jeden verdammt guten Krimis. Durch den Gebrauch der Vernunft wird der Held/Detektiv, die Heldin/Detektivin einen mörderischen Verbrecher seiner verdienten Strafe zuführen.

## WARUM IST DAS BEGANGENE UNRECHT EIN MORD?

In modernen Kriminalromanen ist das Verbrechen, das aufgeklärt werden muss, fast immer ein Mord. Könnte man nicht auch eine intelligent gemachte Einbruchsgeschichte schreiben, in der die Kronjuwelen aus einem von innen abgeschlossenen Raum gestohlen werden und Held/Detektiv und Leser herausfinden müssen, wie der Täter das angestellt hat? Sicher, allerdings hätten die meisten Leser wenig Interesse daran, auszutüfteln, wer einen Einbruch begangen hat. Warum ist das so, werden Sie fragen. Das ist eine wichtige Frage.

Im Krimi wird der Tod, der uns allen so willkürlich und irrational vorkommt, als logisch und rational dargestellt. Mit Hilfe der Vernunft triumphiert der Held in symbolischer Weise über den irrationalen Tod. Kriminalromane berühren uns deshalb so tief, weil sie zeigen, dass der Tod durch Vernunft erklärbar ist. Wenn wir einen verdammt guten Krimi zu Ende gelesen haben, haben wir das Gefühl, dass das menschliche Dasein nicht völlig der Willkür irrationaler Kräfte unterworfen ist, die darauf aus sind, uns alle zu zerstören. Leser, so glaube ich, finden es zutiefst befriedigend, wenn auf spannende Weise erzählt wird, wie die Vernunft das Böse besiegt.

Moderne Kriminalromane sind nicht bloß Rätsel, die wir zum Zeitvertreib lösen, sie stellen auch einen wichtigen Beitrag zu unserem kulturellen Leben dar. Kultur beruht auf Mythos. Mythische Helden sind nicht bloß Comicfiguren, die Kinder unterhalten sollen. Es sind »Kulturhelden« und für unsere Zivilisation genauso wichtig wie Hefe zum Brotbacken. Helden sind Rollenmodelle. Wie Marie Rodell bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert gesagt hat, fühlt sich der Leser beim Lesen von Kriminalromanen selbst »irgendwie als Held«.

Mit Kriminalromanen sind jedoch noch weitere kulturelle Werte verbunden. Sehen Sie sich beispielsweise die Hard-boiled-Krimis an, die in den 20er Jahren in Amerika erschienen sind. Das war die große Zeit der Schundkrimis und Pulp-Magazine wie *Black Mask* mit comicartigen mythischen Helden wie »The Shadow« und »The Spider«. Es war eine Zeit, in der Amerika große Veränderungen durchmachte. Amerika hatte den Ersten Weltkrieg gewonnen und versuchte, sich mit seiner neuen Rolle als Führungsmacht in der neuen Welt zurechtzufinden. Es



war eine Zeit, in der die Industrie boomte und die Farmer im Mittleren Westen große Not litten. Das verwüstete Europa kaufte keine amerikanischen landwirtschaftlichen Produkte, und die Dürre, die schließlich die so genannte »Dust Bowl« auslöste, hatte bereits begonnen. In dieser Zeit zog eine große Anzahl von Menschen aus den ländlichen Gebieten Amerikas in die bereits überfüllten Städte, wo die Fabriken florierten und wo das 1919 durch den Volstead Act und den 18. Verfassungszusatz erlassene Alkoholverbot eine Flüsterkneipen-Subkultur aus schnellem Geld und lockeren Sitten entstehen ließ.

Die Menschen im Sog dieser Veränderungen fühlten sich in den rapide wachsenden, schmutzigen und verstopften Städten verloren. Der Einzelne empfand sich als hilflos. Später, während der Weltwirtschaftskrise in den 30er Jahren, verstärkte sich dieses Gefühl von Hilflosigkeit noch, und der hartgesottene Typ von Detektiv erlebte seine Blütezeit in den Romanen von Autoren wie Dashiell Hammett und Raymond Chandler.

Der hartgesottene Detektiv wurde zum bekanntesten Typ des amerikanischen »Kulturhelden«. Er war ein Einzelgänger, und er war taff, aber er fühlte verdammt noch mal mit den kleinen Leuten. Er hatte markige Sprüche drauf und konnte sich notfalls mit den Fäusten oder mit seinem alten, verlässlichen stupsnasigen 38er aus einer brenzligen Situation befreien.

Das Wunderbare an dem hartgesottenen Detektiv war, dass er, obwohl nach außen hin knallhart, innen weich wie Butter war.

Ein herausragendes Beispiel dafür ist Sam Spade in *Der Malteser Falke* (1930). Er ist ein Einzelgänger und taff, und er fühlt verdammt noch mal mit den kleinen Leuten. Er nimmt es mit taffen Polizisten und taffen Schurken auf, doch er verliebt sich in Brigid O'Shaughnessy, die, wie sich herausstellt, eine Mörderin ist. Er muss sie ausliefern, das ist seine Pflicht; aber stellen Sie sich bitte vor: Er sagt, er wird auf sie warten, und wenn es zwanzig Jahre dauert. Was für ein Softie!

Robert B. Parkers Spenser ist eine moderne Verkörperung von Sam Spade, nur dass sich hinter Spensers äußerer Softness eine innere Härte verbirgt, also genau umgekehrt.

Es ist nicht verwunderlich, dass in den 70er und 80er Jahren, als die Frauen Heim und Herd verließen und sich in die Kriegszone namens Corporate America begaben, der markig redende, taffe Typ der Vergan-

genheit als Kulturheld ausgedient hatte. Ein neuer Typ von Kulturheld kam auf, die hartgesottene *Heldin*.

Nehmen Sie beispielsweise Kay Scarpetta, die Serientektivin von Patricia Cornwell. Kay ist eine moderne weibliche mythische Heldin, eine Kulturheldin, die den Dschungel, den man Corporate America nennt, schon vor langer Zeit betreten hat und mittlerweile eine Spitzenpathologin ist. Sie ist eine Kulturheldin für Frauen, die ihren Platz im Amerika der Großkonzerne gefunden haben und gegen den überall vorherrschenden Sexismus kämpfen. Sie ist eine typische amerikanische Heldin: Sie ist Einzelgängerin, taff, brillant, gebildet und kann sich notfalls mit den Fäusten oder einer Waffe aus einer brenzligen Situation befreien. Das ist doch eine Heldin, mit der sich Millionen von Frauen – und Männern – identifizieren können.

Dieses Phänomen ist nicht auf Amerika beschränkt. In Lynda La Plantes Fernsehserie *Heißer Verdacht* (1981), die mit einem Edgar (dem Edgar Allan Poe Award der Mystery Writers of America) ausgezeichnet wurde, spielt Deputy Chief Inspector Jane Tennison die Hauptrolle, eine britische Heldin/Detektivin, die mehr Probleme mit ihren chauvinistischen Kollegen als mit Verdächtigen und Tätern hat – wahrhaft eine Kulturheldin für unsere Zeit.

Kulturhelden verkörpern die Werte einer Zivilisation, die sich von Zeit zu Zeit ändern, doch im Kern bleibt die heroische Figur immer gleich. DCI Jane Tennison, Patricia Cornwells Kay Scarpetta, Sue Graftons Kinsey Millhone und Sara Paretskys V.I. Warshawski sind moderne Verkörperungen von Dashiell Hammetts Continental Op oder Sam Spade und von Raymond Chandlers Philip Marlowe.

Moderne mythische Detektivfiguren haben die gleichen Grundeigenschaften wie andere mythische Helden, die ich in *The Key: Die Kraft des Mythos* beschrieben habe. Sie sind mutig, gut in dem, was sie tun, haben ein besonderes Talent und sind fast immer in irgendeinem Sinne ein »Outlaw«. Die Kulturhelden heutiger Kriminalromane erschlagen keine Drachen; sie sind auf der Jagd nach Gerechtigkeit. Ein Krimi ist eine Geschichte, in der ein Kulturheld angesichts eines schweren moralischen Unrechts Gerechtigkeit sucht, und zwar nicht für sich selbst, sondern für andere. Der Held eines Kriminalromans ist aufopfernd; das ist der Schlüssel zum Charakter des Helden/Detektivs.

In *The Key* habe ich Ian Flemings James Bond als Beispiel für einen Kulturhelden angeführt. Er wurde in den 50er Jahren geschaffen, als es so aussah, als würde der Kommunismus die Weltherrschaft übernehmen. James Bond verkörperte zweifellos bürgerliche kulturelle Werte: Er ließ sich seine Seidenanzüge in Hongkong schneiden, er fuhr einen Bentley, und er konnte allein am Bukett erkennen, aus welcher Traube der Cognac in seinem Glas gemacht war. Und er hatte die Lizenz zu töten (was ihn in gewissem Sinne zu einem Outlaw machte).

Agatha Christies Miss Marple ist ebenfalls eine Kulturheldin. Sie wurde in den 30er Jahren geschaffen, als England immer noch verzweifelt versuchte, nach den Verheerungen des Ersten Weltkriegs zur Normalität zurückzukehren, und sich gleichzeitig einer wachsenden Wirtschaftskrise sowie der neuen Bedrohung durch die Nationalsozialisten in Deutschland ausgesetzt sah. Miss Marple gehörte dem Landadel an und verkörperte all die Tugenden, die den Engländern lange Zeit lieb und teuer waren. Sie war König und Vaterland treu ergeben; sie lebte in einem idyllischen englischen Dorf; sie war gescheit, aber liebenswürdig; sie hatte ein scharfes Auge, einen wachen Verstand und war bis hinab in ihre bequemen Schuhe durch und durch englisch. Sie genoss das Teeritual am Nachmittag und trug immer ihren unhandlichen Schirm mit sich herum.

Viele der beliebtesten und bereits klassischen Figuren aus der Literatur überdauern, weil sie Kulturhelden sind, selbst wenn sie etwas klischeehaft sind und manch einer sie sogar als Karikaturen bezeichnen würde. James Bond ist nur *ein* berühmtes Beispiel dafür. Ein weiteres wäre Indiana Jones. Derartige Figuren haben nur wenig innere Konflikte, Zweifel oder Bedenken; sie leiden selten unter Schuldgefühlen. Viele populäre Helden/Detektive sind von dieser Sorte. Perry Mason und seine Helfer Della Street und Paul Drake sind Beispiele dafür, trotzdem haben sie überdauert. Und zwar, weil sie die allgemein gültigen Werte für mythische Helden verkörpern, selbst wenn sie als Figuren eindimensional sind und so platt und flach wie eine Kreditkarte.

Im Literaturbetrieb, besonders unter Buchkritikern, Professoren, literarischen Schriftstellern und anderen Snobs, herrschen starke Vorurteile gegenüber Büchern mit solchen Helden; man tut sie verächtlich als Schund oder seicht ab. Die meisten dieser »Literaten« würden aller-

dings keinen anständigen Plot für einen verdammt guten Krimi hinkriegen, selbst wenn man sie zwanzig Jahre in Einzelhaft sperren würde.

Eine Theorie, die hinter vorgehaltener Hand unter Krimiautoren diskutiert wird, lautet, dass einfach gestrickte Figuren die Leser auf merkwürdige Weise fesseln. Da solche Figuren wenig oder gar kein Innenleben haben, projizierten Leser ihre eigene Persönlichkeit auf diese Figuren. Comic-Helden sind beispielsweise solche Figuren. Das Gleiche sagt man über abstrakte Gemälde, dass nämlich der Betrachter ein eigenes vorgeformtes Bild auf ein formloses Werk projiziert. Der große Regisseur Alfred Hitchcock hat einmal gesagt, er besetze die weibliche Hauptrolle am liebsten mit einer Blondine, und zwar mit einer, die scheinbar wenig oder gar keine Persönlichkeit hat, weil die Zuschauer dann ihre eigene Persönlichkeit auf die Figur projizierten.

Ich persönlich ziehe normalerweise detaillierter ausgearbeitete Figuren vor, Charaktere, die dreidimensional und gut abgerundet sind. Ich lese lieber über John le Carrés George Smiley als über Ian Flemings James Bond, auch wenn ich zugeben muss, dass ich zahlreiche Bücher von Ian Fleming gelesen habe. Das ist so, als würde man mit einem Sportwagen über eine schmale Straße brettern. Manchmal macht Geschwindigkeit halt Spaß. Wenn Sie diese Art von Romanen schreiben wollen, ist das Ihre Sache. Die Kritiker mögen zwar die Nase rümpfen, aber Ihre Gläubiger sind vielleicht eines Tages so glücklich wie ein Kind, das an einem drei Meter hohen Schokoladeneis lutscht.

Eine gute, spannende Geschichte handelt davon, wie sich eine Figur durch einen bedeutsamen und dramatischen Kampf verändert. Kriminalromane sind eine besondere Art der Spannungsliteratur. Wenn auch in jeder spannenden Geschichte die gleichen tiefgreifenden Veränderungen stattfinden können – ein Atheist findet zur Religion, ein Trinker schwört dem Alkohol ab, ein Taugenichts wird ein ehrbarer Mensch und Ähnliches –, vollzieht sich die Veränderung im Kriminalroman oft nur von Ratlosigkeit hin zu Gewissheit. Zunächst weiß der Held nicht, wer unter den Verdächtigen der gemeine Mörder ist, dann findet er es heraus und sorgt dafür, dass der Dreckskerl die Strafe kriegt, die er verdient.

## TYPEN VON KRIMIS

Im Rahmen dieses Buches wird ein verdammt guter Krimi als eine Geschichte definiert, die in folgendes Paradigma passt: Eine Figur, der Verbrecher, begeht einen Mord und wird von einer anderen Figur, dem Helden, verfolgt und seiner gerechten Strafe zugeführt. Mit dem Begriff *Detektiv* ist in diesem Buch die Person gemeint, die den Mord aufklärt. Ich nenne diese Figur »Held/Detektiv«. Er (oder sie; in diesem Buch wird »Held/Detektiv« geschlechtsneutral verwendet; GrammatikerInnen aller Länder, lasst Gnade walten!) ist der Protagonist der Geschichte, egal ob er ein Student ist oder ein Sträfling, ein Zahnarzt, Straßenarbeiter oder Penner. Der Held/Detektiv kann ein »offizieller Detektiv« sein, also ein Polizeibeamter oder ein Privatdetektiv, muss es aber nicht.

Verdammt gute Krimis sind zuallererst verdammt gute Literatur. Alle verdammt gute Literatur dient einem moralischen Zweck, weil verdammt gute Literatur etwas darüber aussagt, was es bedeutet, ein menschliches Wesen zu sein; darüber, wie wir unser Leben führen und wie wir unsere Mitmenschen behandeln sollten. In der Kriminalliteratur geht es um Mord und das Streben nach Gerechtigkeit, also um äußerst moralische Themen.

Aber Kriminalliteratur ist auch populäre Literatur, und populäre Literatur muss unterhaltsam sein. Ein Krimiautor muss mit der Haltung eines Entertainers an seine Arbeit herangehen, eines Entertainers mit einer ernstesten Absicht.

In Anleitungen zum Krimischreiben werden Kriminalromane häufig in diverse Kategorien unterteilt. Dazu gehören: »Polizeikrimi«, »Privatdetektivkrimi«, »Amateurdetektivkrimi«, »Landhauskrimi«, »Rätselkrimi«, »historischer Krimi«, »romantischer Krimi«, »Hardcore«, »Softcore«, »Persiflage«, »Science-Fiction«, »Fantasy« und manchmal Kriminalliteratur, in der der Protagonist der Mörder ist, wie zum Beispiel in James M. Cains brillantem Roman *Wenn der Postmann zweimal klingelt* (1934). Diese Kategorien sind für die Verlagsbranche nützlich, und der Autor oder die Autorin sollte schon wissen, welchen Typ Kriminalroman er oder sie schreiben will, doch aus ästhetischer oder kreativer Sicht gibt es nur drei Typen: *Genre*, *Mainstream* und *literarisch*.

Bei *Genre*-Krimis steht der Kriminalfall im Vordergrund: die Clues,

die Zeugen, das Katz-und-Maus-Spiel, das der Held/Detektiv mit dem Mörder spielt. Sie sind meist sehr spannend, enthalten oft eine Menge Bedrohliches und Geheimnisvolles, und können auch Elemente mit einbeziehen, die man üblicherweise in Thrillern findet, wie Bomben, die zu detonieren drohen, Attentate und so weiter. Die Figuren in den besten Romanen dieser Art sind *theatralisch*, aber keine absoluten Comic-Figuren. Sie sind theatralisch in dem Sinne, dass sie farbig und ein wenig übertrieben sind, charakterliche Macken haben und sich exzentrisch benehmen. Genre-Krimis erscheinen normalerweise als Taschenbuch und werden auf Flughäfen, Bahnhöfen, an Zeitungskiosken, in Drugstores und Supermärkten verkauft, aber auch in Buchhandlungen. Sue Grafton und Tony Hillerman schreiben verdammt gute Genre-Krimis.

*Mainstream*-Krimis werden zunächst als Hardcover und erst später als Taschenbuch veröffentlicht. Der *Mainstream*-Krimi hat viele Elemente mit dem Genre-Krimi gemeinsam – Clues, Verdächtige, Spannung, Bedrohung und so weiter. Allerdings sind in *Mainstream*-Krimis die Charaktere stärker strukturiert und deshalb facettenreicher als die Figuren in Genre-Krimis. Wie auch in anderen *Mainstream*-Romanen wirken die Figuren in *Mainstream*-Krimis eher wie »wirkliche« Menschen mit »wirklichen« Problemen. *Mainstream*-Kriminalromane haben häufig einen Nebenplot, in dem es beispielsweise um eine Exfrau oder ein Problemkind geht, die nichts mit dem Mord zu tun haben. *Mainstream*-Krimis sind Geschichten über Figuren, die irgendwie mit der Aufklärung eines Mordes befasst sind. Scott Turow zum Beispiel schreibt verdammt gute *Mainstream*-Krimis.

*Literarische* Krimis enthalten ebenfalls viele Elemente des Genre-Krimis – Leichen, Clues, Spannung, Bedrohung und so weiter –, aber sie sind oft in einem düsteren und nachdenklichen Ton geschrieben. Sie sind von dunkler Poetik, und man sagt ihnen nach, dass sie sich eher mit den Schattenseiten des Lebens beschäftigen. Die Helden sind oft hart, brutal und gesetzlos und leben am Rande der Gesellschaft. *Literarische* Krimis werden normalerweise als großformatige Paperbacks in Buchhandlungen verkauft. Raymond Chandler war der unübertroffene Meister dieses Typus.

Doch egal, welche Sorte Krimi Sie schreiben wollen, als Erstes brauchen Sie eine verdammt gute Idee. Und das ist das Thema von Kapitel 2.



## Ideen, die Sie loslegen lassen – gute, schlechte und dumme

WAS IST EINE GUTE IDEE FÜR einen Kriminalroman? Oder noch besser: Was ist eine verdammt gute Idee?

Vermutlich fänden Sie es großartig, wenn ich Ihnen jetzt alle verdammt guten Ideen aufzählen würde, die bei Lektoren todsicher Begeisterungstürme auslösen. Schließlich würden die meisten Autoren eine Idee, die bei Lektoren Begeisterungstürme auslöst, für eine verdammt gute Idee für eine Geschichte halten.

Tut mir Leid.

Ich bin jetzt schon seit einigen Jahrzehnten im Geschäft, und die grausame Wahrheit ist, dass ich nie dahinter gekommen bin, welche Sorte von Geschichten bei Lektoren auch nur auf ein mildes Interesse stößt, geschweige denn was sie zum Purzelbaumschlagen bringt.

Ich habe schon andere Autoren, Agenten und sogar Lektoren sagen hören, dieser Trend sei gerade heiß, jener nicht; Kleinstadtkrimis wären in, Hard-boiled-Krimis out; als Nächstes wäre dann Genre-Mix der bahnbrechende Trend der Zukunft. Alles Blödsinn. So, wie ich das sehe, hat es mit Lektoren Folgendes auf sich: Sie werden von Verlagen eingestellt, weil sie angeblich Experten darin sind zu erkennen, in welche Richtung sich der wankelmütige Lesergeschmack gerade bewegt. Was Lektoren aber vermutlich in den Wahnsinn treibt, ist, dass sie sich hinsichtlich des Lesergeschmacks nie ganz sicher sein können, auch wenn manche mit absoluter Bestimmtheit erklären – als hätten sie es direkt von Gott erfahren –, sie könnten es.

In Wahrheit ist jedes Buch ein Glücksspiel, es sei denn, auf dem Cover steht, dass irgendein Superstar wie Robert B. Parker, Sue Grafton, Dick Francis oder Patricia Cornwell es geschrieben hat.

Wo suchen Sie also nach einer verdammt guten Idee für Ihren Roman, wenn ich Ihnen keine nenne? Das ist eigentlich ganz einfach. Eine richtig verdammt gute Idee ist eine Idee, die Sie packt und nicht mehr

loslässt. In *Writing Mysteries* (1992), einer Anthologie der *Mysteries Writers* zur Technik des Krimischreibens, sagt Sara Paretsky: »Für einen hypothetischen, nicht fassbaren Markt zu schreiben anstatt über das, was einen selbst interessiert, ist der sicherste Weg, flache und uninteressante Arbeiten zu produzieren.«

Das habe ich schon hundertmal bei meinen Studenten erlebt. Mehr als hundertmal.

Eine verdammt gute Idee ist eine Idee, die Ihnen kommt und Sie wie ein Blitz trifft. »Wow, daraus könnte ich einen verdammt guten Krimi machen!« George C. Chesbro schreibt in *Writing Mysteries*: »Der Krimiautor beginnt seine Suche, indem er eine einzelne Idee aufgreift, die man in Gedanken drücken, tätscheln, stupsen und streicheln kann (ich nenne das auf Tuchfühlung gehen), um festzustellen, ob sie möglicherweise jenes geisterhafte Etwas hergibt, das wir Plot nennen.«

Genau so, habe ich festgestellt, funktioniert es.

Mal angenommen, Sie lesen in der Zeitung, dass die Mayas ein Gift benutzt haben, das bei Berührung sofort tödlich ist, und plötzlich wissen Sie, wie Ihr Opfer ums Leben gekommen ist. Ihr Nachbar hat vielleicht einen Hund, der zu viel bellt, und Sie fragen sich, könnte das ein Motiv für einen Mord sein? Vielleicht hat Ihre Tante Zelda eine irrationale Angst vor den seltsamen Nachbarn, die im Erdgeschoss eingezogen sind, und Sie denken, wenn nun diese verrückten Typen tatsächlich vorhaben, meine Tante umzubringen?

Krimiautoren denken ständig in diesem Stil. Warum, warum, warum nur könnte jemand einen Mord begehen wollen? Und wie, bitte wie will er es nur anstellen, dass er ungeschoren davonkommt? Wenn Sie eine Menge Ideen in Gedanken durchspielen, werden Sie irgendwann auf eine stoßen, die Sie weiterentwickeln wollen.

Vielleicht machen Sie in den Adirondacks Urlaub und entdecken eine Kalksteinhöhle und denken, hey, da unten könnte man eine Leiche verstecken, die nie jemand finden würde. Ein Freund kauft ein Haus und findet auf dem Dachboden einen alten Schrankkoffer. Sie denken, wenn da nun eine Leiche drin ist? Bei einem Elternabend, zu dem jeder etwas zu essen mitgebracht hat, sehen Sie eine riesige Schüssel Mayonaisse-Dip und denken, darin könnte jemand ersticken. Aus solchen Geistesblitzen entstehen große Kriminalromane.

Es ist nun mal leider so, dass ein Krimiautor die meiste Zeit daran denkt, jemanden umzubringen.

In *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt* habe ich die Idee, die Sie mit Ihrem Roman loslegen lässt, die *Grundidee* genannt. Das ist die Idee, die keimen und tief in Ihrer Psyche Wurzeln schlagen, wachsen und zu einem verdammt guten Roman aufblühen wird.

Eine verdammt gute Grundidee kann von überall her kommen.

Religion spielt bei Mord nur selten eine Rolle, also könnte hier noch fruchtbarer Boden zu bearbeiten sein. Wie wär's mit einem Priester, der einem Mann die letzte Ölung erteilt, den er gerade umgebracht hat? Ich hab mal mit dieser Idee gespielt, vielleicht werde ich sie noch verwenden. Spuren des Öls, das er für das Ritual benutzt, geben dem Helden/Detektiv den Beweis an die Hand, mit dem er den Täter überführen kann. Wer dieser Held/Detektiv sein könnte, muss ich mir noch überlegen. Aber die Idee, dass der Mörder seinem Opfer die letzte Ölung erteilt, hört sich für mich verdammt gut an.

Wie wär's mit einer Geschichte, in der eine böse Stiefmutter das bekommt, was sie verdient? Böse Stiefmütter sind immer gut als Mordopfer. Niemand mag seine Stiefmutter. Nun ja, fast niemand.

Wie wär's mit einer Frau, die allen vollkommen normal vorkommt außer den Männern, die sie heiratet?

Oder eine Geschichte über einen idealistischen jungen Mann, der nach seinem verschollen geglaubten Großvater sucht, der sich am Ende als Mörder entpuppt?

Oder eine Geschichte über eine Leiche, die an einem bestimmten Ort gefunden wird, sagen wir in New York, während sich der Kopf des armen Kerls an einem anderen Ort befindet, zum Beispiel in San Francisco? Ich mag solche Ideen. Der Mörder hat einen symbolischen Akt vollzogen, doch nur er kennt die Bedeutung des Symbols, der Detektiv muss sie erst herausfinden. Muss der Dichter in mir sein, der mich auf solche metaphorischen Morde abfahren lässt.

Okay, eine verdammt gute Grundidee ist also jede Idee, die Sie packt. Das kann ein ungewöhnliches Motiv für einen Mord sein, eine besondere Mordwaffe, ein pittoresker Schauplatz, eine interessante Figur, eine wenig bekannte Ermittlungstechnik, ein juristisches Manöver – irgendetwas. Wichtig ist nur, dass es der Funke ist, der Ihr kreatives Feuer entfacht.

Nun passen Sie auf: Wenn Sie Kriminalromane schreiben wollen, dann sollten Sie sie schreiben, weil Sie mit Leidenschaft bei der Sache sind. Sie sollten gerne Krimis lesen, es sollte Ihnen Spaß machen, sich welche auszudenken, und Sie sollten der Meinung sein, dass Krimis »richtige« Romane sind, ernsthafte literarische Arbeiten, die von »richtigen« Romanautoren geschrieben werden. Und weil es Ihnen Spaß macht, Ihren verdammt guten Krimi zu schreiben, sollte die verdammt gute Grundidee, mit der Sie anfangen, wie Sekundenkleber an Ihnen haften. Eigentlich brauchen Sie noch nicht mal hinauszugehen und sich nach einer verdammt guten Idee umzusehen – sie wird ganz von allein zu Ihnen kommen.

Wenn Sie keine Ideen haben, die Sie zu einem verdammt guten Krimi ausbauen könnten, nicht eine einzige Idee, für die Ihre Leidenschaft entbrennt, dann sollten Sie es lieber mit Makramee versuchen. Sie haben nicht das Zeug zum Krimiautor.

Da die Idee, die Sie loslegen lässt, beinahe alles sein kann, und da, wie wir bald sehen werden, diese Idee sich grundlegend verändern kann, sobald sie weiterentwickelt wird (wie eins dieser Kinderspielzeuge, das erst ein Lastwagen ist und sich dann in einen Raumfahrer verwandelt), ist im Grunde das einzig Wichtige, dass Sie absolute Begeisterung für die Idee aufbringen, die das kreative Feuer entfacht und Ihre Leidenschaft für das Projekt lodern lässt. Wenn das kreative Feuer erst einmal lodert, können alle möglichen tollen Sachen passieren; die Geschichte kann Sie an wunderbare Orte führen, die Ihnen niemals in den Sinn gekommen wären, als Sie anfangen.

So könnten Sie beispielsweise eine Idee für einen einzigartigen Helden haben. Einer meiner ehemaligen Studenten an der University of California, Michael Mesrobian (der unter dem Pseudonym Grant Michaels veröffentlicht), hat als Held/Detektiv einen schwulen Frisör namens Stan Kraychik geschaffen. Er ist der Held aus *Zum Sterben schön* (1990), *Tödliche Trüffel* (1992), *Der mit dem Tod tanzt* (1994), *Maske für eine Diva* (1996), *Key West* (1997) und *Fit to Kill* (1999). Ein Frisör hat auf einzigartige Weise Einblick in Menschen: Das Haar verrät ihm alles. Das sind leichte, komische Krimis; wirklich sehr unterhaltsam.

Oder vielleicht macht Sie ein ungewöhnlicher Schauplatz an. Zum Beispiel ein Unterwasserlabor, ein Zenkloster oder der Rosengarten des

Weißes Haus. Michael Mesrobians Frisör-Held/Detektiv begibt sich in die Schwulenszene von Boston, den Yosemite Park, auf die Florida Keys – lauter Orte, an denen viele seiner Leser nie gewesen sind.

Betty Winkleman, die unter dem Namen Lauren Haney schreibt, war auch in meinem Workshop in Berkeley. Ihre Romanserie spielt im alten Ägypten, zu der Zeit, als Pharaonen Götter waren. Ihr Held ist ein Armeeeoffizier namens Lieutenant Bak. Bisher ist er der Held von *The Right Hand of Amon* (1997), *A Face Turned Backward* (1999), *A Vile Justice* (1999) und *A Curse of Silence* (2000); weitere Romane sind geplant. Als begeisterte Hobby-Ägyptologin kennt Betty sich auf ihrem Gebiet sehr gut aus und erweitert ihr Wissen ständig.

Cara Black, eine weitere Teilnehmerin meines Workshops, schreibt eine Serie über eine amerikanisch-französische Privatdetektivin namens Aimée Leduc, die in Paris arbeitet. Bisher sind erschienen: *Murder in the Marais* (1999), *Murder in Belleville* (2000), *Murder in the Sentier* (2002) und *Murder in the Bastille* (2003). Wie ist sie auf die Idee für diese Serie gekommen? Einfach weil sie Paris liebt, hat sie mir erzählt, und bei einem Besuch dort kam ihr plötzlich der Gedanke: Mensch, was wäre, wenn ...

Heute, nachdem sie bereits vier Romane aus dieser Reihe verkauft hat, sagt sie, dass sie bloß noch zweimal im Jahr zu »Recherchen« nach Paris fahren muss. Die Ärmste.

Eine weitere Autorin, mit der ich zusammengearbeitet habe, Dr. Margaret Cuthbert, schrieb *Wiege der Angst* (1998). Darin geht es um üble Machenschaften in einem Krankenhaus. In diesem Roman sind die Opfer winzige Neugeborene. Es war ihr sehr wichtig, dieses Buch zu schreiben. Und obwohl es sehr unterhaltsam ist und einige der aufregendsten OP-Szenen enthält, die Sie wahrscheinlich je lesen werden, ist das Buch auch eine Kritik am profitorientierten Management heutiger Großkrankenhäuser. Dieser Aspekt hat ihre Begeisterung für das Projekt angefeuert.

Vielleicht haben Sie eine Idee für ein unverbrauchtes Motiv. Mal angenommen, ein Mord wird begangen, um die Familienehre zu retten oder um zu verhindern, dass ein adoptiertes Kind herausfindet, wer seine biologischen Eltern sind. Familienprobleme sind eine nie versiegende Quelle für Mordmotive – besonders in der heutigen Zeit, wo Leihmütter und Väter als reine Samenspenden nichts Ungewöhnliches sind.

Sie könnten sich eine besonders clevere Mordmethode ausdenken. Vielleicht hören Sie zufällig von einem chemischen Wirkstoff, der das Opfer dazu bringt, sich selbst zu töten, oder Sie stoßen auf ein Gift, das man mit einer Wasserpistole verspritzen kann. In Patricia Cornwells *Trübe Wasser sind kalt* (1997) wird der Mord begangen, indem jemand einem Taucher Zyanidgas ins Sauerstoffgerät füllt. Vielleicht war das Ms. Cornwells Grundidee. Jedenfalls ist sie verdammt gut. Und sehr originell.

Ihre Grundidee könnte auch eine fulminante Eingangsszene sein. Shelly Singer beginnt einen ihrer Jake-Samson-Romane damit, dass ihr Privatdetektiv an einen Tatort gerufen wird, wo das Opfer, ein Senatskandidat, mit dem Kopf nach unten nackt an einem Ast hängt. Das lässt sich kaum überbieten.

Oder Ihre Grundidee zielt auf den überraschenden Höhepunkt eines Buches ab. In *Vorhang* (1975) lässt Agatha Christie ihren Serienhelden Hercule Poirot einen gerechtfertigten Mord begehen, bevor er selbst eines natürlichen Todes stirbt. Ist das nicht ein wahnwitziger Höhepunkt am Ende einer Serie?

Cara Black hatte die Idee für den Höhepunkt in *Murder in Belleville* (2000), bevor sie überhaupt eine Vorstellung hatte, worum es in der Geschichte gehen sollte. Sie hatte in der Zeitung etwas über Terroristen gelesen, die eine Gruppe Kindergartenkinder als Geiseln genommen und überall Sprengstoff angebracht hatten. Auf dem Höhepunkt des Buches würde ihre Heldin/Detektivin Aimée die Kinder retten, so viel wusste sie. Wer die Terroristen waren und was sie wollten, nun ja, das kam später. Sie hatte eine Idee für einen packenden Schluss und baute die Geschichte vom Höhepunkt aus rückwärts auf.

Autoren wird normalerweise geraten, »über das zu schreiben, was sie kennen«. Cara Black kennt Paris; Michael Mesrobian kennt Boston, Key West und den Yosemite Park; Betty Winkleman weiß über das alte Ägypten Bescheid; Dr. Margaret Cuthbert kennt sich in Operationssälen aus; Patricia Cornwell kennt sich in Autopsiesälen aus.

Ich kann nur über das schreiben, was ich gerade weiß. Das könnte mich jedoch in Schwierigkeiten bringen, weil ich nicht allzu viel weiß. Zum Glück sind die Bibliotheken voller Bücher. Was ich nicht weiß, kann ich herausfinden. Ich hab mal irgendwo gelesen, wenn man sich in einer großen Bibliothek einnistet und wie ein Verrückter arbeiten würde,

könnte man in sechzig Tagen auf praktisch jedem Gebiet Experte werden. Ganz recht, nach sechzig Tagen intensiver Studien wüssten Sie mehr als 99,99 Prozent aller anderen Menschen über egal welches Gebiet, einschließlich Kernphysik, Existenzphilosophie, abstrakten Expressionismus und so weiter. Meiner Erfahrung nach dauert es noch nicht mal halb so lang, allerdings bin ich auch ein sehr geschickter Bibliothekenbenutzer.

*Schreib über das, was du kennst*, ist ein guter Rat, doch man kann sich immer wieder Dinge aneignen, die man bisher nicht wusste. Und wenn man das getan hat, schreibt man wieder über das, was man kennt.

In dem Plot, der in diesem Buch als Beispiel dafür dient, wie man einen Plot entwickelt, hat die Heldin/Detektivin mit Dingen zu tun, die ich nie erlebt und über die ich noch nicht mal viel gelesen habe. Das ist mit das Beste am Schriftstellerberuf: durch das Schreiben an Orte geführt zu werden, an die man vielleicht nie erwartet hätte zu kommen. Das Leben eines Autors ist ein endloses Abenteuer.

Okay, eine verdammt gute Grundidee ist also eine, die Sie mit Leidenschaft erfüllt und Ihr kreatives Feuer entfacht.

Was ist denn dann eine schlechte Idee?

## SCHLECHTE IDEEN

Mal angenommen, Sie haben die brillante Idee, Ihr Held sollte übersinnliche Fähigkeiten besitzen, so dass er den Mörder nicht durch Vernunft überführt, sondern eben mit übersinnlichen Mitteln. Dabei käme ein Buch heraus, das die Grenzen eines Krimis sprengt. Keine gute Idee.

Oder Sie halten es für einen großartige Einfall, dass der Mörder kein Unrecht im moralischen Sinne begangen hat. Sagen wir, er hat nur gemordet, um sein Kind zu retten? Das sprengt ebenfalls die Grenzen eines Krimis und ist eine verdammt *schlechte* Idee.

Sie schreiben in einer Tradition, und die Leser, die Ihr Buch kaufen, haben bestimmte Erwartungen, die Sie der Fairness halber erfüllen sollten.

Dann gibt es Leute, die vielleicht gar keine schlechte Idee haben, aber das falsche Motiv, Krimis schreiben zu wollen.

In meinen Krimi-Workshops habe ich manchmal Teilnehmer, die einen Kriminalroman schreiben wollen, weil sie bereits andere Formen

ausprobiert haben, meist literarische, und keinen Erfolg mit dem hatten, was sie als »richtige« Romane ansehen. Also lassen sie sich herab, einen Krimi zu schreiben, in der Hoffnung, dass sie den veröffentlicht kriegen. Solche Leute lasse ich vom Wachpersonal zu ihrer eigenen Sicherheit aus meiner unmittelbaren Umgebung entfernen, weil sie in mir mörderische Instinkte auslösen.

Aber bevor ich sie rauswerfen lasse, erkläre ich ihnen noch, wie dämlich sie sind. In literarischen Romanen braucht man sich keine Gedanken über den Plot zu machen, Motive können verschwommen sein oder gänzlich fehlen, man braucht sich keine Sorgen darüber zu machen, ob die Geschichte vorankommt, ob der Protagonist heroisch handelt – im Gegenteil, wenn der Protagonist nicht heroisch handelt oder gar überhaupt nicht handelt, umso besser. Dann erzähle ich diesen Doofköppen noch, selbst wenn es durchaus Spaß machen kann, einen Krimi zu schreiben, so ist das doch eine sehr viel größere Herausforderung, als einen »literarischen« Roman zu schreiben.

Die meisten angeblich literarischen Romane sind im Grunde gar keine Romane, weil sie keine Geschichte erzählen. Stattdessen deprimieren sie den Leser ungefähr dreihundert Seiten lang, und am Ende tötet der Autor die Hauptfigur gnädigerweise. Was zeigt das? Das Leben ist beschissen, und dann stirbst du. Wie öde.

Zugeben, diese storylosen literarischen Romane sind stilistisch fast immer sehr gelungen und voll von wunderbaren Erkenntnissen über das Leben und den menschlichen Charakter, doch da sie keine Dramatik enthalten – niemand wird auf die Probe gestellt, und es gibt auch keine moralische Dimension –, sind sie ganz und gar unspannend, und ich bin der festen Überzeugung, dass jedes fiktionale Werk, das verdammt gut sein will, ja besser noch, das als »literarisch« eingestuft werden will, in jedem Fall sehr spannend sein muss.

Jedes Werk, das eine zeitlose Bedeutung anstrebt, wird ganz gewiss spannend sein. Erzähler spannender Geschichten wie Dickens, Tolstoi, Hardy, Austen, Conrad, Poe und einige Dutzend mehr, haben Werke geschrieben, die wir heute als Klassiker betrachten. Doch zu ihrer Zeit wurden sie von versnobten Literaturkritikern als Schreiberlinge abgetan, die sich dem populären Geschmack andienten.

Die Krimiautorin Elizabeth George, die ich vor einigen Jahren auf

einem Autorenkongress in Südkalifornien kennen lernen durfte, hat mir erzählt, sie würde oft gefragt, wann sie denn endlich anfinde, »richtige« Romane zu schreiben. Sie würde diese Leute dann immer ganz eisig anblicken (und sie hat einen dermaßen eisigen Blick, dass sie damit die *Titanic* hätte versenken können) und sagen: »Aber ich schreibe doch ›richtige‹ Romane mit ›echten‹ Figuren in ›echten‹ dramatischen Situationen an ›echten‹ Schauplätzen – ›richtige‹ Romane, die ›richtige‹ Menschen und nicht intellektuelle Snobs lesen wollen.«

Ganz meine Meinung.

Als Robert B. Parker einmal gefragt wurde, warum er Detektivromane und keine ernsthafte Literatur schreibe, hat er gesagt: »Detektivromane sind ernsthafte Literatur.«

Natürlich sind sie das.

Aus über zwanzig Jahren Unterrichtserfahrung mit angehenden Krimiautoren weiß ich, dass man ihnen Folgendes klar machen muss: Auch wenn das Schreiben von Kriminalromanen mit Abenteuerlust – vielleicht sogar mit Spaß – angegangen werden sollte, sind Kriminalromane dennoch eine ernst zu nehmende Kunstform und sollten nicht mit Herablassung behandelt werden.

Ed McBain hat einmal gesagt, der moderne Kriminalroman sei »ein laufender Kommentar zu unserer Zeit, ein Versuch, diese Zeit zu beleuchten, sie durch die Vorstellungskraft des Autors zu filtern und anderen zu erklären«. Das hat er wunderbar beschrieben. Als laufender Kommentar über unsere Zeit ist Kriminalliteratur genauso ernsthaft wie jede andere Art von Literatur. Sue Grafton schreibt im Vorwort zu *Writing Mysteries*, der Kriminalroman sei »ein Mittel, die dunkle Seite der menschlichen Natur zu erkunden, eine Möglichkeit, sich auf indirekte Weise mit den schwierigen Fragen nach Verbrechen, Schuld und Unschuld, Gewalt und Gerechtigkeit auseinander zu setzen«.

## DUMME IDEEN

Eine dumme Idee ist es, einen Helden/Detektiv vom Typ verhuschte Hausfrau/verklemmter Buchhalter zu schaffen, wie man ihn häufig in literarischen Romanen findet und über den ich mich in *Wie man einen*

*verdammten guten Roman schreibt 2: Anleitung zum spannenden Erzählen für Fortgeschrittene* (1994) lustig gemacht habe.

Der Impuls, eine solche Figur zu schaffen, ist durchaus verständlich, insbesondere wenn der Held ein Amateurdetektiv sein soll wie in der guten alten Tradition der Kriminalliteratur. Und wenn nun der Held/Detektiv ein Amateur ist, dann meint man, er müsse auch ein ganz normaler Mensch sein, also ungeschickt und schwach. Nein. Das ist ein tödlicher Fehler.

Der Amateurdetektiv muss genauso klug und einfallsreich sein wie ein Profi. Der Unterschied besteht nur darin, dass der Amateur nichts über Detektivarbeit weiß außer dem, was er im Fernsehen und im Kino gesehen hat. Deshalb ist es für den Amateur eine größere Herausforderung, den Mörder zu finden. Doch der Held/Detektiv des Amateurkrimis muss in jeder anderen Hinsicht genauso heroisch sein, eine überlebensgroße Figur, mit der sich die Leser oder Zuschauer identifizieren können. Diese Möglichkeit, sich mit den heroischen Eigenschaften des Helden/Detektivs zu identifizieren, ist einer der Hauptgründe, weshalb der Leser das Buch überhaupt liest.

Eine weitere dumme Grundidee ist eine Idee, die schon oft benutzt wurde und mittlerweile trivial und abgedroschen ist. Ihre Leser werden es Ihnen sagen, wenn Sie das getan haben. Wenn jemand beispielsweise meint, so etwas hätte er schon mal in *Matlock* gesehen, sollten Sie hellhörig werden.

Die allerdümmste Idee ist es, ohne jede Idee anzufangen. Kaum zu glauben, aber mir sind schon einige Dummköpfe begegnet, die das versucht haben. Ich selbst hab es ein- oder zweimal versucht, und es hat mir nichts als einen dicken Stapel Manuskriptseiten für den Papiercontainer eingebracht. Ein bekannter Turnschuhhersteller hat als Werbelogan *Just do it*. Wenn das Ihre Vorstellung vom Schreiben ist, dann sollten Sie es besser bleiben lassen.

Wenn Sie erst mal Ihre Grundidee haben, müssen Sie sich hinsetzen und anfangen, den Plot zu entwickeln, was wir von nun an der Einfachheit halber plotten nennen. Egal, wie Ihre Idee aussieht, als Erstes müssen Sie sich den Plot hinter dem Plot ausdenken, und das ist, wer hätte das gedacht, das Thema des nächsten Kapitels.



## Der Plot hinter dem Plot

### EINE PHILOSOPHIE DES PLOTS

ES GIBT ZWEI MÖGLICHKEITEN, wie man das Schreiben eines Kriminalromans angehen kann:

1. Man hat einen Plan.
2. Man hat keinen Plan.

Ich habe schon Autoren, die auf Lesereise in Buchhandlungen für ihre Bücher warben, sagen hören, sie würden ihre Texte niemals im Voraus planen, das würde ihrer Kreativität schaden. Für sie, so behaupten sie, sei Schreiben ein wunderbarer Prozess voller Entdeckungen, bla, bla, bla, als ob sich ihre Bücher von allein schrieben. Vermutlich müssen diese Autoren ganz allein auf ihr Glück vertrauen und sich von der Muse küssen lassen, dann läuft alles wie von selbst. Ich glaube, die behaupten das nur, denn wenn sie zugäben, dass sie nach einem Plan schreiben – was sie mit 99-prozentiger Sicherheit tun –, würde niemand sie mehr für die kreativen Genies halten, für die sie sich gern ausgeben.

Allein auf sein Glück zu vertrauen, hat sich bisher für jeden mir bekannten Autor als ungeheure Katastrophe erwiesen. Kreativer Selbstmord.

Wenn Sie keinen Plan erstellen, wird natürlich der erste Entwurf, egal wie chaotisch, zur Grundlage für das Schreiben der nächsten Entwürfe. Man könnte diese planlose Vorgehensweise auch die Machen-wir-einfach-mehrere-Entwürfe-Methode nennen.

Mir bekannte Autoren, die nach dieser Machen-wir-einfach-mehrere-Entwürfe-Methode arbeiten, schreiben Berge von Seiten, die schließlich im Altpapier landen. Für einen Roman von 80.000 Wörtern schreiben sie oft 200.000 bis 300.000 Wörter oder mehr und brauchen zwei bis fünf Jahre oder länger, um diesen Text zu vollenden, indem sie sich mühsam von einem Entwurf zum nächsten quälen.

Diese Methode ist in etwa so, als würde man versuchen, ein Haus ohne Bauplan zu bauen. Man fängt einfach an, aufs Geratewohl zu sägen und zu nageln, reißt hier etwas ab, baut dort etwas auf, bis das Haus anfängt, Formen anzunehmen. Dann reißt man noch ein bisschen ab, baut noch ein bisschen auf, bis man glaubt, dass es ungefähr hinhaut. Ich kenne niemanden, der auf diese Weise ein Haus bauen würde, aber es gibt Autoren, die versuchen, auf diese Weise eine Geschichte zu bauen.

Die in diesem Buch empfohlene Arbeitsweise ist folgende: Man beginnt mit einer Idee, dann schreibt man Biographien für die Hauptfiguren, zu denen natürlich auch der Mörder gehört. Der Mörder hat einen Mordplan, »den Plot hinter dem Plot«.

Sobald sie den Plot hinter dem Plot haben und wissen, was der Mörder vorhat, besteht der nächste Schritt darin, ein Stufendiagramm für den Plot zu entwickeln. Das ist ein detaillierter, umfassender Plan für einen verdammt guten Kriminalroman. Wenn das Stufendiagramm fertig ist, schreiben Sie als Nächstes einen Rohentwurf, dann einen Arbeitsentwurf, danach vielleicht einen zweiten Arbeitsentwurf, dann einen endgültigen Entwurf, schließlich polieren Sie noch ein-, zweimal drüber, um Ihre Prosa strahlen zu lassen. Wenn Sie derart systematisch vorgehen, sollten Sie für einen 80.000-Wörter-Roman nicht länger als drei bis fünf Monate brauchen, sofern Sie das Schreiben als Fulltimejob betreiben; sechs bis acht Monate, wenn Sie daneben noch einen anderen Job haben.

George C. Chesbro drückt das in *Writing Mysteries* folgendermaßen aus: »Für mich ist der erste Schritt ein *Umriss* des Plots, eine schrittweise Beschreibung, wie meine Geschichte sich entwickeln wird. Ich versuche, diesen Umriss so detailliert wie möglich zu erstellen, weil ich die Erfahrung gemacht habe, dass ich umso weniger Probleme beim eigentlichen Schreiben des Buches habe, je mehr Arbeit ich in die Vorbereitungsphase stecke.«

Darin stimme ich mit ihm wirklich absolut überein.

Einfach loszulegen mag einem zwar das Gefühl geben, kreativ zu sein, aber es ist in Wirklichkeit eine ungeheure Zeitverschwendung. Das fertige Manuskript wird nie so richtig ausgefeilt sein, egal wie viele Entwürfe es durchläuft. Wenn Sie Ihre Geschichte sorgfältig planen, wird

das Schreiben nicht nur schneller gehen, sondern die fertige Arbeit wird sehr viel besser sein.

Was?, werden Sie sagen. Wie kann denn das sein? Wie kann schneller besser sein?

Na schön. Seit etwa zehn Jahren gebe ich so genannte Intensivkurse an der University of California hier in Berkeley, wo ich wohne, außerdem in der Oregon Writers Colony und an anderen Orten in den Vereinigten Staaten und in Europa. In diesen Intensivkursen führe ich mit der Gruppe Brainstorming-Sitzungen durch, bei denen die Teilnehmer und ich einige Figuren erfinden, dann einen Plot entwickeln, ein paar Szenen entwerfen – in etwa so, wie wir das auch nachher in diesem Buch machen werden.

Nun haben alle Teilnehmer dieser Workshops vor Kursbeginn Manuskripte eingereicht, die bewertet wurden. Die meisten waren ziemlich gute, wenn nicht sogar verdammt gute Schreiber. Doch in diesen Übungen haben sie fast ausnahmslos weitaus bessere Arbeit geliefert als in den Manuskripten, die sie geschrieben hatten, bevor sie zum Workshop kamen. Die Fortschritte sind oft erstaunlich.

Der Grund dafür? Da wir über die jeweiligen Vorgeschichten der Figuren und ihre sie beherrschenden Leidenschaften gesprochen haben, kannten die Kursteilnehmer die Figuren zum einen sehr gut. Außerdem haben wir »Tagebücher« in der Sprache der Figuren geschrieben, um noch enger mit ihnen vertraut zu werden. Wenn die Teilnehmer dann ihre Szenen schrieben, wussten sie, welchen Zweck die Szene hat, was die Figuren wollen, welche Konflikte genutzt werden können und inwiefern die Szene die Geschichte vorantreibt. Sie hatten das Schreiben im Griff; sie waren nicht auf Entdeckungsreise, um herauszufinden, worüber sie überhaupt schreiben wollten, und mussten sich auch nicht erst mühsam an die Figuren herantasten. Ihr Schreiben wurde sicher, selbstbewusst, kraftvoll und lebendig. Und sie schrieben diese Szenen sehr zügig.

Wenn Sie noch nie versucht haben, nach einem Plan zu schreiben, könnte es Sie überraschen, was für ein nützliches Hilfsmittel er ist. Die Sache im Griff zu haben, das ist es, was letztlich den professionellen Schriftsteller vom Amateurschreiberling unterscheidet.

Okay, jetzt werde ich von der Kanzel hinabsteigen und mit diesem ganzen verdammten Predigen aufhören.

Wir sind jetzt bereit, Schritt für Schritt einen hoffentlich verdammt guten Krimi zu schreiben, um zu demonstrieren, wie der Prozess funktioniert. Fangen wir also an.

## ERSTE ÜBERLEGUNGEN

Wenn Sie einen Kriminalroman beginnen – noch bevor Sie den Autor des Plots hinter dem Plot schaffen –, müssen Sie sich über zwei Dinge im Klaren sein: nämlich wann und wo die Geschichte stattfinden soll.

Ich möchte meinen Krimi in der Gegenwart spielen lassen, aber Sie möchten vielleicht einen Krimi schreiben, der in der Vergangenheit oder in der Zukunft spielt. Das ist eine rein subjektive Entscheidung. Schreiben Sie das, was Sie auch gern lesen – einen besseren Rat kann ich Ihnen nicht geben.

Okay, meiner spielt also in der Gegenwart. Und an welchem Ort?

Als ich vor einigen Jahren mal einen Workshop in Montana leitete, dachte ich, das wäre doch ein wunderbarer Schauplatz für einen Roman. Die Landschaft ist atemberaubend schön, die Menschen sind offen, freundlich und selbstbewusst. Genügsamkeit gilt als Tugend. Man trifft dort auf wenig Unehliches. Für jemanden, der in der hektischen und lärmenden Glitzerwelt der San Francisco Bay lebt, ist eine Reise nach Montana so, als kehre man in die Zeit der Pioniere zurück. Ich hab dort eine Menge illustrier Typen getroffen, die einem Roman von Zane Grey hätten entsprungen sein können.

Okay, Partner, ich siedle also meinen verdammt guten Krimi in Montana an. Das ist nämlich auch die Idee, die mir den Anstoß zum Schreiben gibt, die mein kreatives Feuer entfacht. Ich möchte etwas über Montana schreiben.

Das ist aber eine ziemlich mickrige Idee, werden Sie jetzt vielleicht sagen. Jedenfalls reicht sie, um mein kreatives Feuer zu entfachen, und das ist für mich erst mal genug.

Wenn Sie Ihren Kriminalroman entwickeln, sollten Sie nicht einfach einen Schauplatz schaffen, sondern *einen Schauplatz, an dem sich dramatische Ereignisse neben dem eigentlichen Krimi abspielen*. Das gibt der Geschichte einen stärkeren Realitätsbezug, und es entstehen weitere

Konflikte zusätzlich zu denen, die mit der Aufdeckung des Verbrechens zu tun haben. Solche Konflikte im Hintergrund verleihen Ihrer Geschichte mehr Tiefe. Einige dieser Handlungsstränge werden den Mordfall berühren, die meisten jedoch nicht.

Eines der großartigsten Beispiele für einen Roman, in dem sich dramatische Ereignisse im Hintergrund abspielen, ist Hans Hellmut Kirsts *Die Nacht der Generale* (1962), nach dem ein spannender Film mit Peter O'Toole und Omar Sharif in den Hauptrollen gedreht wurde. Der Held/Detektiv ist hinter einem psychotischen Prostituiertenmörder her, während im Hintergrund hochrangige Offiziere der deutschen Armee ein Attentat auf Hitler planen und ausführen. Offiziere, die Verdächtige in dem Mordfall sind. Ist das nicht eine verdammte gute Idee?

Im *Malteser Falke* findet die Mordermittlung vor dem Hintergrund der Suche nach einer sagenumwobenen, mit Juwelen besetzten Statue eines Falken statt.

In Cara Blacks *Murder in Belleville* (2000) wird der Mörder vor dem dramatischen Hintergrund einer Belagerungssituation gesucht, bei der Terroristen Kinder als Geiseln genommen haben.

In Scott Turows *Aus Mangel an Beweisen* (1987) läuft im Hintergrund eine dramatische politische Kampagne ab.

Natürlich gibt es auch gute, verdammte gute und sogar hervorragende Kriminalromane ohne dramatische Ereignisse im Hintergrund. Es ist jedoch ein Mittel, mit dem Sie Ihrer Geschichte mehr Dramatik und zusätzliche Komplikationen verleihen können, was sie insgesamt spannender macht. Zumindest sollten Sie es als Option in Betracht ziehen, wenn Sie den Schauplatz für Ihren verdammten guten Krimi entwickeln.

Okay, für den Zweck meines Romans erfinde ich einen Ort in Montana. Einen kleinen Ort. Nennen wir ihn »North of Nowhere«. Sagen wir, es gab mal einen Ort namens »Nowhere«, und unserer ist ein Stück nördlich davon, also nannte man ihn »North of Nowhere«. Nowhere, sagen wir, wurde 1894 durch ein Feuer fast vollständig zerstört; das Einzige, was noch davon geblieben ist, ist ein Bordell. Wir lassen die Geschichte während der Elchjagdsaison stattfinden. Ein Freund von mir ist ein glühender Gegner sämtlicher Jagdsportarten, und das, denke ich, ist ebenfalls ein gutes Thema für den Hintergrund: eine Protestaktion gegen die Elchjagd.

Bisher weiß ich also, wann die Geschichte spielt (in der Gegenwart), wo sie spielt (in Montana), und ich weiß, dass als dramatisches Ereignis im Hintergrund eine Protestaktion gegen die Elchjagd abläuft. Einen Titel brauchen wir auch. Nennen wir sie *Mord in Montana*.

Als Nächstes stellen wir uns die Frage: Wer soll unser Mörder sein?

#### WIE MAN EINEN VERDAMMT GUTEN MÖRDER ERSCHAFFT

Wie ich bereits erwähnt habe, ist der Mörder – und nicht Sie! – der Autor des Plots hinter dem Plot. Der Plot hinter dem Plot ist die Geschichte des Mörders: Warum er oder sie mordet, wen er oder sie ermordet, und wie er oder sie plant, ungeschoren davonzukommen. Das Motiv des Mörders ist die treibende Kraft, der Motor jedes verdammten guten Kriminalromans. Unser Mörder muss leidenschaftlich sein, von Ehrgeiz oder Habgier besessen, oder vielleicht auch von Lust oder Hass oder dem alles verzehrenden Wunsch nach Rache.

Der Mörder ist die Schlüsselfigur in einem verdammten guten Krimi. Eine Schlüsselfigur, ist eine Figur, die *die Handlung vorantreibt*; diejenige, die Dinge geschehen lässt, auf die andere Figuren, der Held/Detektiv eingeschlossen, reagieren müssen.

Natürlich muss der Mörder wie auch jede andere Figur eine gute dramatische Figur sein.

In *Wie man einen verdammten guten Roman schreibt, Teil 1 und 2*, und in *The Key: Die Kraft des Mythos* habe ich immer wieder betont, wie wichtig es ist, vollständige Biographien der Figuren zu schreiben, damit man sie richtig versteht. Diese Biographien sollten die *physiologische Dimension* der Figur enthalten (äußere Erscheinung, IQ, Narben, Sprechweise, Kleidungsstil, Körperhaltung und so weiter), ihre Herkunft oder *soziologische Dimension* (sozialer Status, Erziehung und gemachte Erfahrungen: die Ereignisse, die den Charakter der Figur geformt und geprägt haben) und die *psychologische Dimension* (das Produkt aus Physiologie und Soziologie).

Eine Figur könnte beispielsweise zu einem großen, schlaksigen und linkischen jungen Mann heranwachsen (Physiologie) in einer Familie, in der er von mütterlicher Liebe erdrückt wird (Soziologie), und infolge

seiner Unbeholfenheit und der erdrückenden Liebe wird er, sagen wir mal, zu einem egozentrischen, introvertierten Menschen (Psychologie). Eine andere Figur könnte der geborene Sportler sein (Physiologie), in einer Familie aufwachsen, in der Sportlichkeit hoch geschätzt wird (Soziologie), und sich so zu einem Egoisten und Angeber entwickeln, der immer im Mittelpunkt stehen muss (Psychologie).

Physiologie, Soziologie und Psychologie sind die drei Figurendimensionen, die Lajos Egri in seinem klassischen Werk *Dramatisches Schreiben* (1946) dargelegt hat. Er liefert damit eine sehr effektive Methode, Figuren zu schaffen.

Egri empfiehlt Autoren außerdem, Figuren mit einer »beherrschenden Leidenschaft« zu schaffen. Die beherrschende Leidenschaft kann man sich als dramatische Kraft vorstellen, die die Figur zum Handeln treibt. Ein Mörder mit einer starken beherrschenden Leidenschaft könnte danach streben, Präsident zu werden oder ein großer Künstler, oder vielleicht will er einfach nur jeden dominieren. Eine Figur könnte die beherrschende Leidenschaft haben, von allen gemocht zu werden, oder aber getötet zu werden – es kann praktisch alles sein, solange es sich um eine dynamische Kraft handelt, die die Figur antreibt zu handeln.

Abgesehen davon, dass unser Mörder eine gute dramatische Figur sein muss, abgerundet und mit einer beherrschenden Leidenschaft, gibt es noch weitere Aspekte seines Charakters, die berücksichtigt werden müssen.

UNSER MÖRDER WIRD DURCH UND DURCH BÖSE SEIN. Wir wissen, dass ein Mörder der Gestalt des mythischen »Bösewichts« entspricht, und ein Bösewicht *handelt immer aus Eigennutz*. Ein Bösewicht ist der hell leuchtende Stern im Zentrum seines eigenen Universums. Unser Mörder wird also egoistisch sein. Natürlich haben wir alle schon Bücher gelesen, in denen der Mörder die Tat ganz heroisch für einen guten Zweck verübt, doch dieses Motiv führt fast immer zu einem schwachen Höhepunkt. Wie schon Marie Rodell in *Mystery Fiction* schrieb, geht es dem Leser um »die Befriedigung, den Übeltäter bestraft zu sehen«. Wenn der Mörder nun nicht aus Eigennutz handelt, sondern stattdessen aufopfernd und heroisch ist, wird der Leser dieser Befriedigung beraubt, die schließlich einer der Hauptgründe ist, weshalb er das Buch gekauft hat.

UNSER MÖRDER WIRD NICHT DURCH UND DURCH BÖSE ERSCHEINEN. Dafür gibt es zwei Gründe. Einer davon ist ganz offenkundig. Wenn der Mörder schon böse aussieht, kann der Held ihn mühelos aus der Gruppe der Verdächtigen herauspicken. Es gibt außerdem einen psychologischen Grund, weshalb man die Bösigkeit des Mörders verbergen sollte. Wir haben sehr viel mehr Angst vor bösen Menschen, die vorgeben, sie wären gut. Und die Auflösung am Schluss wird eine sehr viel größere Wirkung haben, wenn der Autor den mörderischen Charakter des Bösewichts geschickt vor dem Leser verborgen hat.

DER MÖRDER WIRD KLUG UND EINFALLSREICH SEIN. Denken Sie an Marie Rodells ersten Grund, weshalb die Menschen Krimis lesen, nämlich wegen des Nervenkitzels, an der Jagd nach dem Mörder teilzunehmen. Das ist aber nur dann ein Nervenkitzel, wenn der Mörder klug und einfallsreich ist.

UNSER MÖRDER IST VERLETZT WORDEN. Irgendwann in seiner Vergangenheit sollte der Bösewicht eine tiefe psychische Verletzung erlitten haben. Unser Mörder könnte beispielsweise einmal zu Unrecht verurteilt oder schlecht behandelt worden sein. Diese Verletzung ist oft die treibende Kraft hinter den Taten des Mörders. Für den Mörder rechtfertigt diese Verletzung häufig den Mord.

UNSER MÖRDER WIRD ANGST HABEN. Angst kann zu beinahe jedem anderen Motiv hinzugefügt werden und dieses andere Motiv – beispielsweise Eifersucht, Ehrgeiz, Habgier oder Rachsucht – noch verstärken.

Jetzt, da wir theoretisch wissen, wie wir unseren Mörder erschaffen wollen – den Autor unseres Plots hinter dem Plot –, werden wir als Nächstes genau das tun.